ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ

ΕΛΕΝΗ ΣΤΥΛΙΑΝΗ ΤΡΙΒΥΖΑ

Ο ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ (1611) ΚΑΙ Η ΜΝΗΜΕΙΑΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΩΝ ΑΡΧΩΝ ΤΟΥ 17ΟΥ ΑΙΩΝΑ ΣΤΟ ΔΟΜΕΝΙΚΟ ΕΛΑΣΣΟΝΑΣ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2020

Μέλη Τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής

Επιβλέπουσα
Αγγελική Σταυροπούλου, τέως Αναπληρώτρια Καθηγήτρια του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

Μέλη
Απόστολος Μαντάς, Επίκουρος καθηγητής του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

Ελένη Δεληγιάννη Δωρή, τέως Επίκουρη Καθηγήτρια του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

Ορισμός Επταμελούς Εξεταστικής Επιτροπής: Γ.Σ. 69/ 18-9-2020

Μέλη Επταμελούς Εξεταστικής Επιτροπής

Αγγελική Σταυροπούλου, τέως Αναπληρώτρια Καθηγήτρια του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

Απόστολος Μαντάς, Επίκουρος καθηγητής του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

Ελένη Δεληγιάννη Δωρή, τέως Επίκουρη Καθηγήτρια του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

Αθανάσιος Σέμογλου, Καθηγητής του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης

Χρήστος Σταυράκος, Καθηγητής του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

Ευαγγελία Σαμπανίκου, Καθηγήτρια του Τμήματος Πολιτισμικής Επικοινωνίας και Τεχνολογίας του Πανεπιστημίου Αιγαίου.

Μελίνα Παϊσίδου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.

Ημερομηνία προφορικής εξέτασης 28 Σεπτεμβρίου 2020, Βαθμός «Άριστα»

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

Στον Κωνσταντίνο

και

στον Θεόδωρο Όμηρο

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή 3

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1ο

Ιστορικό πλαίσιο του Δομενίκου και της περιοχής του 9

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2ο

Τα μνημεία και οι επιγραφές τους

i. Άγιος Νικόλαος (1582) 16

ii. Άγιος Βησσαρίων (1600) 17

iii. Άγιος Γεώργιος (1611) 20

iv. Άγιος Γεώργιος «ο Μικρός ή Γεωργούλης»
(α΄φάση: τέλος 16ου αιώνα / β΄φάση: 1615 - 1618) 30

v. Άγιος Δημήτριος (αρχές 17ου αιώνα) 31

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3ο

Ο ναός του Αγίου Γεωργίου

Α. Το Εικονογραφικό Πρόγραμμα 34

Β. Εικονογραφική Ανάλυση 51

Ιερό Βήμα

Η Πλατυτέρα 51

Άνωθεν οι Προφήται 55

Η Κοινωνία των Αποστόλων 59

Ο Μελισμός και οι Συλλειτουργούντες Ιεράρχες 61

Το Όραμα του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας 63

Οι Ευαγγελιστές 64

Ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος 66

Διάκονοι 67

Ολόσωμοι Ιεράρχες 68

Πρόθεση 76

Διακονικό 79

Ιεράρχες σε μετάλλια 83

Κυρίως Ναός

Δωδεκάορτο 84

Τα Πάθη και τα μετά την Ανάσταση 111

Θαύματα - Διδασκαλία 144

Ο Βίος της Θεοτόκου 151

Ο Βίος του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου 157

Ο Βίος του αγίου Γεωργίου 159
Ο Βίος του αγίου Παντελεήμονος 184
Σκηνές της Παλαιάς Διαθήκης 190
Μαρτύρια Αποστόλων 193
Μαρτύρια μηνός Μαρτίου 212
Μαρτύρια διάφορα 244
Μεμονωμένες σκηνές 252
Νάρθηκας
Δευτέρα Παρουσία 261
Μεμονωμένες σκηνές 265
Ολόσωμες μορφές 271
Άγιοι: α. Ημίσωμοι 296
β. Σε μετάλλια 303
Διακοσμητικά θέματα 320
Γ. Παρατηρήσεις στη ζωγραφική του Αγίου Γεωργίου
i. Εικονογραφικές παρατηρήσεις 325
ii. Τεχνοτροπικές παρατηρήσεις 333
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4ο
Η ζωγραφική στους ναούς του Δομενίκου
i. Άγιος Νικόλαος 345
ii. Άγιος Βησσαρίων 348
iii. Άγιος Γεώργιος «ο Γεωργούλης» 366
iv. Άγιος Δημήτριος 375
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5ο
Συμπεράσματα
i. Η ζωγραφική στη Θεσσαλία από το β΄μισό του 16ου έως τις αρχές 17ου αιώνα 383
ii. Η μνημειακή ζωγραφική στο Δομένικο. Εικονογραφικά προγράμματα, επιρροές, δημιουργία και τεχνοτροπία 388
iii. Επιδράσεις των τοιχογραφιών του Δομενίκου στη μνημειακή ζωγραφική της Θεσσαλίας κατά τον 17ο αιώνα 397
Βιβλιογραφία 402
Σχέδια
Εικόνες

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το οροπέδιο της Ελασσόνας εκτείνεται βορειοδυτικά του νομού Λάρισας. Η γεωμορφολογία του εδάφους και η γεωπολιτική σημασία του χώρου δημιούργησαν από την αρχαία, ήδη, εποχή τις κατάλληλες προϋποθέσεις για την ανάπτυξη οικισμών και πόλεων.

Σημαντικό οικιστικό κέντρο υπήρξε ο βυζαντινός οικισμός του Δομενίκου, έδρα της ομώνυμης επισκοπής. Συγκεκριμένα, ο όρος «Δομένικο» ως επισκοπή ανάγεται στις αρχές του 11ου αιώνα, ενώ στα μέσα του 14ου αναβιβάστηκε σε Αρχιεπισκοπή, η πορεία της οποίας συνεχίστηκε αδιάλειπτα στα χρόνια της Τουρκοκρατίας.

Τα αρχαιολογικά κατάλοιπα της περιοχής, παρά την απουσία των αρχειακών πηγών, φανερώνουν την οικονομική ευμάρεια της χριστιανικής κοινότητας ήδη από τα μεσοβυζαντινά χρόνια. Αργότερα, η καίρια γεωγραφική θέση, η παροχή προνομίων από την οθωμανική διοίκηση και το εμπόριο οδήγησαν σε αξιοσημείωτη οικονομική άνθηση κατά τη διάρκεια του δεύτερου μισού του 16ου αιώνα, η οποία κορυφώθηκε στις αρχές του επόμενου. Στο χρονικό αυτό διάστημα, η ανέγερση και η συνακόλουθη ιστόρηση πέντε ναών φανερώνει την έντονη θρησκευτική και πνευματική δραστηριότητα καθώς και τη δυναμική της τοπικής κοινωνίας.

Μια πρώτη παρουσίαση της ιστορίας και της εκκλησιαστικής γεωγραφίας στην περιοχή προσφέρουν οι μονογραφίες του Σ. Δαλαμπύρα[1] και του Γ. Βέλκου[2] . Οι επιμέρους δημοσιεύσεις των Δ. Αρβανιτόπουλου[3], και Ε. Κουρκουτίδου[4], με αφορμή σωστικές ανασκαφικές εργασίες, πρόσθεσαν νέα στοιχεία. Συνολική μελέτη για την αρχιτεκτονική των ναών της επισκοπής Δομενίκου και Ελασσόνος δημοσίευσε η Α. Πασαλή[5] ενώ επιμέρους θέματα απασχόλησαν τον Α. Πετρονώτη[6]. Επιπλέον, οι Σ.

[1] Δαλαμπύρας Σ., *Ανέκδοτοι Επιγραφαί και Χαράγματα εκ Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Μνημείων της Επαρχίας Ελασσόνος,* Λάρισα 1970.

[2] Βέλκος Γ., *Η επισκοπή Δομενίκου και Ελασσώνος,* Ελασσόνα 1980.

[3]Αρβανιτόπουλος Δ., «Ανασκαφαί και έρευναι εν Θεσσαλία και Μακεδονία κατά τα έτη 1913 και 1914», *Π.Α.Ε.* 1914, 168-172, του ιδίου, «Αρχαιολογικαί ανακοινώσεις», *Α.Ε.* 1917, 6.

[4] Κουρκουτίδου Ε., «Μεσαιωνικά Μνημεία Θεσσαλίας», *Α.Δ.* 22 (1967) Χρονικά, 309-310.

[5] Πασαλή Α., *Ναοί της Επισκοπής Δομενίκου και Ελασσόνος. Συμβολή στη μεταβυζαντινή αρχιτεκτονική,* Θεσσαλονίκη 2003.

[6] Πετρονώτης Α., «*Βυζαντινή κεράμινη επιγραφή στην επισκοπική βασιλική του Αγίου Γεωργίου στο θεσσαλικό Δομένικο*», Διεθνές Συνέδριο για την Αρχαία Θεσσαλία. Στη μνήμη του Δημήτρη Ρ. Θεοχάρη, Αθήνα 1992, 506-515. Βέμη Β. - Πετρονώτη Α., «*Κιονόκρανα και άλλα παλαιοχριστιανικά*

Βογιατζής και Β. Συθιακάκη - Κριτσιμάλλη σε άρθρο τους[7] προσεγγίζουν τις κατασκευαστικές φάσεις του ναού του Αγίου Γεωργίου, με βάση νέα στρωματογραφικά και μορφολογικά δεδομένα. Αναφορικά με την συγκεκριμένη περιοχή της Ελασσόνας , η Π. Φλώρου μελέτησε τη ζωγραφική του ναού του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης (1614/15) και το έργο του ζωγράφου Ιωάννη Ιερέως[8]. Στην εργασία της, επίσης, παρουσίασε συνοπτικά το σύνολο των τοιχογραφημένων ναών του 16ου και του 17ου αιώνα στην επαρχία Ελασσόνας.

Παράλληλα, τοιχογραφημένα μνημεία του 17ου αιώνα στη Θεσσαλία έχουν μελετηθεί από τους Ε. Σαμπανίκου[9], Ι. Βιταλιώτη[10], Σ. Σδρόλια[11] και Ε. Τσιμπίδα[12], το έργο των οποίων προσφέρει πολύτιμο υλικό για την εξέλιξη της μεταβυζαντινής ζωγραφικής την περίοδο αυτή στη Θεσσαλία και ειδικά στα Μετέωρα, στην περιοχή των Αγράφων και της Αγιάς. Ωστόσο, παρά τις παραπάνω επιστημονικές εργασίες, δεν είχε μελετηθεί ο τοιχογραφικός διάκοσμος των ναών του Δομενίκου, το οποίο υπήρξε σημαντικό εκκλησιαστικό και διοικητικό κέντρο. Το γεγονός αυτό σε συνδυασμό με την εξαιρετικά ενδιαφέρουσα ζωγραφική αποτέλεσε το έναυσμα της ενασχόλησής μου με τη συγκεκριμένη περιοχή.

Ο ναός του Αγίου Γεωργίου είναι τρίκλιτη ξυλόστεγη βασιλική, ανεγέρθηκε στις αρχές του 11ου αιώνα και αποτέλεσε έδρα της επισκοπής Δομενίκου. Στον όψιμο 13ο

στοιχεία στη μεταβυζαντινή βασιλική του Αγίου Γεωργίου στο Θεσσαλικό Δομένικο», Αντίφωνον. Αφιέρωμα στον καθηγητή Ν.Β. Δρανδάκη, Θεσσαλονίκη 1994, 444-450.

[7] Βογιατζής Σ. - Συθιακάκη-Κριτσιμάλλη Β., «Ο ναός του Αγίου Γεωργίου στο Δομένικο Ελλασσόνας», *Δ.Χ.Α.Ε.* 35 (2014), 19 - 42.

[8] Φλώρου Κ., *Οι τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης (1614/5) και ο ζωγράφος Ιωάννης Ιερέας εξ'ιδίας κώμης. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής του α΄μισού του 17ου αιώνα στη βόρεια Θεσσαλία,* (δακτυλογραφημένη διδακτορική διατριβή), Ιωάννινα 2016.

[9] Σαμπανίκου Ε., *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών της Μονής Βαρλαάμ στα Μετέωρα (1637)*, Τρίκαλα 1997.

[10] Vitaliotis I., *Le vieux catholikon du Monastère Saint - Etienne aux Météores. La premiere phase des peintures murales*, Paris 1998 (δακτυλογραφημένη διδακτορική διατριβή).

[11] Σδρόλια Στ., *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Πέτρας (1625) και η ζωγραφική των ναών των Αγράφων του 17ου αιώνα,* Βόλος 2012.

[12] Τσιμπίδα Ε., *Οι τοιχογραφίες της μονής Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Μεγαλόβρυσο (1638/39) και η εντοίχια ζωγραφική του 17ου αιώνα στην επαρχία Αγιάς*, Βόλος 2011 (δακτυλογραφημένη διδακτορική διατριβή).

αιώνα, ο επισκοπικός ναός μετατράπηκε σε καθολικό μονής, ενώ σε μια τρίτη οικοδομική φάση το καθολικό ανακατασκευάσθηκε και τοιχογραφήθηκε από το ζωγράφο μοναχό Γεράσιμο με τη συνδρομή του μοναχού Ιωάννη. Οι υπόλοιποι τέσσερις ενοριακοί ναοί, του Αγίου Νικολάου (1582), του Αγίου Βησσαρίωνος (1600), του Αγίου Γεωργίου «του Μικρού ή Γεωργούλη» και του Αγίου Δημητρίου, είναι μικρών διαστάσεων. Οι τοιχογραφίες των δύο πρώτων ναών χρονολογούνται με επιγραφή. Με εξαίρεση το ναό του Αγίου Βησσαρίωνος, ο διάκοσμος των υπολοίπων τριών μνημείων είναι αποσπασματικός και μόνο στον Άγιο Γεώργιο «τον Γεωργούλη» εντοπίζονται δύο φάσεις ιστόρησης.

Στόχος της παρούσας έρευνας είναι η μελέτη των τοιχογραφημένων ναών του Δομενίκου τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο, κατά την οποία αποτέλεσε και την ακμή του οικισμού. Η ύπαρξη του ακριβώς χρονολογημένου και ενυπόγραφου ζωγραφικού συνόλου του Αγίου Γεωργίου (1611) σε συνδυασμό με την καλλιτεχνική ποιότητα του διακόσμου, με οδήγησε στην απόφαση να αποτελέσει το κύριο μέρος της εργασίας. Η εξαιρετικά καλή κατάσταση των τοιχογραφιών και το εκτενές εικονογραφικό πρόγραμμά του θα επέτρεπε τη μελέτη περισσότερων θεματικών κύκλων, η οποία, συγχρόνως, θα κάλυπτε και την έρευνα μεγάλου μέρους των εικονογραφικών προγραμμάτων από τους άλλους τέσσερις αποσπασματικά σωζόμενους διακόσμους. Τα υπόλοιπα τοιχογραφικά σύνολα μελετήθηκαν χωριστά αλλά και σε άμεση σύγκριση με τον Άγιο Γεώργιο. Μέσα από την αναλυτική μελέτη των τοιχογραφιών του Δομενίκου, διερευνήθηκε τόσο η καλλιτεχνική παραγωγή όσο και η σχέση της με άλλα καλλιτεχνικά ρεύματα και τάσεις της εποχής.

Η ανά χείρας εργασία διαρθρώνεται σε πέντε κεφάλαια. Στο **πρώτο κεφάλαιο** («*Ιστορικό πλαίσιο του Δομενίκου και της περιοχής του*») ορίζεται γεωγραφικά η περιοχή και δίνεται μια σύντομη ιστορική επισκόπηση της εκκλησιαστικής, πνευματικής, κοινωνικής και οικονομικής δραστηριότητας. Στο **δεύτερο κεφάλαιο** («*Τα μνημεία και οι επιγραφές τους*») παρουσιάζεται συνοπτικά η αρχιτεκτονική των πέντε ναών, αναλύονται οι κτητορικές επιγραφές τους και παρατίθενται επιπλέον, κατά περίπτωση, ιστορικά στοιχεία που συνδέονται με τους ναούς. Το **τρίτο κεφάλαιο** («*Ο ναός του Αγίου Γεωργίου*»), αφιερωμένο στη μελέτη της ζωγραφικής του κεντρικού μνημείου, αποτελεί το μεγαλύτερο μέρος της εργασίας και επιμερίζεται σε τρεις ενότητες. Στην πρώτη («*Το Εικονογραφικό Πρόγραμμα*») περιγράφεται και ερμηνεύεται το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού του Αγίου Γεωργίου. Στη δεύτερη ενότητα («*Εικονογραφική Ανάλυση*») επιχειρείται κατά θεματικούς κύκλους η

εικονογραφική ανάλυση των παραστάσεων και η αναγνώριση των προτύπων τους. Η τρίτη ενότητα («*Παρατηρήσεις στη ζωγραφική του Αγίου Γεωργίου*») περιλαμβάνει τα συμπεράσματα της εικονογραφικής και τεχνοτροπικής ανάλυσης του διακόσμου σκιαγραφώντας, παράλληλα, την καλλιτεχνική προσωπικότητα του ζωγράφου Γερασίμου. Στο **τέταρτο κεφάλαιο** (« *Η ζωγραφική στους ναούς του Δομενίκου*») γίνεται μια εκτενής περιγραφή και ανάλυση του εικονογραφικού προγράμματος των υπολοίπων τεσσάρων ναών του Δομενίκου. Επίσης, μελετώνται επιμέρους σκηνές και εικονογραφικά θέματα, που δεν απαντούν στο κεντρικό ναό του Αγίου Γεωργίου. Κατ' αυτόν τον τρόπο κατέστη δυνατή η εξαγωγή συμπερασμάτων σχετικών με τις εικονογραφικές ιδιαιτερότητες, τις υφολογικές αναζητήσεις και τις καλλιτεχνικές καταβολές των ζωγράφων. Το **πέμπτο κεφάλαιο** υποδιαιρείται σε τρεις ενότητες. Στην πρώτη («*Η ζωγραφική στη Θεσσαλία από το β΄μισό του 16ου έως τις αρχές 17ου αιώνα*») γίνεται μια επισκόπηση στα καλλιτεχνικά ρεύματα και τις τάσεις της μνημειακής ζωγραφικής στο χώρο της Θεσσαλίας κατά το δεύτερο μισό του 16ου και τις πρώτες δεκαετίες του 17ουαιώνα. Στη δεύτερη ενότητα («*Η μνημειακή ζωγραφική στο Δομένικο. Εικονογραφικά προγράμματα, επιρροές, δημιουργία και τεχνοτροπία*») παρουσιάζονται τα συμπεράσματα της έρευνας σχετικά με τη ζωγραφική των ναών, τα οποία οδήγησαν στον εντοπισμό των πηγών πρόσληψης και των εκφραστικών τρόπων παρά τις επιμέρους διαφοροποιήσεις. Τόσο ο Γεράσιμος όσο και οι υπόλοιποι ανώνυμοι ζωγράφοι ήταν μεν γνώστες των δύο κυρίαρχων καλλιτεχνικών ρευμάτων του 16ου αιώνα, αλλά συγχρόνως ήταν προσανατολισμένοι σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό στην προγενέστερη καλλιτεχνική παράδοση της δυτικής Μακεδονίας. Η συγγένεια ύφους, μάλιστα, τριών εκ των έξι διακόσμων (Άγιος Γεώργιος, β΄ φάση Αγίου Γεωργίου «του Γεωργούλη», Άγιος Δημήτριος) με τοιχογραφικά σύνολα της Βέροιας του τέλους του 16ου αιώνα, φανερώνει την καλλιτεχνική επικοινωνία, που επιτυγχάνεται, κυρίως, μέσα από τα περιοδεύοντα συνεργεία ζωγράφων της εποχής. Στην τελευταία ενότητα («*Επιδράσεις των τοιχογραφιών του Δομενίκου στην μνημειακή ζωγραφική της Θεσσαλίας κατά τον 17ο αιώνα*») αναδεικνύεται η θέση της καλλιτεχνικής παραγωγής του Δομενίκου στην περιοχή της Ελασσόνας και ο αξιόλογος βαθμός επιρροής της, κυρίως στην εικονογραφία, σε μεταγενέστερα μνημεία της Θεσσαλίας.

Η συστηματική ανάλυση των τοιχογραφημένων συνόλων προσέφερε ενδιαφέροντα στοιχεία για τη ζωγραφική των ναών του Δομενίκου στο μεταίχμιο από τον 16ο στον 17ο αιώνα. Η προσέγγιση για πρώτη φορά του έργου του ζωγράφου

Γερασίμου και των υπολοίπων ανωνύμων ζωγράφων κατέδειξε την ύπαρξη ενός, σχεδόν, αγνώστου συνόλου εντοίχιων έργων. Η υφολογική γλώσσα των μνημείων του Δομενίκου γνώρισε γεωγραφική διάδοση και απήχηση, κυρίως, στις όμορες περιοχές κατά τη διάρκεια του πρώτου μισού του 17ου αιώνα φανερώνοντας παράλληλα τις στενές καλλιτεχνικές επαφές με κέντρα του βορειοδυτικού ελλαδικού χώρου, όπως την Καστοριά και τη Βέροια. Η εξαγωγή των συμπερασμάτων της μελέτης σε συνδυασμό με τις έρευνες που προηγήθηκαν για τη ζωγραφική ναών της Θεσσαλίας κατά τον 17ο αιώνα ανασυνθέτουν την καλλιτεχνική δραστηριότητα του Δομενίκου και των όμορων περιοχών συμπληρώνοντας την πανοραμική εικόνα της μνημειακής ζωγραφικής στη Θεσσαλία.

Στο σημείο αυτό αισθάνομαι την βαθιά υποχρέωση να ευχαριστήσω τα μέλη της Τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής και να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου για τις πολύτιμες οδηγίες και το χρόνο που μου διέθεσαν. Ιδιαίτερα ευχαριστώ την επόπτριά μου κ. Αγγελική Σταυροπούλου, τέως Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Βυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, για την εξαιρετική συνεργασία μας καθ' όλη την πορεία της έρευνας. Οι συζητήσεις μας, η επίλυση των αποριών, οι καίριες υποδείξεις, η επίμονη προσπάθεια εξαγωγής του καλύτερου δυνατού αποτελέσματος, ακόμη και στις λεπτομέρειες των στοιχείων, και η υπομονή της στο επίπονο έργο των διορθώσεων του τελικού κειμένου βοήθησαν στο μέγιστο βαθμό στην ολοκλήρωση της παρούσας μελέτης.

Θερμές ευχαριστίες οφείλω, επίσης, στην κ. Ελένη Δεληγιάννη – Δωρή, τέως Επίκουρη Καθηγήτρια Βυζαντινής Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών, για την πολύπλευρη βοήθειά της και στον κ. Απόστολο Μαντά, Επίκουρο Καθηγητή Βυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων για την ενθαρρυντική καθοδήγησή του, τις παρατηρήσεις και τη συμβολή του στην τελική μορφή της παρούσας έρευνας.

Ευχαριστίες οφείλονται ακόμη στον κ. Αθανάσιο Σέμογλου, Καθηγητή Βυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης του ΑΠΘ, για τις συμβουλές και την ενθάρρυνσή του καθώς και στην κ. Εύη Σαμπανίκου, Καθηγήτρια Ιστορίας της Τέχνης και Οπτικού Πολιτισμού του Πανεπιστημίου Αιγαίου για τις παρατηρήσεις της ως προς τη ζωγραφική της υπό εξέταση περιοχής. Ευχαριστώ, επίσης, τον Καθηγητή Βυζαντινής Ιστορίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων κ. Χρήστο Σταυράκο που δέχθηκε να συμμετάσχει στην επιτροπή και την Αναπληρώτρια Καθηγήτρια

Βυζαντινής Αρχαιολογίας του ΑΠΘ κ. Μελίνα Παϊσίδου για την ενθάρρυνσή της στην ολοκλήρωση της μελέτης.

Εξαιρετικά σημαντική υπήρξε η αγαστή συνεργασία με την Εφορεία Αρχαιοτήτων Λάρισας. Ευχαριστώ τη φίλη αρχαιολόγο κ. Σταυρούλα Σδρόλια, για την υπόδειξη του θέματος της μελέτης, καθώς και για τις αναλυτικές και συστηματικές παρατηρήσεις της κατά τη διάρκεια της έρευνας.

Ευχαριστίες οφείλω στον Σεβασμιώτατο μητροπολίτη Ελασσόνος κ. Χαρίτωνα, τους ιερείς και τους επιτρόπους των ναών του Δομενίκου αλλά και της ευρύτερης περιοχής της μητροπόλεως, οι οποίοι με διευκόλυναν στην επίσκεψη, φωτογράφηση και αποτύπωση των μνημείων κατά τη διάρκεια της έρευνάς μου. Ευχαριστώ, επίσης, τον πανοσιολογιότατο ηγούμενο της ιεράς μονής Δουσίκου Τρικάλων κ. Ιγνάτιο και τον πατέρα Βησσαρίωνα για την εμπιστοσύνη τους και τη αμέριστη βοήθεια.

Με ιδιαίτερη αγάπη θυμάμαι τις συζητήσεις με τον τέως Καθηγητή Ιστορίας της Τέχνης του Ιονίου Πανεπιστημίου κ. Ηλία Αντωνόπουλο κατά τις επιτόπιες επισκέψεις μας στα μνημεία του Δομενίκου. Θα ήθελα, επίσης, να ευχαριστήσω την κ. Αφροδίτη Πασαλή για τις χρήσιμες υποδείξεις και την παρότρυνσή της, ενώ παράλειψη θα αποτελούσε η απουσία μνημόνευσης του κ. Γιάννη Ρηγόπουλου για τις γόνιμες συζητήσεις μαζί του.

Ευχαριστίες οφείλω, επίσης, στη φίλη και συνάδελφο Δρ. Ελένη Τσιμπίδα καθώς και στον φίλο ιστορικό Δρ. Δημήτρη Αγορίτσα για τις πολύτιμες συμβουλές και την πολύπλευρη βοήθειά τους.

Στους Ελένη και Κωνσταντίνο Τσιουρή οφείλονται ιδιαίτερες ευχαριστίες τόσο για την πολύτιμη βοήθειά τους όσο και την ηθική υποστήριξη.

Μεγάλη ευγνωμοσύνη οφείλω, τέλος, στους άνδρες της οικογενείας μου, τον Γιάννη, τον Κωνσταντίνο και τον Θεόδωρο – Όμηρο, για την αγάπη, την κατανόηση και την ποικιλότροπη στήριξή τους καθ’ όλη τη διάρκεια της μακροχρόνιας έρευνας και συγγραφής της παρούσας διατριβής.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1ο

Ιστορικό πλαίσιο του Δομενίκου και της περιοχής του

Στις υπώρειες του Ολύμπου, βορειοδυτικά του νομού Λάρισας, εκτείνεται η επαρχία Ελασσόνας. Ο προσδιορισμός των γεωγραφικών ορίων της περιοχής βασίζεται στη γεωμορφολογία του χώρου, που επιτρέπει και τον σαφή διαχωρισμό της από τις όμορες περιοχές. Συγκεκριμένα, ορίζεται βόρεια από τα Καμβούνια όρη και τα Στενά του Σαρανταπόρου, νότια από τα υψώματα της Μελούνας και το Δαμάσι, δυτικά από τα Αντιχάσια και τα όρη του Ζάρκου και, τέλος, ανατολικά από τον Όλυμπο[13]. Το λεκανοπέδιο και οι πλαγιές του Ολύμπου, το εύφορο έδαφος του κάμπου της Ελασσόνας, που διασχίζεται από τον Τιταρήσιο ποταμό, εξασφαλίζουν στους κατοίκους τις απαραίτητες προϋποθέσεις για τη ανάπτυξη πόλεων με αδιάλειπτη ιστορική πορεία ήδη από την προϊστορική περίοδο[14]. Μέσα στα γεωγραφικά αυτά όρια κατοικούσαν οι Περραιβοί αυτή την εποχή, ένα από τα πρωτοελληνικά φύλα, και ολόκληρη η περιοχή ονομάστηκε Περραιβία[15].

Στη διάρκεια των αιώνων, η σημαντική γεωπολιτική σημασία του χώρου διαφαίνεται από το πλήθος των εχθρικών επιδρομών με στόχο τον έλεγχο των κύριων φυσικών διόδων προς τη Μακεδονία και τη βορειοδυτική Ελλάδα[16]. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα η πυκνοκατοικημένη αυτή περιοχή, όπως γίνεται αντιληπτό από τον αυξημένο αριθμό των πολισμάτων να αποτελεί μόνιμο σκηνικό πολεμικών συγκρούσεων. Συνακόλουθα, λόγω των γεγονότων αυτών δεν διασώθηκαν αρκετές αρχειακές και ιστορικές πηγές ή αρχαιολογικά κατάλοιπα από την προχριστιανική περίοδο. Αντίθετα, έχουν διασωθεί από τα παλαιοχριστιανικά χρόνια λείψανα κτισμάτων, βασιλικών, ακροπόλεων και σημαντικός αριθμός ευρημάτων φανερώνοντας την ευημερία και την οικονομική άνθηση της περιοχής.

---

[13] Βέλκος Γ., Η επισκοπή Δομενίκου, 69.

[14] Ενδεικτικά, Αρβανιτόπουλος Α., Ανασκαφαί και έρευναι, 188 - 208, Αβραμέα Α., Η Βυζαντινή Θεσσαλία, 18 - 21, Γούναρης Α., Οικιστική της Θεσσαλίας, 176, 183, όπου και αναλυτική βιβλιογραφία για κάθε θέση.

[15] Για την ελληνιστική περίοδο Βέλκος Γ., Η επισκοπή Δομενίκου, 15 – 17, Δεριζιώτης Λ. - Κουγιουμτζόγλου Σ., Χριστιανική Περραιβία, 389 - 397.

[16] Αρβανιτόπουλος Α., Ανασκαφαί και έρευναι, 198, Constantinides E., Panagia Olympiotissa, 24 – 25, Πίκουλας Γ., Διασχίζοντας την Πίνδο, 280 - 282.

Στα γεωγραφικά αυτά πλαίσια, διαμορφώθηκαν ήδη από τους πρωτοχριστιανικούς χρόνους οι επισκοπές: Δομενίκου και Ελασσόνας, Πέτρας και Δεσκάτης[17].

Ένα σημαντικό οικιστικό κέντρο αποτέλεσε το οχυρό των Χυρετιών[18], που δέσποζε στην κοιλάδα του Τιταρησίου ποταμού, και αποτέλεσε το επίκεντρο του βυζαντινού οικισμού του Δομενίκου και της ομώνυμης επισκοπής[19]. Συγκεκριμένα, η λέξη «Δομένικον» ως επισκοπή αναφέρεται για πρώτη φορά στο Τακτικόν υπ΄αρ. 10 (στ. 777) (αρχές 11ου αι.) και κατείχε τη δέκατη θέση μεταξύ άλλων επισκοπών, υπαγόμενη στην μητρόπολη Λαρίσης[20]. Λίγο αργότερα μνημονεύεται από την Άννα Κομνηνή, κατά την περιγραφή της εκστρατείας του Αλεξίου Α΄κατά των Νορμανδών, που πολιορκούσαν τη Λάρισα το 1083, η οποία και περιγράφει: «*... ἀναμεταξὺ δύο βουνῶν πεδιάδα ἁλσώδη ... ἀποτελευτῶσαν εἰς στενωπὸν ὀξύ (κλεισούραν τοῦτο καλοῦσι τὴν λεγομένην Δομενίκου Παλάτιον)*»[21].

Επισκοπή στα όρια του Περραιβικού χώρου αναφέρεται για πρώτη φορά το έτος 879 χρησιμοποιώντας το προσδιοριστικό ομηρικό επίθετο της πόλης της Ελασσόνας ως «επισκοπή Λεύκης»[22], που αποτελεί το χρονικό ορόσημο έναρξης της μακραίωνης εκκλησιαστικής της ιστορίας[23]. Από τον 9ο έως τον 11ο αιώνα τα ίχνη της επισκοπής χάνονται και η παντελής έλλειψη πληροφοριών, κυρίως, οφείλεται στις αλλεπάλληλες επιδρομές Βουλγάρων και Αβαροσλαβικών φύλων στη Θεσσαλία[24].

---

[17] Πασαλή Α., Ναοί, 17.

[18] Λείψανα της ακρόπολης ανάγονται τον 4ο αιώνα π.Χ., (Σπανός Κ., Περραιβία του 1858, 11 υποσημ. 15), όπου και μεταγενέστερη οικοδομική φάση των χρόνων του Ιουστινιανού (Αρβανιτόπουλος Α., Ανασκαφαί και έρευναι, 171 και Αβραμέα Α., Η Βυζαντινή Θεσσαλία, 158).

[19] Η απουσία αρχαιολογικών ευρημάτων ίσως αποτελεί ένδειξη εγκατάλειψης του χώρου από τον 4ο π.Χ. αιώνα και δεν ξανακατοικήθηκε μέχρι τη μεσοβυζαντινή περίοδο με αποτέλεσμα να ξεχαστεί και το αρχαίο τοπωνύμιο (Βογιατζής Σ. - Συθιακάκη - Κριτσιμάλλη Β., Ο ναός του Αγίου Γεωργίου, 20 υποσ. 4).

[20] Darrouzes J., Notitiae Episcopatuum, 148, 339, appendix 2. 777

[21] Kambylis A. - Reinsch D. R., Annae Comnenae Alexias, 5.7.1 (σ. 159.69-71).

[22] Κωνσταντινίδης Ε., Ελασσόνος Μητρόπολις, 547, Βέλκος Γ., Η επισκοπή Δομενίκου, 55, 57 και Hild F. - Koder J.- Σπανός Κ. - Αγραφιώτης Δ., Η Βυζαντινή Θεσσαλία, 47.

[23] Ορισμένοι μελετητές, όπως ο Βέλκος (Η επισκοπή Δομενίκου, 47 - 50) έχουν διατυπώσει απόψεις για την πιθανή ύπαρξη επισκοπής από τον 4ο - 5ο π. Χ. αιώνα, χωρίς, όμως, εξακριβωμένες και σαφείς περαιτέρω πληροφορίες για την έδρα και την περιοχή δικαιοδοσίας της.

[24] Αβραμέα Α., Η Βυζαντινή Θεσσαλία, 89 κ.εξ.

Στους επόμενους αιώνες και μέχρι τα μέσα του 14ου αιώνα η επισκοπή συνέχισε να υφίσταται παρά την προγενέστερη ταραχώδη περίοδο, γεγονός που οφείλεται στη μετακίνηση της έδρας από το Δομένικο στην Ελασσόνα και αντίστροφα. Άλλωστε, το γεγονός αυτό δικαιολογεί την ονομασία της επισκοπής, που κατά περιόδους, ανάλογα με τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες που εκάστοτε επικρατούσαν, αποτελούσε ανέκαθεν μία και μόνη επισκοπή, χρησιμοποιώντας για έδρα τους δύο οικισμούς[25].

Την εποχή αυτή, κατά το έτος 1348 ο κράλης της Σερβίας, Στέφανος Δουσάν επεξέτεινε την κυριαρχία του στη Λάρισα[26]. Ο Darrouzès[27] αναφέρει πως το Δομένικο αναβιβάστηκε σε αρχιεπισκοπή την περίοδο 1323-1347, δηλαδή κατά το δεύτερο τέταρτο του 14ου αι., κατά την περίοδο των εμφυλίων συρράξεων που έπληξαν το Βυζάντιο και ασφαλώς πριν από την έλευση του Δουσάν στη Θεσσαλία[28].

Το τελευταίο τέταρτο του 14ου αιώνα, η Θεσσαλία περιήλθε υπό την Οθωμανική κυριαρχία καθώς το 1420 είχε σχεδόν ολοκληρωθεί η κατάκτηση από τον Τουραχάν. Αυτό είχε ως συνέπεια η Ελασσόνα, εξαιτίας της καίριας θέσης της, να εξελιχθεί σύντομα σε στρατιωτικό κέντρο, έγινε έδρα καζά και υπάχθηκε διοικητικά στο σαντζάκι Τρικάλων[29]. Κατά το έτος 1519 ακολουθεί επικύρωση της προγενέστερης προαγωγής σε αρχιεπισκοπή από τον πατριάρχη Θεόληπτο Α΄[30]. Η λειτουργία της αρχιεπισκοπής συνεχίστηκε αδιάκοπα για τρεις αιώνες περίπου (1519-1814). Το έτος 1814 προβιβάστηκε σε μητρόπολη, ενώ το 1912 υπάχθηκε στη Μητρόπολη Θεσσαλονίκης μαζί με τις υπόλοιπες μητροπόλεις Νέων Χωρών και στη συνέχεια το 1928 ενσωματώθηκε στην Εκκλησία της Ελλάδας[31].

---

[25] Βέλκος Γ., Η επισκοπή Δομενίκου, 54 - 56, όπου και αναφορά σε αντίστοιχο παράδειγμα διπλής ονομασίας στην επισκοπή Σισανίου και Σιατίστης.

[26] Νυσταζοπούλου - Πελεκίδου Μ., Η ζωγραφική στα Βαλκάνια, 150 - 151 και Constantinides E., Panagia Olympiotissa, 38 - 39.

[27] Darrouzes J., Notitiae Episcopatuum, 402.135, appendix 1.

[28] Ωστόσο, ορισμένοι μελετητές διατυπώνουν διαφορετική άποψη, σύμφωνα με την οποία η έλευση του Δουσάν στην περιοχή είχε ως συνέπεια την προαγωγή της επισκοπής Δομενίκου (Κωνσταντινίδης Ε., Ελασσόνος Μητρόπολις, 547 και Βέλκος Γ., Η επισκοπή Δομενίκου, 65 - 66).

[29] Beldiceanu N.- Nasturel S., Η Θεσσαλία, 100 - 105, 123 - 124 και Παλιούγκας Θ., Η Θεσσαλία, 12 - 17, 22 - 31, 99, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[30] Βέλκος Γ., Η επισκοπή Δομενίκου, 71 - 72.

[31] Βέλκος Γ., Η επισκοπή Δομενίκου, 72 - 73.

Οι κάτοικοι της περιοχής αρχικά ασχολήθηκαν με την αγροτική και κτηνοτροφική παραγωγή και στη συνέχεια με την αμπελουργία και τις μεταποιητικές δραστηριότητες[32]. Παρά τις εκτεταμένες καταπιέσεις, εξισλαμισμούς και φορολογίες, οι μεταρρυθμίσεις τόσο του Μωάμεθ Β΄όσο και του Σουλεϊμάν του Μεγαλοπρεπούς (1494-1566) οδήγησαν σε οικονομική και πληθυσμιακή αύξηση, που φαίνεται να οφείλονται στο κλίμα ευημερίας της Οθωμανικής αυτοκρατορίας[33]. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο κώδικας T.D. 695 Liva Tirhale (1569/70), σύμφωνα με τον οποίον το Δομένικο αριθμούσε 542 νοικοκυριά, κατά 98% χριστιανικά[34]. Η δυναμική της χριστιανικής κοινότητας διαφαίνεται και από τον μεγάλο αριθμό των εκκλησιών, νέων και ανακαινισμένων, κατά το δεύτερο μισό του 16ου αιώνα. Πρόκειται για μία δυναμική που αναπτύσσεται ήδη στις πρώτες δεκαετίες του 16ου αιώνα όπως αυτή αποκαλύπτεται από μεμονωμένα γνωστά γεγονότα, όπως η άρνηση εκ μέρου ςτης κοινότητας αποδοχής του αγίου Βησσαρίωνος στη θέση του αρχιεπισκόπου (1516-1517)[35] και την επιτυχή απαίτηση διορισμού άλλου προσώπου[36] από τον πατριάρχη Θεόληπτο Α΄ (1513-1522).

Η παροχή φορολογικών ελαφρύνσεων και προνομίων από την οθωμανική διοίκηση, η συγκέντρωση κεφαλαίων από μετανάστες και εμπόρους αποτέλεσαν σημαντικές παραμέτρους ανάπτυξης της περιοχής, σε αντιδιαστολή με τη οικονομική κρίση της Οθωμανικής αυτοκρατορίας στο τέλος του 16ου αιώνα[37]. Επίσης, παρατηρείται μια έντονη ανακαινιστική δραστηριότητα και ίδρυση ενοριακών ναών και μοναστηριακών συγκροτημάτων, όπως μαρτυρούν τα σωζόμενα μνημεία από τα

[32] Σπανός Κ., Οι Θεσσαλικοί οικισμοί, 311 - 312. Πρβλ. αντίστοιχες δραστηριότητες στην ευρύτερη περιοχή, όπως στο Δαμάσι (Kayapinar L.- Σπανός Κ., Ιστορικά στοιχεία, 9 - 11).

[33] Βογιατζής, Συμβολή, 24 και Σδρόλια Στ., Οι τοιχογραφίες, 17 – 18, υποσ. 18, όπου και σχετική βιβλιογραφία. Πρβλ. την οργάνωση αρματολικίων της Ελασσώνας, των Σερβίων και της Μηλιάς Πιερίας το έτος 1537 από το σουλτάνο Σουλεϊμάν (Βέλκος Γ., Η επισκοπή Δομενίκου, 79).

[34] Kiel M., Οικισμοί της Ελασσόνας, 14.

[35] Η αποπομπή του οφείλεται στις φατρίες των τοπικών παραγόντων της περιοχής (Σοφιανός Δ., Χατζη - Γερασίμου ιερομονάχου, 14, 25, του ιδίου, Ο Άγιος Βησσαρίων, 181).

[36] Ο άγιος Βησσαρίων αντικαθίσταται από τον μητροπολίτη Νεόφυτο (1516 - 1538), ο οποίος ανήλθε στο αξίωμα σε ηλικία 25 ετών «*…μάλα ἀναξίως, ἀλλά φίλα προσκείμενος, ἕνεκα προσφορᾶς ψυχοφθόρου χρυσίου, τῷ Πατριάρχι Θεολήπτῳ καί τῇ Ὑψηλῇ Πύλῃ…*» (Βέλκος Γ., Η επισκοπή Δομενίκου, 140 - 141).

[37] Πατρινέλης Χ., Ο Ελληνισμός, 35 - 36.

τέλη του 16ου και μέχρι τα μέσα του 17ου αιώνα[38]. Μάλιστα, αυξημένος αριθμός ναών εντοπίζεται, κυρίως, στο Δομένικο και την Τσαριτσάνη, όπου ο χριστιανικός πληθυσμός υπερτερούσε, και όπου πιθανολογείται η διαδοχική μεταφορά της επισκοπικής έδρας[39].

Η ύπαρξη τριών ακριβώς χρονολογημένων ναών στο Δομένικο - εκ των οποίων ο ένας καθολικό μονής - αλλά και η ίδρυση μονών σε ολόκληρη την επαρχία[40], μας επιτρέπει να διατυπώσουμε την άποψη ότι η περιοχή συμμετέχει στο φαινόμενο, που χαρακτηρίζεται ως «μοναστικό κίνημα του 16ου αιώνα»[41]. Η άνθηση της μοναστικής ζωής σχετίζεται με την δράση επιφανών πνευματικών προσωπικοτήτων, οι οποίοι θα αποτελέσουν φορείς εκπαίδευσης, καθοδηγητές στη συσπείρωση των χριστιανών και στην πνευματική ανάπτυξη του υπόδουλου γένους. Πρωτοπόροι μιας τέτοιας κίνησης με την πολυσχιδή δράση και τις δωρεές τους[42] αποτέλεσαν ο μητροπολίτης Λαρίσης Βησσαρίων Β΄(1527-1540) [43] και ο ανιψιός του Νεόφυτος Β΄ (1550-1569)[44] καθώς και ο αρχιεπίσκοπος Ελασσόνας Αρσένιος (1584-1585)[45]. Επίσης, θα πρέπει να σημειωθεί η παρουσία του Δαμασκηνού Β΄ του Στουδίτη, ο οποίος διετέλεσε «*Προέδρος Δημονίκου και Ελασσώνος*» [46] κατά το χρονικό διάστημα 1570 – 1574. Ο σημαντικός αυτός λόγιος υπήρξε δάσκαλος τόσο του μητροπολίτη Λαρίσης και μετέπειτα Πατριάρχη Κωνσταντινουπόλεως, Ιερεμία Β΄του Τρανού όσο και του Αρχιεπισκόπου Ελασσόνας, Αρσενίου[47].

Η εκκλησιαστική ιστορία του Δομενίκου αποκαλύπτεται μέσα από την ανάλυση των κτητορικών επιγραφών των ναών. Συγκεκριμένα, στην ανατολή του 17ου αιώνα και κατά τη διάρκεια της πρώτης δεκαπενταετίας, το Δομένικο αποτελεί επισκοπική

[38] Χουλιαράς Ι., Μνημεία και ζωγράφοι, 547, 549 – 550, Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, 4 - 10 (β΄τόμος).

[39] Βέλκος Γ., Η επισκοπή Δομενίκου, 56, 66, 70, 138, όπου σχετική βιβλιογραφία.

[40] Χουλιαράς Ι., Μνημεία και ζωγράφοι, 546, Σδρόλια Στ., Η περιοχή της Ελασσόνας, 17 - 19.

[41] Βογιατζής, Συμβολή, 24, Δημητρακόπουλος Φ., Αρσένιος Ελασσόνος, 47, Παρχαρίδου-Αναγνώστου Μ. Παρατηρήσεις στο εικονογραφικό πρόγραμμα, 156, πίν. 1. Πρβλ. αντίστοιχο φαινόμενο στην περιοχή των Αγράφων κατά την ίδια χρονική περίοδο (Σδρόλια Στ., Οι τοιχογραφίες, 18 - 19).

[42] Δημητρακόπουλος Φ., Αρσένιος Ελασσόνος, 94 - 95, 160 - 167, Vocotopoulos P., Encore deux icones, 167 - 170, Boycheva Y., Εικόνες Μοσχοβικαίς, 225 – 226, εικ. 12.

[43] Σοφιανός Δ., Ο Άγιος Βησσαρίων, 273 κ.εξ.

[44] Σοφιανός Δ., Οι Νεόφυτοι Λαρίσης, 100 κ.εξ.

[45] Δημητρακόπουλος Φ., Αρσένιος Ελασσόνος, 52.

[46] Βέλκος Γ., Η επισκοπή Δομενίκου, 143 – 145, αρ.11.

[47] Δημητρακόπουλος Φ, Αρσένιος Ελασσόνος, 42 – 43, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

έδρα, τον αρχιερατικό θρόνο του οποίου κατέχει ο Γαλακτίωνας[48]. Διαθέτει μονή με ανδρική μοναστική κοινότητα, η οποία αναλαμβάνει τα έξοδα ανακαίνισης του καθολικού και καλεί αγιογράφο για την ιστόρησή του, φανερώνοντας την οικονομική ευρωστία της μονής. Παράλληλα, η ανακαίνιση ενός εκ των τεσσάρων ενοριακών ναών, του Αγίου Βησσαρίωνος, είναι αποτέλεσμα συλλογικής χορηγίας κλήρου και τοπικών αρχόντων αποδεικνύοντας αφενός τη δυναμική της κοινότητας και τις οικονομικές δυνατότητες των προεστών και αφετέρου τη αγαστή συνεργασία τους, υπό την άμεση εποπτεία και συμβολή του αρχιεπισκόπου. Δεν εκλείπουν, βέβαια, και οι χορηγίες οικονομικά εύρωστων προσώπων, στον Άγιο Νικόλαο, που καλύπτει την ιστόρηση ναϊσκου, υπέρ οικογενειακής σωτηρίας. Η απουσία αφιερωματικών ή κτητορικών επιγραφών σε δύο ενοριακούς ναούς, στον Άγιο Γεώργιο τον «Γεωργούλη» και στον Άγιο Δημήτριο, δεν επιτρέπουν περαιτέρω σχόλια της κοινωνικής και θρησκευτικής ζωής της κοινότητας.

Αντίθετα, από τις αρχές του 17ου αιώνα και, κυρίως, στο δεύτερο μισό του αιώνα, οι καταστροφικές συνέπειες των αποτυχημένων εξεγέρσεων του μητροπολίτη Λαρίσης, Διονυσίου του Φιλοσόφου[49] και του Βενετοτουρκικού πολέμου (1684 - 1699)[50], οι συχνές επιδημίες χολέρας και ο σεισμός του έτους 1668[51] οδηγούν σε μια σταδιακή πληθυσμιακή συρρίκνωση της περιοχής. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η περιγραφή θεσσαλικών οικισμών στον Ιεροσολυμιτικό κώδικα 509 (1649-1669), όπου γίνεται αναφορά σε εγγραφή τεσσάρων οικογενειών στο χωριό Δομένικο[52].

Στον επόμενο αιώνα, οι ευνοϊκές συνθήκες, που διαμορφώθηκαν με τη σύναψη των Συνθηκών του Κάρλοβιτς (1699) και του Πασάροβιτς (1718), συνέβαλλαν στην οικονομική ευρωστία και ταυτόχρονα στην αναγέννηση της πνευματικής ζωής του ελλαδικού χώρου. Το ετήσιο παζάρι της Ελασσόνας, η ανέγερση Σχολείων στην Τσαριτσάνη[53] φανερώνει το πνεύμα ανανέωσης μέσα από τις εμπορικές συναλλαγές

[48] Βέλκος Γ., Η επισκοπή Δομενίκου, 149.

[49] Κρικώνης Χ., Διονύσιος Β΄ο Φιλόσοφος, 123 – 140.

[50] Σδρόλια Στ., Οι τοιχογραφίες, 19 - 20 υποσ. 28 - 29, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[51] Κωστής Π., Στον καιρό της πανώλης, 248-249 και Papazachos B. - Papazachou C., The Earthquakes, 207.

[52] Σπανός Κ., Οι Θεσσαλικοί οικισμοί, 320.

[53] Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, 15 υποσ.34, 18 υποσ.58 - 60, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

και τη διακίνηση των ιδεών. Παράλληλα, την περίοδο αυτή παρατηρείται μια έντονη ανακαινιστική διάθεση σε ναούς και μονές[54].

Τέλος, το 19ο αιώνα η επαρχία παρακμάζει και οι κοινότητες απειλούνται με αφανισμό εξαιτίας των επιδημιών πανώλης[55] και των ληστρικών επιδρομών των Τουρκαλβανών.

Συμπερασματικά, λοιπόν, οι ελλιπείς γραπτές μαρτυρίες και οι εκάστοτε εξωγενείς συνθήκες δεν επιτρέπουν την εξαγωγή ακριβέστερων συμπερασμάτων για την μακραίωνη εκκλησιαστική πορεία της επισκοπής. Το κενό καλύπτεται σε μεγάλο βαθμό από την ύπαρξη των μνημείων και την ανάλυση του διακόσμου τους, όπου αποκαλύπτεται η παιδεία του ποιμνίου, η δυναμική της κοινωνίας και οι πνευματικές αναζητήσεις των χορηγών και του κλήρου.

[54] Tsiouris I., Artistic Trends, 18 κ.εξ. Σχετικά με την περιοχή βλ. Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, 5 - 10, όπου κατάλογος μνημείων της επαρχίας.

[55] Βέλκος Γ., Η επισκοπή Δομενίκου, 89 - 90, Πασαλή Α., Ναοί, 25 υποσ. 48, όπου και σχετική βιβλιογραφία, Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, 20 - 21.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2ο

Τα μνημεία και οι επιγραφές τους

Στο β΄μισό του 16ου αιώνα, το Δομένικο παρουσιάζει μια αυξημένη οικοδομική δραστηριότητα, που σχετίζεται με τις οικονομικές δυνατότητες των εμπόρων της περιοχής και την αύξηση του πληθυσμού, εξαιτίας των κοινωνικοοικονομικών συνθηκών της εποχής. Στο πλαίσιο αυτό εντάσσεται η ανέγερση ναών ή η ανακαίνιση ήδη υπαρχόντων με τη συνακόλουθη ιστόρησή τους σε μια προσπάθεια κάλυψης των θρησκευτικών αναγκών του πληθυσμού. Στην πλειονότητά τους αποτελούν μικρούς, δρομικούς ναούς (4) με εξαίρεση το ναό του Αγίου Γεωργίου. Αν και οι ιστορικές μαρτυρίες είναι πενιχρές, η ανάλυση των επιγραφικών δεδομένων αποκαλύπτει ενδιαφέροντα στοιχεία για την ιστορία του τόπου.

i. Άγιος Νικόλαος (1582/83)

Ο ναός (εικ. 1) βρίσκεται νοτιοανατολικά του οικισμού, στη βόρεια πλευρά λοφίσκου. Ανήκει στον τύπο της μονόχωρης ξυλόστεγης βασιλικής[56] (σχ. 1), με διαστάσεις 19,85μ. x 4,70μ., και έχει υποστεί μεταγενέστερα επεμβάσεις και προσθήκες. Η κεντρική κόγχη του Ιερού είναι ημικυκλική.

Το κτίσμα αποτελείται από δύο διακριτούς ορθογώνιους χώρους, παράγωνους και ενωμένους υπό κλίση του δυτικού τμήματος προς το ανατολικό, η οποία δικαιολογείται από την γεωμορφολογία του εδάφους. Η μεταγενέστερη αυτή παρέμβαση επιτείνει τον δρομικό χαρακτήρα της κάτοψης, που πιθανότατα να οφείλεται στην ανάγκη για αυξημένη χωρητικότητα του ναού σε κάποια, άγνωστη σήμερα, χρονική περίοδο. Ανάλογη κλίση προς τα νότια παρουσιάζει ο άξονας της κόγχης του Ιερού σε σχέση με τον κεντρικό άξονα της ανατολικής πλευράς του κτίσματος[57]. Στον κυρίως ναό (εικ. 2) υπάρχουν δύο σειρές ξύλινων στηριγμάτων, που στηρίζουν τους ελκυστήρες της ενιαίας δίρριχτης στέγης. Ο φωτισμός του ναού επιτυγχάνεται από τρία παράθυρα, που διανοίχθηκαν στο βόρειο τοίχο του δυτικού τμήματος, ενώ στο Ιερό δεν υπάρχουν παράθυρα. Ο ναός είναι επιχρισμένος εσωτερικά και εξωτερικά με αποτέλεσμα να μην είναι ορατά τα σημεία επαφής του αρχικού κτίσματος με το νεότερο. Η πρόσβαση γίνεται από τη δυτική στενή πλευρά.

Στο ναό δεν διασώζεται κτητορική επιγραφή. Ωστόσο, στο βόρειο τοίχο του

[56] Πασαλή Α., Ναοί, 297 κ.εξ., σχ. 119, εικ. 159 - 160.

[57] Πασαλή Α., Ναοί, 301 σχ.119.

κυρίως ναού, στη ζώνη των ολόσωμων αγίων, σώζεται η αφιέρωση[58] (εικ. 3):

+ δέησις του δούλου του Θ(εο)ύ Ράντηκή ΘΕΟΔΟΡΟΥ/

αμα σίμβηού και ταίκνον αυτού/

ετους ζηα΄ (7091 - 5508/9) = 1583/2.

Η αφιέρωση αναφέρεται στους δωρητές του διακόσμου ή συγκεκριμένου μέρους του, καθώς αναγράφεται δίπλα στον άγιο Θεόδωρο τον Τήρωνα, προστάτη άγιο του δωρητή και της οικογενείας του. Η ημερομηνία αυτή αποτελεί το *terminus ante quem* τόσο για την ανοικοδόμηση όσο και για την ιστόρηση του ναού.

Το γεγονός της αναγραφής της επιγραφής δίπλα σε άγιο μαρτυρά την ύπαρξη πολλών δωρητών οι οποίοι ανέλαβαν ο καθένας τη χρηματοδότηση μέρους της τοιχογράφησης. Το φαινόμενο αυτό είναι αρκετά σύνηθες στη μεταβυζαντινή ζωγραφική[59] μαρτυρώντας την οικονομική δυσπραγία που απαγορεύει την ύπαρξη ενός μόνο κτήτορα.

ii. Άγιος Βησσαρίων (1600)

Ο ναός (εικ. 4) βρίσκεται δυτικά του οικισμού, στη συνοικία Ξηρομαχαλά. Πρόκειται για ξυλόστεγη μονόκλιτη βασιλική με νάρθηκα, που διαμορφώνεται σε σχήμα Γ και περιτρέχει τη βόρεια και δυτική πλευρά του κυρίως ναού[60]. Οι εσωτερικές διαστάσεις του κυρίως ναού (σχ. 2) χωρίς την κόγχη και τον νάρθηκα είναι 10,35μ. x 6,60μ. Το Ιερό Βήμα είναι αρκετά ευρύχωρο με διαστάσεις 6,60μ. x 2,95μ. Η εσωτερική ημικυκλική κόγχη διαμορφώνεται πεντάπλευρη εξωτερικά, η κόγχη της Πρόθεσης ενσωματώνεται στο πάχος του ανατολικού τοίχου, ενώ εκείνη του Διακονικού απουσιάζει.

Το κτίσμα καλύπτεται με ενιαία δίρριχτη στέγη, που επεκτείνεται προς τα βόρεια καλύπτοντας και τον νάρθηκα[61]. Η τοιχοποιία είναι απλή αργολιθοδομή, στην οποία παρεμβάλλονται κατά διαστήματα ξυλοδεσιές, με επάλληλα στρώματα επιχρίσματος. Ο φωτισμός του κυρίως ναού (εικ. 5) επιτυγχάνεται με τη διάνοιξη δύο παραθύρων στον νότιο τοίχο και τεσσάρων στον νάρθηκα. Η πρόσβαση στον ναό γίνεται από

[58] Η επιγραφή έχει δημοσιευτεί από την Πασαλή Α., Ναοί, 306 - 307.

[59] Ανάλογο φαινόμενο παρατηρείται στους ναούς της Αγίας Παρασκευής στο Πλαίσιο Θεσπρωτίας (1616) (Τσιουρής Ι., Παρατηρήσεις στον τοιχογραφικό διάκοσμο, 552) και της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στον Ελαφότοπο Ζαγορίου (Χουλιαράς Ι., Δυτικό Ζαγόρι, 31, εικ. 14 - 15).

[60] Πασαλή Α., Ναοί, 193 - 201, σχ. 62.

[61] Πασαλή Α., Ναοί, σχ. 63 - 64.

δύο θύρες στη βόρεια και δυτική πλευρά του νάρθηκα.

Οι επιγραφές

Η κτητορική επιγραφή (εικ. 6) βρίσκεται στο υπέρθυρο της εισόδου, στο δυτικό τοίχο του κυρίως ναού[62]:

+ ΑΝΕΚΑΙΝΟΙCΘΗ ΚΑΙ ΑΙΖΩΓΡΑΦΟΙCΘΗ ΟΥΤΟC Ο ΘΗΟC Κ(ΑΙ) Η ΠΑΝCΕΠΤΟC ΝΑΟC ΚΑΙ Η CΟΙΝΑΞΙC ΤΩΝ ΠΑΜΜΕΓΙC(Τ)ΩΝ ΤΑΞΙΑΡΧΩΝ/. /ΜΙΧΑΗΛ ΚΑΙ ΓΑΒΡΙΗΛ ΔΙΑ CΟΙΝΔΡΩΜΗC(Τ)ΑΙ ΚΟΠΟΥ ΚΑΙ ΕΞΩΔΟΥ ΚΑΙ ΒΟΟΙΘΗΑ. ΤΩΝ ΕΥΛΑΒΕCΤΑΤΟΝ ΙΕΡΕΩΝ. ΚΑΙ ΤΙΜΟΙΩΤΑ/ΤΟΝ ΑΡΧΩ[Ν]ΤΟΝ . …ΩΝ…ΤΩΝ ΑΡΧΥΕΠΟΙCΚΟΠΟΥ ΚΥΡΟΥ ΓΑΛ(Α)ΚΤΙΝΟΥ. ΙΩ(ΑΝΝΟΥ) ΙΕΡΕΟC. ΑΓΓΕΛΗ ΙΕΡΕΟC . ΜΑΝΟΗΛ ΙΕΡΕΟC . ΖΑΦΗΡΙ …/ ΕΝ ΕΤΗ ΖΡΗ. ΕΤΕΛΗΟΘΗ ΜΗΝΙ ΑΠΡΙΛΙ(Ω) Κ.

Η επιγραφή είναι μεγαλογράμματη και αναπτύσσεται σε τέσσερις στίχους. Ο τύπος του ρήματος «ανεκαινοίσθη» αναφέρεται σε πρόσφατη εργασία ανακαίνισης του ναού. Συγκεκριμένα, η σημερινή θέση του δυτικού τοίχου του νάρθηκα είναι αποτέλεσμα μετασκευής[63]. Ίσως η αναφορά της επιγραφής αναφέρεται σ'αυτό το περιστατικό, κρίνοντας από το τμήμα θεμελίων που σώζεται εξωτερικά και δυτικότερα. Επιπλέον, δηλώνεται με σαφήνεια ότι το έτος ανακαίνισης και ιστόρησης ταυτίζονται. Η αρχική αφιέρωση του ναού στους Ταξιάρχες Μιχαήλ και Γαβριήλ είναι προφανώς μια συνήθης αφιέρωση για ένα διοικητικό και θρησκευτικό κέντρο, όπως ήταν το Δομένικο εκείνη την εποχή.

Η ανακαίνιση και η ιστόρηση είναι αποτέλεσμα συλλογικής χορηγίας, στην οποία συμμετείχαν οι τοπικοί άρχοντες[64] και ο κλήρος ισότιμα. Άλλωστε το μέγεθος ενός τέτοιου μνημείου και η τοιχογράφησή του δικαιολογεί την κάλυψη των εξόδων μέσα από τη συλλογική προσπάθεια της κοινότητας σ'ένα κλίμα οικονομικής δυσπραγίας. Η αγαστή συνεργασία τους αφενός υποδηλώνει την ευσέβεια των αρχόντων προς την Εκκλησία και αφετέρου την επιθυμία τους να συνεισφέρουν με τις οικονομικές δυνατότητές τους στο γενικό σύνολο σε μια προσπάθεια προβολής της ισχύος τους[65]. Δυστυχώς, δε σώζονται τα ονόματα των λαϊκών χορηγών - αρχόντων, παρά μόνο το προσδιοριστικό «τιμιωτάτον». Η προσπάθεια αυτή των κατοίκων ολοκληρώθηκε με

[62] Η επιγραφή έχει προηγουμένως δημοσιευτεί από την Πασαλή Α., Ναοί, 202 - 203.

[63] Πασαλή Α., Ναοί, 193.

[64] Βιταλιώτης Ι., Παρατηρήσεις, 120, Drakopoulou E., Les honorables archontes, 268 - 270.

[65] Drakopoulou E., Les "honorables archontes", 267 κ.εξ.

την άρρηκτη συνδρομή του αρχιεπισκόπου Γαλακτίωνα[66] και συγκεκριμένων ιερέων, των οποίων σώζονται τέσσερα ονόματα. Οι εργασίες ολοκληρώθηκαν κατά το έτος 1600, όπου αναγράφεται με ακρίβεια η ημερομηνία αποπεράτωσης του έργου (20 Απριλίου).

Το σύνολο της επιγραφής, όπως και των σωζόμενων επιγραφών στις παραστάσεις, φανερώνει ότι ο γραφέας ήταν αφενός ανορθόγραφος και αφετέρου υιοθετούσε ένα γλωσσικό ιδίωμα του βόρειου ελλαδικού χώρου («Κ(ΑΙ)Η»), πιθανόν τόπος καταγωγής του ή μαθητείας του. Υιοθετεί, λοιπόν, την καθημερινή ομιλουμένη, λαϊκή γλώσσα με την απόδοση εγγράφως της τοπικής προφοράς, γεγονός όχι πολύ συχνό σε κτητορικές επιγραφές[67]. Παρά το γεγονός του πλήθους των ορθογραφικών λαθών, φαινόμενο σύνηθες στα κείμενα μεταβυζαντινών επιγραφών, είναι εμφανής η φροντίδα του γραφέα για την επιμελημένη εμφάνιση της κτητορικής επιγραφής. Οι λεπτές παράλληλες γραμμές, που ορίζουν το πάχος των στίχων και τα ισοϋψή γράμματα ως τις επαναλαμβανόμενες βραχυγραφίες φανερώνουν την καλαισθησία του.

Ο χρόνος της μετονομασίας του ναού και η αφιέρωσή του στον άγιο Βησσαρίωνα παραμένει άγνωστος.

Μια δεύτερη επιγραφή στο υπέρθυρο της Ωραίας Πύλης, η οποία δε σώζεται σήμερα, δημοσιεύτηκε αρχικά από τον Δαλαμπύρα[68] και στη συνέχεια από την Πασαλή[69]:

ΓΕΓΟΝΕΝ Ο ΠΑΡΩΝ ΝΑΟC ΔΙΑ CΥΝΔΡΟΜΗC ΕΞΟΔΟ[Υ] ΤΑ ΑΝΩΘΕΝ ΟΙΚΟΝΟΜΟC ΚΑΙ ΤΗ[Σ] CΥΜΒΙΑ[Σ] ΚΑΙ ΤΩΝ ΤΕΚΝΩΝ/

ΕΝ ΕΤΕΙ ΑΠΌ ΧΡΙCΤΟΥ ΓΕΝ[Ν]ΗCΕΩC ΑΨΙΖ ΕΝ ΜΗΝΙ ΜΑΙΟ ΑΠΟ ΑΔΑΜ ΖΣΚΕ. ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟC ΠΑΝΙΕΡΩΤΑΤΟ[Υ]/

ΑΡΧΙΕΠΙCΚΟΠΟ[Υ] ΕΛΑCΟΝΟC ΚΑΙ ΔΟΜΕΝΙΚΟ[Υ] ΝΙΚΟΣ ΤΟΥ ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ ΝΕΩΝ ΚΤΗΤΟΡΩΝ.

Η επιγραφή αναφέρεται πιθανόν σε κάποια επισκευή είτε της στέγης είτε του ανώτερου τμήματος και επιστυλίου του ξύλινου τέμπλου («..τα άνωθεν..»).

---

[66] Σχετικά με τον μητροπολίτη Γαλακτίωνα βλ. παρακάτω στην κτητορική επιγραφή του ναού του Αγίου Γεωργίου Δομενίκου.

[67] Πρβλ. αντίστοιχο παράδειγμα στην επιγραφή της Παναγίας συνοικίας Μουζεβίκη Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 52 - 53).

[68] Δαλαμπύρας Σ., Ανέκδοται επιγραφαί, 11 - 12.

[69] Πασαλή Α., Ναοί, 203 - 204.

Μνημονεύονται τα ονόματα των δωρητών του ναού, της οικογένειας του Οικονόμου, ως νέων κτητόρων. Παράλληλα, αναφέρονται δύο χρονολογίες, εκ των οποίων μια από τη Γέννηση του Χριστού (ΑΨΙΖ΄= 1717) και μια από τη γέννηση του Αδάμ (ΖΣΚ΄=1712). Δε σώζεται το όνομα του αρχιεπισκόπου Δομενίκου αλλά σύμφωνα με τους επισκοπικούς καταλόγους το έτος 1717 ήταν ο Αθανάσιος[70].

iii. Άγιος Γεώργιος (1611)

Ο ναός (εικ. 7) είναι κτισμένος στις υπώρειες του όρους Τρόχαλος σε απόσταση ενός περίπου χιλιομέτρου βορειοανατολικά του σημερινού χωριού. Πρόκειται για μια τρίκλιτη ξυλόστεγη βασιλική (σχ. 3) με ευρύ μεταγενέστερο νάρθηκα (εικ. 8), ισοπλατή με τον κυρίως ναό. Οι διαστάσεις του ναού, χωρίς την κεντρική αψίδα είναι 20,60μ. x 13,50μ.[71], ενώ το μήκος του φθάνει τα 23μ. συνυπολογίζοντας την αψίδα. Το πλάτος του βόρειου κλίτους είναι 3,15μ. και του νότιου 2,90μ. Το κυρίως Ιερό έχει διαστάσεις 5,05μ. x 3,90μ. Ο νάρθηκας έχει εσωτερικές διαστάσεις 7μ. x 12μ.

Τα πλάγια κλίτη απολήγουν ανατολικά στις ημικυκλικές, τυφλές σήμερα, κόγχες του τριμερούς βήματος. Τα πλάγια διαμερίσματα χωρίζονται από το κυρίως Ιερό με συμπαγείς τοίχους πάχους 0,60 μ., ενώ η πρόσβαση επιτυγχάνεται με στενά διαβατικά, διαστάσεων 2,40μ. x 1μ. Το τριμερές Ιερό είναι υπερυψωμένο κατά μια βαθμίδα από το έδαφος.

Η κεντρική αψίδα (εικ. 7, 9) εξωτερικά διατρυπάται από τρία ισοϋψή παράθυρα με πλίνθινα τόξα, τα οποία περιβάλλονται από απλή σειρά πλίνθων και στηρίζονται σε μαρμάρινους αμφικιονίσκους με λοξότμητα επιθήματα. Τα τρία παράθυρα περιβάλλονται από ευρύ πλίνθινο τόξο, που καταλήγει στη γένεση των παραθύρων. Στο τύμπανο διαμορφώνονται κεραμικά κοσμήματα σε επάλληλες ζώνες, όπου διατηρούνται αποσπασματικά υπολείμματα πλίνθων σε τυχαία διάταξη μαρτυρώντας μια προχειρότητα ή έλλειψη τεχνογνωσίας[72].

Στο εσωτερικό της αψίδας εγγράφεται ημικυκλικό, κτιστό σύνθρονο με τρεις βαθμίδες και επισκοπικό θρόνο χωρίς ερεισίχειρα[73]. Η λίθινη Αγία Τράπεζα,

[70] Βέλκος Γ., Η επισκοπή Δομενίκου, 167 - 168.

[71] Βογιατζής Σ. - Συθιακάκη – Κριτσιμάλλη Β., Ο ναός του Αγίου Γεωργίου, 21.

[72] Βογιατζής Σ. – Συθιακάκη - Κριτσιμάλλη Β., Ο ναός του Αγίου Γεωργίου, 25.

[73] Για το σύνθρονο βλ. Βοκοτόπουλος Π., Εκκλησιαστική αρχιτεκτονική, 135 - 136, όπου και σχετικά παραδείγματα μεσοβυζαντινών ναών, Δημητροκάλλης Γ., Συμβολαί, 35. Πρβλ. ενδεικτικά, αντίστοιχο

διαστάσεων 1μ. x 1μ., στηριζόταν σε βάθρο, στο δυτικό τμήμα της οποίας είναι ορατές οι υποδοχές στήριξης κιόνων και αποτελούσε τη βάση κιβωρίου. Στους πλάγιους τοίχους της Πρόθεσης και του κυρίως Ιερού σώζονται λίθινα πεζούλια πλάτους 30 εκατοστών, όπως επίσης και στη βορειοανατολική γωνία του διακονικού, σχήματος τεταρτοκυκλίου[74].

Η διαίρεση των κλιτών γίνεται με τοξοστοιχίες από ζεύγος κιόνων (εικ. 10), οι οποίοι διαμορφώνουν τριπλά τοξωτά ανοίγματα. Η επικοινωνία του νάρθηκα με το κεντρικό κλίτος γίνεται μέσω του τριβήλου (εικ. 11), ενώ με τα πλάγια κλίτη μέσω τοξωτών ανοιγμάτων. Οι κίονες είναι μονόλιθοι με κιονόκρανα που έχουν συμφυές επίθημα και ανήκουν στον τύπο των τεκτονικών λεβητοειδών[75]. Οι βάσεις των κιόνων έχουν τετράγωνη συμφυή πλίνθο και είναι τοποθετημένες πάνω σε κτιστά βάθρα. Οι κίονες των κλιτών έχουν τις ίδιες διαστάσεις και έχουν κατασκευασθεί από προκοννησιακό μάρμαρο. Αντίθετα, οι κίονες του τριβήλου είναι κατασκευασμένοι από μάρμαρο «verde antico»[76] μαρτυρώντας μια προσπάθεια να δοθεί μια έμφαση πολυτέλειας στο συγκεκριμένο αρχιτεκτονικό στοιχείο. Ο συνδυασμός τους φανερώνει ενιαίο σχεδιασμό στη διάταξη των στηριγμάτων, τα οποία τοποθετήθηκαν στο ναό σε πρώτη χρήση[77].

Ο ναός καλύπτεται από ενιαία δίρριχτη στέγη, ωστόσο η αποκάλυψη τμήματος τοξωτού παραθύρου φωταγωγού στο βόρειο τοίχο του νότιου κλίτους[78] φανερώνει ότι το κεντρικό κλίτος στεγαζόταν αρχικά με ανεξάρτητη δίρριχτη στέγη, υπερυψωμένη με τη μορφή φωταγωγού πάνω από τις μονόρριχτες στέγες των πλευρικών κλίτων.

Εξωτερικά, η αρχαιολογική έρευνα στο πλαίσιο εργασιών αποκατάστασης του περιβάλλοντος χώρου (1995 - 1997) αποκάλυψε προσκτίσματα νότια και δυτικά του ναού, εκ των οποίων τα τέσσερα διαδοχικά δωμάτια στη νότια πλευρά ήταν επιχρισμένα με υδραυλικό κονίαμα. Επίσης, αποκαλύφθηκαν θεμέλια προγενέστερου δρομικού κτιρίου, το οποίο εκτεινόταν δυτικά και βόρεια του σημερινού ναού και

παράδειγμα στην Κοίμηση Καλαμπάκας (Αναγνωστόπουλος Α. - Ανδρούδης Π., Η Βυζαντινή καθέδρα, 76, σχ.1, εικ. 36).

[74] Πασαλή Α., Ναοί, 34.

[75] Βογιατζής Σ. - Συθιακάκη- Κριτσιμάλλη Β., Ο ναός του Αγίου Γεωργίου, 24.

[76] Βογιατζής Σ. - Συθιακάκη- Κριτσιμάλλη Β., Ο ναός του Αγίου Γεωργίου, 23 – 24, υποσ.10, όπου εκτενής βιβλιογραφία.

[77] Βογιατζής Σ. - Συθιακάκη-Κριτσιμάλλη Β., Ο ναός του Αγίου Γεωργίου, 24.

[78] Πασαλή Α., Ναοί, 37, εικ. 8.

πιθανόν να σχετίζεται με αρχαίο ναό αφιερωμένο στον Ασκληπιό[79].

Οι πρώτοι μελετητές του μνημείου Β. Βέμη και Α. Πετρονώτης[80] υποστήριξαν την ύπαρξη παλαιοχριστιανικής οικοδομικής φάσης με βάση, κυρίως, την ύπαρξη εντοιχισμένων αρχιτεκτονικών γλυπτών και την παρουσία συνθρόνου. Στη συνέχεια, η αρχιτέκτονας Α. Πασαλή[81] διατύπωσε την άποψη ότι η αρχική φάση του μνημείου ανάγεται στο 12ο αιώνα βασισμένη σε μορφολογικά, κυρίως, στοιχεία, που επιχωριάζουν στη μεσοβυζαντινή αρχιτεκτονική του ελλαδικού χώρου (ατελές πλινθοπερίκλειστο σύστημα δόμησης, περιορισμένος φωτισμός, τρίλοβο παράθυρο με ισοϋψείς λοβούς εγγεγραμμένο σε ευρύτερο τόξο).

Ωστόσο, στην δημοσιευμένη μελέτη των αρχιτεκτόνων Σ. Βογιατζή και Β. Συθιακάκη[82] διατυπώνεται εκ νέου μια χρονική επαναπροσέγγιση του κτίσματος βασισμένη σε ανασκαφικές εργασίες του περιβάλλοντος χώρου. Συγκεκριμένα, η στρωματογραφία σε συνδυασμό με τα κινητά ευρήματα (εντοιχισμένες επιγραφές και γλυπτά, νομίσματα) δεν τεκμηριώνουν τη χρήση του χώρου την παλαιοχριστιανική περίοδο[83]. Τα νέα ανασκαφικά δεδομένα και ευρήματα επιτρέπουν μια αναδιατύπωση ορισμένων προγενέστερων θεωριών και μια εκ νέου χρονολογική προσέγγιση στις αλλεπάλληλες οικοδομικές φάσεις του μνημείου μας. Πρόκειται για μια πραγμάτευση, που επαληθεύει σ'ένα βαθμό την προγενέστερη άποψη της Α. Πασαλή για την αρχική ανέγερση του ναού στα μεσοβυζαντινά χρόνια. Η χρονολόγηση των κινητών ευρημάτων, που εντοπίστηκαν εντός και εκτός του ναού και του περιβάλλοντος χώρου, επιτρέπουν μια σαφή χρονολογική διατύπωση των επιμέρους φάσεων του μνημείου μας.

Στα ερείπια ενός υστερορρωμαϊκού ναού ανεγείρεται ο ναός στα τέλη του 10ου -

---

[79] Αρβανιτόπουλος Δ., Ανασκαφαί και έρευναι, 171, του ιδίου, Αρχαιολογικαί ανακοινώσεις, 6, Βογιατζής Σ. – Συθιακάκη-Κριτσιμάλλη Β., Ο ναός του Αγίου Γεωργίου, 20.

[80] Στην προγενέστερη βιβλιογραφία είχαν διατυπωθεί απόψεις για την παρουσία παλαιοχριστιανικής βασιλικής (Βέμη Β. - Πετρονώτης Α., Κιονόκρανα, 448 - 450, Πετρονώτης Α., Βυζαντινή κεράμινη επιγραφή, 506-507). Αντίθετα, τα κιονόκρανα που απασχόλησαν τους Β. Βέμη - Α. Πετρονώτη φανερώνουν ότι ανήκουν στην οικοδομική φάση του 17ου αιώνα, σύμφωνα με την πρόσφατη επαναπροσέγγιση από τους ερευνητές (Βογιατζής Σ. – Συθιακάκη-Κριτσιμάλλη Β., Ο ναός του Αγίου Γεωργίου, 32-33 εικ. 23)

[81] Πασαλή Α., Ναοί, 397 - 398.

[82] Βογιατζής Σ. – Συθιακάκη-Κριτσιμάλλη Β., Ο ναός του Αγίου Γεωργίου, 19 - 42.

[83] Βογιατζής Σ. - Συθιακάκη-Κριτσιμάλλη Β., Ο ναός του Αγίου Γεωργίου, 29-33, όπου και εκτενή αναφορά αρχαιολογικών ευρημάτων.

αρχές 11ου αιώνα, όπου και η εγκατάσταση της επισκοπικής έδρας. Από την αρχική αυτή οικοδομική φάση διατηρείται ακέραιο το κεντρικό και νότιο κλίτος μέχρι το μέσον του νάρθηκα και οι αψίδες του Ιερου Βήματος και του διακονικού, ενώ από την αψίδα της Πρόθεσης διατηρούνται τα κατώτερα τμήματα. Στην ίδια χρονική περίοδο ανήκει τμήμα ψηφιδωτού δαπέδου στο νάρθηκα[84]. Σημαντικό *terminus ante quem* για την ανέγερση του μνημείου αποτελεί ανώνυμος φόλλις (976-1030/5), που προέρχεται από τα βόρεια πρανή του ναού[85].

Οι αναλογίες και η διάταξη των χώρων, η ευρεία αψίδα, η διαίρεση των κλιτών με τοξοστοιχίες, η χρήση τριβήλου και συνθρόνου[86], το είδος της τοιχοποιίας αλλά και επιμέρους αρχιτεκτονικά στοιχεία (κιονόκρανα, στυλοβάτης τέμπλου, κιβώριο[87]) εντοπίζονται σχεδόν όμοια στην επισκοπική βασιλική της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Καλαμπάκας[88].

Η δεύτερη οικοδομική φάση τοποθετείται τον όψιμο 13ο αιώνα, όταν ο επισκοπικός ναός μετατρέπεται σε καθολικό μονής, όπως τεκμηριώνεται από τα κινητά ευρήματα στις κιβωτιόσχημες ταφές στο βόρειο τμήμα του νάρθηκα[89]. Στη φάση αυτή διευρύνεται ο κιονοστήρικτος νάρθηκας προς τα δυτικά (± 4μ.) σε μορφή Λιτής[90] και αντικαθίσταται η αρχική στέγασή του. Επίσης, την ίδια εποχή ανάγεται η επιμελημένη τοιχοποιία της δυτικής πρόσοψης (εικ. 8) με τη διαμόρφωση λίθινου

[84] Βογιατζής Σ. – Συθιακάκη - Κριτσιμάλλη Β., Ο ναός του Αγίου Γεωργίου, 29 - 30 εικ. 20. Η παρουσία ψηφιδωτού δαπεδού σε μνημεία της μεσοβυζαντινής περιόδου είναι ιδιαίτερα προσφιλής όπως, ενδεικτικά, στην Παναγία Τριμητού (αρχές 11ου αιώνα) (Βοκοτόπολος Π., Εκκλησιαστική αρχιτεκτονική, 31 - 32, 189 πίν. 17).

[85] Βογιατζής Σ. – Συθιακάκη-Κριτσιμάλλη Β., Ο ναός του Αγίου Γεωργίου, 29, 37

[86] Βοκοτόπουλος Π., Εκκλησιαστική αρχιτεκτονική, 61, 69, 135, όπου αναφορά στην επιβίωση συνθρόνου σε επισκοπικούς ναούς μέχρι τα μέσα 13ου αιώνα. Επίσης, βλ. Πασαλή Α., Ναοί, 407, Αναγνωστόπουλος Α. - Ανδρούδης Π., Η Βυζαντινή καθέδρα, 97 υποσ. 222, όπου συγκεντρωμένα παραδείγματα.

[87] Πρβλ. ανάλογο παράδειγμα στην Κοίμηση Καλαμπάκας (Vanderheyde C., Le ciborium, 427 κ.εξ., Αναγνωστόπουλος Α. - Ανδρούδης Π., Η βυζαντινή καθέδρα, 84 κ.εξ., εικ. 71 - 82).

[88] Σχετικά με την ανέγερση του επισκοπικού ναού έχουν διατυπωθεί διαφορετικές απόψεις. Για το θέμα βλ. Sythiakakis-Kritsimallis V. - Voyadjis S., Redating the Basilica, 195 – 227. Αναγνωστόπουλος Α. - Ανδρούδης Π., Η Βυζαντινή καθέδρα, 94 - 95, 110 - 113, όπου και προγενέστερη βιβλιογραφία.

[89] Βογιατζής Σ. - Συθιακάκη-Κριτσιμάλλη Β., Ο ναός του Αγίου Γεωργίου, 29, εικ. 18.

[90] Βογιατζής Σ. - Συθιακάκη-Κριτσιμάλλη Β., Ο ναός του Αγίου Γεωργίου, 39 - 40, εικ. 29 - 30.

δομικού σταυρού[91] και το πεταλόσχημο υπέρθυρο - κόγχη με αετωματική απόληξη[92]. Τα δύο τελευταία αυτά στοιχεία φανερώνουν στενή κατασκευαστική συνάφεια (μορφή και διάταξη κεραμοπλαστικού διακόσμου, τοιχοποιία και ύπαρξη κρηπίδας) με την πρόσοψη του καθολικού της Πόρτα Παναγιάς[93]. Η αλλαγή χρήσης του θα πρέπει να συσχετισθεί πιθανόν με τη μεταφορά της επισκοπικής έδρας στην Ελασσόνα[94].

Στην τρίτη οικοδομική φάση το μνημείο έλαβε τη σημερινή του μορφή, όπου το καθολικό της μονής διαμορφώνεται σε ξυλόστεγη βασιλική με ενιαία δίρριχτη στέγη, και οι ανακατασκευές σχετίζεται πιθανόν με το σεισμό του έτους 1544[95]. Ο τοιχογραφικός διάκοσμος ακολουθεί τις κλίσεις της στέγης (1611), καθώς οι μονόρριχτες στέγες των κλιτών καθαιρέθηκαν και η δίρριχτη στέγη του φωταγωγού επεκτάθηκε προς βόρεια, νότια και δυτικά[96].

Η επόμενη οικοδομική φάση τοποθετείται το 18ο αιώνα, όταν κατέρρευσε και ανοικοδομήθηκε η βόρεια πλευρά του ναού και μεγάλο μέρος της αψίδας της Πρόθεσης[97].

Η τελευταία οικοδομική φάση χρονολογείται τον 20ο αιώνα με την προσθήκη εξωνάρθηκα από τσιμεντόπλινθους[98], που καθαιρέθηκε το έτος 1995 κατά τις αναστηλωτικές εργασίες.

Οι επιγραφές

Η παλαιότερη επιγραφή του ναού βρίσκεται στη δυτική πρόσοψη του νάρθηκα (εικ. 12), εντοιχισμένη στη βάση αετώματος, αξονικά πάνω από την κεντρική είσοδο,

---

[91] Πασαλή Α., Ναοί, 376 - 378, 410 – 411, εικ. 9, όπου σχετικά παραδείγματα, Βογιατζής Σ. – Συθιακάκη - Κριτσιμάλλη Β., Ο ναός του Αγίου Γεωργίου, 39, εικ.1, 7

[92] Βογιατζής Σ. – Συθιακάκη - Κριτσιμάλλη Β., Ο ναός του Αγίου Γεωργίου, 39 εικ. 15, Βελένης Γ., Ερμηνεία του εξωτερικού διακόσμου, 258 - 259, όπου παλαιότερη βιβλιογραφία. Ειδικά για τον κεραμοπλαστικό διάκοσμο σε μνημεία του Δεσποτάτου της Ηπείρου βλ. Τσουρής Κ., Ο κεραμοπλαστικός διάκοσμος, σποράδην.

[93] Ορλάνδος Α., Η Πόρτα Παναγιά, 6, 184, Μαμαλούκος Σ., Η χρονολόγηση του καθολικού, εικ. 3 - 4.

[94] Βογιατζής Σ. – Συθιακάκη - Κριτσιμάλλη Β., Ο ναός του Αγίου Γεωργίου, 41.

[95] Πρβλ. κατά την ίδια χρονική περίοδο ανακατασκευές στο ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Καλαμπάκας και την ανοικοδόμηση του καθολικού της μονής Δουσίκου (Βογιατζής Σ., Συμβολή, 78).

[96] Βογιατζής Σ. - Συθιακάκη – Κριτσιμάλλη Β., Ο ναός του Αγίου Γεωργίου, εικ. 4, 6 - 9.

[97] Βογιατζής Σ. – Συθιακάκη-Κριτσιμάλλη Β., Ο ναός του Αγίου Γεωργίου, 27 – 28, εικ. 11, 17.

[98] Κουρκουτίδου Ε., Μεσαιωνικά Μνημεία, 309 - 310 και Πασαλή Α., Ναοί, 35, 37, σχ1 - 2.

σε ύψος 5μ. περίπου. Τα γράμματα αποτελούν κεραμικά στοιχεία με ελάχιστη διακοσμητική χρήση χωρίς τέλεια επεξεργασία και σε άνισο μέγεθος και περικλείονται σε κεραμικό πλαίσιο 2, 18μ. (μήκος) χ 0, 15μ. (ύψος). Πρόκειται για αφιερωματική επιγραφή που αναπτύσσεται σε ένα και μόνο στίχο[99], η οποία δημοσιεύτηκε αρχικά από τον Πετρονώτη[100]. Η δυσκολία ανάγνωσης και κατανόησής της οφείλεται στην παραδοχή ότι συνίσταται από λέξεις συγκεκομμένες, των οποίων δηλώνονται μόνο τα πρώτα γράμματά τους. Οι προτάσεις ανάγνωσής της και η δυσκολία φιλολογικής - ιστορικής προσέγγισης επέτρεψαν διαφορετικές ερμηνείες και χρονολογήσεις[101]. Οι κυριότερες προτάσεις που διατυπώθηκαν συνοψίζονται στις εξής:

Α. Δ(ώ)Ρ(η)σ(ον) Χ(ριστέ) Κ(αί) Μ(ε)ΤΑΝ(οιαν) ΟΦ(ε)Λ(η)Μ(ά)Τ(ων) ΆΦ(εσιν) Δ(ός).

Η ερμηνευτική αυτή προσέγγιση διατυπώθηκε από τον καθηγητή Γεώργιο Βελένη, θυμίζοντας την Κυριακή Προσευχή.

Β. +++ Δ(ώ)Ρ(η)σ(ον) Χ(ριστέ) Κ(ά)Μ(οί) Τ(ω) ΑΝ(α)Ξ(ίω) ΟΦΛ(η)Μ(ά)Τ(ων) ΆΦ(εσιν) Τ(ω) Δο(ύ)Λ(ω) σ(ου) ΙΩ (άννη).

Η παραπάνω ερμηνεία διατυπώθηκε από τον παλαιογράφο Α. Τσελίκα[102], η οποία έγινε αποδεκτή και από τον Βελένη[103] ως μια έμμετρη μεταγραφή, που αναπτύσσεται σε βυζαντινό δωδεκασύλλαβο και δεκαπεντασύλλαβο στίχο.

Ως προς την χρονολόγηση της επιγραφής, ο Πετρονώτης διατυπώνει μια πρόταση χρονολόγησης στις αρχές και στο α΄ τέταρτο του 11ου αιώνα, συνεκτιμώντας τη μορφή της δυτικής τοιχοποιίας με τους λίθινους σταυρούς, την μορφολογία των γραμμάτων[104] και την ίδρυση της επισκοπής[105]. Στην περίπτωση αυτή προτείνεται η ταύτιση του ονόματος «Ιωάννη» με τον μητροπολίτη Λαρίσης Ιωάννη Β΄ (β΄ή γ΄τέταρτο 11ου αιώνα)[106] ή τον Ιωάννη Γ΄(1166)[107] ή κάποιον άγνωστο επίσκοπο

[99] Αντίθετα, η πλειονότητα των πλίνθινων επιγραφών είναι πολύστιχες σε μνημεία του Δεσποτάτου της Ηπείρου (Βελένης Γ., Σχόλια και παρατηρήσεις, 275, όπου και σχετικά παραδείγματα).

[100] Πετρονώτης Α., Βυζαντινή κεράμινη επιγραφή, 508 κ.εξ.

[101] Πετρονώτης Α., Βυζαντινή κεράμινη επιγραφή, 508-511 και Πασαλή Α., Οι ναοί, 43 σχ.8 - 9.

[102] Πετρονώτης Α., Βυζαντινή κεράμινη επιγραφή, 509.

[103] Πετρονώτης Α., Βυζαντινή κεράμινη επιγραφή, 510 - 511.

[104] Πετρονώτης Α., Βυζαντινή κεράμινη επιγραφή, 512.

[105] Πετρονώτης Α., Βυζαντινή κεράμινη επιγραφή, 506, 512 υποσ. 2, 24 αντίστοιχα, όπου και προγενέστερη βιβλιογραφία.

[106]Αβραμέα Α., Η Βυζαντινή Θεσσαλία, 193, αρ.19.

Δομενίκου. Σύμφωνα με τα παραπάνω στοιχεία, η ανοικοδόμηση του ναού στόχευε πιθανόν στη χρήση του ως καθεδρικού ναού της νεοϊδρυθείσας επισκοπής Δομενίκου.

Ωστόσο, τα τελευταία χρόνια οι αρχιτέκτονες Σωτήρης Βογιατζής και Βασιλική Συθιακάκη, με βάση τα πρόσφατα ευρήματα στο πλαίσιο εργασιών αποκατάστασης του περιβάλλοντος χώρου (1995-1997), διατυπώνουν μια νέα πρόταση χρονολόγησης της πλίνθινης επιγραφής στο δεύτερο μισό του 13ου αιώνα[108]. Στην περίπτωση αυτή, ο κτήτορας Ιωάννης ταυτίζεται με τον σεβαστοκράτορα Ιωάννη Άγγελο Κομνηνό Δούκα, ηγεμόνα της Θεσσαλίας και κτήτορα της μονής Θεοτόκου Ακαταμαχήτου των Μεγάλων Πυλών (Πόρτα Παναγιά) (1283)[109]. Άλλωστε προς την ίδια κατεύθυνση οδηγεί η σύγκριση της τοιχοποιίας του τελευταίου ναού με τη δυτική όψη του μνημείου μας, σύμφωνα με τους μελετητές.

Εσωτερικά, η επιγραφή (εικ. 13), η οποία δίνει πληροφορίες για τμήμα του διακόσμου, διασώζεται στο βόρειο κιονόκρανο του τριβήλου[110]:

+ ΑΝΗΣΤΟΡΙΘΕΙ Η ΦΡΥΚΤΙ ΑΥΤΗ ΔΕΥΤΕΡΑ ΠΑΡΟΥCΙΑ ΕΠΙ ΤΗς/

ΕΠ'ΑΡΧΙ(ΕΡΑΤΕΙΑC) ΤΟΥ ΑΡΧΙΕΠΙCΚΟΠΟΥ Κ(ΥΡΟΥ) ΓΑΛΑΚΤΙΩΝ[ΟC]/

ΔΗΜΟΝΙΚΟΥ Κ(ΑΙ) ΕΛΑCΟΝΟC ΔΙΑ CΗΝ[ΔΡΟΜΗC] ΤΕ ΠΝ(ΕΥΜΑ)Τ(Ι)Κ(ΟΙC) Κ(ΑΙ) [ΚΟΠΟΥ]/

[Τ]ΟΥ ΤΡΙCΟCΙΟΤΑΤΟΥ ΕΝ ΗΕΡΟΜΟΝΑΧ(ΟΙC) Κ(ΑΙ) ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΟΙC Π(ΑΤ)ΡΑCΙ Κ(ΥΡ)/

ΤΙΜΟΘΕΟΥ[…/ Χε (ι ;) ρυ

Από την επιγραφή πληροφορούμαστε ότι το τρίβηλο ιστορήθηκε με τη σύνθεση της Δευτέρας Παρουσίας επί αρχιερατείας Γαλακτίωνος. Ο μητροπολίτης ανήλθε στον επισκοπικό θρόνο Δομενίκου και Ελασσόνας στις 27 Δεκεμβρίου 1593 και παρέμεινε ως το Μάιο 1615[111], οπότε και απομακρύνθηκε ύστερα από απαίτηση του Σουλτάνου[112], ίσως εξαιτίας της επανάστασης του μητροπολίτη Λαρίσης, Διονυσίου

---

[107] Αβραμέα Α., Η Βυζαντινή Θεσσαλία, 194 – 195, αρ.24.

[108] Βογιατζής Σ. - Συθιακάκη - Κριτσιμάλλη Β., Ο ναός του Αγίου Γεωργίου, 41.

[109] Ορλάνδος Α., Η Πόρτα Παναγιά, 6.

[110] Η επιγραφή αρχικά μεταγράφηκε από το Δαλαμπύρα (Δαλαμπύρας Σ., Ανέκδοτοι Επιγραφαί, 12) και επαναδημοσιεύτηκε από την Πασαλή (Πασαλή Α., Ναοί, 40, σχ. 6).

[111] Βέλκος Γ., Η επισκοπή Δομενίκου, 149.

[112] Δαλαμπύρας Σ., Ανέκδοτοι Επιγραφαί, 13, Βέλκος Γ., Η επισκοπή Δομενίκου, 149 - 153. Αναφορά του ονόματός του εντοπίζεται και σε ναούς της Τσαριτσάνης, όπως στη μονή Αγίου Αθανασίου (1612/13) και στο τέμπλο του ναού του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης (1615) (Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, 33 – 34, υποσ. 151).

Σκυλοσόφου.· Ωστόσο, δε γίνεται αναφορά στο χρόνο ανέγερσης ή επισκευής προγενέστερου κτίσματος. Η λέξη «ιερομονάχοις» υποδηλώνει την παρουσία μοναστικής κοινότητας και τη χρήση του κτίσματος ως καθολικού μονής.

Η ιστόρηση του οφείλεται στη συνολική χορηγία και στην ουσιαστική συμβολή της μοναχών « …συνδρομής πνευματικής και κόπου…» με μνεία του ηγουμένου, μια συνήθης πρακτική στις μονές[113]. Παράλληλα, η χρήση της γενικής «τρισοσιωτάτου», που προσδιορίζει τον Τιμόθεο, φανερώνει βαθιά εκτίμηση προς το πρόσωπό του εκ μέρους των μοναχών. Η επανάληψη, μάλιστα, της λέξης «πνευματικοίς», που προσδιορίζει τον τύπο «πατράσι» υποδηλώνει ότι ο Τιμόθεος ήταν ο πνευματικός πατέρας, ο καθοδηγητής και πιθανόν ο ηγούμενος της μονής, που έχαιρε τον σεβασμό και την εκτίμηση της μοναστικής κοινότητας.

Ο τύπος «Δημονίκου» δεν είναι άγνωστος και εντοπίζεται σε έγγραφα ήδη επί αρχιερατείας Δαμασκηνού (1570 - 1574)[114].

Παράλληλα, η χρήση ορισμένων συμβόλων στην επιγραφή, που αποτελούν συντμήσεις φθόγγων, είναι δείγμα γνώσης μικρογραφίας ή συγγραφής χειρογράφων/ κωδίκων και συναντώνται σπάνια σε εντοίχιο διατιθέμενο χώρο[115]. Συγκεκριμένα, το ένα από τα δύο χαρακτηριστικά σύμβολα ομοιάζει με το αντίστοιχο κωδίκων του 11ου αιώνα[116], όπως γίνεται φανερό στις συντμήσεις των διφθόγγων «ου» και «ευ». Ωστόσο, παρατηρείται, επίσης, αυξημένος αριθμός ορθογραφικών λαθών σε στερεότυπες φράσεις και υπερθέσεις ή βραχυγραφίες πάνω από τα κεφαλαιογράμματη επιγραφή. Πρόκειται για μια επιγραφή, η οποία δεν φαίνεται

[113] Πρβλ. ανάλογη μνεία χορηγίας στο παρεκκλήσιο της μονής Βαρλαάμ (Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 32 - 33) και στο παλαιό καθολικό της μονής Αγίου Στεφάνου Μετεώρων (Vitaliotis I., Saint - Etienne, 42 - 45, πίν.2).

[114] Ο τύπος εντοπίζεται ήδη σε χειρόγραφο της μονής Ολυμπιώτισσας (1573), όπου ο επίσκοπος Δαμασκηνός φέρει τον τίτλο «πρόεδρος Δημονίκου και Ελασσώνος» (1570 - 1574), όπως, επίσης, και ο διάδοχός του, Αρσένιος (1574 - 1589) (Βέλκος Γ., Η επισκοπή Δομενίκου, 143, 145 - 146, 148). Πρβλ. το αντίγραφο συνοδικού γράμματος του πατριάρχη Θεολήπτου Β΄ προς τη μονή Μεγάλου Μετεώρου (1586) (Αγορίτσας Δ., Συνοδικό γράμμα, 25) και τις αφιερωματικές επιγραφές στις δωρεές φορητών εικόνων (1589-1592) του αρχιεπισκόπου Αρσενίου Ελασσόνας στις μονές Μετεώρων και Δουσίκου (Δημητρακόπουλος Φ., Αρσένιος Ελασσόνος, 161, 164-165).

[115] Πρβλ. ανάλογο παράδειγμα στην επιγραφή στο ναό του Αγίου Νικολάου του άρχοντα Κυρίτζη (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 50 - 52, πίν. 28β).

[116] Πρβλ. τους τύπους των γραμμάτων στον κώδικα Ιβήρων αρ. 463, Βαρλαάμ και Ιωάσαφ (Θησαυροί, Β΄, εικ. 91, 111, 123, 127 - 128).

προσεγμένη στο σύνολό της με την έλλειψη ομοιομορφίας γραμμάτων φανερώνοντας μια πιθανή βιασύνη.

Στο νότιο κιονόκρανο του τριβήλου σώζεται μια δεύτερη επιγραφή[117] (εικ. 14), που αναφέρεται στην μνημειακή παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας:

+ Τ(ΗΝ) ΦΟΒΕΡΗΝ COY ΒΑCΙΛΕΥ ΔΕΥΤΕΡΗC ΠΑΡΟΥCΙ(ΑC) ΠΙΣΤΟΙ Κ(ΑΙ) ΠΟ/ ΘΟ ΠΡΟCΔΟΚΩ ΕΞΥCΤΑΜΕ Κ(ΑΙ) ΤΡΕΜΟ ΠΩC ΑΤΕΝΙCΟ COI Κ[ΡΙ]/ ΤΑ ΠΩC ΥΠΕΙ ΜΟΙ ΤΑC ΠΡΑΞΗC ΑΠΑΓΩΡΕΒΩ. ΕΜΑΥ/
ΤΟΝ ΙΝΑ ΜΕCΙΤΗΝ ΧΡΥCΟΜΕ ΠΩC ΦΥ/
ΓΩ ΤΑC ΚΟΛΛΑCCΗC.:

Πρόκειται για ιδιόμελο - επίγραμμα[118] γραμμένο σε δεκαπεντασύλλαβο, που εμπνεύστηκε ο υμνογράφος Ιωάννης Κουκουζέλης[119], και το οποίο σχετίζεται άμεσα με το εσχατολογικό περιεχόμενο της Δευτέρας Παρουσίας.

Στην αριστερή παραστάδα του Ιερού Βήματος υπήρχε η εξίτηλη σήμερα κτητορική επιγραφή[120]:

ΑΝΗΓΕΡΘΗ Ο ΘΕΙΟC Κ(ΑΙ) ΠΑΝCΕΠΤΟC ΝΑΟC ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ/
[ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΤΟΥ ΤΡΟΠΑΙΟΦΟΡΟΥ] ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟC [ΤΟΥ ΠΑΝΙΕΡΩΤΑΤΟΥ]/
[ΑΡΧΙΕΠΙC]ΚΟΠΟΥ [ΚΥΡ ΓΑΛΑΚΤΙΩΝΟC] ΔΟΜΕΝΙΚΟΥ Κ(ΑΙ) ΕΛΑC/
CΟΝΟC ΔΙΑ CΥΝΔΡΟΜΗC ΚΑΙ ΚΟΠΟΥ ΤΟΥ ΤΙΜΙΩΤΑΤΟΥ
ΙΕΡΟ(ΜΟΝ)ΑΧΟΥ
ΚΥΡ [ ].

Γίνεται αναφορά στην ανακαίνιση του ναού κατά τη διάρκεια της αρχιερατείας του Γαλακτίωνος. Επίσης, αναγράφεται ότι η αποπεράτωση της ανακαίνισης ήταν αποτέλεσμα χορηγίας ενός μοναχού, του οποίου δε σώζεται το όνομα. Η αναγραφή, όμως, του προθέματος «κυρ» μας οδηγεί στην πιθανότητα είτε να αναφέρεται στον μοναχό «κυρ Ιωάννη», ο οποίος χρηματοδότησε την τοιχογράφηση του ναού είτε

[117] Η επιγραφή αρχικά μεταγράφηκε από το Δαλαμπύρα (Δαλαμπύρας Σ., Ανέκδοτοι Επιγραφαί, 12) και επαναδημοσιεύτηκε από την Πασαλή (Πασαλή Α., Ναοί, 41, σχ.7).

[118] Πρβλ. την ίδια επιγραφή σε επιτάφιο του έτους 1620 (Σωτηρίου Γ., Βυζαντινά μνημεία της Θεσσαλίας, 413 - 414).

[119] Ευστρατιάδου Σ., Ιωάννης ο Κουκουζέλης, 55, Αλυγιζάκης Α., Ιωάννης Μαϊστωρ, 655, υποσ. 3 και Vassis I., Initia Carminum Byzantinorum, 738.

[120] Δαλαμπύρας Σ., Ανέκδοτοι Επιγραφαί, 15, Πασαλή Α., Ναοί, 42.

στον «κυρ Τιμόθεο», ηγούμενο της μοναστικής αδελφότητας, ο οποίος αναφέρεται στην επιγραφή του τριβήλου.

Μία ακόμη κτητορική επιγραφή, επίσης εξίτηλη, ήταν γραμμένη επάνω στη δεξιά παραστάδα του Ιερού Βήματος[121]:

[ΑΝΙΣΤΟΡΙΘΗ Ο ΘΕΙΟC ΚΑΙ ΠΑΝCΕΠΤΟC ΝΑΟC ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ]/

ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΤΟΥ ΜΕΓΑΛΟΜΑΡΤΥΡΟC, ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟC ΤΟΥ ΠΑΝΙΕΡΩΤΑΤΟΥ ΑΡΧΙΕΠΙCΚΟΠΟΥ ΚΥΡ ΓΑΛΑΚΤΙΟΝΟC/

[ΔΙΑ CΥΝΔΡΟΜΗC] ΚΟΠΟΥ Κ(ΑΙ) ΕΞΟΔΟΥ [ΤΟΥ]/

ΕΥΛΑΒΕCΤΑΤΟΥ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΥ ΚΥΡ ΙΩΑΝ[Ν]ΟΥ [ΕΠΙ]/

ΕΤΟΥC ΖΡΙΘ. ΕΤΕΛΕΙΩΘΗ ΕΝ ΜΗΝΙ [ ] [ΔΙΑ ΧΕΙΡΟC] ΓΕΡΑCΙΜΟΥ

[ΙΕΡΟΜΟ]ΝΑΧΟΥ.

Σύμφωνα με τον Δαλαμπύρα, την ανάγνωση του οποίου επαναλαμβάνει η Πασαλή, στη συμπλήρωση του πρώτου στίχου αναγραφόταν η λέξη «ανηγέρθη». Σε αυτή την περίπτωση, ο τύπος «ανηγέρθη» θα αποτελούσε ένα ακόμα παράδειγμα στερεότυπης εκκλησιαστικής έκφρασης[122] αντί του «ανιστορήθει» καθώς οι έννοιες των δύο ρημάτων συχνά ταυτίζονται σε αντίστοιχες περιπτώσεις[123]. Όμως, το γεγονός ότι η έτερη εξίτηλη πια επιγραφή αναφερόταν με σαφήνεια στην ανέγερση (ανακαίνιση) του ναού, σε συνδυασμό με τα αναγραφόμενα στην επιγραφή μας και στην αναφορά στο όνομα του ζωγράφου, οδηγεί στη διόρθωση της ανάγνωσης του Δαλαμπύρα και συνακόλουθα στην αντικατάσταση του «ανηγέρθη» με το «ανιστορήθη». Η επιγραφή μας πληροφορεί, λοιπόν, για το έτος τοιχογράφησης του ναού: ΖΡΙΘ΄ (7119 - 5508) = 1611, επί αρχιερατείας του μητροπολίτη Γαλακτίωνος (1593 - 1615). Η λέξη «ετελειώθη» αναφέρεται στην ολοκλήρωση της ιστόρησης και αποτελεί κοινό τόπο και καθιερωμένη φράση μιας κτητορικής επιγραφής, όπως, για παράδειγμα, συναντάται στον γειτονικό ναό των Ταξιαρχών ή του αγίου Βησσαρίωνος. Η ιστόρηση του ναού πραγματοποιήθηκε με έξοδα του μοναχού Ιωάννη. Η προσφώνηση, μάλιστα, με το πρόθεμα «κυρ» μαρτυρεί μια ιεραρχική διαφοροποίηση στα πλαίσια της μοναστικής κοινότητας. Στο τέλος της επιγραφής αναγράφεται το όνομα του αγιογράφου, μοναχού Γερασίμου, του οποίου δε γνωρίζουμε ούτε βιογραφικά στοιχεία ούτε κάποιο ενυπόγραφο ή αποδιδόμενο έργο

[121] Δαλαμπύρας Σ., Ανέκδοτοι Επιγραφαί, 12 – 13, Πασαλή Α., Ναοί, 42.

[122] Βλ., ενδεικτικά σε ναούς της Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 41 - 44).

[123] Ενδεικτικά, στη μονή Ευαγγελιστρίας στον Άγιο Μηνά (Χουλιαράς Ι., Δυτικό Ζαγόρι, 24 – 26), σε ναούς της Καστοριάς κατά το 17ο αιώνα (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 41 - 44, 47) .

του[124].

Στις δύο κτητορικές επιγραφές διαφαίνεται ο εγγραματισμός του συντάκτη τους. Ο αγιογράφος, όντας μέλος του κλήρου, φαίνεται πως διακρινόταν για την άρτια γνώση της ελληνικής γλώσσας.

Συμπερασματικά, λοιπόν, η ανάλυση των επιγραφικών μαρτυριών μας αποκαλύπτει την ολοκληρωτική ανακαίνιση και ιστόρηση του ναού του Αγίου Γεωργίου το έτος 1611. Η αποπεράτωση των εργασιών οφείλεται στη χορηγία του μοναχού Ιωάννη κάτω από την ουσιαστική εποπτεία του αρχιεπισκόπου Γαλακτίωνος. Παράλληλα, η αναφορά σε μοναστική αδελφότητα και στον ηγούμενό της φανερώνει ότι ο ναός αποτέλεσε καθολικό μονής το χρονικό αυτό διάστημα της συνολικής ανακαίνισης του ναού. Την ιστόρηση του διακόσμου ανέλαβε ο αγιογράφος Γεράσιμος, για τον οποίο δε γνωρίζουμε την καλλιτεχνική πορεία του. Το όνομά του μνημονεύεται στην κτητορική επιγραφή εντός του ναού και στην ολοκλήρωση των τοιχογραφιών το έτος 1611. Οι δύο επιγραφές στα μέτωπα του τριβήλου σε συσχετισμό με τις επιγραφές των παραστάσεων, τις πανομοιότυπες συντμήσεις και τη μορφολογία των γραμμάτων φανερώνουν τον ίδιο γραφέα - συντάκτη.

iv. Άγιος Γεώργιος «ο Μικρός ή Γεωργούλης»

(α΄φάση: τέλος 16ου αι., β΄φάση: 1615 - 1618)

Στη συνοικία των Χαλκέων (εικ. 15), νότια του χωριού, βρίσκεται ο ναός του Αγίου Γεωργίου («του Γεωργούλη»). Η συγκεκριμένη επωνυμία με την προσθήκη της υποκοριστικής κατάληξης «–ούλης» οφείλεται στον προσδιορισμό του ναού σε σχέση με τον Άγιο Γεώργιο, την τρίκλιτη βασιλική βορειοανατολικά του οικισμού.

Οι άμεσες ιστορικές πληροφορίες για το ναό είναι ελάχιστες και περιορίζονται σε ενθύμηση μηναίου του έτους 1703[125].

Πρόκειται για μονόχωρο, ξυλόστεγο, δρομικό ναό (εικ. 16, σχ. 4) με νάρθηκα προς βόρεια[126] και μέσες εσωτερικές διαστάσεις 10, 50μ. x 4, 50μ. Ο νάρθηκας είναι παράγωνος με διαστάσεις 15μ. x 4, 50μ. Ο χώρος του Ιερού είναι ευρύς με

[124] Χατζηδάκης Μ., Έλληνες ζωγράφοι, 213 - 214 και Δρακοπούλου Ε., Έλληνες ζωγράφοι, 205 - 206.

[125] Πασαλή Α., Ναοί, 257 εικ. 132 - 134.

[126] Πασαλή Α., Ναοί, 262, σχ.103, εικ. 130 - 131.

εσωτερική διάμετρο της κεντρικής κόγχης 1, 70μ., η κόγχη της Πρόθεσης εγγράφεται στο πάχος του ανατολικού τοίχου, ενώ απουσιάζει η κόγχη του Διακονικού. Ο ναός, λόγω της μορφολογίας του εδάφους και της απότομης εδαφικής κλίσης, διατάσσεται σε κλιμακωτά επίπεδα καθώς είναι υπερυψωμένος περίπου 75 εκατοστά ως προς τον νάρθηκα[127].

Η πρόσβαση γίνεται από τη βόρεια και δυτική πλευρά του νάρθηκα, ενώ ο φωτισμός επιτυγχάνεται με τη διάνοιξη παραθύρου στο δυτικό τοίχο. Ο ναός καλύπτεται με ξύλινη δίρριχτη στέγη, που διαμορφώνεται σε μονόρριχτη καλύπτοντας τον νάρθηκα. Υπολείμματα προσκτισμάτων εντοπίζονται εξωτερικά στην ανατολική και βόρεια πλευρά.

Η κτητορική επιγραφή (εικ. 17) βρίσκεται στο υπέρθυρο της βόρειας εισόδου στον κυρίως ναό και σώζεται αποσπασματικά[128]:

ΑΝΕΚΑΙΝΙΣΤΙ ΚΑΙ ΑΝΕΣΤΩΡΙΣΘΙ Ο ΙΕΡΟΣ ΚΑΙ ΠΑΝ(ΣΕΠΤΟΣ)…… /….(ΑΡΧΙΕΡ)ΑΤΕΥΟΝΤΟΣ ΤΟΥ ΠΑΝΙΕΡΟΤΑΤΟΥ ΑΡΧΗΕΠΙ(ΣΚΟΠΟΥ)……. ……/ ΚΥΡΟΥ ΤΙΜΟΘΕΟΥ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΥ Κ……..

Σύμφωνα με την επιγραφή ο ναός ανακαινίστηκε και τοιχογραφήθηκε σε μη σαφώς προσδιορισμένο χρόνο. Ωστόσο, εντός του ναού υπάρχουν δύο διακριτές φάσεις τοιχογράφησης, εκ των οποίων η παλαιότερη ανήκει στο β΄ μισό του 16ου αιώνα, ενώ η νεώτερη στο α΄ μισό του 17ου αιώνα[129] και καλύπτει την επέκταση του ναού προς τα δυτικά. Το στοιχείο αυτό, σε συνδυασμό με την ύπαρξη της επιγραφής στο ύψος της νεώτερης ζωγραφικής φάσης οδηγεί στο συμπέρασμα ότι αυτή αναφέρεται στην ιστόρηση του 17ου αιώνα. Η αναφορά στο όνομα Τιμόθεος συνδέεται με τον μητροπολίτη Δομενίκου Τιμόθεο (1615 - 1618)[130] και χρονολογεί την επέκταση και τοιχογράφηση της δεύτερης φάσης του ναού πριν το 1618, οπότε και οδηγήθηκε στην αναγκαστική παραίτηση από τον θρόνο της Μητροπόλεως.

v. Άγιος Δημήτριος (αρχές 17ου αιώνα)

Ο ναός (εικ. 18) βρίσκεται στο κέντρο του οικισμού. Πρόκειται για ξυλόστεγη μονόχωρη βασιλική (σχ. 5) με μεταγενέστερο ισοπλατή νάρθηκα. Οι διαστάσεις του είναι 7, 5μ. x 11μ. Αρχιτεκτονική ιδιαιτερότητα του ναού αποτελεί ο χωρισμός του σε

[127] Πασαλή Α., Ναοί, 258, 262, σχ.104 - 105.

[128] Αδημοσίευτη.

[129] Τριβυζά Ε., Παρατηρήσεις, 13 κ.εξ.

[130] Βέλκος Γ., Η επισκοπή Δομενίκου, 153.

τρία κλίτη (εικ. 19) με τη χρήση μεταγενέστερων της ανέγερσης ξύλινων κιόνων[131]. Το Ιερό Βήμα είναι ευρύχωρο με διαστάσεις 3, 40μ. x 7, 40μ. Η ανατολική πλευρά του απολήγει στην κεντρική κόγχη, που διαμορφώνεται ημικυκλική εσωτερικά και πεντάπλευρη εξωτερικά. Η ημικυκλική κόγχη της Πρόθεσης έχει ενσωματωθεί στο πάχος του τοίχου, ενώ στο Διακονικό δεν υπάρχει κόγχη[132].

Ο ναός καλύπτεται με ενιαία δίκλινη στέγη, η οποία καταλήγει σε τριγωνικό αέτωμα ανατολικά και δυτικά. Ο φωτισμός επιτυγχάνεται από τέσσερα παράθυρα στους πλευρικούς τοίχους του ναού, ενώ στον νάρθηκα έχουν ανοιχθεί δύο παράθυρα στο βόρειο τοίχο. Το δάπεδο του κυρίως ναού και του Ιερού βρίσκεται χαμηλότερα κατά δύο βαθμίδες από το δάπεδο του νάρθηκα. Η πρόσβαση στο ναό γίνεται από μια θύρα, που βρίσκεται στο δυτικό τοίχο του κυρίως ναού. Η τοιχοποιία είναι απλή αργολιθοδομή με περιορισμένη χρήση πλίνθων, που επικαλύπτεται σήμερα από επίχρισμα[133]. Στη βόρεια και δυτική πλευρά διαμορφώνεται κτιστός αυλόγυρος, ο οποίος ανατολικά αποτελεί προέκταση του ανατολικού τοίχου του Ιερού[134]. Ο νότιος τοίχος του νάρθηκα προεκτείνεται προς δυτικά μέχρι τη νοτιοδυτική γωνία του περιβόλου, όπου διαμορφώνεται η βάση του παλαιού κωδωνοστασίου.

Εντός του ναού δεν σώζεται κάποια επιγραφή. Αντίθετα, στο βόρειο τοίχο σώζεται σε λίθο εγχάρακτη επιγραφή (εικ. 20) όπου αναγράφεται:

†ΕΤΕΛΕΙΩΘΗ Ο ΘΙΟΣ/ ΝΑΟΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΕΓΑ/ΛΟΜΑΡΤΥΡΟΣ ΔΗΜΗ/ΤΡΙΟΥ ΕΤΟΥΣ ΖΡ (..)

Η επιγραφή δημοσιεύτηκε από την Πασαλή[135] χωρίς, όμως, η ίδια να αναγνώσει τη χρονολογία. Μία προσεκτική παρατήρηση αυτής οδηγεί στην ανάγνωση των δύο πρώτων γραμμάτων που τοποθετούν τη χρονολόγηση στον 17ο αιώνα. Το γεγονός αυτό συνδυάζεται με την κάπως αόριστη αναφορά του Βέλκου [136] για την χρονολόγηση της ανέγερσης του ναού στα 1600. Δεν είναι λοιπόν αστήρικτη η πιθανότητα ο Βέλκος να προσδιορίζει τη χρονολογία βάση της ανάγνωσης ολόκληρης τότε της επιγραφής. Το στοιχείο αυτό οδηγεί στην πιθανή ανάγνωση της χρονολογίας ως «7107/8» (1599/1600).

[131] Πασαλή Α., Ναοί, 73 σχ. 22 - 23, εικ. 28 - 30.

[132] Πασαλή Α., Ναοί, σχ. 22, εικ. 26.

[133] Πασαλή Α., Ναοί, εικ. 24 - 25.

[134] Πασαλή Α., Ναοί, σχ. 22 - 23.

[135] Πασαλή Α., Οι ναοί, 387, εικ. 221.

[136] Βέλκος Γ., Η επισκοπή Δομενίκου, 110.

Συμπερασματικά, η ανάγνωση των κτητορικών επιγραφών προσέφερε σημαντικά στοιχεία αναφορικά με την ανέγερση των ναών. Αν εξαιρέσουμε τους δύο ναούς, του Αγίου Γεωργίου του Γεωργούλη (α΄φάση) και του Αγίου Δημητρίου, που στερούνται επιγραφής, στην περίπτωση του Αγίου Νικολάου η ιστόρηση τμήματος ή του συνόλου των τοιχογραφιών οφείλεται σε χορηγία μελών μιας οικογένειας. Επίσης, το αυξημένο κόστος των δαπανών μιας ανακαίνισης και αγιογράφησης αποτελεί απότοκο συνεργασίας αρχόντων και κλήρου στο ναό του Αγίου Βησσαρίωνος. Αναφορικά με το ναό του Αγίου Γεωργίου, η ανακαίνιση και η ολοκλήρωση του διακόσμου οφείλεται στη χορηγία μελών της μοναστικής κοινότητας, που διέμενε στο χώρο, υπό την συνδρομή του αρχιεπισκόπου Γαλακτίωνος. Άξιο μνείας αποτελεί η αναφορά του ονόματος του χορηγού μοναχού (κυρ) Ιωάννη και του ηγούμενου της μονής, Τιμοθέου. Η μνημόνευση των ονομάτων τους φανερώνει αφενός μια ιεραρχική διαφοροποίηση και αφετέρου το βαθμό ευσέβειας και αφοσίωσης στο πρόσωπό τους, υποδηλώνοντας ταυτόχρονα και τη δυναμική της συγκεκριμένης μοναστικής κοινότητας στην περιοχή του Δομενίκου. Στο σύνολο, τέλος, των επιγραφικών μαρτυριών, μόνο στο ναό του Αγίου Γεωργίου, διασώζεται το όνομα του αγιογράφου μοναχού Γερασίμου.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3ο

Ο ναός του Αγίου Γεωργίου

Α. Το εικονογραφικό πρόγραμμα

Οι τοιχογραφίες του ναού διατηρούνται σε αρκετά καλή κατάσταση, με εξαίρεση αυτές του ανατολικού και βόρειου τοίχου του βόρειου κλίτους, που έχουν καταστραφεί εξαιτίας της κατάρρευσης και συνολικής ανοικοδόμησης της βόρειας πλευράς της εκκλησίας κατά το 18ο αιώνα.

Ο δρομικός χαρακτήρας του μνημείου και οι εκτεταμένες επιφάνειες (εικ. 21) επέτρεψαν στο ζωγράφο Γεράσιμο να αναπτύξει με άνεση ένα τοιχογραφικό διάκοσμο με συνοχή και ισόρροπη ανάπτυξη των επιμέρους κύκλων. Μάλιστα, η διαμόρφωση του εικονογραφικού προγράμματος στο καθολικό του Αγίου Γεωργίου παραπέμπει στα προγράμματα τρίκλιτων βασιλικών[137].

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού είναι αυτοτελές και επικεντρώνεται στο ευχαριστιακό και λειτουργικό χαρακτήρα του χώρου, που συνδέεται άμεσα με τους λοιπούς κύκλους του ναού. Στο τεταρτοσφαίριο της κεντρικής αψίδας παριστάνεται η ένθρονη Παναγία Βρεφοκρατούσα πλαισιωμένη από τους δύο αγγέλους, εκατέρωθεν των οποίων στέκονται οι ολόσωμοι υμνογράφοι Ιωάννης ο Δαμασκηνός και Κοσμάς ο Ποιητής. Στο εσωρράχιο του τόξου διατάσσονται ανάμεσα σε κληματίδες δέκα στηθαίοι Προφήτες με ανεπτυγμένα ειλητά, οι οποίοι συνθέτουν το εικονογραφικό θέμα «Άνωθεν οι Προφήται». Στη γένεση της εσωρραχίου αποδίδονται στηθαίοι οι ιεράρχες Νικηφόρος και Πρόκλος. Χαμηλότερα, στον ημικύλινδρο απεικονίζεται η Κοινωνία των Αποστόλων και στην επόμενη ζώνη, ο Μελιζόμενος Χριστός πλαισιωμένος από δύο αγγέλους και τη χορεία των συλλειτουργούντων ιεραρχών (Σπυρίδων, Νικόλαος, Γρηγόριος ο Θεολόγος, Βασίλειος ο Μέγας, Ιωάνης ο Χρυσόστομος, Αθανάσιος Αλεξανδρείας, Ιερόθεος και Κύριλλος Αλεξανδρείας).

Ο διάκοσμος του ανατολικού τοίχου του κυρίως Ιερού Βήματος διαμορφώνεται σε πέντε ζώνες και την ποδέα. Στο μέτωπο παριστάνεται η ιδιότυπη σύνθεση της

[137] Πρβλ. κατά την παλαιολόγεια περίοδο το εικονογραφικό πρόγραμμα του Πρωτάτου (Καλομοιράκης Δ., Ερμηνευτικές παρατηρήσεις, 198 κ.εξ.). Επίσης, βλ. στην Κοίμηση Καλαμπάκας (Αναγνωστόπουλος Α. - Ανδρούδης Π., Η Βυζαντινή καθέδρα, 118 κ.εξ., Λυτάρη Φ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 33 κ.ε.), στον Άγιο Δημήτριο στα Παλατίτσια (Τούρτα Α., Οι ναοί, 183 - 190 και Τσάμπουρας Θ., Τα καλλιτεχνικά εργαστήρια, 116 - 124) και στον Άγιο Γεώργιο του Γραμματικού Βέροιας (Τσιλιπάκου Α., Μνημειακή ζωγραφική, 61 - 62).

Ανάληψης με την Παναγία κρατώντας το Άγιο Μανδήλιο. Εκατέρωθεν αποδίδονται δύο παλαιοδιαθηκικές σκηνές, η Φιλοξενία του Αβραάμ και η Φλεγόμενη Βάτος, ενώ στα άκρα της πρώτης ζώνης του ανατολικού τοίχου αντίστοιχα συμμετρικά οι ευαγγελιστές Ιωάννης και Ματθαίος. Στην υποκείμενη ζώνη παρατάσσονται, εκατέρωθεν της αψίδας, βόρεια η Θυσία του Αβράαμ και νότια ο Ευαγγελισμός. Χαμηλότερα, στη γένεση της αψίδας που εφάπτεται στο βόρειο τοίχο του Ιερού αποδίδονται ο στυλίτης άγιος Συμεών και συμμετρικά απέναντι ο άγιος Δανιήλ ο Στυλίτης. Στην τέταρτη ζώνη παρατάσσονται στηθαίοι ιεράρχες εντός μεταλλίων, που περιτρέχουν και τους πλάγιους τοίχους του Ιερού Βήματος και συσχετίζονται με τους υπόλοιπους ολόσωμους Συλλειτουργούντες ιεράχες. Στην πέμπτη ζώνη των πλάγιων τοιχών του Ιερού ιστορούνται στα βόρεια το Όραμα του Πέτρου Αλεξανδρείας και νότια ο διάκονος Στέφανος. Τέλος, η κατώτερη ζώνη αποτελεί την ποδέα του διακόσμου με τη μίμηση ορθομαρμάρωσης.

Στο χώρο της Πρόθεσης, σώζεται η νεότερη παράσταση «Άνω Σε εν Θρόνω» στην κόγχη και οι τρεις κατώτερες ζώνες του αρχικού διακόσμου του ανατολικού τοίχου: η υπερκείμενη με τα μετάλλια δύο αδιάγνωστων στηθαίων ιεραρχών, η μεσαία με ολόσωμο μετωπικό ιεράρχη, τον άγιο Ορώδη[138] και η κατώτερη με την ποδέα.

Ο χώρος του Διακονικού (εικ. 24) σώζει στο σύνολο του τις τοιχογραφίες, οι οποίες κατανέμονται στον ανατολικό τοίχο σε τέσσερις ζώνες. Στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης εικονίζεται στηθαίος ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος πτερωτός και χαμηλότερα δύο σεβίζοντες άγγελοι. Στην ανώτερη ζώνη του ανατολικού τοίχου ιστορούνται τα μαρτύρια των αποστόλων Ιούδα του Θαδαίου και Βαρνάβα και το επεισόδιο του Προφήτη Ηλία στην έρημο. Στη δεύτερη ζώνη παρατάσσονται τα μαρτύρια αγίων της 23ης και 24ης Μαρτίου, που υπάγονται στη ζώνη του Μηνολογίου, του οποίου η ιστόρηση περιτρέχει τους τοίχους του νοτίου κλίτους. Στην τρίτη ζώνη, εκατέρωθεν της κόγχης αποδίδονται τέσσερις στηθαίοι ιεράρχες εντός μεταλλίων, εκ των οποίων αναγνωρίζονται οι άγιοι Μάρκος και Ρούφος[139], και χαμηλότερα οι ολόσωμοι άγιοι Εύπλος και Ευσέβιος.

Στο κεντρικό κλίτος (εικ. 22), ο διάκοσμος αναπτύσσεται σε πέντε ζώνες, που περιτρέχουν τους πλάγιους τοίχους. Στην ανώτερη ζώνη διατάσσονται στηθαίοι άγιοι προφήτες κρατώντας ανεπτυγμένα ειλητά με προεξάρχοντα τον προφήτη Ααρών, ενώ

[138] Πιθανόν πρόκειται για τον Ηρωδίωνα, ένα εκ των Εβδομήκοντα Αποστόλων.

[139] Οι άγιοι ανήκουν στους Εβδομήκοντα Αποστόλους.

στο βόρειο τοίχο του κεντρικού κλίτους εικονίζονται υμνογράφοι. Στη δεύτερη ζώνη, η ιστόρηση των ευαγγελικών σκηνών ξεκινά από τη νοτιοανατολική απόληξη με τη σκηνή του Ευαγγελισμού και συνεχίζεται με τη Γέννηση, την Υπαπαντή, τη Βάπτιση, την Μεταμόρφωση, την Έγερση του Λαζάρου και τη Βαϊοφόρο. Ο εκτεταμένος Χριστολογικός κύκλος συνεχίζεται με το Μυστικό Δείπνο, τον Νιπτήρα, την Προσευχή, την Προδοσία, την Τριπλή Άρνηση του Πέτρου και την Κρίση των Αρχιερέων. Οι σκηνές των Παθών συνεχίζονται και στο βόρειο τοίχο, όπως η Μαστίγωση, η Μεταμέλεια και ο Απαγχονισμός του Ιούδα, ο Ελκόμενος, η Ανάβαση του Σταυρού, η Αίτηση του Ιωσήφ προς τον Πιλάτο και, τέλος, η Αποκαθήλωση. Στο σημείο αυτό διακόπτεται η ιστόρηση των ευαγγελικών επεισοδίων και παριστάνεται ο Χρηματισμός των στρατιωτών της κουστωδίας από τους αρχιερείς, γεγονός που περιγράφεται μόνο στο ευαγγέλιο του Ματθαίου[140]. Ακολουθούν ο Ενταφιασμός, ο Θρήνος και ο Λίθος ενώ η ιστόρηση ολοκληρώνεται με τις σκηνές της Εις Άδου Καθόδου και της Ψηλάφησης του Θωμά στην ανατολική απόληξη του βόρειου τοίχου.

Στην τρίτη ζώνη, στο νότιο τοίχο ιστορούνται οι δύο σκηνές του Θεομητορικού κύκλου, η Γέννηση και τα Εισόδια της Παναγίας, και ακολουθούν τα δύο σημαντικότερα επεισόδια από το βίο του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου, η Γέννηση και η Αποτομή. Στη δυτική απόληξη του νότιου τοίχου εικονίζεται η σκηνή της Ύψωσης του Τιμίου Σταυρού με το θριαμβικό περιεχόμενό της, ενώ σε αντίστοιχη θέση στο βόρειο τοίχο η παραβολή του Τελώνη κα του Φαρισαίου. Στο ανατολική απόληξη του βόρειου τοίχου διατάσσονται τέσσερις σκηνές, που υπάγονται στον κύκλο της Πεντηκοστής με επεισόδια από το δημόσιο βίο και τη διδασκαλία του Χριστού, η Ίαση του παραλυτικού της Βηθεσδά, η Συνάντηση του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα και η Ίαση του τυφλού. Τέλος, η παράσταση της Πεντηκοστής κλείνει τον κύκλο των επεισοδίων.

Στα μεσοδιαστήματα της νότιας τοξοστοιχίας ιστορούνται οι παλαιοδιαθηκές σκηνές των Τριών Παίδων στην κάμινο και του Δανιήλ στο λάκκο των λεόντων. Στην αντίστοιχη θέση της βόρειας τοξοστοιχίας αποδίδεται αδιάγνωστη παράσταση που σχετίζεται με ψαλμό του Δαυίδ και ο Χριστός Μέγας Αρχιερέας.

Στην τέταρτη ζώνη του νότιου τοίχου, στο ύψος του Ιερού Βήματος, διαμορφώνονται επτά μετάλλια ανάμεσα στις κληματίδες με στηθαίους τους ιεράρχες

[140] Ματθ. 28, 11 - 15.

Μητροφάνη, Ταράσιο, Φωκά, Ακεψυμά, Υπάτιο, Βαβύλα και Ελευθέριο. Σε αντιστοιχία, στο βόρειο τοίχο εικονίζονται ισάριθμα μετάλλια με τους στηθαίους ιεράρχες Σίλβεστρο, Αντύπα, Αυτόνομο, Παρθένιο, Ιερόθεο και έναν αδιάγνωστο. Στην επόμενη ζώνη παρατάσσονται οι ολόσωμοι μετωπικοί ιεράρχες, στο νότιο τοίχο με προεξάρχων τον άγιο Αχίλλειο ακολουθούν οι ιεράρχες Ερμόλαος, Βλάσιος, Ανδρέας Κρήτης και ο διάκονος Ρωμανός. Σε συμμετρική θέση απέναντι, στο βόρειο τοίχο, οι ολόσωμοι ιεράρχες ο άγιος Τίτος (επίσκοπος Κρήτης), ο Ιωάννης της Κλίμακος, ο Γρηγόριος ο Παλαμάς και ο Ιωάννης ο Ελεήμων.

Η ιστόρηση του δυτικού τοίχου (εικ. 23) διαρθρώνεται σε πέντε ζώνες, όχι ισοπλατείς αλλά με ισόρροπη και συμμετρική διάταξη των σκηνών. Στην αετωματική απόληξη του τοίχου ιστορείται η σύνθεση της Σταύρωσης, εκατέρωθεν της οποίας εικονίζονται οι ευαγγελιστές Μάρκος και Λουκάς και σε επάλληλη διάταξη οι δύο σκηνές των Παθών, η Απόνιψη του Πιλάτου και ο Εμπαιγμός. Χαμηλότερα, αναπτύσσεται η παράσταση της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, που πλαισιώνεται από δυο επιπλέον σκηνές της Κοίμησής της Παναγίας, η Αναγγελία του θανάτου της από τον αρχάγγελο Γαβριήλ και η Παράδοση της Τίμιας Ζώνης της. Στα μέτωπα των πεσσών προβάλλουν στηθαίες οι μορφές των υμνογράφων Κοσμά του Ποιητή και Ιωάννη του Δαμασκηνού, που συνδέονται με την παράσταση της Κοίμησης λόγω του ποιητικού τους έργου.

Τέλος, στην βορειοανατολική παραστάδα αποδίδεται ο απόστολος Πέτρος ολόσωμος, κάτω από τον οποίο, σώζεται σπάραγμα προγενέστερης τοιχογράφησης της Παναγίας Βρεφοκρατούσας στον τύπο της Κυριώτισσας[141]. Στη νοτιοανατολική παραστάδα εικονίζεται ο απόστολος Παύλος, ολόσωμος κρατώντας κλειστό κώδικα. Εκατέρωθεν της κεντρικής εισόδου στον κυρίως ναό, στις δυτικές παραστάδες του κάτω από το τρίβηλο, παριστάνεται νότια ο αρχάγγελος Γαβριήλ να γράφει σε ανεπτυγμένο ειλητό, ο άγιος Αλέξιος, ο Άνθρωπος του Θεού και η αγία Φωτεινή. Σε αντίστοιχη θέση βόρεια παριστάνονται ο αρχάγγελος Μιχαήλ[142] και η αγία Βαρβάρα, ολόσωμοι και μετωπικοί καθώς και στηθαίος ο άγιος Ισίδωρος ο Πηλουσιώτης.

Στα εσωρράχια των τόξων των δύο κιονοστοιχιών αποδίδονται ζεύγη προφητών.

[141] Η αποσπασματική διατήρησή της δεν επιτρέπει εξαγωγή τεχνοτροπικών συμπερασμάτων και χρονολόγησης. Για τον εικονογραφικό τύπο της Παναγίας Κυριώτισσας βλ., Σταυροπούλου – Μακρή Α., Εικόνα Παναγίας Βρεφοκρατούσας, 379 κ.ε., Βασιλάκη Μ., Οι εικόνες, 130 – 134.

[142] Για τη θέση των αρχαγγέλων βλ. Τούρτα Α., Οι ναοί, 149 - 150 και Βαραλής Ι., Χριστός Εκδικητής, 164 κεξ., 174 κ.εξ.

Στο ανατολικό εσωρράχιο της νότιας κιονοστοιχίας προβάλλουν οι Ιωνάς - Γεδεών και ακολουθούν Ιερεμίας - Μαλαχίας και Ησαϊας - Ζαχαρίας. Αντίστοιχα, στο ανατολικό εσωρράχιο της βόρειας κιονοστοιχίας αποδίδονται οι Ααρών - Μωυσής, Αββακούμ - Δανιήλ και Σολομών - Δαυίδ. Τέλος, στο εσωρράχιο του διαβατικού, που οδηγεί από το κυρίως Ιερό στο χώρο της Πρόθεσης, αποδίδονται οι ιεράρχες Αχαϊκός και ένας αδιάγνωστος, ενώ στην αντίστοιχη πυλίδα προς το Διακονικό συναντώνται οι ιεράρχες Σάββας Ρίλλας και Συμεών Πεκίου.

Στο βόρειο κλίτος, η ιστόρηση διαμορφώνεται σε τρεις ή τέσσερις ζώνες, ανάλογα της διάσπασης των επιφανειών από τις τοξοστοιχίες. Ο βόρειος τοίχος δε διασώζει διάκοσμο εξαιτίας της καταστροφής που υπέστη κατά το 18ο αιώνα. Στο νοτιοανατολικό τμήμα του κλίτους, στην ανώτερη ζώνη παρατάσσονται δεκαπέντε επεισόδια από τον κύκλο του βίου του αγίου Γεωργίου, στον οποίο είναι αφιερωμένος ο ναός. Στη δεύτερη ζώνη, διατάσσονται οκτώ επεισόδια από το βίο του αγίου Παντελεήμονος, ενός ιδιαίτερα δημοφιλή αγίου στην περιοχή[143]. Η ιστόρηση αυτή αποτελεί το αρχαιότερο, γνωστό, μεταβυζαντινό σύνολο στη μνημειακή ζωγραφική της ηπειρωτικής Ελλάδας[144]. Στη στενή τρίτη ζώνη ανάμεσα στις κληματίδες προβάλλουν εντός μεταλλίων ιεράρχες στηθαίοι από τους Εβδομήκοντα αποστόλους, εκ των οποίων ο πρώτος αδιάγνωστος και ακολουθούν οι Συμεών, Ασύγκριτος, Σιλέγιος, Ερμής, Λουκιανός και Αριστόβουλος. Στα μεσοδιαστήματα της τοξοστοιχίας εικονίζονται σε μνημειακές διαστάσεις το μαρτύριο του αγίου Ιγνάτιου του Θεοφόρου, η Ανάβαση του προφήτη Ηλία και το μαρτύριο του αγίου Ευσταθίου με την οικογένειά του. Χαμηλότερα, στο νοτιοδυτικό τμήμα του κλίτους, στη ζώνη με τις ελισσόμενες κλιματίδες προβάλλουν δύο μετάλλια με στηθαίες άγιες γυναίκες, εκ των οποίων αναγνωρίζεται μόνο η αγία Θεοφανώ. Χαμηλότερα, στη ζώνη των ολόσωμων αγίων, εικονίζονται δύο άγιες γυναίκες μετωπικές, εκ των οποίων αναγνωρίζεται μόνο η αγία Αικατερίνη.

Στο δυτικό τοίχο, η σκηνή της ανώτερη ζώνης έχει καταπέσει, ωστόσο πιθανόν θα πρέπει να έχει ιστορηθεί η παράσταση της Βρεφοκτονίας με βάση ορισμένα σπαράγματα στο αριστερό τμήμα της. Χαμηλότερα, διαμορφώνεται η εκτεταμένη σύνθεση της Κοιμήσεως του οσίου Εφραίμ του Σύρου. Στην τρίτη ζώνη

[143] Κουκιάρης Σ., Εικόνα του αγίου, 233 κ.εξ., όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[144] Η πλειονότητα των παραδειγμάτων εντοπίζονται σε επαρχίες της Κρήτης (Κουκιάρης Σ., Εικόνα του αγίου, 235 κ.εξ., όπου και σχετικά παραδείγματα).

παρατάσσονται ολόσωμες οι άγιες γυναίκες Παρασκευή και Κυριακή και το ζεύγος των Ισαποστόλων, εκ των οποίων σώζεται μόνο ο άγιος Κωνσταντίνος. Στο εσωρράχιο του τόξου της πυλίδας, που οδηγεί από το νάρθηκα στο βόρειο κλίτος εικονίζονται οι αναχωρητές άγιοι Σάββας και Ευθύμιος.

Στο <u>νότιο κλίτος,</u> στην ανώτερη ζώνη του νότιου τοίχου παρατάσσονται εντός ενιαίας ζώνης μαρτύρια αγίων από το Μηνολόγιο του Μαρτίου, που περιτρέχει με κυκλική φορά το σύνολο του χώρου. Στο νότιο τοίχο εικονίζονται μαρτύρια αγίων από την Α΄ Μαρτίου ως τη ΙΓ΄ Μαρτίου. Στη στενή μεσαία ζώνη, ανάμεσα σε ελικοειδείς βλάστους προβάλλουν εντός μεταλλίων στηθαίες μορφές ιεραρχών από τη χορεία των Εβδομήκοντα αποστόλων στο χώρο του διακονικού (Ολυμπάς, Κλήμης, Πολύκαρπος, Στάχυς, Πρόχορος και Ουρβανός και ακολουθούν δεκαεπτά στηθάρια αγίων από τον όμιλο των Τεσσαράκοντα μαρτύρων της Σεβάστειας (Ξάνθος, Ουάριτος, Μελέτιος, Οξύκλινος, Φλαβιανός, Αγλάιος, Ηράκλειος, Ανέτιος, Χουδίων), εκ των οποίων μερικοί δεν αναγνωρίζονται. Χαμηλότερα, στη χορεία των ολόσωμων μορφών, παρατάσσονται οι ιεράρχες Αλέξιος, Νεκτάριος, Ανανίας, Μελέτιος και Σωφρόνιος. Ακολουθούν οι δημοφιλείς στρατιωτικοί άγιοι με προεξάρχοντα τον τιμώμενο άγιο Γεώργιο, που αποδίδεται ένθρονος με πλήρη στρατιωτική εξάρτυση. Δίπλα του παρατάσσονται οι άγιοι Θεόδωροι, ο Μερκούριος και ακολουθούν οι ιαματικοί Παντελεήμων, Κοσμάς, Δαμιανός, και τέλος, οι αναχωρητές άγιοι Αντώνιος, Παχώμιος, Αρσένιος και Θεοδόσιος ο Κοινοβιάρχης.

Στο δυτικό τοίχο, στην ανώτερη ζώνη εικονίζεται οι Επτά Παίδες της Εφέσου, το μαρτύριο του αποστόλου Ιάκωβου του Αδελφόθεου και ο Λιθοβολισμός αδιάγνωστου αγίου. Στη δεύτερη ενιαία ζώνη ακολουθούν τα μαρτύρια του Μηνολογίου του μηνός Μαρτίου (ΙΕ΄ - ΙΣΤ΄ Μαρτίου) και χαμηλότερα οι ολόσωμοι άγιοι Βάρβαρος και Μωυσής. Στο βόρειο τοίχο, στην ανώτερη ζώνη ιστορούνται τα μαρτύρια των αποστόλων και ακολουθούν η μεσαία ζώνη με τα μαρτύρια του μηνός Μαρτίου (ΙΖ΄ - ΚΔ΄Μαρτίου), που εικονίζονται στα μεσοδιαστήματα των τοξοστοιχιών. Στη μεσαία στενή ζώνη, στο βόρειο τοίχο του διακονικού, ανάμεσα στους ελικοειδείς βλαστούς μετάλλια με τις στηθαίες μορφές ιεραρχών (Γάιος, Τέρτιος, Τυχικός, Εύοδος, Ουάρτος, Αρίσταρχος, Κάρπος, Ιάσων). Χαμηλότερα, οι ολόσωμοι ιεράρχες Λάζαρος, Θωμάς, Αρτέμιος, Αρκάδιος και δυτικά αποδίδεται ο άγιος Παύλος ο Θηβαίος. Στο εσωρράχιο του τόξου της πυλίδας, που οδηγεί από το νάρθηκα στο νότιο κλίτος, εικονίζονται οι άγιοι Μακάριος και Ονούφριος.

Στο νάρθηκα, ο διάκοσμος περιορίζεται στον ανατολικό τοίχο (εικ. 26). Στο

κέντρο κυριαρχεί η εκτεταμένη σύνθεση της Δευτέρας Παρουσίας με τα επιμέρους επεισόδια της, που διαρθρώνεται από την αετωματική απόληξη του τοίχου ως το τρίβηλο. Στο βόρειο τμήμα του τοίχου παριστάνονται στην ανώτερη ζώνη δύο σκηνές των αγίων Γρηγορίου και Χρυσοστόμου ως «Πηγής της Σοφίας». Χαμηλότερα, εικονίζεται η σκηνή της Μεταφοράς της Κιβωτού της Διαθήκης και δεξιά η παραβολή του πλούσιου και του φτωχού Λαζάρου. Στο νότιο τμήμα του τοίχου παριστάνεται η Ουρανοδρόμος Κλίμακα. Στην κατώτερη ζώνη του δυτικού τοίχου (εικ. 27), αποδίδονται δύο ολόσωμες μορφές, εκ των οποίων αδιάγνωστη γυναικεία μορφή στη βόρεια άκρη και ο άγιος Ευφρόσυνος στη νότια άκρη.

Στη δυτική πρόσοψη του ναού, πάνω από τη κεντρική είσοδο προς το νάρθηκα, εντός ημικυκλικής κόγχης (εικ. 8), παριστάνεται ο τιμώμενος άγιος Γεώργιος, έφιππος δρακοντοκτόνος, συνοδευόμενος από τη βασιλοπούλα. Χαμηλότερα, νότια της εισόδου και των παραθύρων, εικονίζεται ο άγιος Νικόλαος, ολόσωμος και μετωπικός, ο οποίος αποτελεί μέρος της προγενέστερης φάσης ιστόρησης.

Η δομή της τοιχογράφησης φανερώνει τη χρήση ενός συγκροτημένου εικονογραφικού προγράμματος, που υπακούει στα καθιερωμένα πρότυπα, ανάλογου του διατιθέμενου αρχιτεκτονικού χώρου όσο και του μοναστικού περιβάλλοντος. Ο κατά μήκος άξονας του ναού επιτρέπει στους ζωγράφους να εφαρμόσουν μια παρατακτική ανάπτυξη των κύκλων. Το γεγονός αυτό, σε συνδυασμό με την αύξηση ή τον εμπλουτισμό εικονογραφικών κύκλων, προσφέρει στον ζωγράφο τη δυνατότητα της ευχέρειας να προσαρμόζουν τα πρότυπά τους ή να εφεύρουν σπάνιους συνδυασμούς.

Τα ευαγγελικά επεισόδια εικονίζονται τόσο σε ανεξάρτητους πίνακες με διαχωριστικές ταινίες, σύμφωνα με τις αρχές της κρητικής παράδοσης[145], όσο και σε συνεχή ζωφόρο, υιοθετώντας παράλληλα και τρόπους της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας[146]. Οι βασικοί εικονογραφικοί κύκλοι κυριαρχούν στο κεντρικό κλίτος του ναού, τοποθετημένοι σε επάλληλες ζώνες που ξεκινούν και καταλήγουν στο χώρο του Ιερού.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού είναι αυτοτελές επικεντρωμένο στο

[145] Ενδεικτικά, στα καθολικά των μονών Σταυρινικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, εικ. 12 - 19) και Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, 39, 97 - 161).

[146] Ενδεικτικά, στην παλαιότερη φάση της μονής Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 108).

ευχαριστιακό χαρακτήρα του. Το ιδιότυπο εικονογραφικό σχήμα στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης και ο συνδυασμός με την απεικόνιση του «Άνωθεν οι Προφήται» στο εσωρράχιο της αψίδας φανερώνει την ευρηματικότητα του ζωγράφου να αποδώσει ιδιαίτερη τιμή στο μέσο της Ενσάρκωσης του Λόγου. Η τοποθέτηση της συγκεκριμένης σύνθεσης στο χώρο του Ιερού δεν είναι άγνωστη και απαντάται ήδη στις αρχές του 17ου αιώνα[147]. Οι προφήτες με τα ανεπτυγμένα ειλητά μνημονεύουν την Παναγία, ενώ το Ιερό Βήμα είναι ο κατεξοχήν χώρος πραγμάτωσης της Ενσάρκωσης μέσω της τέλεσης της Θείας Ευχαριστίας. Παράλληλα, η παρουσία των ολόσωμων υμνωδών στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης του Ιερού[148], που αποτελεί ένα εικονογραφικό «άπαξ» και μια πρωτότυπη επιλογή στο κέντρο της μυσταγωγίας, φανερώνει θεολογική εμβρίθεια από πλευράς του αγιογράφου[149].

Παράλληλα, οι τρεις παλαιοδιαθηκικές σκηνές έχουν προεικονιστικό χαρακτήρα ως προς το μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας[150]. Η συμμετοχή των Αποστόλων στην Κοινωνία καθώς και των Συλλειτουργούντων ιεραρχών και διακόνων αποτελούν μια ζώσα εικονιστική αποτύπωση του μυστηρίου της Ενσάρκωσης. Η παρουσία του Ιωάννη του Προδρόμου στην κόγχη του Διακονικού αποτελεί το συνδετικό κρίκο ανάμεσα στην Παλαιά και την Καινή Διαθήκη[151], παράλληλα με το λειτουργικό περιεχόμενο του[152].

Το πρόγραμμα του Ιερού συμπληρώνεται από σκηνές του Χριστολογικού κύκλου. Η απεικόνιση της Εις Άδου Καθόδου και της Ψηλάφησης του Θωμά είναι σύμφωνη

[147] Όπως στην κόγχη των αθωνίτικων Τραπεζών (Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 33 - 35, εικ. 6, 49 - 50, 198 - 199), στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της μονής Βαρλαάμ (Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 74 - 77, εικ. 40 - 41) και στους Αγίους Πατέρες Ζίτσας (Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων, 57, υποσ. 171, 173).

[148] Πρβλ. τις αδημοσίευτες παραστάσεις στον Άγιο Γεώργιο Βροσύνας και στον Άγιο Δημήτριο Δολιανών, όπου οι δύο υμνογράφοι εικονίζονται όρθιοι ανάμεσα σε αγγέλους να ανακρατούν το μετάλλιο της Βλαχερνήτισσας. Επίσης, η απεικόνισή τους εκατέρωθεν της κεντρικής αψίδας των ναών εντοπίζεται σε ηπειρωτικά μνημεία των αρχών του 17ου αιώνα (Χουλιαράς Ι., Δυτικό Ζαγόρι, 140, εικ. 86).

[149] Ανάλογο παράδειγμα απαντά στο ναό της Παναγίας Κουντουριώτισσας (Τούρτα Α., Η θρησκευτική ζωγραφική, 314).

[150] Γαρίδης Μ., Μεταβυζαντινή ζωγραφική, 146 - 147, Καλομοιράκης Δ., Ερμηνευτικές παρατηρήσεις, 206 κ.εξ.

[151] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 268.

[152] Η παρουσία του μνημονεύεται κατά την ακολουθία της Προσκομιδής (Μαντάς Α., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 90 - 92).

με το σωτηριολογικό περιεχόμενό του, όπως, επίσης, και οι σκηνές της Ανάληψης και της Πεντηκοστής, που ιστορούνται στον ίδιο χώρο[153]. Το γεγονός μάλιστα ότι η σκηνή της Ψηλάφησης βρίσκεται κοντά στην Ανάληψη δεν είναι τυχαία και δικαιολογείται λειτουργικά, καθώς οι περικοπές του Στ΄ εωθινού ευαγγελίου, που αναγιγνώσκεται στη εορτή της Ανάληψης, και του Θ΄ εωθινού, που διαβάζεται το ευαγγέλιο της Κυριακής του Θωμά, αναφέρονται στο ίδιο θέμα της εμφάνισης του Χριστού στους αποστόλους[154]. Η θέση της Ανάληψης στην αετωματική απόληξη του ανατολικού τοίχου, πάνω από την κόγχη, χαρακτηρίζει την εικονογραφική παράδοση ναών της Θεσσαλίας, της Ηπείρου και της Μακεδονίας[155].

Οι ευαγγελιστές, ελλείψει τρούλου, τοποθετούνται στα άκρα του ανατολικού και δυτικού τοίχου του κεντρικού κλίτους. Μάλιστα, συνήθως ο Ιωάννης και ο Ματθαίος απεικονίζονται στο χώρο του Ιερού, αναφερόμενοι στη γενεαλογία του Χριστού[156].

Ο ιδιαίτερα εκτεταμένος κύκλος των Παθών με δεκατέσσερα επεισόδια (Μυστικός Δείπνος - Θρήνος) αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα της ηπειρωτικής Σχολής[157]. Ο Θεομητορικός κύκλος περιλαμβάνει τέσσερα επεισόδια, εκ των οποίων τα δύο (Γέννηση, Εισόδια) ιστορούνται στις ανώτερες επιφάνεις του κεντρικού κλίτους και οι υπόλοιπες υπάγονται χρονικά πριν και μετά την Κοίμηση της Παναγίας, θυμίζοντας ανάλογη διάταξη σε ναούς της Σερβίας[158]. Η δεύτερη απεικόνιση των υμνογράφων, κάτω από την Κοίμηση, με τα αναγραφόμενα χωρία των ειλητών παραπέμπει στην υμνολογία της εορτής, όπως επίσης, οι επιγραφές των ειλητών τους στην αψίδα του Ιερού.

---

[153] Σχετικά με τη θέση των σκηνών στο Ιερό βλ. Γκιολές Ν., Η Ανάληψις, 248 - 260, 266, 272 - 277, Μαντάς Α., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 195 - 210.

[154] Ζάρρας Ν., Ο κύκλος των Εωθινών, 190, 234, 241 - 251. Πρβλ. αντίστοιχο παράδειγμα στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου Μαυριώτισσας (Γούναρης Γ., Μαυριώτισσα, 32 - 33, πίν. 18).

[155] Ενδεικτικά, στη Μεταμόρφωση Δολίχης Ελασσόνας (1516) (αδημοσίευτη παράσταση), στις μονές Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 10 - 11) και Παναγίας στον Αλιάκμονα (1570) (Παπαζώτος Θ., Οι τοιχογραφίες, πίν. 2, 4) καθώς και στους ναούς του Αρχιστρατήγου Μιχαήλ (1549) και Αγίου Νικολάου Αιανής (1552) (Πελεκανίδης Σ., Έρευναι, εικ. 19 - 20, 29α) και Αγίου Δημητρίου στα Παλατίτσια (Τούρτα Α., Οι ναοί, 82).

[156] Ιωάννης 1.1 - 18, Ματθαίος 1.1 - 17. Σχετικά με τη διάταξη των ευαγγελιστών βλ. Ξυγγόπουλος Α., Η ψηφιδωτή διακόσμησις, 40 - 46, Γκιολές Ν., Οι τοιχογραφίες, 32 - 33.

[157] Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 25, 158, Τούρτα Α., Οι ναοί, 54.

[158] Αλμπάνη Τ., Ψάλλατε συνετώς, 236 εικ. 76α.

Από τον κύκλο της διδασκαλίας και των θαυμάτων του Χριστού ιστορούνται τα τρία δημοφιλή επεισόδια, που συμβολίζουν το μυστήριο του Βαπτίσματος ως απαρχή της Σωτηρίας[159]. Τα ευαγγελικά αυτά επεισόδια, εκτός από το κοινό ζωοποιό υγρό στοιχείο, αντικατοπτρίζουν τη λειτουργική σειρά των τριών συνεχόμενων Κυριακών μετά το Πάσχα[160].

Η ιστόρηση των παραβολών εντάσσεται συνήθως στο πρόγραμμα του νάρθηκα[161]. Έτσι, η θέση της παραβολής του πλούσιου και του φτωχού Λαζάρου ως τμήμα της Δευτέρας Παρουσίας δικαιολογείται από το εσχατολογικό περιεχόμενο της. Αντίθετα, η θέση της παραβολής του Τελώνη και του Φαρισαίου εντός του κεντρικού κλίτους αφενός ακολουθεί υστεροβυζαντινό πρότυπο[162], που επιβιώνει σποραδικά στα μεταβυζαντινά χρόνια[163] και αφετέρου συσχετίζεται με την παράσταση της Ύψωσης του Τιμίου Σταυρού σε ανάλογη θέση απέναντι. Συγκεκριμένα, το ευαγγελικό ανάγνωσμα της παραβολής αναγιγνώσκεται την πρώτη Κυριακή του Τριωδίου[164], ενώ η Ύψωση εορτάζεται την Κυριακή της Σταυροπροσκύνησης, δηλαδή την τρίτη Κυριακή των Νηστειών ή Τεσσαρακοστής. Επομένως, τα δύο μεμονωμένα θέματα εντός του κεντρικού κλίτους και η τοποθέτηση τους σε συμμετρική θέση απέναντι αποτελούν πιθανόν μια ενότητα με χρονική και ιστορική αλληλουχία[165], που απηχούν διδακτικό και θριαμβευτικό χαρακτήρα.

Ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο στην επιλογή συγκεκριμένων θεμάτων ενέχει ο μοναστηριακός χαρακτήρας του ναού, με κατεξοχήν μοναστικά θέματα, όπως η Δευτέρα Παρουσία, η Ουρανοδρόμος Κλίμακα, η Κοίμηση του Εφραίμ του Σύρου, τα μηνολόγια και τα μαρτύρια αγίων καθώς και πλήθος ιεραρχών από τους Εβδομήκοντα αποστόλους. Η Κλίμακα του μοναχού και η Κοίμηση του οσίου εντάσσεται σε ένα πνεύμα ανανέωσης και εμπλουτισμού θεμάτων, που παρατηρείται

[159] Underwood P., Some Problems, 257 - 262, Gouma - Peterson T., Christ as Ministrant, 211 - 212.

[160] Για την ιστορική ακολουθία των σκηνών βλ. Βιταλιώτης Ι., Ιστορικός και λειτουργικός χρόνος, 9 κ.εξ., όπου και συγκεντρωτική βιβλιογραφία, Κουκιάρης Σ., Εικόνιση Κυριακών, 480, Γκιολές Ν., Οι τοιχογραφές, 37 κ.εξ.

[161] Ερμηνεία, 221. Πρβλ. τις παραστάσεις στον εξωνάρθηκα της Φιλανθρωπηνών (Βάρδια Σ., Κύκλος παραβολών, 37 - 43 εικ. 1 - 6).

[162] Ενδεικτικά, στη Dečani (Petković V. - Boskovic D., Dečani , πίν. CCXXXIII.2).

[163] Όπως στα καθολικά της μονής Δοχειαρίου (Millet G. Athos, πίν. 230.1) και Πέτρας (Σδρόλια Στ., Οι τοιχογραφίες, 218, εικ. 128).

[164] Κουκιάρης Σ., Εικόνιση Κυριακών, 465.

[165] Κουκιάρης Σ., Εικόνιση Κυριακών, 465, 468.

κατά το 16ο αιώνα στην εκκλησιαστική παράδοση του ευρύτερου Μακεδονικού χώρου[166], υποδηλώνοντας το είδος και το στόχο της πορείας που ασκούνται οι μοναχοί[167]. Η απεικόνιση μηνολογίων και μαρτυρίων είναι αρκετά διαδεδομένη στα μοναστικά κέντρα και στην καλλιτεχνική παράδοση της περιοχής[168], απηχώντας έναν έντονο διδακτικό χαρακτήρα μέσα από την καρτερία και το μαρτυρικό θάνατο των πρώτων χριστιανών[169]. Αντίθετα από την καθιερωμένη θέση των Μηνολογίων στο νάρθηκα ή τη Λιτή[170] ή τις Τράπεζες[171], η ιστόρησή τους εντός του ναού δεν είναι ιδιαίτερα συχνή[172]. Οι μάρτυρες ως πρότυπα αρετής, υπομονής και σθεναρής πίστης ενθαρρύνουν το προσωπικό αγώνα των μοναχών για την επουράνια σωτηρία. Άλλωστε η ιστόρηση των μαρτυρίων τους αποτυπώνει εικαστικά τις διηγήσεις των βίων τους, που αποτελούσαν ιδιαίτερα αγαπητά αναγνώσματα στους μοναχούς.

Ο εκτεταμένος κύκλος του βίου του πάτρωνα αγίου αποτελεί ένα συνήθη τόπο ήδη από την υστεροβυζαντινή περίοδο[173], που επιβιώνει και διαδίδεται στη μεταβυζαντινή παράδοση της Ηπείρου[174], της Θεσσαλίας[175] και της Μακεδονίας[176]. Παράλληλα, ο κύκλος του βίου του αγίου Παντελεήμονος, στην υποκείμενη ζώνη του βόρειου

---

[166] Γαρίδης Μ., Μεταβυζαντινή ζωγραφική, 206.

[167] Καλομοιράκης Δ., Ερμηνευτικές παρατηρήσεις, 208.

[168] Όπως στην Παναγία Καρπούζα (16ος αιώνας, αδημοσίευτη), στον Άγιο Γεώργιο «τον Γεωργούλη» Δομενίκου (β΄φάση), στον Άγιο Αθανάσιο Τσαριτσάνης (1614) (Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, εικ. 282) και στην Κοίμηση της Θεοτόκου στο Ζάρκο (1621) (Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, εικ. 173 - 175, 180 - 181, 192 - 196).

[169] Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Ζητήματα μνημειακής ζωγραφικής, 30.

[170] Όπως στη μονή Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 109 - 126).

[171] Όπως στην Τράπεζα Μεγίστης Λαύρας και Διονυσίου (Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, εικ. 17 - 20, 43).

[172] Πρβλ. το ναό του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης (1614) (Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, εικ. 18).

[173] Ξυγγόπουλος Α., Μονή Προδρόμου, πίν. 26 - 38, Τσιτουρίδου Α., Άγιος Νικόλαος Ορφανός, πίν. 63 - 69, Τσιγαρίδας Ε., Οι τοιχογραφίες, εικ. 93 - 100.

[174] Όπως στον Άγιο Νικόλαο στη Σαρακήνιστα Λιούτζης (Σκαβάρα Μ., Το Έργο, 259 - 266).

[175] Όπως στους ναούς της Παναγίας στο Πύθιο Ελασσόνας (αδημοσίευτη), του Ιωάννη του Προδρόμου Ραψάνης (Τσιουρής Ι., Παρατηρήσεις, 498 - 500, εικ. 2 – 8), στο καθολικό της μονής Φλαμουρίου στο Πήλιο (αδημοσίευτη).

[176] Όπως σε ναούς της Βέροιας (Τσιλιπάκου Α., Μνημειακή ζωγραφική, 103 - 107, 147 - 150) και Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 158 - 167).

κλίτους, φανερώνει τη μεγάλη δημοφιλία του αγίου στην ευρύτερη περιοχή[177], του οποίου η εικονογραφία ορισμένων επεισοδίων βασίζεται σε προϋπάρχοντα συνθετικά σχήματα του βίου του αγίου Γεωργίου[178]. Η απόδοση δύο διαφορετικών κύκλων δημοφιλών αγίων της περιοχής στον ίδιο χώρο με ένα διαφορετικό τρόπο σύλληψης και απόδοσης φανερώνει την επιδίωξη ενός διδακτικού χαρακτήρα προς τους πιστούς, σύμφωνα με το πνεύμα της εποχής.

Ο λιγότερο συχνός κύκλος των μαρτυρίων των αποστόλων εντάσσεται στο πλούσιο εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού και κατανέμεται σε δεκαέξι επεισόδια, αριθμός που υπερβαίνει τους δώδεκα μαθητές, καθώς υπάγονται οι δύο επιπλέον ευαγγελιστές και λοιποί απόστολοι. Η ομαδοποίηση των αποστολικών μαρτυρίων και ο διαχωρισμός τους από τα μαρτυρολόγια ή τα μηνολόγια, γνωστή ήδη στη βυζαντινή περίοδο[179], αποτελεί σπάνια περίπτωση, καθώς ανάλογα εντοίχια παραδείγματα εντοπίζονται ελάχιστα στην ηπειρωτική Ελλάδα. Το γεγονός μάλιστα ότι ο συγκεκριμένος κύκλος συναντάται σε τρεις ναούς της Καστοριάς στο τέλος του 16ου αιώνα και στις αρχές του 17ου[180] υποδηλώνει κάποια τοπική εικονογραφική παράδοση, που επιβιώνει επαρκώς στην περιοχή της Θεσσαλίας[181] .

Η τοποθέτηση των δύο παλαιοδιαθηκικών σκηνών στα διαδοχικά μεσοδιαστήματα της νότιας κιονοστοιχίας, αποτελούν μια κλειστή ομάδα με συμβολικό προεικονιστικό περιεχόμενο. Τα δύο αυτά επεισόδια, οι Τρεις παίδες στην κάμινο[182] και ο Δανιήλ στο λάκκο των λεόντων[183] τιμώνται την ίδια μέρα (17η Δεκεμβρίου), γεγονός που δικαιολογεί τη λειτουργική, ημερολογιακή διάταξή τους στο διάκοσμο. Οι παραστάσεις αυτές θα πρέπει να συσχετισθούν με δύο εικονογραφικά θέματα με

---

[177] Όπως στο καθολικό της μονής Αγίου Παντελεήμονος Ανατολής Αγιάς (1640/41) (Τσιμπίδα Ε., Οι τοιχογραφίες, 64 - 65, εικ. 80 - 81).

[178] Για το βιογραφικό κύκλο του αγίου βλ. Κουκιάρης Σ., Εικόνα του αγίου, 233 κ.εξ.

[179] Ενδεικτικά, στο παρεκκλήσιοτης Αγίας Σοφίας Αχρίδας (β΄μισό 12ου - αρχές 13ου αιώνα) (Millet G. - Frolow A., Yougoslavie I, πίν. 11.1 - 4, 12.1).

[180] Στο ναό του Αγίου Γεωργίου του Βουνού (β΄μισό 16ου αιώνα) (Τσιγαρίδας Ε., Τοιχογραφίες Παλαιολόγων, 211 - 212), στο νάρθηκα των Εισοδίων του «Τσιατσαπά» (1613/14) (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 150 - 153) και αργότερα στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας (1663) Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 153 - 156).

[181] Όπως στο ναό της Μεταμόρφωσης (1653) και στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς (1756/57) (Κουμουλίδης Τ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, 56 - 57, 74 - 77, 127, Τσιουρής Ι., Δρακότρυπα, 306 - 307).

[182] Κουκιάρης Σ., Τα θαύματα, 140.

[183] Κουκιάρης Σ., Τα θαύματα, 143 – 144.

συμβολικό, διδακτικό και θριαμβευτικό χαρακτήρα, που ιστορούνται στα μεσοδιαστήματα της βόρειας κιονοστοιχίας του κεντρικού κλίτους, δηλαδή στην αντικριστή αντίστοιχη θέση των παλαιοδιαθηκικών σκηνών. Πρόκειται για την ιδιότυπη παράσταση του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέα και την αδιάγνωστη σκηνή, που σχετίζεται με ψαλμό του Δαυίδ απηχώντας το ρόλο της επουράνιας βασιλείας. Επιπλέον, η ιστόρηση των δύο αυτών σκηνών θα μπορούσε να συνδεθεί με την πιθανή θέση του άμβωνα στο κεντρικό κλίτος, ο οποίος δε σώζεται σήμερα[184]. Υπό αυτή την θέαση, ο χώρος για τα αναγνώσματα και τα κηρύγματα θα συνδεόταν νοερά με τις σκηνές, οι οποίες θα αποτελούσαν εικαστική αποτύπωση του θριάμβου της Εκκλησίας.

Επιπλέον, η τοποθέτηση της σκηνής του μαρτυρίου του αγίου Ιγνατίου του Θεοφόρου στο ίδιο μεσοδιάστημα της κιονοστοιχίας προς το βόρειο κλίτος με τη σκηνή του Δανιήλ στο λάκκο δεν είναι τυχαία, καθώς το επεισόδιο τιμάται την 20η Δεκεμβρίου[185].

Επίσης, η παράσταση της Ανάληψης του προφήτη Ηλία στο βόρειο κλίτος δεν ιστορείται στο καθιερωμένο χώρο του νάρθηκα[186] αλλά σε θέση που θα πρέπει να συσχετισθεί με τη σύνθεση της Κοιμήσεως του οσίου Εφραίμ του Σύρου, κάτω από τις υποδείξεις του μοναστικού περιβάλλοντος. Άλλωστε, ο Ηλίας αποτέλεσε το πρότυπο του αναχωρητή, καθώς επέτυχε τη μοναστική τελείωσή του, την μετά θάνατο ζωή[187]. Στον ίδιο χώρο ιστορείται η Κοίμηση ενός ακόμη οσίου, του Εφραίμ, υποδεικνύοντας καθημερινά την εναγώνια πορεία κάθε πιστού ή μοναχού προς τη θέωση.

Παράλληλα, η παράσταση του προφήτη Ηλία στην έρημο στον ανατολικό τοίχο του νότιου κλίτους συνδέεται με την παρουσία του Ιωάννη του Προδρόμου χαμηλότερα στην κόγχη του Διακονικού. Πρόκειται για πρότυπα ερημιτών, οι οποίοι ακολούθησαν ανάλογη ασκητική πορεία, γεγονός που δικαιολογεί τη συχνή

[184] Από την ανασκαφική έρευνα εσωτερικά του ναού, έχουν αποαλυφθεί τρία θραύσματα θωρακίων πιθανόν κλίμακας του άμβωνα σε δεύτερη χρήση (Βογιατζής Σ. – Συθιακάκη-Κριτσιμάλλη Β., Ο ναός του Αγίου Γεωργίου, 29 – 31, εικ. 19).

[185] Μηναίον Δεκεμβρίου, 147, Delehaye H., Synaxarium, 329 - 330.

[186] Ενδεικτικά, στον Άγιο Νικόλαο στην Curtea des Arges (Κοντούλης Η., Ο προφήτης Ηλίας, εικ. 45).

[187] Κοντούλης Η., Ο προφήτης Ηλίας, 128 - 129.

συναπεικόνισή τους ήδη σε παλαιολόγεια έργα[188]. Άλλωστε και ο κύκλος του Ιωάννη του Προδρόμου στο κεντρικό κλίτος, αν και περιορισμένος σε έκταση, συμφωνεί με το μοναστηριακό χαρακτήρα του χώρου[189].

Ο αυξημένος αριθμός ιεραρχών στους πλάγιους τοίχους της κεντρικής κόγχης αλλά και στα παραβήματα και η επιλογή των προσώπων εντοπίζεται σε ικανό αριθμό τοιχογραφημένων συνόλων του 16ου αιώνα στη Μακεδονία[190] απηχώντας, πιθανώς, μια τοπική παράδοση. Ανάλογο πλήθος ιεραρχών στο Ιερό Βήμα συναντάται στα γειτονικά τοιχογραφικά σύνολα του Αγίου Νικολάου (1614/15)[191] και της μονής Αγίου Αθανασίου Τσαριτσάνης (1613) φανερώνοντας τη διαδεδομένη τοπική παράδοση στην επαρχία Ελασσόνας.

Η ιστόρηση δύο αγίων της Σερβικής εκκλησίας[192] και η τοποθέτηση τους σε περίοπτη θέση στο ναό, ανάλογη των προφητών στα εσωρράχια της τοξοστοιχίας και σε ισότιμη θέση με τους ολόσωμους ιεράρχες, μαρτυρά με σαφήνεια επαφές του ζωγράφου ή των χορηγών με το σερβικό περιβάλλον. Η παρουσία τους μάλιστα σε ανάλογη θέση λίγα χρόνια πριν στον Άγιο Δημήτριο στα Παλατίτσια (ca. 1570)[193] υποδηλώνει τη χρήση κοινού προτύπου στην περιοχή και πιθανή επιρροή από την εκκλησιαστική παράδοση του Πατριαρχείου του Peć, μετά την ανασύστασή του το έτος 1557[194]. Παράλληλα, στον ίδιο γεωγραφικό χώρο και στην προγενέστερη αγιολογική παράδοση του 15ου αιώνα[195] θα πρέπει να αναζητηθεί η απόδοση της τιμητικής θέσης του αποστόλου Τίτου στο πρόγραμμα του Ιερού. Τέλος, η

[188] Παπαμαστοράκης Τ., Ο διάκοσμος του τρούλου, 178, 295, Αρχοντόπουλος Θ., Ο ναός της Αγίας Αικατερίνης, 156 - 157.

[189] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 268. Βλ. τα καθολικά των μονών Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. – Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 165 - 167) και Δουσίκου (αδημοσίευτες παραστάσεις) καθώς και το ναό των Εισοδίων «του Τσιατσαπά» Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., ό.π.).

[190] Όπως σε ναούς της Βέροιας (Παπαζώτος Θ., Βέροια, 180, 183 πίν. 71, Τσιλιπάκου Α., Μνημειακή ζωγραφική, 62 κ.εξ. πίν. 17β - 20β), στο παρεκκλήσιο του αγίου Ιωάννη του Θεολόγου Μαυριώτισσας (1552) Καστοριάς (Γούναρης Γ., Μαυριώτισσα, 49 - 52, πίν. 2). Πρβλ. παρόμοιες απεικονίσεις σε ναούς της Μολδαβίας, όπως στο Humor και στη Vatra Moldovitei (Henry P., Moldavie du Nord, πίν. XIV - XV, XX - XXI αντίστοιχα).

[191] Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, 88 - 93, εικ. 15 - 17.

[192] Ενδεικτικά, βλ. στον Άγιο Νικήτα στο Čučer και στη βασιλική εκκλησία στη Studenica (Millet G. - Frolow A., Yougoslavie III, πίν. 49.3, 69.3 αντίστοιχα).

[193] Τούρτα Α., Οι ναοί, 186, 226, υποσ. 1779.

[194] Petkovic S., Patriarchate of Peć, 221 - 222, Tourta A., The painters, 323 - 324, εικ. 4 - 5.

[195] Todić B., A Serbian legend, 136 - 140.

απεικόνιση του τοπικού αγίου Αχιλλίου δίπλα από τους Σέρβους αγίους οφείλεται τόσο στη διάδοση της λατρείας του ήδη από τα μεσοβυζαντινά χρόνια στο σλαβικό χώρο[196] και όσο και στη θέση του απέναντι από το Όραμα του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας, η οποία αντανακλά μια προσπάθεια να τονισθεί ο αντιαιρετικός αγώνας του αγίου απέναντι στον Αρειανισμό[197]. Επιπλέον, η τοποθέτησή του δίπλα στους Συλλειτουργούντες αγίους, οφείλεται στην ιδιαίτερη δημοφιλία του στην περιοχή[198].

Η ιστόρηση σημαντικού αριθμού ιεραρχών από τη χορεία των Εβδομήκοντα αποστόλων με πανομοιότυπη ενδυμασία δεν είναι ιδιαίτερα συνήθης και αποτελεί μια εικονιστική διατύπωση ενάντια στην Δυτική προσηλυτιστική προπαγάνδα για το πρωτείο του Πάπα[199]. Η απεικόνισή τους εντοπίζεται κατά κανόνα σε μοναστηριακά συγκροτήματα - πνευματικά κέντρα (π.χ. Μυστράς), η ιστόρηση των οποίων βρίσκεται υπό την εποπτεία επισκόπων ή ιερωμένων με θεολογική παιδεία[200].

Σύμφωνα με τη βυζαντινή παράδοση[201], ο επώνυμος άγιος του ναού παριστάνεται ένθρονος στο νότιο τοίχο του αντίστοιχου κλίτους καθώς είναι ο αποδέκτης των δεήσεων των πιστών και της χορείας των ολόσωμων αγίων για τη σωτηρία του ανθρώπινου γένους. Η περίοπτη θέση του τιτλούχου αγίου είναι καθιερωμένη στην εικονογραφική διάταξη ναών της Ηπείρου[202] και του ευρύτερου Μακεδονικού χώρου[203] στα μετά την Άλωση χρόνια.

Επίσης, στη ζώνη των μεταλλίων του νότιου κλίτους (νότιος τοίχος), παρατάσσονται 17 μορφές από τους Τεσσαράκοντα μάρτυρες της Σεβάστειας. Η

---

[196] Παπαδημητρίου Π., Οι απεικονίσεις του αγίου, 181 κ.εξ.

[197] Παπαδημητρίου Π., Οι απεικονίσεις του αγίου, 188 - 189.

[198] Vitaliotis I., Saint - Etienne, 76 - 77, Παπαδημητρίου Π., Οι απεικονίσεις του αγίου, 182 - 184, όπου και σχετικά παραδείγματα.

[199] Κουκιάρης Σ., Η Σύναξη των Ο΄ Αποστόλων, 290 - 291.

[200] Κουκιάρης Σ., Η Σύναξη των Ο΄ Αποστόλων, 291 κ.εξ., όπου και κατάλογος μνημείων.

[201] Για τη θέση του επωνύμου αγίου στο εικονογραφικό πρόγραμμα των ναών, κυρίως, της Μακεδονίας, βλ. Ξυγγόπουλος Α., Μνημεία Σερβίων, 62 - 64, 79, 104, Lafontaine - Dosogne, L evolution, 308 κ.εξ., Κουκιάρης Σ., Η θέση του αγίου, 113 κ.εξ. Για την εξάπλωση της παράδοσης αυτής και σε περιοχές εκτός της Μακεδονίας βλ. Τούρτα Α., Οι ναοί, 149 υποσ.1174.

[202] Ενδεικτικά, στις μονές Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, πίν. 13, 59) και Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, εικ. 41).

[203] Ενδεικτικά σε ναούς της Αχρίδας (Subotić G., Ohrid, σχ.18, 49, 69, 113) και στους Αγίους Αποστόλους Καστοριάς (Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, πίν. 12α).

ένταξή τους ως μεμονωμένων μορφών δεν είναι άγνωστη στην μεταβυζαντινή μνημειακή ζωγραφική[204] και ανάγεται ήδη στη βυζαντινή περίοδο[205], θέμα που επιβιώνει και στην υστεροβυζαντινή εικονογραφία[206]. Η θέση τους, μάλιστα, κάτω από τη ζώνη Μηνολογίου του Μαρτίου δεν μπορεί να θεωρηθεί τυχαία καθώς η ημέρα μνήμης τους έχει ιστορηθεί στην ανώτερη ζώνη και το μαρτύριό τους πιθανόν έχει απεικονισθεί (σώζεται τμήμα λίμνης με λουτρώνα), καθώς σ'εκείνο το σημείο έχει καταπέσει τμήμα των τοιχογραφιών. Σε αυτήν την περίπτωση η ιστόρηση των μεμονωμένων μαρτύρων στα μετάλλια πάνω από τη χορεία των ολόσωμων αγίων υποδηλώνει αφενός δείγμα θάρρους και αυτοθυσίας υπέρ της πίστης και αφετέρου αποτελεί ένα επιπλέον έμμεσο τρόπο ενθάρρυνσης των πιστών και μίμησης των ιστορημένων προτύπων - μαρτύρων.

Η φύλαξη της εισόδου από τους κορυφαίους αρχαγγέλους έχει χαρακτήρα αποτροπαϊκό[207] και, κυρίως, ο Μιχαήλ ως φύλακας της Πύλης, ενέχει παράλληλα το ρόλο του ψυχοπομπού[208] και μεσολαβητή προς την Μέλλουσα Κρίση, συνεπώς συνδέεται νοηματικά με το θέμα της Δευτέρας Παρουσίας στο νάρθηκα. Παράλληλα, οι τρεις άγιες γυναίκες (Αικατερίνη, Παρασκευή, Κυριακή) τοποθετούνται στο δυτικό τμήμα του κυρίως ναού, κοντά στις εισόδους, προσδίδοντας μεν φυλακτήριο ρόλο απηχώντας δε μια μακραίωνη παράδοση του ευρύτερου Μακεδονικού χώρου[209].

Στον ανατολικό τοίχο του νάρθηκα αναπτύσσεται η μνημειακή σύνθεση της Δευτέρας Παρουσίας με το εσχατολογικό περιεχόμενό της. Ο πιστός εισέρχεται στον κυρίως ναό με το βλέμμα στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης, όπου πραγματώνεται η Ενσάρκωση του Λόγου, στη συνέχεια το κατευθύνει στην αετωματική απόληξη του

---

[204] Όπως στη μονή Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, 54, εικ. 168 - 193), στο ναό της Μεταμόρφωσης Παπιανών Λέσβου (Γούναρης Γ., Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, 192, 195, 197), στη μονή Πατέρων (Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων, 68, 277 - 282, όπου και σχετικά παραδείγματα), στον Προφήτη Ηλία Στεγόπολης (1653) (Σκαβάρα Μ., Το Έργο, 360), στην Αγία Τριάδα στη Pljevlja (Petković S., Pljevlja, σχ. σελ. 172) και στην Τράπεζα της μονής Παντοκράτορος (Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 203 - 204, 389 – 393, εικ. 84 - 94).

[205] Weitzmann K., An ivory plaque, 706 – 707.

[206] Ενδεικτικά, στο ναό των Αρχαγγέλων της μονής Kuceviste (1330 - 1331) (Παπαμαστοράκης Τ., Ο διάκοσμος του τρούλου, 254, Serafimova A., Kučevište, εικ. σελ. 300, όπου και σχετικά παραδείγματα).

[207] Για το ρόλο των αρχαγγέλων βλ. Ερμηνεία, 219, 231, 283, Προβατάκης Θ., Ο Διάβολος, 297 - 299.

[208] Ξυγγόπουλος Α., Αρχάγγελος Μιχαήλ, 184.

[209] Όπως στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη (Παζαράς Ν., Οι τοιχογραφίες, 254 - 259).

ανατολικού τοίχου, όπου εικονίζεται η Ανάληψη και αποκαλύπτεται η θεϊκή φύση του Χριστού και καταλήγει στο νάρθηκα με το θριαμβευτικό χαρακτήρα της Μέλλουσας Κρίσης[210]. Επιπλέον, οι αλληγορικές σκηνές των ιεραρχών ως Πηγή της Σοφίας αποτυπώνουν εικαστικά το ύδωρ ως πηγή της αιώνιας ζωής και την ταυτόχρονη θεία έμπνευση των Ιεραρχών, τονίζοντας με εμφαντικό τρόπο το σωτηριολογικό και εσχατολογικό συμβολισμό του χώρου. Ανάλογο περιεχόμενο απηχούν η Κλίμακα του Ιωάννη και η Παραβολή του πλούσιου και φτωχού Λαζάρου.

Συμπερασματικά, λοιπόν, όλα τα παραπάνω στοιχεία αποδεικνύουν ότι η ενότητα του προγράμματος είναι φανερή και το εικονογραφικό πρόγραμμα παρατάσσεται κάτω από ένα συγκροτημένο σχεδιασμό. Η κατανομή των θεμάτων και των κύκλων είναι σύμφωνη με τη λειτουργικότητα και το συμβολικό περιεχόμενο κάθε χώρου. Η οργάνωση και η διάταξη του διακόσμου καταδεικνύει την παρουσία ισχυρής προσωπικότητας με υψηλό θεολογικό υπόβαθρο, πιθανόν τους χορηγούς - μοναχούς της μονής καθώς και έναν προικισμένο αγιογράφο της εποχής.

[210] Για το θέμα βλ. Παϊσίδου, Καστοριά, 267.

Β. Εικονογραφική Ανάλυση

Ιερό Βήμα

Η Πλατυτέρα

Η σύνθεση της Πλατυτέρας («ΜΗΡ ΘΥ») πλαισιωμένης από τους αρχαγγέλους (εικ. 28) απεικονίζεται στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης του Ιερού Βήματος πάνω σε τρίχρωμο κάμπο. Η Θεοτόκος Βρεφοκρατούσα παριστάνεται ένθρονη πάνω σε ξύλινο θρόνο με ερεισίνωτο και υποπόδιο να κρατά στην αγκαλιά της τον αξονικά τοποθετημένο ευλογούντα Χριστό. Η Θεοτόκος αποδίδεται σε ελαφρά λοξή προοπτική από αριστερά, με το κάτω μέρος του σώματος της προς τα δεξιά και το επάνω με μια αδιόρατη στροφή προς αριστερά[211]. Το αριστερό χέρι ακουμπά στον ώμο του Χριστού, ενώ το δεξιό στο πόδι Του. Το πορφυρό μαφόριο της Παναγίας κοσμείται στο μέτωπο και στους ώμους με κεντημένους σταυρούς[212]. Ο θρόνος φέρει διακοσμητικούς κιονίσκους στην πρόσοψη και ανάγλυφα τοξωτά ανοίγματα σε τριμερή βαθμιδωτή διάταξη στο ερεισίνωτο.

Οι άγγελοι φέρουν αυτοκρατορική ενδυμασία[213] και αποδίδονται σε στάση τριών τετάρτων προς το θρόνο, έχοντας ανορθωμένες τις φτερούγες και στραμμένοι, σε αντικίνηση, προς το θεατή. Σε μικρότερη κλίμακα ιστορούνται εκατέρωθεν των αγγέλων οι μελωδοί Ιωάννης ο Δαμασκηνός («Ο ΑΓΙΟC ΙΩ[ ] Ο ΔΑΜΑCΚΙΝΟC») και Κοσμάς ο ποιητής («Ο ΑΓΙΟC ΚΟCΜ[ ]») σε στάση τριών τετάρτων στραμμένοι προς την ένθρονη Θεοτόκο. Κρατούν στα χέρια τους ανοιχτό ειλητό με μεγαλογράμματη επιγραφή και ταυτόχρονα επιδεικνύουν με το άλλο ύψωμένο τους χέρι τη Θεοτόκο. Φέρουν μοναχικά ενδύματα και τυλιγμένο μαντίλι στο κεφάλι τους. Το χωρίο στο ειλητό το Δαμασκηνού αναγράφει: «ΧΑΙΡΕ Θ/ΡΟΝΕ Ε/ΝΔΟΞΕ Θ(ΕΟ)Υ ΠΙ(ΣΤΩ)Ν/ ΧΑΙΡΕ ΤΟ/ ΤΕΙΧΟΣ/ ΔΙ ΗΣ ΦΩΣ/ Τ(ΟΙΣ ΕΝ ΣΚΟΤΕΙ)», ενώ στο ειλητό του Κοσμά διαβάζουμε: «ΕΠΗΡΘΗ/ΣΑΝ ΠΥ/ΛΑΙ ΟΥΡΑ/ΝΙΕΣ ΚΑΙ/ ΑΓΓΕΛΟΙ/ ΑΝΙΜΝΙ/ΣΑΝ Κ(ΑΙ)/…»[214].

Ο εικονογραφικός τύπος της Παναγίας στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας είναι ο

[211] Η στάση της διαφοροποιείται απο την πλειονότητα των εντοίχιων έργων φανερώνοντας χρήση προτύπου από τις πρώιμες φορητές εικόνες, όπως εκείνη του κύκλου του Α. Ρίτζου στο Ερμιτάζ (15ος αιώνας) [Εικόνες Κρητικής τέχνης, 330 - 331, αρ. 2, (Piatnitsky Y.)].

[212] Babic G., Le maphorion, 62 - 63.

[213] Σχετικά με την αυτοκρατορική ενδυμασία και τους λώρους βλ. αντίστοιχα Jolivet - Levy C., Note sur la representation, 120 υποσ. 1, Kyutchoukova I., Etude sur les insignes, 125 - 126 σχ.4, 7)

[214] Νικοδήμου του Αγιορείτου, Εορτοδρόμιον, 660.

πλέον διαδεδομένος στη μνημειακή ζωγραφική της μεταβυζαντινής περιόδου, κυρίως, σε ναούς μεγάλων διαστάσεων[215]. Πρόκειται για ένα εικονογραφικό θέμα βυζαντινής καταγωγής[216], όπως αυτό διαμορφώθηκε στις πρώιμες κρητικές εικόνες[217] και αποκρυσταλλώθηκε από το Θεοφάνη στα καθολικά Μεγίστης Λαύρας[218] και Σταυρονικήτα[219]. Το εικονογραφικό αυτό σχήμα υιοθετήθηκε εκτενώς από τους ζωγράφους των δύο κυρίαρχων καλλιτεχνικών σχολών του 16ου αιώνα[220] και επικράτησε από τις αρχές του 17ου αιώνα[221]. Επιμέρους, εδώ, διαφοροποιήσεις εντοπίζονται στην απόδοση του θρόνου, στις στάσεις[222] και στα ενδύματα των

[215] Μαντάς Α., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 61 κ.εξ., 64 - 69. Παράλληλα, αρκετά διαδεδομένος είναι ο τύπος της Βλαχερνήτισσας, όπως στη μονή Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 44 - 45, πίν. 19) και στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 29 - 30, πίν. 2a).

[216] Για την εικονογραφία και διάδοση του θέματος τη βυζαντινή περίοδο βλ. Ερμηνεία, 216 - 217, 224, 267, Καλοκύρης Κ., Η Θεοτόκος, 56 - 59, Τσιγαρίδας Ε., Η Παναγία, 125 - 129, Μαντάς Α., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 61 κ.εξ.

[217] Όπως οι εικόνες του Ανδρέα Ρίτζου στη μονή Πάτμου (β΄μισό 15ου αιώνα) (Χατζηδάκης Μ., Εικόνες, 61, αρ. 10, πίν. 12), του μουσείου Μπενάκη, που αποδίδεται στον κύκλο του Ανδρέα Ρίτζου (γύρω στο 1500) (Βασιλάκη Μ., Χειρ Αγγέλου, 210 - 211) και εκείνη από το ναό του Αγίου Αντωνίου Κερκύρας (περί το 1500) (Βοκοτόπουλος Π., Εικόνες της Κέρκυρας, 24 - 26, αρ.11, εικ. 15, 96 - 99).

[218] Millet G., Athos, πίν. 118. 1.

[219] Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, εικ. 40, 49.

[220] Ενδεικτικά, στα καθολικά των μονών Διονυσίου, Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 169. 2, 196. 1, 218. 1), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 71), και Ρουσάνου (Αναγνωστόπουλος Α., Μονή Ρουσάνου, εικ. 36) καθώς και στην Κοίμηση Καλαμπάκας (Αναγνωστόπουλος Α. - Ανδρούδης Π., Η Βυζαντινή καθέδρα, εικ. 115, Λυτάρη Φ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 50 κ.ε., εικ. 19α-γ). Πρβλ. παρόμοια απεικόνιση στα καθολικά των μονών Ζάβορδας (Σέμογλου Α., Ζάβορδα, 146) και Βαρλαάμ (Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, εικ. 157), καθώς και στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου της μονής Μεγίστης Λαύρας (Semoglou A., Saint - Nicolas, 29 - 31, πίν. 8a).

[221] Ενδεικτικά, σε ναούς της Ηπείρου, κυρίως, Λινοτοπιτών ζωγράφων (Τούρτα Α., Οι ναοί, πίν. 31α, Χουλιαράς Ι., Δυτικό Ζαγόρι, εικ. 20, 120, 261, Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων, 76 υποσ. 331, Γιακουμής Γ., Μονή Ραβενίων, εικ. 2, Σκαβάρα Μ., Το Έργο, πίν. 309 - 310), στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της μονής Βαρλαάμ (Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, πίν. Β΄. 1), στον Άγιο Προκόπιο Βέροιας (Τσιλιπάκου Α., Μνημειακή ζωγραφική, 119, πίν. 48α - β), στη μονή Πέτρας Αγράφων (Σδρόλια Στ., Οι τοιχογραφίες, εικ. 41) και στη μονή Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Μεγαλόβρυσο Αγιάς (Τσιμπίδα Ε., Οι τοιχογραφίες, εικ. 125).

[222] Στο πρότυπο της Κρητικής Σχολής οι αρχάγγελοι κατά κανόνα αποδίδονται να σεβίζουν με έντονη επίκυψη και με μεγάλο διασκελισμό.

αρχαγγέλων. Συγκεκριμένα, η στάση των αρχαγγέλων απαντά σε κρητικές εικόνες του 15ου αιώνα[223] και εντοπίζεται σε ικανό αριθμό έργων της μεταβυζαντινής μνημειακής ζωγραφικής[224]. Η ιδιότυπη διαμόρφωση του ερεισίνωτου στο θρόνο, επίσης, εντοπίζεται παραπλήσια σε δύο φορητές εικόνες του Χριστού Παντοκράτορα με τους αποστόλους (1593) και της ένθρονης Βρεφοκρατούσας με προφήτες (1593) από τη μονή Μακρυαλέξη Ιωαννίνων[225] αλλά και σε εικόνες της μονής Πάτμου των αρχών του 17ου αιώνα[226].

Η παρουσία του Ιωάννη Δαμασκηνού και του Κοσμά του ποιητή (Μελωδού ή Μαϊουμά) να πλαισιώνουν την ένθρονη Θεοτόκο στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης δεν απαντά σε άλλο έργο της βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής, σύμφωνα με τη μέχρι σήμερα έρευνα. Πρόκειται, πιθανόν, για μια προσωπική δημιουργία του ζωγράφου αποτελώντας ένα εικονογραφικό unicum. Η απεικόνισή τους θα πρέπει να συσχετισθεί με τις επιγραφές των ειλητών τους, όπου εξαίρεται το κατεξοχήν σύμβολο της θείας Ενσάρκωσης, η Θεοτόκος. Η παρουσία τους εκατέρωθεν των δορυφορούντων αρχαγγέλων συμβάλλει στην εντονότερη προβολή της θέσης της Παναγίας στην ουράνια ιεραρχία[227]. Επιμέρους στοιχεία, όπως ο κεφαλόδεσμος στην κεφαλή του αγίου Ιωάννη του Δαμασκηνού[228] και του αγίου Κοσμά[229] φανερώνει τη μη βυζαντινή καταγωγή τους[230]. Ως προς την εικονογραφία τους, ο Ιωάννης

---

[223] Ενδεικτικά, την εικόνα της Συλλογής Οικονομοπούλου (Μπαλτογιάννη Χ., Συλλογή Οικονομοπούλου, 23, πίν. 9).

[224] Όπως στην παράσταση «Άνωθεν οι προφήται» στη Λιτή της μονής Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 108, 110), στο παρεκκλήσιο του αγίου Νικολάου της μονής Μεγίστης Λαύρας (Semoglou A., Saint - Nicolas, πίν. 8a), στη μονή Rozhen (τέλος 16ου αι.) (Gerov G - Penkova B. - Bozhinov R., The Rozhen Monastery, σχ. σελ. 81), στο νάρθηκα του ναού των Εισοδίων της Θεοτόκου «του Τσιατσαπά» Καστοριάς (1613/14) (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 189 - 190, πίν. 86α), στους ναούς του Αγίου Αθανασίου και του Αγίου Νικολάου Κλειδωνιάς Κόνιτσας (1617) (Χουλιαράς Ι., Δυτικό Ζαγόρι, εικ. 120, 261) και στο καθολικό της μονής Ραβενίων Δρόπολης (Γιακουμής Γ., Μονή Ραβενίων, εικ. 2).

[225] Τσάμπουρας Θ., Τα καλλιτεχνικά εργαστήρια, εικ. 288 - 289.

[226] Χατζηδάκης Μ., Εικόνες, αρ. 86, πίν. 139, αρ. 90 πίν. 142, αρ. 117, πίν. 164.

[227] Μαντάς Α., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 84 - 85.

[228] Για τον άγιο βλ. Kaster G., Johanes der Damascus, 102 - 104 και Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 402 κ.εξ.

[229] Για την εικονογραφία του αγίου βλ. Kimpel S., Kosmas von Majuma, 343 - 344 και Ερμηνεία, 167.

[230] Ερμηνεία, 167. Πρβλ. την εικόνα της μονής Πάτμου (γύρω στο 1500) (Χατζηδάκης Μ., Εικόνες, 80 - 81, αρ. 27, πίν. 63).

Δαμασκηνός παριστάνεται στον καθιερωμένο τύπο[231]. Ανάλογη είναι η απεικόνιση του Κοσμά του Ποιητή, ο οποίος άλλοτε αποδίδεται με κουκούλι στο κεφάλι[232] και άλλοτε με κεφαλόδεσμο[233].

Ωστόσο, θα πρέπει να σημειωθεί ότι ο αυξημένος αριθμός μορφών στη σύνθεση της Πλατυτέρας δεν είναι άγνωστος στη μεταβυζαντινή ζωγραφική, καθώς εντοπίζονται, κυρίως, τέσσερις άγγελοι εκατέρωθεν της Παναγίας τόσο σε ναούς της Βουλγαρίας και της Μολδαβίας[234], όσο και στον ελλαδικό χώρο, όπως, για παράδειγμα, στο καθολικό της μονής Ζάβορδας[235], στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου της μονής Μεγίστης Λαύρας[236] και στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της μονής Βαρλαάμ[237].

Στον Άγιο Δημήτριο Δομενίκου (αρχές 17ου αι.) (εικ. 268), στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης ο τύπος της ένθρονης Παναγίας Βρεφοκρατούσας[238] δορυφορούμενης από τους σεβίζοντες αρχαγγέλλους με δαλματικές και διάλιθους λώρους παραπέμπει σε παραλλαγή της Παναγίας Οδηγήτριας με την προσωνυμία «Κυρία των Αγγέλων»[239]. Πρόκειται για ένα εικονογραφικό σχήμα, που ανάγεται στα βυζαντινά χρόνια[240] και

[231] Ενδεικτικά, όπως στα καθολικά της Μεγίστης Λαύρας (Millet G., Athos, πίν. 133. 2), Δουσίκου (αδημοσίευτη) και της μονής Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, εικ. 70).

[232] Ενδεικτικά, στα καθολικά των μονών Αναπαυσά (Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 226) και Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 226. 1).

[233] Όπως στο καθολικό της μονής Ξενοφώντος Millet G., Athos, πίν. 183. 2) και στον Άγιο Νικόλαο στα Καλύβια Ελαφότοπου (Χουλιαράς Ι., Δυτικό Ζαγόρι, εικ. 87).

[234] Όπως στο Dragalevci (αρχές 15ου αιώνα) (Tschilingirov A., Christlichen Mittelalters, 356, εικ. σελ. 77 και Γαρίδης Μ., Μεταβυζαντινή ζωγραφική, 263, υποσ. 981), στο Voronet (1488 - 1489), στη Moldovita (1537) (Henry T., Moldavie du Nord, εικ. 79, πίν. XIII. 3, XIX. 1 αντίστοιχα), στο Balinesti (Stefanescu I., Bucovine, πίν. 3.1, Semoglou A., Balinesti, εικ. 1) και στο Dobrovat (1528) (Stefanescu I., L art Byzantine, πίν. XXXIX).

[235] Σέμογλου Α., Ζάβορδα, 146.

[236] Semoglou A., Saint - Nicolas, 29-31, πίν. 8a. Πρβλ. την αντίστοιχη παράσταση στη μονή Δουσίκου (Καλοκύρης Κ., Ανάλεκτα, εικ. 121).

[237] Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, πίν. ΙΒ΄. 1. Επίσης, κατά το 18ο αιώνα εντοπίζεται στο καθολικό της Δρακότρυπας Αγράφων (1758) (Τσιουρής Ι., Δρακότρυπα, 68 - 69, εικ. 1).

[238] Επιγραφή: «Η ΤΟΝ [ ]ΧΡΑΝ[ ]ΩΝ ΙΨΥΛΟΤΕΡΑ».

[239] Σχετικά με το συμφυρμό των επωνυμιών βλ. Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 190.

[240] Καλοκύρης Κ., Η Θεοτόκος, 57, πίν. 30 - 31, Μαντάς Α., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 64 - 69, Τσιγαρίδας Ε., Η Παναγία, 125 κ.εξ.

γνωρίζει ιδιαίτερη διάδοση μέσω των πρώιμων κρητικών εικόνων του 15ου αιώνα[241] στα μετά την Άλωση χρόνια σε έργα των δύο κυρίαρχων Σχολών του 16ου αιώνα[242].

Στον Άγιο Γεώργιο «τον Γεωργούλη» (α΄φάση, τέλος 16ου αι.), στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης (εικ. 257) δεσπόζει η *Πλατυτέρα Βλαχερνήτισσα* με το μικρό Χριστό σε προτομή μπροστά στο στήθος της να ευλογεί με τα δυο χέρια χωρίς να περιβάλλεται από μετάλλιο. Πρόκειται για μια εικονογραφική επιλογή που συνάδει με μικρής κλίμακος ναό και αποτελεί παραλλαγή του καθιερωμένου τύπου της Παναγίας Βλαχερνήτισσας[243]. Η απουσία του μεταλλίου του Χριστού απαντά ήδη σε όψιμα υστεροβυζαντινά[244] και πρώιμα μεταβυζαντινά μνημεία του 15ου αιώνα[245] σε μεγάλη γεωγραφική έκταση εντός και εκτός του Ελλαδικού χώρου κατά του επόμενους αιώνες[246]. Τέλος, στον Άγιο Βησσαρίωνα Δομενίκου (1600) (εικ. 236) υιοθετείται ο τύπος της Πλατυτέρας με το μικρό Χριστό εντός μεταλλίου και τους δύο αγγέλλους σε προτομή και στάση τριών τετάρτων.

Άνωθεν οι Προφήται

Οι μορφές των έντεκα προφητών (εικ. 28-29) περιβάλλουν την Παναγία Βρεφοκρατούσα της κόγχης του Ιερού, εντός μεταλλίων, που σχηματίζονται από

---

[241] Ενδεικτικά, η εικόνα του Ανδρέα Ρίτζου [Εικόνες Κρητικής τέχνης, 330 - 331, εικ. 2, (Piatnitsky Y.)], της μονής Πάτμου (Χατζηδάκης Μ., Εικόνες, 61 αρ.10, πίν. 12), της Συλλογήςς Οικονομοπούλου (Μπαλτογιάννη Χ., Συλλογή Οικονομοπούλου, 22 - 23, πίν. 9).

[242] Όπως στα καθολικά των μονών Μεγίστης Λαύρας (Millet G., Athos, πίν. 118.1), Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, εικ. 49) και Βαρλαάμ (Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, εικ. 157) καθώς και στην Κοίμηση Καλαμπάκας (Αναγνωστόπουλος Α. - Ανδρούδης Π., Η Βυζαντινή καθέδρα, εικ. 115 – 116, Λυτάρη Φ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 50 κ.ε., εικ. 19α-γ).

[243] Καλοκύρης , Η Θεοτόκος, 74 - 76 και Μαντάς Α., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 79 - 83.

[244] Όπως στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη Καστοριάς, στον Άγιο Αλύπιο, στον Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο Ομονοίας και στους Αγιους Τρεις (Τσιγαρίδας Ε., Καστοριά, εικ. 98, 187, 193, 204 αντίστοιχα)

[245] Ενδεικτικά, βλ. στη μονή Μυρτιάς (1491) (Αγρέβη Μ., Μονή Μυρτιάς, εικ. 3α-β), σε ναούς της Αχρίδας (Subotić G., Ohrid, σχ. 15, 32, 41 αντίστοιχα), στα Εισόδια της Θεοτόκου στο Σκλαβεροχώρι και στην Παναγία στα Καπετενιανά Μονοφατσίου Κρήτης (Μπορμπουδάκης Μ., Παρατηρήσεις, 376 - 377, πίν. 186α-β) .

[246] Όπως στην Παναγία Ρασιώτισσα (Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, εικ. 22β) και στο παρεκκλήσι του Ιωάννη του Θεολόγου Μαυριώτισσας (Γούναρης Γ., Μαυριώτισσα, εικ. 2β), στο παρεκκλήσι του Αγίου Γεωργίου της μονής Διονυσίου (Βαφειάδης Κ., Η ζωγραφική, 76 - 78, εικ. 34, όπου και σχετικά παραδείγματα).

ελισσόμενους, ανθοφόρους κλάδους και διατάσσονται σε ημικυκλική διάταξη εντός στενής ζώνης. Αποδίδονται στηθαίοι σε ελαφρά κίνηση στραμμένοι προς το κέντρο κρατώντας με τα δυο χέρια τους ανεπτυγμένα ειλητά ή σε χειρονομία λόγου. Τα κείμενα των ειλητών όλων των προφητών αναφέρονται στη Θεοτόκο και την υποκείμενη σύνθεση της Πλατυτέρας Βρεφοκρατούσας στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας. Η απεικόνιση των συμβολικών προεικονίσεων της Παναγίας, που συνήθως συνοδεύουν τις μορφές των προφητών, παραλείπονται, με αποτέλεσμα η ταύτιση των μορφών να επιτυγχάνεται είτε με τα χωρία των κείμενων είτε βάση των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών τους.

Πρώτος από αριστερά εικονίζεται αδιάγνωστος προφήτης, νεαρός, στραμμένος προς δεξιά με το ένα χέρι σε στάση ομιλίας κρατώντας ανεπτυγμένο ειλητό με δυσδιάκριτη επιγραφή. Ακολουθεί μεσήλικας προφήτης με στέμμα, σε ανάλογη στάση και χειρονομία με τον προηγούμενο, ο οποίος πιθανόν ταυτίζεται με τον Σολομώντα εξαιτίας των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών[247], κρατώντας ειλητό με δυσανάγνωστο περιεχόμενο. Ο τρίτος είναι νεαρός (έχει αποτοιχισθεί το όνομά του) σε ανάλογη στάση και χειρονομία με τους προηγούμενους. Κρατά στο δεξιό χέρι ενεπίγραφο ειλητό, όπου διακρίνεται η επιγραφή: «ΕΓΟ ΤΟ/ ΚΕΚΔ/ ΗΚ C/ ΕΜΝ../ ΠΑ../». Στη συνέχεια παριστάνεται ο προφήτης Ησαϊας («Ο ΠΡΟΦΙΤΗC ICAI[ ]C») με λευκή, μακριά κόμη και κοντή, οξύληκτη, σγουρή γενειάδα. Κρατά ανεπτυγμένο ειλητό, όπου σώζεται η μεγαλογράμματη επιγραφή: « ΟΡΩΝ/ Ο ΗΤ/ …ΟΥ/ ΠΕΡ Ε/ ». Η απόδοσή του συμφωνεί τόσο με την περιγραφή της Ερμηνείας όσο και με την πλειονότητα των μεταβυζαντινών παραστάσεων[248]. Στη συνέχεια διακρίνονται τα ίχνη δύο αποτοιχισμένων μεταλλίων και ακολουθεί το μετάλλιο, όπου εικονίζεται ο προφήτης Ηλίας («Ο ΠΡΟΦΙΤ../ ΗΛΙ[Α]C») στραμμένος προς αριστερά κρατώντας με τα δύο χέρια το ειλητό, όπου σώζεται δυσδιάκριτη επιγραφή: «..ΗΚΟC/ Ο ΘC /Τ[ ] ΔΙ/ΝΑΜΕ/ΟΝ Ο ΤΟΥ /…». Η απόδοσή του ακολουθεί τον αποκρυσταλλωμένο μεταβυζαντινό τύπο, που επαναλαμβάνεται στην πλειονότητα των μεταβυζαντινών

[247] Ερμηνεία, 75, 146, 262, 289.

[248] Ενδεικτικά, όπως στις μονές Αναπαυσά (Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 152, 185), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 105.Ι) και Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, εικ. 36).

παραδειγμάτων[249]. Στη συνέχεια εικονίζεται το μετάλλιο με τον προφήτη Ζαχαρία («Ο ΠΡΟΦΤΗC / ΖΑΧΑΡΙC») σε ανάλογη στάση και χειρονομία με τον προηγούμενο, του οποίου σώζεται δυσδιάκριτη επιγραφή: «Τ..ΠΟΥ / ΕΥΦΡΟ..Ν / ΘΗ[ ] ΤΡ/ C ΕΝ ΤΗ [ ]/ ΠΕΡ». Πρόκειται για τον αρχιερέα Ζαχαρία, πατέρα του Ιωάννη Προδρόμου, η φυσιογνωμική απόδοση του οποίου περιγράφεται στην Ερμηνεία[250] και ανάλογα αποδίδεται στο παρεκκλήσιο του Ιωάννη Θεολόγου της Μαυριώτισσας[251] και στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας[252]. Ακολουθεί ο προφήτης Δαυίδ («Ο ΠΡΟΦ[Η]Τ/ ΔΑΒΔ») σε πανομοιότυπη στάση και χειρονομία με τους προηγούμενους κρατώντας ειλητό με δυσανάγνωστο περιεχόμενο. Φορά στέμμα και παριστάνεται σύμφωνα με τον παγιωμένο εικονογραφικό τύπο[253]. Στο επόμενο μετάλλιο εικονίζεται ο προφήτης Ιεζεκιήλ («Ο ΠΡΟΦ[Η]Τ/ ΟΙΕΖΕΚΥΙΛ») κρατώντας στο αριστερό χέρι του ανοιχτό ειλητό με δυσανάγνωστο περιεχόμενο. Αποδίδεται με μακριά, λευκή κόμη και γένεια υιοθετώντας τον αποκρυσταλλωμένο πρότυπο απόδοσής του[254]. Ο τελευταίος της χορείας των προφητών είναι ο προπάτορας Ιακώβ («Ο ΠΡΟΦΤ/ ΙΑΚΩΒ») κρατώντας στο αριστερό χέρι ανεπτυγμένο ειλητό με την μεγαλογράμματη επιγραφή: «ΕΓΟ/ ΚΑΘΗΠΟΥC/ ΙCΤΟΡΟΥΝ/ ΚΛΗΜΑΚ/ ..[255]». Αποδίδεται μεσήλικας με κοντή, καστανή κόμη και γενειάδα σε ανάλογη στάση και αμφίεση με τους προφήτες. Η παρουσία του ανάμεσα στον όμιλο των προφητών είναι σπάνια[256] και ερμηνεύεται από το χωρίο του ειλητού του, που παραπέμπει νοηματικά στην ιστόρηση του οράματος της Κλίμακος του

[249] Ενδεικτικά, στις μονές Αναπαυσά (Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 149), στο παρεκκλήσιο του Ιωάννη του Θεολόγου Μαυριώτισσας (Γούναρης Γ., Μαυριώτισσα, 58) και στο ναό της Κοιμήσεως τςη Θεοτόκου Ελαφότοπου Ζαγορίου (Χουλιαράς Ι., Δυτικό Ζαγόρι, 219).

[250] Ερμηνεία, 79, 190.

[251] Γούναρης Γ., Μαυριώτισσα, 58, πίν. 16.

[252] Τούρτα Α., Οι ναοί, πίν. 86α - β.

[253] Ενδεικτικά, στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου Μεγίστης Λαύρας (Semoglou A., Saint - Nicolas, πίν. 37b) και στην Κοίμηση Καλαμπάκας (Αναγνωστόπουλος Α. - Ανδρούδης Π., Η Βυζαντινή καθέδρα, εικ. 269).

[254] Παπαμαστοράκης Τ., Ο διάκοσμος του τρούλλου, εικ. 2, 11, 79β, 92β, 142α και μεταγενέστερα, ενδεικτικά, στο παρεκκλήσιο Αγίου Γεωργίου της αθωνίτικης μονής Αγίου Παύλου (Τσιγαρίδας Ε., Μονή Αγίου Παύλου, εικ. 64, 72).

[255] Ερμηνεία, 146, 282.

[256] Παπαμαστοράκης Τ., Ο διάκοσμος του τρούλλου, 181-182.

Ιακώβ και αποτελεί προεικόνιση της Θεοτόκου[257]. Ανάλογη φυσιογνωμική απόδοση στο παρεκκλήσιο του αγίου Ιωάννη του Θεολόγου Μαυριώτισσας[258] και στη μονή Πέτρας[259].

Η επιλεγόμενη θέση ιστόρησής τους στο εσωρράχιο της κεντρικής αψίδας δεν είναι τυχαία αλλά συγκροτούν ένα εικονογραφικό θέμα[260], που ανάγεται στη μεσοβυζαντινή περίοδο[261]. Παρά το γεγονός της έλλειψης ενός αποκρυσταλλωμένου εικονογραφικού σχήματος, το θέμα εντοπίζεται σε τοιχογραφίες της υστεροβυζαντινής περιόδου[262] και διαδίδεται επαρκώς στα μετά την Άλωση χρόνια τόσο στη μνημειακή ζωγραφική[263] όσο και σε φορητές εικόνες[264]. Διαφοροποιήσεις

---

[257] Κουκιάρης Σ., Θαύματα Αρχαγγέλων, 33, 117 κ.εξ. Σχετικά με την εικονογραφία του θέματος βλ. Martin J., The Heavenly Leader, 5 κ.εξ., όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[258] Γούναρης Γ., Μαυριώτισσα, 59.

[259] Σδρόλια Στ., Οι τοιχογραφίες, εικ. 33. Πρβλ. ανάλογη απεικόνιση σε ναούς της Ηπείρου (Χουλιαράς Ι., Δυτικό Ζαγόρι, εικ. 215, 227) και στη μονή Κοιμήσης Μεγαλόβρυσου Αγιάς (1638 / 39) (Τσιμπίδα Ε., Οι τοιχογραφίες, εικ. 248).

[260] Για την εικονογραφία του θέματος και τις θεολογικές προεκτάσεις του βλ. Ερμηνεία, 146, 282, Μουρίκη Ν., Προεικονίσεις, 246 κ.εξ., Καλοκύρης Κ., Η Θεοτόκος, 191 - 194, Δρανδάκης Ν., Άνωθεν οι Προφήται, 195 κ.εξ., Παπαμαστοράκης Τ., Η σημασία των Προφητών, 71 κ.εξ., Semoglou A., Balinesti, 491 κ.εξ.

[261] Weyl - Carr A., Icon, 239 κ.εξ., Semoglou A., Balinesti, 497 - 498.

[262] Ενδεικτικά, στην Περίβλεπτο (Μουρίκη Ντ., Προεικονίσεις, εικ. 72), στο Αφεντικό (Dufrenne S., Les programmes iconographiques, πίν. 16, εικ. 28, Χατζηδάκης Μ., Μυστράς, εικ. 32) και στην Παντάνασσα του Μυστρά (Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ. - Εμμανουήλ Μ., Μονή Παντάνασσας, 82 - 86, εικ. 36 - 38).

[263] Όπως στα καθολικά των μονών Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 110), Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, εικ. 77, Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 425, 427), Αναπαυσά (Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 261), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 161), Δουσίκου (αδημοσίευτη), Γηρομερίου Θεσπρωτίας (1577 - 1590) (Τσιουρής Ι., Οι τοιχογραφίες, εικ. 22) καθώς και στα παρεκκλήσια του Αγίου Νικολάου Μεγίστης Λαύρας (Semoglou A., Saint - Nicolas, 95 - 96, πίν. 78a - 82a, Δρανδάκης Ν., Άνωθεν οι Προφήται, εικ. 1 - 6) και των Τριών Ιεραρχών της μονής Βαρλαάμ (Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, εικ. 40 - 41).

[264] Ενδεικτικά, στις φορητές εικόνες του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας (Chatzidakis M., Icones, 23 - 27, αρ.10, πίν. 8 - 9, ΙΙΙ), του ναού του Αγίου Αντωνίου Κερκύρας (ca.1500) (Βοκοτόπουλος Π., Εικόνες της Κέρκυρας, 24 - 26, αρ.11, εικ. 15), της Μυτιλήνης (πριν το 1564) (Γούναρης Γ., Φορητή εικόνα, πίν. 43), της μονής Μακρυαλέξη Ιωαννίνων (1593) (Τσάμπουρας Θ., Τα καλλιτεχνικά εργαστήρια, εικ. 289) και της Πάτμου (1610, 1628) (Χατζηδάκης Μ., Εικόνες, 148 - 149, πίν. 163 και 150 - 151, πίν. 165 αντίστοιχα).

εντοπίζονται ως προς την οργάνωση του θέματος είτε σε ενιαίους πίνακες[265] με τους στηθαίους προφήτες ανάμεσα σε ανθοφόρους βλαστούς να περιβάλλουν τη Θεοτόκο είτε με την απόδοση ολόσωμων ή στηθαίων προφητών σε δευτερεύοντες τρουλίσκους των ναών[266].

Η επιλεγόμενη θέση της παράστασής μας στο εσωρράχιο της κεντρικής αψίδας παραπέμπει στο αντίστοιχο προγενέστερο παράδειγμα στο ναό του Αγίου Αθανασίου στο Αιγίνιο Πιερίας (μέσα 16ου αι.)[267] και επαναλαμβάνεται στη μονή του Αγίου Αθανασίου Τσαριτσάνης (1613)[268]. Ωστόσο, κατά τη διάρκεια του 17ου αιώνα παρατηρείται μία αύξηση της ιστόρησης του θέματος εντός της κεντρικής αψίδας[269]. Η εξέχουσα θέση του εικονογραφικού αυτού θέματος υπογραμμίζει το ρόλο της Παναγίας στην Ενσάρκωση του Λόγου ως φορέα της ανθρώπινης σωτηρίας[270].

Η Κοινωνία των Αποστόλων

Εκατέρωθεν του κεντρικού παραθύρου της κόγχης (εικ. 30-31) εικονίζεται δύο φορές η Αγία Τράπεζα στεγασμένη με κιβώριο, μπροστά από την οποία στέκεται ο Χριστός φέροντας αρχιερατική ενδυμασία. Στα δεξιά («Η ΜΕΤΑΔΟΣΙΣ»), ο Χριστός κρατά πινάκιο με άρτους και προσφέρει στον Ιωάννη, που ηγείται της πομπής των έξι αποστόλων. Στα αριστερά («Η ΜΕΤΑΛΗΨΙΣ»), ο Χριστός κοινωνεί τον Πέτρο και ακολουθούν τέσσερις μαθητές, ενώ ο Ιούδας απομακρύνεται εμέσσοντας τον οίνο.

---

[265] Πρβλ. στις μονές Φιλανθρωπηνών, Ντίλιου και Δουσίκου.

[266] Όπως στα παρεκκλήσια του Αγίου Νικολάου της μονής Μεγίστης Λαύρας (Semoglou A, Saint – Nicolas, 85 – 86, πίν. 45a) και του Αγίου Γεωργίου μονής Αγίου Παύλου (Τσιγαρίδας Ε., Μονή Αγίου Παύλου, 88 – 91, εικ. 64 – 72), στο ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Ζερβάτι της Βορείου Ηπείρου (1605/6) (Τσάμπουρας Θ., Τα καλλιτεχνικά εργαστήρια, εικ. 348α), στη Μεταμόρφωση Δρυόβουνου (Τούρτα Α., Οι ναοί, εικ. 126α) και στην Παναγία Κουμπελίδικη (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 193). Πρβλ., επίσης, σε ναούς της Μολδαβίας, όπως στο Humor και στη Moldovita (Henry P., Moldavie du Nord, πίν. XXVI. 2, XXVII).

[267] Τούρτα Α., Η θρησκευτική ζωγραφική, 314, εικ. 10. Πρβλ. την ανάπτυξη του θέματος σε παραπλήσια θέση στο ναό του Αγίου Νικολάου στο Balinesti (Semoglou A., Balinesti, εικ. 1), όπου, όμως, οι προφήτες αποδίδονται ολόσωμοι.

[268] Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, εικ. 271.

[269] Ενδεικτικά, στη μονή Πατέρων Ζίτσας (Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων, εικ. 15), στον Άγιο Γεώργιο της Πολιτείας στην Καστοριά (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, πίν. 1), στη μονή Ραβενίων Δρόπολης (Γιακουμής Γ., Μονή Ραβενίων, εικ. 47) και στον Άγιο Συμεών Κορίτιανης (Χουλιαράς Ι., Κορίτιανη, 136).

[270] Αλμπάνη Τ., Ψάλατε συνετώς, 235 - 236, 244.

Ο εικονογραφικός τύπος της παράστασης[271] καθιερώνεται ήδη την παλαιολόγειο εποχή και απαντά στην μεταβυζαντινή εποχή χωρίς ιδιαίτερες διαφοροποιήσεις, οι οποίες εντοπίζονται, κυρίως, στην απόδοση επιμέρους λεπτομερειών[272].

Η απεικόνιση του Χριστού ως Μεγάλου Αρχιερέα, η οποία εισάγεται στην τέχνη το β΄ μισό του 14ου αιώνα[273], προσγράφεται κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο στην παράδοση της ζωγραφικής της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος[274]. Στην ίδια εποχή θα πρέπει να αναζητηθεί και η απαρχή της απεικόνισης του Ιωάννη να προηγείται του Παύλου και να λαμβάνει πρώτος τη Θεία Κοινωνία. Πρόκειται για εικονογραφική λεπτομέρεια που απαντάται, κυρίως, σε έργα της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος[275] και είναι σύμφωνη με το κείμενο του Διονυσίου του εκ Φουρνά[276]. Από την παράδοση της ίδιας Σχολής αλλά και άλλων τοιχογραφημένων συνόλων του 16ου αιώνα[277], επίσης, προέρχεται η απεικόνιση του Ιούδα να αποχωρεί.

---

[271] Για τη σκηνή βλ. Miljkovic - Pepek P., Une icone, 395 κ.ε., Velmans T., Les fresques, 147 κ.ε., Walter C., Art and Ritual, 184 κ.εξ., 214 κ.εξ., Kepetzis V., Tradition iconographique, 443 κ.εξ., Μαντάς Α., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 125 κ.εξ. Για την μεταβυζαντινή εποχή, βλ. ενδεικτικά, Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 45 κ.εξ., Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 30 - 32, Τούρτα Α., Οι ναοί, 59 - 61, Σδρόλια Στ., Οι τοιχογραφίες, 113 κ.εξ., Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων, 82 κ.εξ.

[272]Όπως στην απεικόνιση του Χριστού με ιμάτιο και χιτώνα ή με αρχιερατική ενδυμασία, στις κινήσεις των Αποστόλων, στην απόδοση του Ιούδα και στην ύπαρξη ή όχι κτισμάτων στο βάθος της παράστασης.

[273] Σχετικά με την απεικόνιση του Χριστού ως Μεγάλου Αρχιερέα βλ. Παπαμαστοράκης Τ., Η μορφή του Χριστού, 69 κ.εξ. Πρβλ. Τσιγαρίδας Ε., Καστοριά, 519.

[274] Βλ. στα καθολικά των μονών Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 45 - 46, πίν. 19, Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 10), Βαρλαάμ (αδημοσίευτη παράσταση, Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 46), Γηρομερίου (Τσιουρής Ι., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 39, εικ. 20) και Πέτρας (Σδρόλια Στ., Οι τοιχογραφίες, 113 κ.εξ., εικ. 44 - 47).

[275] Ενδεικτικά, στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 30 - 32, πίν. 3a - b) και στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου της μονής Μεγίστης Λαύρας (Semoglou A., Saint - Nicolas, 35 - 36, πίν. 15a - b).

[276] Ερμηνεία, 127 - 128.

[277] Πρβλ. τις σκηνές στις μονές Φιλανθρωπηνών και Βαρλαάμ, στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου της μονής Μεγίστης Λαύρας, στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας, στο παλαιό καθολικό της μονής Αγίου Στεφάνου Μετεώρων (Vitaliotis I., Saint - Etienne, 67 κ.εξ., πίν. 21 - 24), στη μονή Πατέρων Ζίτσας (Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων, 82 κ.εξ., εικ. 16), στον Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου και στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα Α., Οι ναοί, εικ. 31α, 33β). Πρβλ. στις μονές Βουλκάνου (1608) και

Ανάλογη απόδοση της σκηνής εντοπίζεται στον Άγιο Δημήτριο (αρχές 17ου αι.) και στον Άγιο Βησσαρίωνα Δομενίκου (1600)[278].

Ο Μελισμός και οι Συλλειτουργούντες Ιεράρχες («Ο ΜΕΛΙΣΜΟΣ»)

Στο κέντρο, ανάμεσα σε δύο αγγέλους που κρατούν ριπίδια (εικ. 32-34), εικονίζεται η Αγία Τράπεζα, επάνω στην οποία αποδίδεται μετωπικός, εντός δισκοπότηρου ο Χριστός αγένειος, σε νεαρή ηλικία, να ευλογεί έχοντας σε έκταση τα δυο χέρια.

Ο εικονογραφικός τύπος, με τον οποίο αποδίδεται ο Μελισμός[279] (εικ. 32), δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ως συχνός καθώς απαντάται σε περιορισμένο αριθμό έργων. Εμφανίζεται για πρώτη φορά τον 14ο αιώνα στην Ευαγγελίστρια του Μυστρά και στο Σωτήρα στο Κοτράφτι της Μάνης[280] για να γνωρίσει περιορισμένη διάδοση κατά τη βυζαντινή περίοδο, ενώ στην μεταβυζαντινή είναι περισσότερο διαδεδομένος[281]. Από τα μεταβυζαντινά παραδείγματα ο ζωγράφος δεν αποκκλίνει ως προς την απόδοση του θέματος, μαρτυρώντας την παγίωση του συγκεκριμένου εικονογραφικού τύπου στις αρχές του 17ου αιώνα[282]. Ανάλογη απόδοση απαντάται στο ναό του Αγίου Δημητρίου Δομενίκου (αρχές 17ου αι.).

Εκατέρωθεν του Μελισμού παριστάνονται οκτώ ιεράρχες στραμμένοι ανά τέσσερις προς τον Χριστό. Φέρουν αρχιερατικά ενδύματα και κρατούν ανεπτυγμένα ειλητά με λειτουργικά χωρία[283].

Μαρδακίου (1635) Μεσσηνίας (Καλοκύρης Κ., Βυζαντιναί εκκλησίαι, 134, πίν. 62 και 182, πίν. 144α - β αντίστοιχα).

[278] Αδημοσίευτη παράσταση.

[279] Για τον Μελισμό βλ. Κωνσταντινίδη Χ., Μελισμός, 11 κ.εξ. Για τη μεταβυζαντινή εποχή βλ. Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, 27 κ.εξ., Τούρτα Α., Οι ναοί, 61 - 62, Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 62 κ.εξ.

[280] Κωνσταντινίδη Χ., Μελισμός, 111 κ.εξ., όπου και σχετικά παραδείγματα της βυζαντινής περιόδου.

[281] Ενδεικτικά, στο ναό των Αγίων Ιουλίτας και Κηρύκου Βέροιας (1582) (Κωνσταντινίδη Χ., Μελισμός 111, υποσ. 183), στην μονή Αγίου Παντελεήμονος Αγιάς (Koumoulides J. - Walter C., The Monastery, εικ. 15 - 16), στον Άγιο Νικόλαο Μαγαλειού, στην Παναγία Κουμπελίδικη και στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 63 - 64, πίν. 32α, 31α και 32β αντίστοιχα).

[282] Πρβλ., ωστόσο, παρόμοια απεικόνιση σε φορητές εικόνες, όπως στις δύο σκηνές της Συλλογής του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας (Chatzidakis M., Icones, 69 - 70, πίν. 47 και 153 - 154, πίν. 140).

[283] Σχετικά με τα κείμενα που αναγράφονται στα ειλητά των συλλειτουργούντων Ιεραρχών βλ. Walter C. - Babić G., "The Inscriptions, 269 κ.εξ., Gerstel S., Liturgical Scrolls, 195 κ.ε., Κωνσταντινίδη Χ., Ο Μελισμός 144 κ.εξ.

Πρώτος στον αριστερό όμιλο (εικ. 33) εικονίζεται ο άγιος Βασίλειος («Ο ΑΓΙΟΣ ΒΑΣΙΛΗΟΣ») με το κείμενο: «ΟΥΔΕΙΣ/ ΑΞΙΟΣ ΤΩΝ/ ΣΥΝΔΕΔ/ΕΜΕΝ/ΩΝ ΤΑΙΣ ΣΑΡ/ΚΙΚΑΙΣ Ε/ΠΙ(ΘΥΜΙΑΙΣ»[284]. Η απεικόνισή του δεν διαφοροποιείται από την εικονογραφική του παράδοση[285]. Ο άγιος Γρηγόριος («Ο ΑΓΙΟΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ Ο ΘΕΩΛΟΓΟΣ») εικονίζεται σε γεροντική ηλικία με πλούσια γενειάδα[286]. Στο ειλητό του αναγράφεται: «ΕΥΧΑΡΙ/ΣΤΟΥΜΕ/ ΝΣΟΙ/ ΚΥΡΙΕ Ο ΘΕΟΣ/ΤΩΝ ΔΙΝΑ/ΑΜΕΟΝ/ ΤΩ ΚΑ(ΤΑΞΙΩΣΑΝΤΙ)» [287] . Ο άγιος Νικόλαος («Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ»), ο οποίος δεν εικονίζεται συχνά στη θέση αυτή[288], αν και η μορφή του απαντά ήδη στη βυζαντινή εποχή[289], αποδίδεται με τον καθιερωμένο εικονογραφικό τύπο, σε γεροντική ηλικία και με κοντή στρογγυλεμένη γενειάδα. Στο ειλητό που κρατά αναγράφεται: «ΑΞΙΟΝ ΚΑΙ/ΔΙΚΕΟΝ/ΣΕ ΥΜ/ΝΕΙΝ ΣΕ/ ΕΥΛΟΓΕΙΝ/ΣΕ ΑΙ/ΝΕΙΝ ΣΟΙ»[290]. Τέλος, ο άγιος Σπυρίδωνας[291] («Ο ΑΓΙΟΣ ΣΠΗΡΙΔΟΝ») κρατά ειλητό, όπου αναγράφεται το χωρίο: «ΕΥΧΑΡΙ/ΣΤΟΥΜΕΝ/ ΣΟΙ/ ΒΑΣΙΛΕ/Υ ΑΟΡΑΤΑΙ/ Ο ΤΗ ΑΜΕ(ΤΡΗΤΩ ΣΟΥ)»[292].

Στο δεξιό όμιλο (εικ. 34) ηγείται ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος[293] («Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΣ»). Με τα δυο του χέρια κρατά ειλητό με το χωρίο «Ο ΘΕΟΣ Ο ΘΕΟΣ/ ΗΜΩΝ Ο ΤΟΝ/ ΟΥΡΑΝΙ/ΟΝ ΑΡΤΟΝ/ ΤΗΝ ΤΡΟΦΗΝ/ ΤΟΥ

[284] Αρχή του χερουβικού ύμνου (Τρεμπέλας Π., Λειρουργίαι, 71, Κωνσταντινίδη Χ., Μελισμός, 223).

[285] Myslivec J., Basilius der Grosse, 337 - 341

[286] Για την εικονογραφία του αγίου βλ. Knoben U., Gregor von Nazianz, 444 - 450. Για την εικονογραφία των Τριών Ιεραρχών βλ., Δρανδάκης Ν., Εικονογραφία, 10 κ.εξ., Pajić S., Representations, 59 κ.εξ.

[287] Πρόκειτα για την Ευχή των Πιστών (Λειτουργία Χρυσοστόμου) (Τρεμπέλας Π., Λειτουργίαι, 65.14).

[288] Για την απεικόνιση του αγίου ως Συλλειτουργού ιεράρχη βλ. Αντουράκης Γ., Ο Άγιος Νικόλαος, 671 κ.εξ.

[289] Βλ., ενδεικτικά, στη μονή Τιμίου Προδρόμου Σερρών (Κωνσταντινίδη Χ., Μελισμός, πίν. LX).

[290] Ευχή της Αγίας Αναφοράς (Τρεμπέλας Π., Λειτουργίαι, 101.1).

[291] Για τον άγιο, η απεικόνιση του οποίου δεν διαφοροποιείται από την εικονογραφική παράδοση της μορφής του, βλ. Weigert C., Spyridon, 387 - 389, Κωνσταντινίδη Χ. Μελισμός, 136. Για την εικονογράφηση του βίου του βλ. Μπίθα Ι., Παρατηρήσεις, 151 κ.εξ.

[292] Προέρχεται από την Ευχή μετά το «πάντας μεταλαβείν» (Λειτουργία Βασιλείου) (Τρεμπέλας Π., Λειτουργίαι, 192.5) και απαντά σπάνια, ήδη από τη βυζαντινή εποχή (Κωνσταντινίδη Χ., Μελισμός, 227).

[293] Για τον άγιο βλ. Musseler A., Johannes Chrysostomus, 93 - 101.

ΠΑΝΤΟΣ»[294]. Πίσω του εικονίζεται ο άγιος Αθανάσιος Αλεξανδρείας («Ο ΑΓΙΟΣ ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ») κρατώντας ειλητό με δυσανάγνωστο περιεχόμενο. Ακολουθεί ο άγιος Ιερόθεος[295] («Ο ΑΓΙΟΣ ΙΕΡΟΘΕΟΣ») στο ειλητό του οποίου αναγράφεται: «ΚΥΡΙΕ Ο ΘΕΟΣ Η/ΜΩΝ ΟΥ ΤΟ/ ΚΡΑΤΟΣ Α/ΝΕΙΚΑΣΤΟΝ/ ΚΑΙ Η ΔΟ/ΞΑ ΑΚΑΤ/ΑΛΗ(ΛΗ)»[296]. Τέλος, ο όμιλος ολοκληρώνεται με την απεικόνιση του αγίου Κυρίλου[297]. Παρόλο που η μορφή του είναι σχεδόν κατεστραμμένη, διασώζεται το ειλητό που κρατά και αναγράφεται: «ΕΞΕΡΕΤ/ΩΣ ΤΗΣ Π/ΑΝΑΓΙΑΣ Α/ΧΡΑΝΤΟΥ Υ/ΠΕΡΕΥΛΟ/ΓΗΜΕΝΗΣ»[298].

Το Όραμα του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας

Στα αριστερά στέκεται ο άγιος Πέτρος Αλεξανδρείας (εικ. 35-36) με αρχιερατική ενδυμασία, που απευθύνεται στον Χριστό με τα γνωστά λόγια: «ΤΙΣ ΣΟΥ ΤΟΝ ΧΥΤΟΝΑ/ ……ΔΙΕΙΛΕΝ». Ο Κύριος (εικ. 36), απέναντί του, σε νεανική ηλικία, στέκεται επάνω σε κιονοστήρικτη τράπεζα με κιβώριο. Φορά σκισμένο χιτώνα και δείχνει προς τα κάτω, όπου εικονιζόταν ο Άρειος. Δίπλα του αναγράφεται με αντίστροφη κατεύθυνση: «ΑΦΡΟΝ ΑΝΗΡ ΑΡΙΟΣ. ΑΦΡΑΓΕΣ ΣΤΟΜΑ ΤΟΥ ΠΝΙΚΗΣ/ ΔΟΞΗΣ ΜΕ ΔΕΙΚΝΥΩΝ ΞΕΝΟΝ».

Η σκηνή[299] εισάγεται στην μνημειακή ζωγραφική της παλαιολόγειας εποχής[300] και τοποθετείται, συνήθως, στο βόρειο τοίχο της Πρόθεσης των ναών, εξαιτίας του

---

[294] Ευχή της Προθέσεως (Τρεμπέλας Π., Λειτουργίαι, 17.3).

[295] Για την εικονογραφία του αγίου βλ. Kaster K., Hierotheus von Athen, 530. Η απεικόνισή του εδώ είναι σύμφωνη με την Ερμηνεία (155, 268), όπου αναφέρεται ως «*γέρων μακρυγένης*». Πρβλ. παρόμοια απεικόνιση στη μονή Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, 47, πίν. 44).

[296] Ευχή αντιφώνου (Τρεμπέλας Π., Λειτουργίαι, 27.2, Κωνσταντινίδη Χ., Μελισμός, 220).

[297] Για την απεικόνιση του αγίου Κυρίλλου Αλεξανδρείας βλ. Knoben U., Cyrillus, 19 - 21.

[298] Το χωρίο προέρχεται από την Εκφώνηση μετά τον καθαγιασμό (Τρεμπέλας Π., Λειτουργίαι, 116.5). Επίσης βλ. Κωνσταντινίδη Χ., Μελισμός, 226, όπου και παραδείγματα της βυζαντινής τέχνης.

[299] Για την παράσταση βλ. Millet G., La vision, 99 κ.εξ., Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 41 - 42, Vitaliotis I., Saint - Etienne, 89 κ.εξ., Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 69 κ.εξ.

[300] Στο Mateic (1356/1360) (Millet G. - Velmans T., Yougoslavie IV, πίν. 30, εικ. 61 - 62), στην Cozia (1386) (Stefanescu I., Contribution, πίν. III.2, Millet G., Athos, πίν. VIII.2), στη μονή Ολυμπιώτισσας Ελασσόνας (Constantinides E., Panagia Olympiotissa, πίν. 70 - 73) και αργότερα στην Παναγία Ελεούσας Μεγάλη Πρέσπας (αρχές 15ου αιώνα) (Παϊσίδου Μ., Η Παναγία Ελεούσα, 79, 81 – 82, εικ. 37, 40) και στον Άγιο Νικόλαο της μοναχής Ευπραξίας στην Καστοριά (1485) (Πελεκανίδης Σ., Καστοριά, πίν. 179 - 181).

περιεχομένου της σχετικά με την Θεία Ευχαριστία και την καταδίκη των αιρέσεων[301]. Επίσης, απεικονίζεται και σε σκηνές της Α΄ Οικουμενικής Συνόδου, όπου και καταδικάστηκε το δόγμα του Αρείου[302].

Η απεικόνιση του Χριστού κάτω από θολωτό κιβώριο ακολουθεί πρότυπο αντίστοιχο του του Αγίου Δημητρίου Δομενίκου (αρχές 17ου αι.), του Αγίου Δημητρίου Ελεούσας και του Ταξιάρχη «του Τσιατσαπά» Καστοριάς[303] καθώς και του παλαιού καθολικού της μονής Αγίου Στεφάνου Μετεώρων[304]. Η ύπαρξη, όμως, του εκτενούς κειμένου της συνομιλίας σε συνδυασμό με τη στάση των μορφών συνδέει την παράστασή μας με την αντίστοιχη στον Ταξιάρχη «του Τσιατσαπά» Καστοριάς. Τέλος, η μορφή του Αρείου[305] δεν διακρίνεται, ενώ μόλις και φαίνεται μέρος του στόματος του βύθιου δράκοντα.

Οι Ευαγγελιστές

Ο Ευαγγελιστής Ματθαίος

Ο ευαγγελιστής (εικ. 37) σε γεροντική ηλικία και με μακριά, διχαλωτή γενειάδα κάθεται σε θρανίο χωρίς ερεισίνωτο. Με το αριστερό χέρι κρατά ανοικτό κώδικα, όπου αναγράφεται: «ΒΕΙΒ/ΛΟΣ»[306], και με το δεξιό τη γραφίδα για να γράψει. Εμπρός του βρίσκεται αναλόγιο με ανεπτυγμένο ειλητό ενώ πίσω του, μέσα από δόξα, προβάλλει άγγελος κρατώντας κλειστό κώδικα. Ο χώρος καταλαμβάνεται από σύνθετο αρχιτεκτονικό διάκοσμο.

---

[301] Grabar A., Un rouleau Liturgique, 488, Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 69 κ.εξ., Vitaliotis I., Saint - Etienne, 91, όπου και σχετική του θέματος βιβλιογραφία.

[302] Ενδεικτικά, στις μονές Μεγίστης Λαύρας (Millet G., Athos, πίν. 140.2, Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 340 κ.εξ., πίν. 29), Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 239.3), Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, πίν. 11) και Κορώνας (Ορλάνδος Α., Σταχυολογήματα, 173, πίν. 5). Πρβλ. τη φορητή εικόνα της Α΄ Οικουμενικής Συνόδου (Κωνσταντουδάκη - Κιτρομηλίδου Μ., Α΄ Οικουμενική Σύνοδος, 459 - 461, πίν. 101).

[303] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 73, πίν. 40β και 2α αντίστοιχα.

[304] Vitaliotis I., Saint - Etienne, 82 κ.εξ., πίν. 41. Επίσης, στους Αγίους Αναργύρους Σερβίων (1600) (Ξυγγόπουλος Α., Μνημεία Σερβίων, 104, πίν. 19. 1), στο καθολικό της μονής Πέτρας (Σδρόλια Στ., Οι τοιχογραφίες, 135) και στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της μονής Βαρλαάμ (Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 69 κ.εξ., πίν. 33).

[305] Για τις εικονογραφικές παραλλαγές της απεικόνισης του Αρείου στη συγκεκριμένη σκηνή βλ. Τσιουρής Ι., Δρακότρυπα, 82, υποσ. 544.

[306] Ματθαίος α΄.1.

Η απεικόνιση του Ματθαίου να κάθεται σε θρανίο χωρίς ερισείνωτο και να αντιγράφει από ειλητό, που βρίσκεται επάνω σε αναλόγιο, ακολουθεί εικονογραφικό τύπο απαντώμενο κυρίως στη Σχολή της Βορειοδυτικής Ελλάδος[307], ενώ στην παράδοση της Κρητικής Σχολής, συνήθως, αποδίδεται να διαβάζει ανεπτυγμένο ειλητό[308]. Τέλος, η απεικόνιση του συμβόλου του προσγράφεται, όπως και γενικότερα η συναπεικόνιση των συμβόλων των ευαγγελιστών[309], στην παράδοση της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος[310].

Ο Ευαγγελιστής Μάρκος («…….. ΜΑΡΚΟΣ»)

Σε αύλειο χώρο εικονίζεται ο ευαγγελιστής Μάρκος (εικ. 38) να κάθεται σε θρόνο με ημικυκλικό ερεισίνωτο. Στο αριστερό χέρι κρατά ανοικτό κώδικα με δυσανάγνωστο περιεχόμενο, ενώ στο δεξιό τη γραφίδα έτοιμος να γράψει. Από τον ουρανό, μέσα από δόξα προβάλλει το σύμβολό του, ένας λεόντας, κρατώντας κλειστό κώδικα. Πίσω από τον ευαγγελιστή υψώνεται πύλη και σύνθετα αρχιτεκτονήματα.

Ο εικονογραφικός τύπος του ευαγγελιστή που γράφει κρατώντας ο ίδιος τον κώδικα έλκει την καταγωγή από την παλαιολόγεια ζωγραφική[311]. Κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο προσγράφεται στην παράδοση της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος[312]. Ο ίδιος αυτός τύπος θα χρησιμοποιηθεί ευρέως και κατά το πρώτο τέταρτο του 17ου αιώνα, χωρίς ιδιαίτερες διαφοροποιήσεις[313].

---

[307] Βλ. στη μονή Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, εικ. 36), στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου της Μονής Μεγίστης Λαύρας (Semoglou A., Saint Nicolas, 25, πίν. 3b) και στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 199, εικ. 45a).

[308] Ενδεικτικά, στις μονές Αναπαυσά (Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 162 - 163), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 107) και Διονυσίου (Γκιολές Ν., Οι τοιχογραφίες, 129, εικ. 37 - 40).

[309] Για τα σύμβολα των ευαγγελιστών, βλ. Wessel K., Evangelistensymbolen, 508 - 516, Πανσελήνου Ν., Τα σύμβολα των ευαγγελιστών, 79 κ.εξ.

[310] Βλ. τις συμπαραβαλλόμενες παραστάσεις στο σύνολο των σωζώμενων ευαγγελιστών του ναού.

[311] Όπως στο Πρωτάτο και στη μονή Χιλανδαρίου (Millet G., Athos, πίν. 36.1, 64.1, Spatharakis, The Left - handed Evangelist, εικ. 72, 78, 79), Djurdjevi Stupovi (Millet G. - Frolow A., Yougoslavie I, πίν. 25.1).

[312] Για παράδειγμα, στη μονή Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, εικ. 34, 36) και στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 119, εικ. 45a).

[313] Βλ. στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας και στον Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου (Τούρτα Α., Οι ναοί, 137 - 138, πίν. 78α - β), σε ναούς της Βέροιας (Τσιλιπάκου Α., Μνημειακή ζωγραφική, 89, 140, πίν. 45β, 69α αντίστοιχα) και στις μονές Τσιάτιστας (Σκαβάρα Μ., Το Έργο, 245, πίν. 154 - 155), Πατέρων Ζίτσας

Ο Ευαγγελιστής Λουκάς («Ο ΑΓΙΟΣ ΛΟΥΚΑΣ»).

Ο ευαγγελιστής (εικ. 39), σε μέση ηλικία και με κοντή γενειάδα κάθεται σε θρόνο με ημικυκλικό ερεισίνωτο. Με τη γραφίδα γράφει σε ανοικτό κώδικα που στηρίζεται σε αναλόγιο εμπρός του. Στον κώδικα αναγράφεται το χωρίο: «ΠΕΙ/ΔΗ/ΠΕΡ/ ΠΟΛ/ΟΙ Ε/ΠΕΧ(ΕΙΡΗΣΑΝ)». Εμπρός του προβάλλει μέσα από νέφη το σύμβολό του κρατώντας κλειστό κώδικα. Τέλος, ο χώρος καταλαμβάνεται από πολυόροφα κτίσματα.

Ο ευαγγελιστής αποδίδεται εδώ στον τύπο του «γραφέως»[314]. Το είδος του θρόνου με το ημικυκλικό ερεισίνωτο σε συνδυασμό με τη στάση του Λουκά αλλά και το αρχιτεκτονικό βάθος παραπέμπουν στην παράδοση της Κρητικής Σχολής[315].

Ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος («ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟΣ»)

Ο άγιος (εικ. 40) εικονίζεται στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης του διακονικού στηθαίος, μετωπικός και φέροντας φτερά. Φορά ιμάτιο και μηλωτή και ευλογεί με το δεξιό του χέρι, ενώ στο αριστερό κρατά ανεπτυγμένο ειλητό όπου αναγράφεται: «ΜΕΤΑΝΟΕΙΤΕ ΗΓΓΙΚΕ ΓΑΡ Η ΒΑΣΙΛΕΙΑ ΤΩΝ (ΟΥΡΑΝΩΝ)»[316].

Η ιστόρηση του πτερωτού αγίου Ιωάννη του Προδρόμου[317] έλκει την καταγωγή από τη ζωγραφική της παλαιολόγειας περιόδου[318]. Κατά τον 16ο αιώνα η απεικόνισή

(Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων, 117, υποσημ. 756) και Κοιμήσεως της Θεοτόκου Μεγαλόβρυσου Αγιάς (Τσιμπίδα Ε., Οι τοιχογραφίες, 138, εικ. 149).

[314] Πρβλ. την έτερη απεικόνισή του να ζωγραφίζει την εικόνα της Παναγίας. Για το θέμα αυτό βλ. Χατζηδάκης Ν., Ο ευαγγελιστής Λουκάς, 405 κ.εξ., όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[315] Ενδεικτικά, βλ., στις μονές Αγίου Νικολάου Αναπαυσά (Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 160 - 161), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 111), Δουσίκου (αδημοσίευτη παράσταση), Μεγίστης Λαύρας, Κουτλουμουσίου και Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 115. 3, 159. 1 και 221. 1 αντίστοιχα). Πρβλ. παρόμοιο εικονογραφικό τύπο στις μονές Πατέρων Ζίτσας (Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων, 116, πίν. 1α) και Πέτρας Αγράφων (Σδρόλια Στ., Οι τοιχογραφίες, 108, εικ. 40).

[316] Ματθαίος , γ΄. 2 3.

[317] Για τον εικονογραφικό αυτόν τύπο βλ. Lafontaine - Dosogne J., Une icône, 121 κ.εξ., Ζουμπουλάκης Ι., Ιωάννης ο Πρόδρομος, 1 κ.εξ.

[318] Βλ., για παράδειγμα στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (Τσιτουρίδου Α., Άγιος Νικόλαος Ορφανός, εικ. 16) και στο Arilje (Millet G. - Frolow A., Yougoslavie II, πίν. 87. 1).

του ως πτερωτού σε συνδυασμό με τα χαρακτηριστικά της μορφής του και την ενδυμασία απαντούν παρόμοια χωρίς ιδιαίτερες διαφοροποιήσεις[319].

Διάκονοι

Ο διάκονος **Στέφανος**[320] («Ο ΑΓΙΟC CΤΕΦΑΝΟC») στέκεται όρθιος (εικ. 41) και μετωπικός κρατώντας λιβανοθήκη στο αριστερό χέρι και θυμιατίζοντας με το δεξιό. Φορά κόκκινο στιχάριο κοσμημένο στις παρυφές και οράριο. Αποδίδεται νέος και αγένειος με κοντά ίσια μαλλιά, που καταλήγουν πίσω σε βοστρύχους.

Η απεικόνιση του μετωπικού διακόνου [321] δεν διαφοροποιείται από την εικονογραφική παράδοση της μορφής του, όπως και η ναόσχημη λιβανωτίδα που κρατά. Σε παρόμοια στάση απαντάται ήδη στο παρεκκλήσιο του Αγίου Δημητρίου της μονής Ξενοφώντος[322] μαρτυρώντας τη χρονική διάδοση και τυποποίησή της[323]. Με παρόμοιο εικονογραφικό τύπο αποδίδεται στο καθολικό της μονής Αναπαυσά[324] και στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στη Μαυριώτισσα Καστοριάς[325]. Ανάλογη απόδοση απαντά στον Άγιο Δημήτριο (αρχές 17ου αι.) και στον Άγιο Γεώργιο «τον Γεωργούλη» Δομενίκου (τέλος 16ου αι., α΄φάση).

Ο διάκονος **Ρωμανός**[326] («Ο ΑΓΙΟC ΡωΜΑΝΟC») εικονίζεται μετωπικός (εικ. 42) με μια αδιόρατη συστροφή προς τους ιεράρχες και το βλέμμα προς το θεατή. Φορά λευκό στιχάριο με κοσμημένες παρυφές και βυσσινί οράριο, που αναγράφεται επαναλαμβανόμενα «ΑΓΙΟC». Αποδίδεται νέος με καστανή κόμη που καταλήγει σε

---

[319] Ενδεικτικά, στα καθολικά των μονών Αναπαυσά (Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 230), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 100 - 101) και Διονυσίου (Millet G., Athos, πίν. 195. 1) καθώς και στη μονή Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλου, 117, Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 409). Πρβλ. τις φορητές εικόνες της Bologna (Χατζηδάκη Ν., Από τον Χάνδακα, 88, αρ. 18) και της Συλλογής Οικονομόπουλου (16ος αιώνας) (Μπαλτογιάννη Χρ., Συλλογή Οικονομόπουλου, 37, πίν. 111).

[320] Εορτάζει την 27η Δεκεμβρίου (Delehaye H., Synaxarium, στ. 349 - 350), Ερμηνεία, 152, 157, 197, 263, 267, 272, 292, 298. Για την εικονογραφία του αγίου βλ. Nitz G., Stephan, 395 - 403.

[321] Για την αμφίεση στις απεικονίσεις των διακόνων βλ. Jerphanion G., L'attribut, 403 κ.εξ.

[322] Τσιγαρίδας Ε., Τοιχογραφίες Παλαιολόγων, εικ. 47.

[323] Τσιλιπάκου Α., Μνημειακή ζωγραφική, 125 - 126, Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων , 89 υποσ. 466.

[324] Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 187.

[325] Γούναρης Δ., Μαυριώτισσα, 52, πίν. 4.

[326] Για την εικονογραφία του αγίου βλ. Kaster G., Romanus der Melode, 279 - 280.

βοστρύχους και με μικρή γενειάδα. Κρατά στο αριστερό χέρι ναόσχημη λιβανωτίδα μπροστά στο στήθος. Ανάλογη απεικόνιση του διακόνου στον Άγιο Δημήτριο Δομενίκου.

Η απόδοση του συμφωνεί με την Ερμηνεία [327] και υιοθετείται από την πλειονότητα των μεταβυζαντινών ζωγράφων[328].

Η καθιερωμένη θέση των διακόνων Στεφάνου και Ρωμανού να πλαισιώνουν την κεντρική κόγχη του Ιερού [329], διαφοροποιείται στο μνημείο μας εξαιτίας της διάσπασης της παράστασης του Οράματος του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας στην παραστάδα και στο βόρειο τοίχο του Ιερού.

Ολόσωμοι Ιεράρχες

Στο βόρειο τοίχο του Ιερού παρατάσσονται τέσσερις ιεράρχες (εικ. 43), εκ των οποίων με κατεύθυνση ανατολικά προς δυτικά εικονίζεται ο άγιος **Ιωάννης ο Ελεήμων** («Ο ΑΓΙΟC ΙΩ[ ] Ο ΕΛΕΗΜΩΝ»). Παριστάνεται ολόσωμος και μετωπικός κρατώντας κλειστό σταχωμένο ευαγγέλιο στο αριστερό χέρι μπροστά στο στήθος και ευλογώντας με το δεξιό χέρι. Αποδίδεται με αραιή λευκή κόμη, που αφήνει ακάλυπτο το μέτωπο, και τριγωνική γενειάδα. Φορά πράσινο στιχάριο, ακόσμητο φαιλόνιο, επιτραχήλιο και ένσταυρο ωμοφόριο.

Η απόδοσή του είναι σύμφωνη με τις υποδείξεις της Ερμηνείας[330] και η ευρεία διάδοσή του οφείλεται στο φιλανθρωπικό του έργο[331]. Ο εικονογραφικός τύπος, που

[327] Ερμηνεία, 157, 168, 292. Παράλληλα, εντοπίζεται μια λιγότερο διαδεδομένη παραλλαγή ως αγένειου νέου, όπως εντοπίζεται, ενδεικτικά, στο καθολικό της Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, εικ. 67).

[328] Ενδεικτικά, σε ναούς των Αγράφων (Σδρόλια Στ., Οι τοιχογραφίες, 147, εικ. 82), της Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 69 - 71, πίν. 36α, 37β - γ) και στη μονή Πατέρων (Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων, 89, εικ. 22, όπου και σχετικά παραδείγματα).

[329] Μαντάς Α., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 164 - 166.

[330] Ερμηνεία, 154, 268, 291.

[331] Για την εικονογραφία του αγίου βλ. Delehaye H., Synaxarium, 215 - 217, Kaster G., Johannes der Almosengeber, 82 - 83.

έλκει την καταγωγή του από την υστεροβυζαντινή ζωγραφική[332], παραμένει τυπικός και καθιερωμένος στα μεταβυζαντινά χρόνια[333].

Δίπλα του στέκεται ο άγιος **Γρηγόριος ο Παλαμάς**[334] («Ο ΑΓΙΟC ΓΡΙΓΟΡΙΟC Ο ΠΑΛΑΜΑC»), όρθιος και μετωπικός κρατώντας κλειστό (εικ. 43), σταχωμένο ευαγγέλιο στο αριστερό χέρι και ευλογώντας με το δεξιό. Φορά πολυσταύριο πατριαρχικό σάκκο[335] και πρασινωπό, ένσταυρο ωμοφόριο πάνω από τα μοναχικά ενδύματα.

Η απόδοση των φυσιογνωμικών του χαρακτηριστικών ως μεσήλικα με κοντά μαλλιά και πεπλατυσμένη καστανή γενειάδα είναι σύμφωνη με την Ερμηνεία[336] και ανάγεται σε πρώιμες υστεροβυζαντινές απεικονίσεις του αγίου[337]. Η απεικόνιση αυτή συναντάται σε ικανό αριθμό έργων του 16ου αιώνα και 17ου αι.[338]. Ωστόσο, η

---

[332] Όπως στο Πρωτάτο (Millet G., Athos, πίν. 43. 2), στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (Τσιτουρίδου Α., Άγιος Νικόλαος Ορφανός, πίν. 7) και στην Ολυμπιώτισσα (Constantinides E., Panagia Olympiotissa, πίν. 76).

[333] Ενδεικτικά, στον Άγιο Δημήτριο Αιανής (τέλος 15ου αιώνα) (Πελεκανίδης Σ., Έρευναι, πίν. 15), στο καθολικό της μονής Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, εικ. 78), στους Αγίους Αποστόλους του Τζώτζια (Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, πίν. 13α), στην Παναγία Μουζεβίκη (φάση 16ου αιώνα) (Παϊσίδου Μ., Παλαιότερες φάσεις, εικ. 16), στο παρεκκλήσιοτου Θεολόγου της Μαυριώτισσας (Γούναρης Γ., Μαυριώτισσα, 50 - 52) και σε ναούς της Βέροιας (Τσιλιπάκου Α., Μνημειακή ζωγραφική, 126 - 127, 193, πίν. 102β).

[334] Για την εικονογραφία του αγίου βλ. Μαυροπούλου - Τσιούμη Χ., Οι πρώτες απεικονίσεις, 254 κ.εξ, Τσιγαρίδας Ε., Εικονιστικές μαρτυρίες, 263 κ.εξ, Trifonova A., Η απεικόνιση του αγίου, 85 κ.εξ., όπου και συνολική προγενέστερη βιβλιογραφία.

[335] Η απεικόνιση Ιεραρχών με σάκκο απαντά στην παλαιολόγεια ζωγραφική (Walter C., Art and Ritual, 17). Κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο ο συγκεκριμμένος τρόπος απόδοσης της ιερατικής ενδυμασίας των συλλειτουργούντων ιεραρχών είναι αρκετά συνηθισμένος στην παράδοση, κυρίως, της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος (Σδρόλια Στ., Οι τοιχογραφίες, 119, όπου και σχετικά παραδείγματα).

[336] Ερμηνεία, 155.

[337] Όπως στο νότιο παρεκκλήσιο της μονής Βλατάδων (Μαυροπούλου - Τσιούμη Χ., Μνημειακή ζωγραφική, 664 - 665), στον Άγιο Γεώργιο του Βουνού Καστοριάς (Trifonova A., Η απεικόνιση του αγίου, εικ. 1 - 2, Τσιγαρίδας Ε., Καστοριά, 136 - 137 εικ. 84)

[338] Ενδεικτικά, στα καθολικά των μονών Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, εικ. 76, 210), Δουσίκου (Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, εικ. 232) και Δοχειαρίου (Μπεκιάρης Α., Ο ζωγραφικός διάκοσμος, εικ. 82) καθώς και στην Κοίμηση Καλαμπάκας (Αναγνωστόπουλος Α. - Ανδρούδης Π., Η Βυζαντινή καθέδρα, εικ. 130, Λυτάρη Φ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 59, εικ. 361). Επίσης, βλ. στο παρεκκλήσιο του αγίου Ιωάννη του Θεολόγου Μαυριώτισσας Καστοριάς (Γούναρης Γ., Μαυριώτισσα,

αμφίεση του με πατριαρχικό σάκο, χαρακτηριστικό ένδυμα των πατριαρχών της Κωνσταντινούπολης[339], είναι εξαιρετικά σπάνια[340] και οφείλεται στο χαρακτηρισμό του «*ως ισάξιος και ισοστάσιος του αγίου Ιωάννη του Χρυσοστόμου*»[341].

Ο άγιος **Ιωάννης της Κλίμακος**[342] («Ο ΑΓΙΟC ΙΩ[ ] Ο ΚΛΙΜΑΞ») είναι όρθιος (εικ. 43), μετωπικός με κλειστό ευαγγέλιο στο αριστερό, καλυμμένο από το στιχάριο, χέρι. Αποδίδεται με κοντή, καστανή κόμη και οξύληκτη γενειάδα. Φορά στιχάριο, επιτραχήλιο διακοσμημένο με γεωμετρικά μοτίβα, βυσσινί φαιλόνιο που αναδιπλώνεται στο αριστερό χέρι και ένσταυρο ωμοφόριο. Η απεικόνιση του αγίου είναι παγιωμένη ήδη από τη βυζαντινή περίοδο[343] και διαδίδεται στα μεταβυζαντινά χρόνια[344] με επιμέρους διαφοροποιήσεις στη θέση των χεριών του ή στην απόδοση ευαγγελίου ή ειληταρίου.

Ο άγιος **Τίτος** («Ο ΑΓΙΟC ΤΙΤΟC/ ὁς ἐγένετο ἐπί/σκοπος κρήτης») [345] παριστάνεται όρθιος (εικ. 43) με ελαφρά συστροφή του σώματος προς δυτικά. Αποδίδεται νέος, αγένειος και φορά αβακωτό φαιλόνιο, επιμανίκιο, επιτραχήλιο και ένσταυρο ωμοφόριο. Κλίνει την κεφαλή και το βλέμμα προς το ειλητό, που ξεδιπλώνει με τα δύο χέρια και το οποίο φέρει μεγαλογράμματη επιγραφή: «Ω…/ ΠΑΣΑ ΔΩ/ ΞΑ Τ..ΜΝ/ ΚΕΤΡΟC/ Κ..ΝΟΙ».

Η απόδοση του αγίου συμφωνεί με την Ερμηνεία[346]. Ο μαθητής και στενός συνεργάτης του αποστόλου Παύλου αποτελεί έναν από τους Εβδομήκοντα

50, εικ. 2β), στη μονή Πέτρας (Σδρόλια Στ., Οι τοιχογραφίες, εικ. 75), στον Άγιο Γεώργιο του Γραμματικού Βέροιας (β΄φάση 1629) (Τσιλιπάκου Α., Μνημειακή ζωγραφική, 116).

[339] Κωνσταντινίδη Μ., Μελισμός, 131.

[340] Όπως στο ναό των Αγίων Αναργύρων μονής Βατοπαιδίου (τέλος 14ου αιώνα) (Τούτος Ν. - Φουστέρης Γ., Ευρετήριον, 152, αρ.121, εικ. σελ. 154). Η απόδοση πατριαρχικού σάκου στους ιεράρχες εντοπίζεται, κυρίως σε μνημεία της σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας, όπως, ενδεικτικά, στη μονή Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, εικ. 22 - 23).

[341] Τσιγαρίδας Ε., Εικόνες του Διονυσίου, 242 - 244, εικ. 128, του ιδίου, Καστοριά, 136-137, 290 - 291 υποσ.69.

[342] Η μνήμη του αγίου τιμάται στις 30 Μαρτίου (Delehaye H., Synaxarium, στ.571.19 - 574.1 - 8).

[343] Ενδεικτικά, στις εικόνες του Σινά (Σωτηρίου Γ. και Μ., Σινά, εικ. 156, 238).

[344] Ενδεικτικά, στα καθολικά των μονών Αγίου Νικολάου Αναπαυσά (Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. 174 - 175), και Διονυσίου (Δαμούλος Π., Λιτή, 223 - 226). Βλ., επίσης στα καθολικά των μονών Φιλανθρωπηνών, Ντίλιου (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, εικ. 296 και 425 αντίστοιχα) και Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 101, πίν. 45 - 46).

[345] Ο άγιος τιμάται την 25η Αυγούστου (Delehaye H., Synaxarium, στ. 921.28 - 924.17).

[346] Ερμηνεία, 153, 263, 298.

αποστόλους[347]. Ωστόσο, η ιστόρησή του ως ολόσωμου ιεράρχη και η εξέχουσα θέση του ανάμεσα στους υπολοίπους ιεράρχες του Ιερού είναι εξαιρετικά σπάνια σε ναούς της μεταβυζαντινής εποχής[348] εκτός Κρήτης, σύμφωνα με τη μέχρι σήμερα έρευνα. Η απόδοσή του αυτή θα πρέπει να συσχετισθεί με τη διάδοση της αγιολογικής γραπτής παράδοσης του Peć[349], σύμφωνα με την οποία ο εκχριστιανισμός των Σέρβων οφείλεται στον άγιο Τίτο.

Στο νότιο τοίχο του κεντρικού κλίτους, παριστάνεται ο **άγιος Αχίλλιος**[350] («Ο ΑΓΙΟC ΑΧΗΛΙΟC») (εικ. 44), ολόσωμος και μετωπικός, ευλογεί κρατώντας σταχωμένο ευαγγέλιο. Φορά την τυπική ενδυμασία των ιεραρχών (λευκό στιχάριο, βυσσινί φαιλόνιο, επιτραχήλιο και επιμανίκιο με φυτικό διάκοσμο και ένσταυρο ωμοφόριο). Αποδίδεται ηλικιωμένος με φαλάκρα και οξύληκτη, κυματιστή λευκή γενειάδα.

Η απόδοση των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών του αγίου είναι σύμφωνη με την περιγραφή της Ερμηνείας[351] και την πλειονότητα των απεικονίσεών του, παράλληλα με την περιορισμένη διάδοση της απόδοσης ως μεσήλικα με μαύρη κοντή γενειάδα[352]. Η διάδοση της λατρείας του τοπικού αγίου[353] ανάγεται ήδη από τα

---

[347] Σχετικά με την απεικόνιση της ομάδας των Εβδομήκοντα αποστόλων στα εικονογραφικά προγράμματα ναών της βυζαντινής και μεταβυζαντινής περιόδου βλ. Κουκιάρης Σ., Σύναξις Αποστόλων, 289 κ.εξ., Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 368 - 370 και Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων, 67.

[348] Όπως στο Kalenic (1420), στη Morača (1574) (Todić B., A Serbian legend, 132 - 137, εικ. 2 - 3). Πρβλ. στην Τράπεζα της μονής Διονυσίου (1603) (Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 120) και στη μονή Κοιμήσεως Θεοτόκου στο Μεγαλόβρυσο Αγιάς (1638/39), όπου, όμως, απεικονίζεται στηθαίος εντός μεταλλίου ανάμεσα στους άλλους Εβδομήκοντα αποστόλους (Τσιμπίδα Ε., Οι τοιχογραφίες, 324, εικ. 251α).

[349] Todić B., A Serbian legend, 136 - 138.

[350] Η μνήμη του εορτάζεται τη 15η Μαΐου (Delehaye H., Synaxarium, στ. 686). Για την εικονογραφία του αγίου βλ. Σοφιανός Δ., Ο άγιος Αχίλλιος Λαρίσης, 97 κ.εξ., Vitaliotis I., Saint - Etienne, 76 - 77, όπου και σχετικά παραδείγματα και Παπαδημητρίου Π., Οι απεικονίσεις του αγίου, 179 κ.εξ., όπου συνολική προγενέστερη βιβλιογραφία.

[351] Ερμηνεία, 155, 268, 291.

[352] Όπως στην Παναγία Ολυμπιώτισσα (Constantinides E., Panagia Olympiotissa, 188 - 189 πίν. 75) και μεταγενέστερα στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα Α., Οι ναοί, 62 - 63, πίν. 36α).

[353] Στην επαρχία Ελασσόνας εντοπίζεται στην Παναγία στο Βρυζόστι, στον Άγιο Βησσαρίωνα και στον Άγιο Δημήτριο Δομενίκου, στον Άγιο Αθανάσιο και στους Αγίους Αναργύρους Τσαριτσάνης (αδημοσίευτες παραστάσεις).

μεσοβυζαντινά χρόνια [354] και επεκτείνεται στον ευρύτερο Μακεδονικό [355] και βορειοελλαδικό χώρο[356] τη μεταβυζαντινή περίοδο. Ανάλογη απόδοση του ιεράρχη απαντά στον Άγιο Γεώργιο «τον Γεωργούλη» Δομενίκου (τέλος 16ου αι., α΄φάση).

Ο **άγιος Ερμόλαος**[357] («Ο ΑΓΙΟC ΕΡΜΟΛΑΟC») (εικ. 45) παριστάνεται όρθιος και μετωπικός να ευλογεί κρατώντας κλειστό κώδικα μπροστά στο στήθος. Αποδίδεται ηλικιωμένος με πλούσια λευκή κόμη και διχαλωτή γενειάδα. Φορά αρχιερατικά άμφια: πρασινωπό στιχάριο, επιγονάτιο και επιτραχήλιο με ανθοφόρο κόσμημα, γκρίζο φαιλόνιο που καλύπτει το αριστερό χέρι και ένσταυρο ωμοφόριο.

Η απεικόνισή του συμφωνεί με την περιγραφή της Ερμηνείας[358]. Ο ζωγράφος με την απόδοση του αγίου ως επισκόπου[359], υιοθετεί τον πρωιμότερο εικονογραφικό τύπο, που ανάγεται στη βυζαντινή περίοδο [360], και διαδίδεται ευρέως στη μεταβυζαντινή ζωγραφική [361]. Ανάλογη απόδοση συναντάται στον άγιο Νικόλαο Δομενίκου (1582/83), όπου, όμως, αποδίδεται σε προτομή εντός μεταλλίου.

Ο άγιος **Βλάσιος Σεβαστείας**[362] («Ο ΑΓΙΟC ΒΛΑCΙΟC») (εικ. 45) εικονίζεται όρθιος και μετωπικός, να ευλογεί κρατώντας μαργαριστοστόλιστο κώδικα. Φορά

---

[354] Παπαδημητρίου Π., Οι απεικονίσεις του αγίου, 180 - 181.

[355] Ενδεικτικά, στον Άγιο Ανδρέα του Ρουσούλη Καστοριάς (Τσιγαρίδας Ε., Τοιχογραφίες Παλαιολόγων, εικ. 184), στους Αγίους Θεοδώρους στα Σέρβια Κοζάνης (Ξυγγόπουλος Α., Τα μνημεία των Σερβίων, 86) και στον Άγιο Δημήτριο στα Παλατίτσια (Τούρτα Α., Οι ναοί, 187).

[356] Ενδεικτικά, στο καθολικό της Δοχειαρίου (Παλιούρας Α., Οι τοιχογραφίες του καθολικού, 294) και στη μονή Μακρυαλέξη (1585) Κάτω Λάβδανης Ιωαννίνων (αδημοσίευτη).

[357] Ο άγιος τιμάται στις 27 Ιουλίου και συνεορτάζει με τον άγιο Παντελεήμονα (Delehaye H., Synaxarium, στ. 847 - 848), καθώς υπήρξε καθοδηγητής του ιαματικού αγίου.

[358] Ερμηνεία, 162, 269 - 270.

[359] Αντίθετα, ο έτερος εικονογραφικός τύπος αποδίδει τον άγιο να κρατά ιατρικά εργαλεία, όπως στο Poganovo (Grabar A., Bulgarie, πίν. LIX), στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, εικ. 52b) και στους Αγίους Αποστόλους Καστοριάς (Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, 68, πίν. 15α).

[360] Όπως στους Αγίους Αναργύρους Καστοριάς (Πελεκανίδης Σ., Καστοριά, πίν. 27β) και στη Βασιλική Σερβίων (Ξυγγόπουλος Α., Τα μνημεία των Σερβίων, εικ. 11.1).

[361] Όπως στο παλαιό καθολικό του Μεγάλου Μετεώρου (Georgitsoyanni E., Les peintures murales, 254 - 255, πίν. 84), στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά (Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. 245.6), στο καθολικό της Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, πίν. 145 - 146), στον Άγιο Γεώργιο Γραμματικού Βέροιας (Τσιλιπάκου Α., Μνημειακή ζωγραφική, 64, πίν. 18β) και στον Άγιο Αθανάσιο Κλειδωνιάς (Χουλιαράς Ι., Δυτικό Ζαγόρι, 188, εικ. 124).

[362] Εορτάζει στις 11 Φεβρουαρίου (Delehaye H., Synaxarium, στ. 457) και θεωρείται προστάτης των κτηνοτρόφων (Λουκόπουλος Δ., Τα γεωργικά, 173).

πολυσταύριο, κροσσωτό πατριαρχικό σάκκο πάνω από τα ιερατικά άμφια και ένσταυρο ωμοφόριο. Αποδίδεται ηλικιωμένος με σγουρή κόμη και κοντή, διχαλωτή, λευκή γενειάδα.

Η απεικόνισή του ακολουθεί τις υποδείξεις της Ερμηνείας [363] και την επικρατέστερη παραλλαγή απόδοσης των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών, που χαρακτηρίζεται από την απόδοση βοστρύχων γύρω από το μέτωπο[364] και διαδίδεται επαρκώς στα μετά την Άλωση χρόνια[365].

Ο άγιος **Ανδρέας Κρήτης** [366] («Ο ΑΓΙΟC ΑΝΔ[ ]Ε[ ]C ο..») (εικ. 45) απεικονίζεται όρθιος και μετωπικός, να ευλογεί κρατώντας κλειστό κώδικα στο αριστερό χέρι. Φέρει ιερατικά άμφια, εκ των οποίων διακρίνεται η αναδιπλωμένη φόδρα του φαιλονίου με τα διακοσμητικά γραμμικά μοτίβα. Αποδίδεται ηλικιωμένος με πυκνή, λευκή κόμη και κοντή, διχαλωτή γενειάδα.

Η ιστόρηση του αγίου είναι ιδιαίτερα συχνή, συμφωνεί με την Ερμηνεία[367] και επαναλαμβάνει τον καθιερωμένο εικονογραφικό τύπο της μεταβυζαντινής περιόδου[368].

Στο εσωρράχιο της πυλίδας, που οδηγεί στο Διακονικό, εικονίζεται ο άγιος **Συμεών** («CTH CHME/ ON … CPH ΠCXIE») (εικ. 46). Κρατά με τα δυο χέρια κλειστό κώδικα μπροστά στο στήθος. Φέρει αρχιερατική ενδυμασία με καφετί

---

[363] Ερμηνεία, 155, 199, 268, 291.

[364] Ο τύπος ανάγεται σε βυζαντινά πρότυπα (Georgitsoyanni E., Les peintures murales, 256 υποσ. 169 - 170). Επίσης, συναντάται μια δεύτερη λιγότερο διαδεδομένη παραλλαγή, όπου ο άγιος παριστάνεται με λευκή ή μαύρη, ίσια κόμη και μακριά γενειάδα (Georgitsoyanni E., Les peintures murales, 256 υποσ.172, πίν. 86).

[365] Όπως στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά (Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. 245.4), στο παλαιό καθολικό Αγίου Στεφάνου Μετεώρων (Vitaliotis I., Saint - Etienne, εικ. 29), στη μονή Περιβολής Λέσβου (Γούναρης Γ., Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, 130, εικ. 73β), στη μονή Πατέρων Ζίτσας (Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων, 87, εικ. 21) και στον Άγιο Γεώργιο Γραμματικού Βέροιας (Τσιλιπάκου Α., Μνημειακή ζωγραφική, 64 - 65, πίν. 18β).

[366] Εορτάζει την 4η Ιουνίου και την 4η Ιουλίου (Delehaye H., Synaxarium, στ. 730, 795 αντίστοιχα). Για την εικονογραφία του αγίου βλ. Knoben U., Andreas, στ.156.

[367] Ερμηνεία, 154, 268, 291.

[368] Όπως στο καθολικό της Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, 48, πίν. 55), στον εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 280), στην Τράπεζα της μονής Διονυσίου (Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 404), στον Ταξιάρχη «του Τσιατσαπά» Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 69, πίν. 36β) και στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της μονής Βαρλαάμ (Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 69, πίν. 30 - 31).

φαιλόνιο και ένσταυρο, γαλάζιο ωμοφόριο (το κατώτερο τμήμα του σώματος έχει απολεπισθεί). Αποδίδεται μεσήλικας με μακριά κυματιστή κόμη και οξύληκτη γενειάδα.

Πρόκειται για τον ζουπάνο των Σέρβων και ιδρυτή της δυναστείας, Στέφανο Νεμάνια (1166 - 96), κτήτορα του καθολικού της μονής Χιλανδαρίου. Ο εικονογραφικός του τύπος ανάγεται στις αρχές του 13ου αιώνα σε τοιχογραφικά σύνολα της Σερβίας[369]. Η ιστόρησή του δεν είναι ιδιαίτερα συχνή στον ελλαδικό χώρο και περιορίζεται, κυρίως, σε τοιχογραφικά σύνολα του Αγίου Όρους, όπως στον κυρίως ναό (1321/2) και στο ταφικό αρκοσόλιο (1431) της μονής Χιλανδαρίου[370], στο νάρθηκα του παρεκκλησίου των Αγίων Αναργύρων της μονής Βατοπαιδίου (τέλος 14ου αι.)[371], στην Τράπεζα της ίδιας μονής[372] και στο παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου της μονής Αγίου Παύλου (1552)[373] και στον Άγιο Δημήτριο στα Παλατίτσια (1570)[374].

Απέναντί του εικονίζεται ο άγιος **Σάββας** («CTH CABBA PIΛCKEE») (εικ. 47). Στέκεται όρθιος και μετωπικός σε αντίστοιχη στάση και χειρονομία με τον άγιο Συμεών κρατώντας με τα δυο χέρια κλειστό κώδικα. Φέρει αρχιερατικά ενδύματα, βυσσινί στιχάριο, γκρίζο φαιλόνιο, επιτραχήλιο με γραμμικά μοτίβα και πολύπτυχο ένσταυρο ωμοφόριο. Αποδίδεται με πλούσια, κυματιστή κόμη και κοντή γενειάδα.

Πρόκειται για το γιο του Στέφανου Νεμάνια[375], ο οποίος υπήρξε ο πρώτος αρχιεπίσκοπος Σερβίας (1219 - 1234). Ο εικονογραφικός του τύπος διαμορφώνεται ήδη από τις αρχές του 14ου αιώνα[376] και η ιστόρησή του συναντάται στα αντίστοιχα έργα του Αγίου Όρους, όπου συναπεικονίζεται με τον πατέρα του. Η διάδοση,

[369] Σχετικά με την εικονογραφία των δύο Σέρβων αγίων βλ. Knoben U. - Squarr C., Sabas (Sava) von Serbien, 298 - 300, Vojvodic D., The crossed diadem, 260 κ.εξ., Νυσταζοπούλου - Πελεκίδου Μ., Η ζωγραφική στα Βαλκάνια, 162 - 165, Adashinskaya A., The joint cult, 27 - 48.

[370] Millet G., Athos, πίν. 59.1, 60.1 αντίστοιχα.

[371] Τούτος Ν. - Φουστέρης Γ., Ευρετήριον, 155 αρ. 23 - 24.

[372] Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 218.

[373] Τσιγαρίδας Ε., Μονή Αγίου Παύλου, 84 – 85, εικ. 50.

[374] Τούρτα Α., Οι ναοί, 186.

[375] Σχετικά με το βίο και το έργο του βλ. Ταρνανίδης Ι., Σελίδες από την γραμματεία, 351 - 358.

[376] Τσιγαρίδας Ε., Μονή Αγίου Παύλου, 85, όπου και σχετικά παραδείγματα.

ωστόσο, της λατρείας του φανερώνεται από ικανό αριθμό παραστάσεων στην μνημειακή ζωγραφική[377] και σε φορητές εικόνες[378] της μεταβυζαντινής περιόδου.

Θα πρέπει να σημειωθεί ότι η απόδοση των προσωπογραφικών χαρακτηριστικών των αγίων Συμεών[379] και Σάββα[380] δε συνάδει με την εικονογραφική παράδοση τους. Η γκρίζα κυματιστή κόμη και τα επιμέρους φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά ηλικιωμένου ιεράρχη, με τα οποία αποδίδονται και οι δύο, παραπέμπουν στην εικονονογραφική απόδοση του οσίου Ιωάννη της Ρίλας[381]. Τα στοιχεία αυτά σε συνδυασμό με το προσδιοριστικό της επιγραφής του αγίου Σάββα επιτρέπουν με κάθε επιφύλαξη την πιθανή χρήση προτύπου του τελευταίου οσίου, ο οποίος μαζί με

[377] Για το θέμα βλ. Γαρίδης Μ., Μεταβυζαντινή ζωγραφική, 439, 443 – 444. Πρβλ. την απεικόνιση του αγίου στην αψίδα του ναού του Προφήτη Ηλία στο Dolgaec (Subotić G., Ohrid, σχ.32, εικ. 28), στον Άγιο Ιωάννη τον Προδρόμου στο Leskovac Jasunja Σερβίας (1524) (Subotić G., Οι Καντακουζηνοί, 231 - 232 εικ. 14), στο ναό των Ταξιαρχών της μονής Kučevište (1591) (Serafimova A., Kuceviste, 305), στο παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου της αθωνίτικης μονής Αγίου Παύλου (1552) (Τσιγαρίδας Ε., Μονή Αγίου Παύλου, 84 – 85, εικ. 49), στον Άγιο Δημήτριο στα Παλατίτσια (1570) (Tourta A., The painters, 320, εικ. 4 – 5). Πρβλ. τον εκτενή βιογραφικό κύκλο του αγίου στην Τράπεζα της μονής Χιλανδαρίου (Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 156 - 158, 292 - 299).

[378] Όπως στις εικόνες της μονής Χιλανδαρίου (αρχές 15ου αιώνα) (Djuric V., Icones de Yougoslavie, 107, πίν. LIV, LV αρ. 39), του Εθνικού Μουσείου Ρουμανίας (1522 - 23) (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Εικόνες της Ρουμανίας, 48, αρ. 5), στο Μουσείο της Αγίας Πετρούπολης (1556) [Εικόνες Κρητικής τέχνης, 382 - 385, αρ. 26, (Pivovarova N.)], στη Dečani (1577) (Petković S., Iconographic similarities, πίν. 282), στο Εθνικό Μουσείο Βελιγραδίου (β΄μισό 16 αιώνα) (Nitic A., Sts. Sava and Symeon, 200 - 201), στην Plevlja (1642/43) (Petković C., Plevlja, πίν. 49) και στη μονή Χιλανδαρίου (μέσα 17ου αιώνα) (Πέτκοβιτς Σ., Εικόνες, εικ. σελ. 146 - 147, 151)

[379] Τσιγαρίδας Ε., Μονή Αγίου Παύλου, 84. Ο άγιος αποδίδεται ηλικιωμένος με γκρίζα μακριά, οξύληκτη γενειάδα. Ο εικονογραφικός τύπος αποδίδει τον άγιο ντυμένο με μοναχικά ενδύματα και κουκούλι κρατώντας στο δεξί χέρι το σταυρό ή ειλητό. Πρβλ. την απεικόνιση στη μονή Piva (1604/5) (Τσάμπουρας Θ., Τα καλλιτεχνικά εργαστήρια, εικ. 644).

[380] Τσιγαρίδας Ε., Μονή Αγίου Παύλου, 85. Ο άγιος αποδίδεται μεσήλικας με καστανή κόμη και πεπλατυσμένη, κοντή, καστανή γενειάδα.

[381] Σχετικά με την εικονογραφία του αγίου βλ. Knoben U., Johannes von Rila, 161 - 162, όπου και σχετική βιβλιογραφία με παραδείγματα. Ενδεικτικά, βλ. την απόδοση της μορφής στη Bojana (Schweinfurth P., Bojana, εικ. 42) και μεταγενέστερα σε εικόνα της μονής Χιλανδαρίου (α΄μισό 17ου αιώνα) (Πέτκοβιτς Σ., Εικόνες, εικ. σελ. 148) και της μονής Ρίλα (17ος αιώνας) (Paskaleva K., Icons, 120 - 121).

τους αγίους Συμεών και Σάββα αποτελούν την δημοφιλή τριάδα αναχωρητών αγίων της νότιας Βαλκανικής χερσονήσου στη μεταβυζαντινή ζωγραφική[382].

Συμπερασματικά, λοιπόν, ο ζωγράφος χρησιμοποίησε ως κοινό πρότυπο ιστορήσης των δύο μορφών τη φυσιογνωμική απόδοση ενός τρίτου αγίου φανερώνοντας την πιθανή άγνοια ή την έλλειψη προτύπου.

Οι συνοδευτικές επιγραφές των δύο παραπάνω αγίων διαφέρουν από εκείνες του υπόλοιπου διακόσμου. Με μια πρώτη προσέγγιση γίνεται αντιληπτό ότι η λέξη άγιος έχει αντικατασταθεί από τη βραχυγραφία «CTH» («CVETI»). Επίσης, τα συνοδευτικά ονόματα «ΠCΧΙΕ» και «ΡΙΛCΚΕΕ» αποδίδουν με ελληνικούς χαρακτήρες τη φωνητική απόδοση της γενικής στα κυριλλικά. Από τις παραπάνω διαπιστώσεις, καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι η παρουσία τους στο εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού φανερώνουν τις πιθανές καλλιτεχνικές επαφές του ζωγράφου Γερασίμου με το χώρο της Σερβίας.

Πρόθεση

Στον ανατολικό τοίχο της Πρόθεσης παριστάνεται ο άγιος **Ηρωδίωνας**[383] (εικ. 48), επίσκοπος Νέων Πατρών («Ο ΑΓΙΟC ΟΡΩΔΙ[ ]C»), όρθιος και μετωπικός, να ευλογεί με το δεξιό χέρι κρατώντας κλειστό κώδικα στο αριστερό. Φορά αρχιερατικά άμφια, ρόδινο στιχάριο και ένσταυρο ομοιόχρωμο ωμοφόριο, χρυσαφί επιγονάτιο και πολυσταύριο, πολύπτυχο φαιλόνιο. Αποδίδεται ηλικιωμένος με λευκή κυματιστή κόμη και μικρή, λευκή οξύληκτη γενειάδα.

Ο άγιος δεν αναφέρεται με αυτήν την ονομασία ούτε στην Ερμηνεία ούτε στα αγιολογικά κείμενα. Η ταύτισή του βασίζεται στα προσωπογραφικά του χαρακτηριστικά και διαφοροποιείται από τον συνονοματό του Ρωδίωνα[384], οι οποίοι υπάγονται αμφότεροι στους Εβδομήκοντα αποστόλους. Ανάλογη επιγραφή και

[382] Όπως σε ανθίβολο εικόνας Παναγίας «Ρόδον το Αμάραντον» με αγίους (Κατσελάκη Α. - Νάνου Μ., Ανθίβολα από Χιονιάδες, 270 - 271, αρ.21, όπου και σχετικά παραδείγματα).

[383] Η μνήμη του εορτάζεται 27η Μαρτίου και 8η Απριλίου (Delehaye H., Synaxarium, στ. 564.9 - 21, 591.8 - 11).

[384] Ερμηνεία, 153. Η ταύτιση του απεικονιζόμενου αγίου με τον Ηρωδίωνα σε σχέση με τον συνονοματό του Ρωδίωνα οφείλεται στο γεγονός ότι ο πρώτος περιγράφεται ως «*γέρων*» και ο δεύτερος ως «*νέος*». Η σύγχυση των ονομάτων τους είναι συχνή, όπως εντοπίζεται στην Ερμηνεία (Ερμηνεία, 263, 298). Πρβλ. στην Τράπεζα της μονής Διονυσίου (1603) (Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 125).

προσωπογραφική απόδοση του αγίου εντοπίζεται στη μονή Πατέρων Ζίτσας[385]. Αντίστοιχη απόδοση του στην ίδια θέση με το μνημείο μας εντοπίζεται στο ναό του Αγίου Ηρακλειδίου της μονής Αγίου Ιωάννη Λαμπαδιστή στην Κύπρο[386].

Στη νοτιοανατολική γωνία του νότιου τοίχου της Πρόθεσης παριστάνεται ο άγιος **Κάρπος**[387] («Ο ΑΓΙΟC ΚΑΡΠΟC») (εικ. 49), επίσκοπος Βέροιας της Θράκης. Εικονίζεται όρθιος και μετωπικός, ευλογώντας και κρατώντας κλειστό κώδικα στο καλυμμένο αριστερό χέρι. Φορά αρχιερατικά άμφια, λευκό στιχάριο, ροδαλί αβακωτό φαιλόνιο και ένσταυρο ωμοφόριο. Αποδίδεται ηλικιωμένος με λευκή κοντή κόμη και οξύληκτη, διχαλωτή γενειάδα.

Ο άγιος ανήκει στους Εβδομήκοντα αποστόλους. Η απεικόνισή του συμφωνεί απόλυτα με την Ερμηνεία και τις Πηγές της[388], όπου περιγράφεται ως «*γέρων*» και συνήθως συγχέεται με τον συνονόματο μάρτυρα Κάρπο, επίσκοπο Περγαμηνών[389]. Η ιστόρησή του δεν είναι ιδιαίτερα συχνή στη μεταβυζαντινή ζωγραφική[390], σύμφωνα με τη μέχρι σήμερα έρευνα.

Ακολουθεί η επόμενη τριάδα ιεραρχών με προεξάρχοντα τον άγιο **Σιλουανό**[391] (εικ. 50), επίσκοπο Θεσσαλονίκης και στενό συνεργάτη του αποστόλου Παύλου («Ο ΑΓΙΟC CΙΛΟΥΑΝΟC»). Απεικονίζεται όρθιος και μετωπικός να ευλογεί κρατώντας κλειστό κώδικα. Φορά αρχιερατικά άμφια και αποδίδεται ηλικιωμένος, φαλακρός με διχαλωτή οξύληκτη γενειάδα.

---

[385] Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων, 256 - 257, εικ. 165.

[386] Stylianou A. and J., The Painted Churches of Cyprus, 302.

[387] Η μνήμη του εορτάζεται την 26η Μαΐου (Delehaye H., Synaxarium, στ. 709.5 - 26). Για την εικονογραφία του αγίου βλ. Schutz L., Karpus, 284.

[388] Ερμηνεία, 153, 264, 299.

[389] Η μνήμη του εορτάζεται την 13η Οκτωβρίου (Delehaye H., Synaxarium, στ. 133 - 135). Για την εικονογραφία του αγίου βλ. Schutz L., Karpus, Papylus, 284 και Ερμηνεία, 194. Ο άγιος εντοπίζεται στο καθολικό της μονής Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, εικ. 198) και στη Λιτή της μονής Ξενοφώντος (Τούτος Ν. - Φουστέρης Γ., Ευρετήριον, 404).

[390] Όπως στο καθολικό και στο ναό των Αγίων Αποστόλων της μονής Βατοπαιδίου (Τούτος Ν. - Φουστέρης Γ., Ευρετήριον, 121, 161) και προγενέστερα στη Gracaniča (Mijovic P., Menologe, 301, σχ.27 (K - K).

[391] Ο άγιος τιμάται την 30η Ιουλίου (Delehaye H., Synaxarium, στ. 855).

Ο ιεράρχης εντάσσεται στην ομάδα των Εβδομήκοντα αποστόλων και η απόδοσή του συμφωνεί με την περιγραφή της Ερμηνείας[392]. Δεν απεικονίζεται συχνά στη μεταβυζαντινή ζωγραφική[393], σύμφωνα με τη μέχρι σήμερα έρευνα.

Ο άγιος **Επαινετός** (εικ. 50) («Ο ΑΓΙΟC ΕΠΕΝΕΤΟC»), επίσκοπος Καρθαγένης, παριστάνεται όρθιος με ελαφρά συστροφή προς τον άγιο Σιλουανό. Φορά αρχιερατικά άμφια, ευλογεί και κρατά κλειστό κώδικα μπροστά στο στήθος. Αποδίδεται ηλικιωμένος με πυκνή λευκή κόμη και κοντή γενειάδα.

Η απεικόνισή του δίπλα στον άγιο Σιλουανό οφείλεται στον συνεορτασμό τους την 30η Ιουλίου[394] και την κοινή προσωπική τους πορεία ως συνοδοιπόροι του Αποστόλου Παύλου. Η ιστόρησή του είναι σπάνια στην μεταβυζαντινή ζωγραφική[395]. Η απόδοσή του δε συμφωνεί με την Ερμηνεία[396] φανερώνοντας τη χρήση διαφορετικού προτύπου, αγνώστου στη μέχρι σήμερα έρευνα.

Ο άγιος **Έραστος**[397] («Ο ΑΓΙΟC ΕΡΑ[ ]») (εικ. 50), επίσκοπος Πανεάδος, εικονίζεται μετωπικός, ευλογώντας και κρατώντας κλειστό κώδικα. Φορά αρχιερατικά άμφια και αποδίδεται ηλικιωμένος με κοντή οξύληκτη γενειάδα. Το πρόσωπό του έχει απολεπιστεί.

Ο ιεράρχης ανήκει στον όμιλο των Εβδομήκοντα Αποστόλων. Η απόδοσή του δε συμφωνεί με την Ερμηνεία[398], φανερώνοντας τη χρήση αγνώστου στην έρευνα προτύπου. Η ιστόρησή του δεν είναι συχνή στη μεταβυζαντινή ζωγραφική[399].

Στο εσωρράχιο της πυλίδας από το κυρίως Ιερό προς την Πρόθεση εικονίζεται ο άγιος **Αχαϊκός**[400] («Ο ΑΓΙΟC ΑΧΑΙΚΟC») (εικ. 51), επίσκοπος Ατταλείας, όρθιος

---

[392] Ερμηνεία, 152, 263, 298.

[393] Όπως στην Τράπεζα της μονής Διονυσίου (1603) (Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 120, 371), στο παρεκκλήσιοΓέννησης του Προδρόμου της μονής Χιλανδαρίου (1683) και στο καθολικό της μονής Παντοκράτορος (Τούτος Ν. - Φουστέρης Γ., Ευρετήριον, 213, 321 αντίστοιχα).

[394] Delehaye H., Synaxarium, στ. 855 - 856 (Synaxaria Selecta).

[395] Όπως στην Τράπεζα της μονής Διονυσίου (1603) (Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 120, 371) και στο καθολικό της μονής Παντοκράτορος (Τούτος Ν. - Φουστέρης Γ., Ευρετήριον, 321).

[396] Ερμηνεία, 153, 263, 298.

[397] Η μνήμη του αγίου τιμάται την 10η Νοεμβρίου (Delehaye H., Synaxarium, στ. 209.3, 15 - 19).

[398] Ερμηνεία, 153, 263, 299. Ο άγιος αναφέρεται ως «*νέος, βουρλογένης*».

[399] Όπως στην Τράπεζα της μονής Διονυσίου (1603) (Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 127) και στο ναό των Αγίων Αποστόλων της μονής Βατοπαιδίου (1683) (Τούτος Ν. - Φουστέρης Γ., Ευρετήριον, 161).

και μετωπικός κρατώντας με τα δύο χέρια κλειστό κώδικα. Φορά αρχιερατικά άμφια και αποδίδεται μεσήλικας με καστανή κόμη και μακριά, οξύληκτη γενειάδα. Η απόδοσή του δεν συμφωνεί με την Ερμηνεία[401] παραπέμποντας στη χρήση αγνώστου προτύπου.

Απέναντί του, στο ίδιο εσωρράχιο, εικονίζεται αδιάγνωστος ιεράρχης (εικ. 52) καθώς έχει απολεπιστεί το όνομά του («Ο ΑΓΙΟC [ ]A[ ]N»). Ευλογεί, κρατώντας κλειστό κώδικα. Φορά αρχιερατικά άμφια και αποδίδεται ηλικιωμένος με μακριά, οξύληκτη γενειάδα.

Διακονικό

Στον ανατολικό τοίχο του Διακονικού (εικ. 53), εκατέρωθεν της κόγχης, παριστάνονται ο διάκονος Εύπλος και ο άγιος **Ευσέβιος** («Ο ΑΓΙΟC ΕΥCΕΒΙΟC»)[402], επίσκοπος Σαμοσάτων, εκ των οποίων ο δεύτερος έχει απολεπιστεί στο σύνολό του.

Ο διάκονος **Εύπλος**[403] («Ο ΑΓΙΟC ΕΥΠΛΟ[Σ]») (εικ. 53) σώζεται μέχρι την οσφύ καθώς το υπόλοιπο τμήμα έχει απολεπιστεί. Απεικονίζεται φορώντας στιχάριο με εγγεγραμμένα φυτικά κοσμήματα και κρατώντας στο αριστερό χέρι ευαγγέλιο. Είναι νέος και αγένειος με παπαλήθρα και κοντά καστανά μαλλιά που καταλήγουν σε βοστρύχους. Η απόδοσή του συμφωνεί με την περιγραφή της Ερμηνείας[404] και απαντά στην πλειονότητα των μεταβυζαντινών μνημείων[405].

Στο νοτιοανατολικό τμήμα του νότιου κλίτους απεικονίζεται χορεία ιεραρχών (εικ. 54), οι οποίοι έχουν απολεπιστεί στο μεγαλύτερο τμήμα τους και σώζονται στηθαίοι. Ο όσιος **Αλέξιος**[406], επίσκοπος Νίκαιας της Βιθυνίας, φορά αρχιερατικά

---

[400] Ο άγιος τιμάται την 24η Δεκεμβρίου και τη 15η Ιουνίου (Delehaye H., Synaxarium, στ. 344, 751 - 752).

[401] Ερμηνεία, 153, 264, 299, όπου αναφέρεται είτε ως «*γέρων*» και είτε ως «*νέος*».

[402] Ερμηνεία, 156, 205, 269, 292 και Delehaye H., Synaxarium, στ.763.

[403] Για την εικονογραφία βλ. Kaster K., Euplus, 189. Η μνήμη του εορτάζεται την 11η Αυγούστου (Delehaye H., Synaxarium, στ.881 - 884).

[404] Ερμηνεία, 157, 208.

[405] Ενδεικτικά, στη μονή Βουλκάνου (1608) (Καλοκύρης Κ., Βυζαντιναί εκκλησίαι, πίν. 88) και στη μονή Πέτρας (Σδρόλια Στ., Οι τοιχογραφίες, 147, εικ. 82).

[406] Η μνήμη του εορτάζεται την 10η Ιουνίου (Delehaye H., Synaxarium, στ. 743). Για την εικονογραφία του αγίου βλ. Κωνσταντινίδης Ι., Αλέξιος ο Βιθυνίας, 133.

άμφια και αποδίδεται μεσήλικας με μακριά, σγουρά μαλλιά, που καταλήγουν πίσω σε βοστρύχους και μικρό γένι.

Ο όσιος δεν αναφέρεται στην Ερμηνεία και δεν συγχέεται με τον άγιο Αλέξιο «τον Άνθρωπο του Θεού», αφενός επειδή διαφέρουν στα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά και αφετέρου ο δεύτερος έχει ιστορηθεί στη νοτιοδυτική παραστάδα του ναού. Σύμφωνα με τη μέχρι σήμερα έρευνα, η απεικόνισή του δεν εντοπίζεται σε υστεροβυζαντινά και μεταβυζαντινά έργα.

Δίπλα του στέκεται ο άγιος **Νεκτάριος**[407] («Ο ΑΓΙΟC ΝΕΚΤΑΡΙΟC») (εικ. 54), πατριάρχης Κωνσταντινούπολης (381 - 397). Ο άγιος φορά αρχιερατική ενδυμασία και αποδίδεται ηλικιωμένος με πυκνή, λευκή κόμη και κοντή οξύληκτη γενειάδα. Ο άγιος δεν αναφέρεται στην Ερμηνεία και ιστορείται σπάνια στη μνημειακή ζωγραφική[408].

Ακολουθεί ένας αδιάγνωστος ιεράρχης με ελαφρά στροφή του προσώπου προς δυτικά. Αποδίδεται μεσήλικας με δυσδιάκριτα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά εξαιτίας της απολέπισης του διακόσμου.

Ο άγιος **Ανανίας**[409] («Ο ΑΓΙΟC ΑΝΑΝΙΑC») (εικ. 54), επίσκοπος Δαμασκού Συρίας, ο οποίος βάπτισε τον άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο[410], εικονίζεται με ελαφρά στροφή του σώματος προς ανατολικά. Φέρει αρχιερατική αμφίεση και αποδίδεται ηλικιωμένος με δυσδιάκριτα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά.

Ο άγιος είναι ο πλέον δημοφιλής και συχνότερα εικονιζόμενος από τη χορεία των Εβδομήκοντα αποστόλων. Η απόδοσή του συμφωνεί με τις επιταγές της Ερμηνείας [411] και την πλειονότητα των μεταβυζαντινών παραδειγμάτων [412] ,

---

[407] Η μνήμη του εορτάζεται την 11η Οκτωβρίου (Delehaye H., Synaxarium, στ.131).

[408] Όπως στη Gracaniča (Mijović P., Menologe, 293, σχ.24 (Η - Η), εικ. 129), στο καθολικό της μονής Χιλανδαρίου (Τούτος Ν. - Φουστέρης Γ., Ευρετήριον, 183) και της Διονυσίου (Οι τοιχογραφίες του καθολικού, εικ. 171).

[409] Η μνήμη του εορτάζεται 1η Οκτωβρίου (Delehaye H., Synaxarium, στ.95).

[410] Ερμηνεία, 179, 264, 298.

[411] Ερμηνεία, 152, 194, 298.

[412] Όπως στο νάρθηκα της μονής Βατοπαιδίου (Millet G., Athos, πίν. 91.1), στην Τράπεζα της μονής Διονυσίου (Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 120, 370), στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου της μονής Διονυσίου (1607/8) (Βαφειάδης Κ., Η ζωγραφική, 51, 164), στο παρεκκλήσιο της Γέννησης του Προδρόμου και στη Σκήτη της Αγίας Τριάδας της μονής Χιλανδαρίου (Τούτος Ν. - Φουστέρης Γ., Ευρετήριον, 213 και 222 αντίστοιχα).

παράλληλα με την εικονογραφική παραλλαγή, όπου αποδίδεται ως μεσήλικας με μαύρα μαλλιά και γενειάδα[413].

Ο άγιος **Μελέτιος** («Ο ΑΓΙΟC ΜΕΛΕΤΙΟC») (εικ. 55) φορά αρχιερατικά άμφια και αποδίδεται νέος και αγένειος με σγουρά μαλλιά, που καταλήγουν κάτω σε βοστρύχους.

Η απόδοσή του ως νέου και αγένειου και η αμφίεση του με αρχιερατικά ενδύματα δε συνάδει με την περιγραφή της Ερμηνείας και δεν ταυτίζεται με τον συνονόματό του πατριάρχη Αντιοχείας[414] και με τον όσιο Μελέτιο[415].

Ο τελευταίος ιεράρχης του νότιου τοίχου είναι ο άγιος **Σωφρόνιος**[416] (εικ. 55), πατριάρχης Ιεροσολύμων («Ο ΑΓΙΟC ΣΟΦΟΝΗΟC»). Απεικονίζεται όρθιος στραμμένος σε στάση τριών τετάρτων προς ανατολικά με κεκλιμμένη την κεφαλή και το βλέμμα προς το θεατή κρατώντας κλειστό κώδικα. Φορά αβακωτό φαιλόνιο και πράσινο ένσταυρο ωμοφόριο. Αποδίδεται μεσήλικας με μακριά καστανή κόμη και κοντό οξύληκτο γένι.

Η απόδοσή του συμφωνεί με την περιγραφή ης Ερμηνείας[417] και απαντάται αρκετά συχνά κατά τον 16ο αιώνα[418].

Απέναντι, στο βόρειο τοίχο του Διακονικού παριστάνεται ο άγιος **Λάζαρος**[419] («Ο ΑΓΙΟC ΛΑΖΑΡΟC») (εικ. 53), επίσκοπος Κιτίου Κύπρου, όρθιος και μετωπικός, να ευλογεί και να κρατεί κλειστό κώδικα. Φορά αρχιερατικά άμφια και αποδίδεται μεσήλικας με καστανή πλούσια κόμη, που καταλήγει πίσω σε βοστρύχους και κοντό γένι.

---

[413] Όπως στην Οδηγήτρια του Μυστρά (Ετζέογλου Ρ., Βροντόχι, 24 εικ. 16), στη μονή Κοιμήσεως Θεοτόκου στο Μεγαλόβρυσο Αγιάς (Τσιμπίδα Ε., Οι τοιχογραφίες, εικ. 253) και στη μονή Πατέρων Ζίτσας (Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων, 255 - 256, εικ. 163).

[414] Ερμηνεία, 156, 269, 292.

[415] Ερμηνεία, 293.

[416] Η μνήμη του εορτάζεται την 11η Μαρτίου (Delehaye H., Synaxarium, στ. 527 - 528). Για την εικονογραφία του αγίου βλ. Kaster G., Sophronius, 385.

[417] Ερμηνεία, 155, 167, 268, 291.

[418] Όπως στο καθολικό της μονής Διονυσίου (Οι τοιχογραφίες του καθολικού, 93, 118) και στην Κοίμηση Καλαμπάκας (Αναγνωστόπουλος Α. - Ανδρούδης Π., Η Βυζαντινή καθέδρα, 160).

[419] Για την εικονογραφία του αγίου βλ. Braunfels W., Lazarus, 384 - 385.

Η απόδοσή του συμφωνεί με την περιγραφή της Ερμηνείας[420]. Πρόκειται για το νεκραναστηθέντα Λάζαρο από το Χριστό, τον αδελφό της Μάρθας και της Μαρίας. Η ιστόρησή του δεν είναι συχνή στη μνημειακή ζωγραφική[421].

Στραμμένος σε στάση τριών τετάρτων προς ανατολικά στέκεται ο όσιος **Θωμάς** («Ο ΑΓΙΟC ΘΟΜΑC») (εικ. 56), Πατριάρχης Κωνσταντινούπολης. Φορά αρχιερατικά άμφια, ευλογεί και κρατά κλειστό κώδικα. Αποδίδεται ηλικιωμένος με λευκή κόμη και κοντή διχαλωτή γενειάδα. Ο άγιος δεν αναφέρεται στην Ερμηνεία αλλά στο Συναξαριστή[422] και σε Μηναίο του 1596[423]. Ο άγιος απεικονίζεται για δεύτερη φορά στη ζώνη Μηνολογίου του Μαρτίου (Κα΄Μαρτίου), ως ημίσωμος πίσω από λοφίσκο, ακριβώς στην επάλληλη ζώνη του ιδίου τοίχου.

Ακολουθεί ο όσιος **Αρτέμων** («Ο ΑΓΙΟC ΑΡΤΕΜΟΝΟC») (εικ. 56), επίσκοπος Σελευκείας της Πισιδίας, σε ανάλογη στάση και αμφίεση με τους προηγούμενους ιεράρχες κρατώντας με τα δυο χέρια κλειστό κώδικα, αποδίδεται ηλικιωμένος με λευκή κόμη και κοντή γενειάδα.

Η απόδοσή του συμφωνεί με την περιγραφή της Ερμηνείας[424]. Η απεικόνισή του εντοπίζεται προηγουμένως στο καθολικό της μονής Κουτλουμουσίου[425], σύμφωνα με τη μέχρι σήμερα έρευνα.

Ο άγιος **Αρκάδιος** («Ο ΑΓΙΟC ΑΡΚΑΔΙΟC») (εικ. 56), επίσκοπος Τριμυθούντος Κύπρου, παριστάνεται σε ανάλογη στάση και αμφίεση, όπως οι προηγούμενοι ιεράρχες, με μια ελαφρά συστροφή του σώματος προς ανατολικά, ευλογεί και κρατά κλειστό κώδικα. Αποδίδεται μεσήλικας με καστανή κόμη και κοντή γενειάδα.

Η απόδοσή του συμφωνεί με την περιγραφή της Ερμηνείας[426] και παρόμοια ιστορείται, όπως και οι δύο προηγούμενοι ιεράρχες, στο καθολικό της μονής Κουτλουμουσίου[427].

---

[420] Ερμηνεία, 269, 292.

[421] Όπως στην Παναγία Αράκου (1192) (Stylianou A. and J., The Painted Churches of Cyprus, 171, 174) και μεταγενέστερα κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο στο ναό της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος στα Παπιανά Λέσβου (Γούναρης Γ., Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, 149) και στον Άγιο Γεώργιο Γραμματικού Βέροιας (1603) (Τσιλιπάκου Α., Μνημειακή ζωγραφική, 67 - 68).

[422] Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής, 330.

[423] Delehaye H., Synaxarium, (Synaxaria Selecta), 551-552.

[424] Ερμηνεία, 202. Η μνήμη του εορτάζεται την 24η Μαρτίου (Delehaye H., Synaxarium, στ.557).

[425] Τούτος Ν. - Φουστέρης Γ., Ευρετήριον, 301.

[426] Ερμηνεία, 166. Η μνήμη του εορτάζεται την 7η Μαρτίου (Delehaye H., Synaxarium, στ. 518).

[427] Τούτος Ν. - Φουστέρης Γ., Ευρετήριον, 301.

Ιεράρχες σε μετάλλια

Στον κεντρική αψίδα, εκατέρωθεν της σύνθεσης της Κοινωνίας των Αποστόλων παρατάσσονται συμμετρικά οι πατριάρχες Κωνσταντινουπόλεως, Νικηφόρος και Πρόκλος.

Ο άγιος **Νικηφόρος**[428] («Ο ΑΓΙΟC ΝΙΚΙΦΟΡΟC») (εικ. 30) εικονίζεται δίπλα στο βόρειο ημιχόριο της παράστασης (Μετάδοση), μετωπικός και στηθαίος, με ελαφρά συστροφή της κεφαλής προς το κέντρο κρατώντας στα καλυμμένα χέρια του κλειστό ευαγγέλιο. Φορά πολύσταυρο φαιλόνιο και πράσινο, ένσταυρο ωμοφόριο, που αναδιπλώνεται στην παρυφή του. Αποδίδεται ηλικιωμένος με σγουρή, λευκή κόμη και μακριούς βοστρύχους που πέφτουν πίσω και κοντό, οξύληκτο γένι.

Τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά του συμφωνούν με την περιγραφή της Ερμηνείας[429]. Η παρουσία του στο Ιερό είναι αρκετά συνήθης στη χορεία των συλλειτουργούντων ιεραρχών κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο[430]. Ο ιεράρχης απεικονίζεται για δεύτερη φορά στη ζώνη Μηνολογίου του Μαρτίου (ΙΓ΄Μαρτίου) στο νότιο κλίτος του μνημείου μας[431].

Ο άγιος **Πρόκλος** (Ο ΑΓΙΟC ΠΡΟΚΛΟC)[432] (εικ. 31) εικονίζεται στο νότιο ημιχόριο της παράστασης (Μετάληψη), σε ανάλογη στάση με τον προηγούμενο και διαφοροποιείται στο δεξιό χέρι σε χειρονομία ευλογίας με το βλέμμα προς το θεατή. Φορά ανάλογο φαιλόνιο και σκουρόχρωμο ωμοφόριο. Αποδίδεται ηλικιωμένος με λευκή κόμη και πλατιά, διχαλωτή, κυματιστή γενειάδα.

Η απεικόνισή του, σύμφωνη με την περιγραφή της Ερμηνείας[433], είναι συχνή ανάμεσα στον όμιλο των συλλειτουργούντων ιεραρχών τόσο στα υστεροβυζαντινά χρόνια όσο και στη μεταβυζαντινή ζωγραφική[434].

---

[428] Για την εικονογραφία του αγίου βλ. Kramer J., Nikephorus von Konstantinopel, 40 - 42. Η μνήμη του αγίου τιμάται τη 2α Ιουνίου (Delehaye H., Synaxarium, 723 - 726).

[429] Ερμηνεία, 156, 269, 292.

[430] Ενδεικτικά, στην Κοίμηση Καλαμπάκας (Αναγνωστόπουλος Α. - Ανδρούδης Π., Η Βυζαντινή καθέδρα, 160) και στα καθολικά των μονών Δοχειαρίου (Παλιούρας Α., Οι τοιχογραφίες του καθολικού, 294) και Ξενοφώντος (Τούτος Ν. - Φουστέρης Γ., Ευρετήριον, 398). Πρβλ. την απεικόνιση του ιεράρχη στα καθολικά Βατοπαιδίου και Χιλανδαρίου (Τούτος Ν. - Φουστέρης Γ., ό.π.121, 183).

[431] Η ιστόρησή του οφείλεται στο γεγονός ότι τη συγκεκριμένη ημερομηνία εορτάζεται η ανακομιδή των λειψάνων του (Delehaye H., Synaxarium, 533 - 534).

[432] Για την εικονογραφία του αγίου βλ. Weigert C., Proklus von Konstantinopel, 228. Η μνήμη του τιμάται την 20η Νοεμβρίου (Delehaye H., Synaxarium, στ. 240. 27-30).

[433] Ερμηνεία 155, 268, 291.

Κυρίως Ναός

Δωδεκάορτο

Ο Ευαγγελισμός («Ο ΕΒΑ[ ]ΛΙΣΜΟC ΤΗC ΘΕ[ ]»)

Στα αριστερά της σκηνής[435] (εικ. 57), ο ολόσωμος αρχάγγελος Γαβριήλ («Ο ΑΡΧ[ΑΓΓΕΛΟΣ] ΓΑΒΡΙΗΛ») κινείται προς την Παναγία με συγκρατημένο διασκελισμό. Κρατά κηρύκειο με μαργαριτοστόλιστη απόληξη στο αριστερό χέρι, ενώ τείνει το δεξιό με κίνηση λόγου και ευλογίας. Απέναντί του όρθια, εμπρός από θρόνο με ερεισίνωτο στέκεται η Παναγία. Έχει το αριστερό χέρι ελαφρώς υψωμένο σε μία κίνηση έκπληξης, ενώ στο αριστερό κρατά το αδράχτι. Το βάθος της σκηνής καταλαμβάνεται από πολυόροφα και ποικιλόμορφα οικοδομήματα που συνδέονται μεταξύ τους με τοίχο.

Η απεικόνιση της όρθιας Θεοτόκου ακολουθεί την παράδοση της ζωγραφικής της Κρητικής Σχολής[436], η οποία γνώρισε ιδιαίτερη διάδοση κατά τη μεταβυζαντινή εποχή[437]. Επίσης, στην ίδια πηγή πρόσληψης παραπέμπει η μορφή του αρχαγγέλου με το συγκρατημένο διασκελισμό. Η απόδοσή του με ιμάτιο και χιτώνα σε συνδυασμό με την κίνηση παραπέμπει τόσο στην παράδοση έργων της Μακεδονίας όσο και σε ζωγράφους της Κρητικής Σχολής. Τέλος, ο τύπος των οικοδομημάτων, ανακαλούν τα αντίστοιχης διαμόρφωσης κτήρια σε έργα ζωγράφων, όπως στο καθολικό της μονής Μολυβδοσκεπάστου (1536/37) [438] και στο παρεκκλήσιο του αγίου Ιωάννη του

---

[434] Όπως στα καθολικά του Πρωτάτου, Βατοπαιδίου, Χιλανδαρίου, Παντοκράτορος (Τούτος Ν.- Φουστέρης Γ., Ευρετήριον, 55, 121, 152, 184, 321) και Δοχειαρίου (Παλιούρας Α., Οι τοιχογραφίες του καθολικού, 295).

[435] Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. Papastavrou H., Recherche iconographique, 10 κ.εξ., Robb D., The Iconography, 480 κ.εξ.

[436] Για παράδειγμα βλ. τη φορητή εικόνα του Νικολάου Ρίτζου στο Σεράγεβο (Χατζηδάκης Μ., Εικόνες, εικ. 202), τα βημόθηρα του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών (15ος αιώνας) (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Εικόνες, 140, εικ. σελ. 141) και τις σκηνές στα καθολικά των μονών Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, εικ. 81) και Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 115).

[437] Ενδεικτικά, στο ναό της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος στη Δολίχη (1516) (αδημοσίευτη παράσταση), στους Αγίους Αποστόλους Καστοριάς (1547) (Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες,35, πίν. 5α), στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στη Μαυριώτισσα (Γούναρης Γ., Μαυριώτισσα, 12, πίν. 5) και στη μονή Πέτρας (Σδρόλια Στ., Οι τοιχογραφίες, 158, εικ. 91 - 92).

[438] Τσιγαρίδας Ε., Μονή, εικ. 4.

Θεολόγου στη Μαυριώτισσα Καστοριάς (1552)[439], έργο του Ευσταθίου Ιακώβου. Ανάλογη απόδοση της σκηνής απαντά στον Άγιο Δημήτριο Δομενίκου (αρχές 17ου αιώνα).

Η Γέννηση[440]

Εντός σπηλαίου (εικ. 58) παριστάνεται η Παναγία, γονυκλινής και δεόμενη, με το πρόσωπο στραμμένο προς την κτιστή φάτνη, δορυφορούμενη από τα ζώα[441]. Στα καθ'ύψος αναπτυσσόμενα όρη διαδραματίζονται τα διαδοχικά γεγονότα. Από αριστερά προσέρχονται οι πεζοί μάγοι, ενώ δεξιά αποδίδεται ο ευαγγελισμός του νεαρού βοσκού και ψηλότερα οι υμνολογούντες άγγελοι. Σε πρώτο επίπεδο, αριστερά ο καθιστός Ιωσήφ σκεφτικός συνομιλεί με το γέροντα βοσκό, που πλαισιώνεται από το κοπάδι του. Δεξιά εικονίζεται το επεισόδιο της προετοιμασίας του λουτρού, όπου η καθιστή μαία με το βρέφος στην αγκαλιά συνοδεύεται από την Σαλώμη χύνοντας νερό σε λεκανίδα.

Η σύνθεση χαρακτηρίζεται από ολιγοπροσωπεία, την επάλληλη κατάτμηση του φυσικού τοπίου, τη συνακόλουθη διάταξη των επιμέρους επεισοδίων και τον τύπο του λουτρού. Πρόκειται για ένα εικονογραφικό τύπο, που έλκει την καταγωγή του από παλαιολόγειο πρότυπο[442] και αποκρυσταλλώνεται ήδη το 15ο αιώνα από Κρήτες ζωγράφους[443] για να διαδοθεί ευρέως κατά την μεταβυζαντινή εποχή[444].

---

[439] Γούναρης Γ., Μαυριώτισσα, 12, πίν. 5.

[440] Το επεισόδιο περιγράφεται από το Ματθαίο (β΄, 1 - 23), το Λουκά (β΄, 7 - 20), από το Πρωτευαγγέλιο του Ιακώβου (κεφ. XVII - XXI) και το Ψευδο - Ματθαίο (κεφ. XIII). Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. Millet G., Recherches, 93 - 169, Wilhelm P. - RED, Geburt Christi, στ. 86 κ.εξ., Lafontaine - Dosogne J., Infancy of Christ, 208 κ.εξ.

[441] Ησαϊας Ι, 3. Πρβλ. το απόκρυφο Ευαγγέλιο του Ψευδο-Ματθαίου (XIV) (Tischendorf C., Evangelia Apocrypha, 80). Για το θέμα της απεικόνισης των ζώων βλ. Καλοκύρης Κ., Η φάτνη, 100- 106.

[442] Ενδεικτικά, στη Μονή Χώρας (Underwood P., Kariye Djami 2, 166, πίν. 102), στον Άγιο Ευθύμιο Θεσσαλονίκης (Τσιγαρίδας Ε., Οι τοιχογραφίες, 96, εικ. 54) και στην Παντάνασσα του Μυστρά (Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ. - Εμμανουήλ Μ., Παντάνασσα, 98 - 103, εικ. 41).

[443] Ενδεικτικά, βλ. τη σκηνή στο ναό της Παναγίας στα Καπετανιανά (Μπορμπουδάκης Μ., Παρατηρήσεις, πίν. 192β) και την εικόνα του Νικόλαου Ρίτζου από το Σεράγεβο (Χατζηδάκης Μ., Εικόνες, πίν. 202).

[444] Ενδεικτικά, βλ. στα καθολικά των μονών Αναπαυσά (Σοφιανός Ε. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 196), Μεγίστης Λαύρας, (Millet G., Athos, πίν. 119. 2,), Διονυσίου (Γκιολές Ν., Οι τοιχογραφίες, 55 - 58) και Μυρτιάς (1539) (Σέμογλου Α., Μονή Μυρτιάς, 193 - 195 εικ. 3). Πρβλ. στους Αγίους Αποστόλους Καστοριάς (Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, εικ. 5β) καθώς και στη μονή Φιλανθρωπηνών

Η απεικόνιση της γονυκλινούς Θεοτόκου, στοιχείο που έλκει την καταγωγή του από τη δυτική τέχνη[445], εισήχθη μέσω των πρώιμων κρητικών εικόνων[446] στην ορθόδοξη καλλιτεχνική παράδοση και υιοθετήθηκε εκτενώς στα μετά την Άλωση χρόνια από τους εκπροσώπους των δύο κυρίαρχων καλλιτεχνικών σχολών του 16ου αιώνα[447], με διάδοση τόσο σε τοιχογραφίες[448] όσο και σε φορητές εικόνες[449]. Ως προς το επεισόδιο του Λουτρού, υιοθετήθηκε ο πλέον διαδεδομένος και νεότερος τύπος της προπαρασκευής του[450], που απορρέει ήδη από την πρώιμη παλαιολόγεια ζωγραφική παράδοση[451]. Από ανάλογη πηγή πρόσληψης[452] προέρχεται το σύμπλεγμα του Ιωσήφ και του ηλικιωμένου βοσκού. Τέλος, η κατάτμηση του φυσικού τοπίου σε επάλληλα επίπεδα, όπου διαδραματίζονται τα δευτερεύοντα επεισόδια, εντοπίζεται

(Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, εικ. 35) και στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, πίν. 14a)

[445] Reau L., Iconographie II, 224 - 226, Γαρίδης Μ., Μεταβυζαντινή ζωγραφική, 265 - 266, Kakavas G., Venetian Mannerism, 131 υποσ.34.

[446] Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, 71, Γαρίδης Μ., Μεταβυζαντινή ζωγραφική, 265 - 266, Kakavas G., Venetian Mannerism, 131 - 132. Ενδεικτικά, βλ. το τρίπτυχο του Τζαφούρη και την εικόνα του Σινά (Chatzidakis M., Les debuts, 186, υποσ. 52 - 54, πίν. ΙΖ΄.1, 2).

[447] Όπως σε μνημεία της Κρητικής παράδοσης βλ. στο καθολικό της μονής Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, πίν. 83), Δουσίκου (Δεριζιώτης Λ., Πρώτη ¨Επίσκεψις¨, 417, πίν. 12), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 123), Κορώνας (προσωπική παρατήρηση), Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 222. 2) αλλά και σε εκείνα της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας, όπως στο καθολικό της μονής Βαρλαάμ (Γαρίδης Μ., Μεταβυζαντινή ζωγραφική, 265, εικ. 33), στη Ρασιώτισσα (Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, πίν. 24α), στην Αγία Αικατερίνη στους Καρουσάδες Κέρκυρας (Triantaphyllopulos D., Kerkyra, v.I, 75 - 78, v.II, πίν. 1) και στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου της μονής Μεγίστης Λαύρας (Semoglou A., Saint - Nicolas, πίν. 21a - b).

[448] Η Γέννηση, εκτός από σκηνή του Δωδεκαόρτου, εντοπίζεται και στον κύκλο του Ακαθίστου αποδίδοντας τον Οίκο Η΄ (Spatharakis I., Akathistos Hymn, πίν. 450 - 454, 458 - 466).

[449] Ενδεικτικά, στην εικόνα της μονής Σταυρονικήτα (Τσιγαρίδας Ε., Θεοφάνης ο Κρης, εικ. 164).

[450] Το επεισόδιο προέρχεται από το Πρωτευαγγέλιο του Ιακώβου (Tischendorf K., Evangelia Apocrypha, 34 (κεφ.ΧΙΧ), 75 (κεφ.ΧΙΙ). Για την καταγωγή του θέματος βλ. Nordhagen J., Washing of the Child, 327 - 331, Καλοκύρης Κ., Η Γέννησις, 54 - 60, Juhel V., Le bain, 111 κ.εξ., Παλιούρας Α., Το Λουτρό του Χριστού, 44 - 45.

[451] Όπως στο Πρωτάτο (1290) (Millet G., Athos, πίν. 9. 2), στο Arilje (1295/6) (Millet G. - Frolow A., Yougoslavie II, πίν. 72.3) και στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (1310 - 1320) (Τσιτουρίδου Α., Άγιος Νικόλαος Ορφανός, εικ.19).

[452] Πρβλ. ενδεικτικά, τη σκηνή στους Αγίους Αποστόλους Θεσσαλονίκης (Ξυγγόπουλος Α., Η ψηφιδωτή διακόσμησις, πίν. 11, 13).

κυρίως σε επαρχιακά μνημεία της υστεροβυζαντινής περιόδου[453]. Επιμέρους στοιχεία λαϊκότητας, όπως η κάπα του γέροντα ποιμένα και ο κεφαλόδεσμος της μαίας είναι δημοφιλή σε ναούς της Θεσσαλίας και της Μακεδονίας[454]. Ανάλογη είναι η απόδοση της σκηνής στον Άγιο Γεώργιο «τον Γεωργούλη» και στη μονή Αγίου Αθανασίου Τσαριτσάνης (1613).

Συμπερασματικά, λοιπόν, ο ζωγράφος επιλέγει την εικονογραφική συγκρότηση της παράστασης από ένα ευρέως διαδεομένο σχήμα με επιμέρους λεπτομέρειες, που επιχωριάζουν στην παράδοση της ζωγραφικής της Μακεδονίας.

Η Υπαπαντή

Στο δεξιό άκρο της παράστασης (εικ. 59) εικονίζεται ο προφήτης Συμεών ο Θεοδόχος πάνω σε τετράγωνο αναβαθμό να κρατά το μικρό Χριστό, ο οποίος τείνει τα χέρια του προς την Παναγία. Απέναντι η Παναγία με απλωμένα τα χέρια προς το παιδί και πίσω της η προφήτισσα Άννα, μετωπική και ακίνητη, κρατώντας ανοιχτό ειλητό με κεφαλαιογράμματη επιγραφή: «ΤΟΥΤΟ ΤΟ ΒΡΕΦΟΣ ΟΥΡΑΝΟΝ ΚΑΙ ΓΗΝ ΕΣΤΕΡΕΩΣΕ[455]». Δίπλα της στέκεται ο Ιωσήφ με καλυμμένα τα χέρια κρατώντας δύο νεοσσούς. Η έλλειψη βημόθυρων μεταξύ των πρωταγωνιστών αντικαθίσταται από τετράγωνη Αγία Τράπεζα στηριζόμενη σε πολυγωνικό σκέλος. Το επεισόδιο [456] διαδραματίζεται μπροστά από στενόμακρα οικοδομήματα που συνδέονται με πολύπτυχο βήλο, ενώ το κιβώριο του Θυσιαστηρίου με την κρεμώμενη κανδήλα διακρίνεται ψηλότερα στο βάθος. Διακρίνεται η επιγραφή: «Η ΥΠΑΠΑΝΤΗ».

Ως προς τη γενική συγκρότηση της παράστασης, ο ζωγράφος υιοθετεί ένα εικονογραφικό σχήμα, που χαρακτηρίζεται από την ασύμμετρη διάταξη των μορφών και την παρουσία του μικρού Χριστού στα χέρια του Συμεών. Πρόκειται για τον τύπο

[453] Ενδεικτικά, στην Κοίμηση Οξυλίνθου Εύβοιας (Εμμανουήλ Μ., Οι τοιχογραφίες, 115 - 116, υποσ. 441, εικ. 40). Πρβλ. εικόνα επιστυλίου της μονής Bigorski Βουλγαρίας (τέλος 16ου - αρχές 17ου αιώνα) (Popovska - Korobar V., The Iconostasis, εικ. 13, 17).

[454] Ενδεικτικά, στο παλαιό καθολικό του Μεγάλου Μετεώρου (Georgitsoyanni E., Vieux Catholicon, πίν. 35), στην Παναγία Τορνικίου (Τσιγαρίδας Ε., Παρατηρήσεις, 177, εικ. 14), στους Αγίους Αποστόλους Καστοριάς (Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, εικ. 5β) και στους Αγίους Αναργύρους Σερβίων (Ξυγγόπουλος Α., Μνημεία Σερβίων, πίν. 18.1).

[455] Ερμηνεία, 87.

[456] Το βιβλικό γεγονός περιγράφεται στο ευαγγέλιο του Λουκά (β΄, 22 - 38).

Ε΄, σύμφωνα με την κατάταξη του Ξυγγόπουλου[457], που ανάγεται στην ύστερη βυζαντινή περίοδο[458], και υιοθετήθηκε εκτενώς από τους εκπροσώπους των δύο κυρίαρχων καλλιτεχνικών Σχολών του 16ου αιώνα[459].

Ως προς τις επιμέρους λεπτομέρειες, η κίνηση του Χριστού προς το μέρος της Παναγίας αποτελεί μια εικονογραφική παραλλαγή της πρώιμης κρητικής ζωγραφικής του 15ου αιώνα[460], που υιοθετήθηκε εκτενώς στα μετά την Άλωση χρόνια[461]. Ανάλογη εικονογραφική απόδοση εντοπίζεται στον οίκο Μ΄ του Ακαθίστου Ύμνου[462]. Παράλληλα, η έλλειψη βημόθυρων του Θυσιαστηρίου θυμίζει τις αντίστοιχες παραστάσεις στη Μολυβοκκλησιά[463], στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας[464] καθώς και στα καθολικά των μονών Ξενοφώντος[465] και Σταυρονικήτα[466] αλλά και σε φορητή εικόνα

[457] Ξυγγόπουλος Α., Υπαπαντή, 332 - 334, Shorr D., The Presentation, 25 κ.εξ. (ο συγγραφέας διακρίνει έξι εικονογραφικούς τύπους με κριτήριο τη σχέση του Χριστού με το εκάστοτε πρόσωπο που τον φέρει στην αγκαλιά του), Maguire H., The Iconography of Symeon, 261 κ.εξ., Maguire H., Art and Eloquence, 84 - 90.

[458] Ξυγγόπουλος Α., Υπαπαντή, 338 - 339. Πρβλ. τη σκηνή στην Παντάνασσα του Μυστρά (Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ. - Εμμαναουήλ Μ., Μονή Παντάνασσας, εικ. 42).

[459] Όπως στις μονές Μεγίστης Λαύρας, Ξενοφώντος, Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 119. 5, 174. 1, 188. 3, 222. 3 αντίστοιχα), στη Μολυβοκκλησιά (Παντζαρίδης Σ., Μολυβοκκλησιά, 76 - 79, εικ. 55), Διονυσίου, Δουσίκου (Millet G., Athos, πίν. 198. 2 και Γκιολές Ν., Οι τοιχογραφίες, εικ. 2, 78), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. – Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 101). Επίσης, πρβλ. στις μονές Βαρλαάμ (αδημοσίευτη παράσταση), Ντίλιου (Λίβα – Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 41 - 42, εικ. 17), στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου Μεγίστης Λαύρας (Semoglou A., Saint - Nicolas, 46 - 47, πίν. 23a - b) και στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou – Makri A., Les peintures, 50 - 51, πίν. 15a).

[460] Όπως στην παράσταση στον Άγιο Γεώργιο Επάνω Σύμης (1453 - 1478) (Borboudakis M. - Gallas K. - Wessel K., Kreta, 129, εικ. 77) και στη μικρογραφημένη παράσταση του «Επί Σοι Χαίρει» στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (Αλιπράντης Θ., Ο λειτουργικός ύμνος, 15 - 18, εικ. 1).

[461] Αχειμάστου – Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 59, πίν. 38α, όπου και αναφορά σε παραδείγματα. Σχετικά με παραδείγματα του 17ου αιώνα βλ. στο παλαιό καθολικό της μονής Αγίου Στεφάνου Μετεώρων (Vitaliotis I., Saint Eienne, 146 - 149, εικ. 73), στον Άγιο Δημήτριο Ελεούσας Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 84, πίν. 2β), στη μονή Πέτρας (Σδρόλια Στ., Οι τοιχογραφίες, 198 - 199, εικ. 105), στο παρεκκλήσιο της μονής Βαρλαάμ (Σαμπανίκου Ε., Ο ζωγραφικός διάκοσμος, 114 - 115, εικ. 50) και στη μονή Δρυόβουνου (Τσάμπουρας Θ., Μονή Δρυόβουνου, εικ. 112) .

[462] Spatharakis I., Akathistos Hymn, 139 - 140, εικ. 528 - 443.

[463] Παντζαρίδης Σ., Οι τοιχογραφίες, 76 - 79, εικ. 55.

[464] Stavropoulou – Makri A., Les peintures, πίν. 15a.

[465] Millet G., Athos, πίν. 174.1, 188.3.

του Ονουφρίου (μέσα 16ου αι.)[467]. Στον Άγιο Δημήτριο Δομενίκου (1599/ 1600) ακολουθείται ο συμμετρικός τύπος Ε΄, όπου η προφήτης Άννα τοποθετείται πίσω από το Συμεών, σχήμα που διαδίδεται στα μετά την Άλωση χρόνια σε τοιχογραφικά σύνολα της Μακεδονίας[468].

Η Βάπτιση

Ο Χριστός, στον κατακόρυφο άξονα της σύνθεσης[469] (εικ. 60), μετωπικός φορώντας περίζωμα ευλογεί με το δεξιό χέρι έχοντας το αριστερό ελαφρά λυγισμένο. Πατά πάνω σε λίθο, κάτω από τον οποίο ξεπροβάλουν φίδια - δράκοντες. Στην αριστερή όχθη του Ιορδάνη στέκεται ο Πρόδρομος με το δεξιό χέρι στην κεφαλή του Χριστού, ενώ με το αριστερό επιδεικνύει τα νερά του ποταμού, ενώ χαμηλότερα εικονίζεται το δέντρο με την αξίνα. Στην δεξιά όχθη όμιλος τεσσάρων αγγέλων διατάσσονται σε επίπεδα στραμμένοι σεβίζοντες προς το Χριστό. Εντός του ποταμού αποδίδονται ψάρια, ενώ εκατέρωθεν των ποδιών του Χριστού αριστερά η προσωποποίηση του Ιορδάνη με τη μορφή ανδρικής ημίγυμνης μορφής κρατώντας ανεστραμμένο αγγείο και η δεξιά η προσωποποίηση της Θάλασσας ως γυναικεία μορφή καθισμένη σε κήτος κρατώντας καράβι. Ανάμεσα στα καθ'ύψος αναπτυσσόμενα όρη διακρίνεται το ημικύκλιο του ουρανού, απ΄όπου εξέρχεται δέσμη φωτός, που καταλήγει στη μορφή περιστεράς πάνω από την κεφαλή του Χριστού.

Ο ζωγράφος χρησιμοποιεί το λιτό εικονογραφικό τύπο της υστεροβυζαντινής περιόδου[470], που διαδίδεται εκτενώς σε μεταβυζαντινά τοιχογραφικά σύνολα και σε

---

[466] Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, εικ. 85. Πρβλ. την ανάλογη απόδοση στο παρεκκλήσιο Αγίου Νικολάου Μεγίστης Λαύρας (Semoglou A., Saint - Nicolas, πίν. 23a - b).

[467] Εικόνες της Αλβανίας, 68 - 69, αρ.κατ. 13.

[468] Όπως στον Άγιο Νικόλαο Βελβεντού και Άγιο Δημήτριο Αιανής (Πελεκανίδης Σ., Έρευναι, πίν.12), στο Leskoec (Subotić G., Ohrid, σχ. 7, 78) και στον Άγιο Νικόλαο της μοναχής Ευπραξίας (Πελεκανίδης Σ., Καστοριά, πίν. 183β).

[469] Το επεισόδιο ακολουθεί το κείμενο των ευαγγελιστών Ματθαίου (γ΄, 13 - 17), Μάρκου (α΄, 9 - 11), Λουκά (γ΄, 21 - 22), Ιωάννη (α΄, 292 - 34). Για την εικονογραφία της σκηνής βλ.Millet G., Recherches, 170 - 215, Walter C., Baptism, 8 - 25, Βοκοτόπουλος Π., Η Βάπτιση, 3, Κατσαρός Β., Η παράσταση της Βάπτισης, 169 - 179.

[470] Όπως στην Περίβλεπτο του Μυστρά (Χατζηδάκης Μ., Μυστράς, πίν. 49), στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (Ξυγγόπουλος Α., Άγιος Νικόλαος, εικ. 17), στο ναό των Ισαποστόλων Αχρίδας (Subotić G., Constantin et Helene, σχ.2, 8), στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη (Παζαράς Ν., Οι τοιχογραφίες, εικ. 37) και στους Αγίους Αποστόλους στο Λογκανίκο (Chassoura O., Longanikos, εικ. 14).

φορητές εικόνες[471]. Χαρακτηρίζεται από την αυστηρή μετωπικότητα του Χριστού, την αμφίεση του Ιωάννη με μηλωτή και ιμάτιο, τον αριθμό[472] και τη διάταξη των αγγέλων, τις προσωποποιήσεις του Ιορδάνη - Θάλασσας[473] και την απόδοση ψαριών και φιδιών. Ο εικονογραφικός τύπος υιοθετείται κατά κανόνα από Κρήτες ζωγράφους[474], με επιμέρους διαφοροποιήσεις στις στάσεις ή στις κινήσεις των μορφών[475]. Ανάλογο σχήμα υιοθετούν και ορισμένοι ζωγράφοι της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας[476] αλλά και της Μακεδονίας[477]. Η απόδοση των φιδιών[478] κάτω από λίθο αποτελεί παλαιολόγειο μοτίβο[479], που επιβιώνει και απαντά

[471] Όπως η μικρογραφημένη σκηνή στην εικόνα Δέησης του Νικόλαου Ρίτζου (Χατζηδάκης Μ., Εικόνες, πίν. 202), του «Επί Σοι Χαίρει» στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Εικόνες, 86 - 89 αρ.23), στις εικόνες της Μεγίστης Λαύρας και Σταυρονικήτα (Chatzidakis M., Recherches, εικ. 37, 71), της μονής Παντοκράτορος (Τσιγαρίδας Ε., Άγνωστες εικόνες, 106, 108 εικ. 11) και τη σκηνή στο τρίπτυχο του Γεώργιου Κλόντζα (Χατζηδάκης Μ., Εικόνες, 107 - 108, αρ.62, πίν. 40 - 44, 117).

[472] Οι τέσσερις άγγελοι εντοπίζονται στην πλειονότητα των μεταβυζαντινών παραδειγμάτων (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, 64 - 65, εικ. 7).

[473] Ψαλμ.ριγ΄(ριδ΄), 3. Για το θέμα βλ. Keiko K., The Personifications, 161 κ.εξ.

[474] Όπως στο ναό των Εισοδίων στο Σκλαβεροχώρι και στη μονή Βαλσαμόνερου (Μπορμπουδάκης Μ., Παρατηρήσεις, πίν. 194, 195β), στο καθολικό Αναπαυσά (Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 198), Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, εικ. 86), Μεγίστης Λαύρας, Ξενοφώντος, Διονυσίου, Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 123.2, 172.3, 198.2, 225.1), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 127), Ρουσάνου (Αναγνωστόπουλος Α., Μονή Ρουσάνου, εικ. 80), Δουσίκου και στη Μολυβοκκλησιά (Παντζαρίδης Σ., Μολυβοκκλησιά, εικ. 56).

[475] Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η στάση του Προδρόμου, όπου εντοπίζεται η παραλλαγή του έντονου διασκελισμού, όπως στο καθολικό της Μεγίστης Λαύρας, της Διονυσίου και της Ρουσάνου.

[476]Πρβλ. τις παραστάσεις στη μονή Μυρτιάς (β΄ζωγραφική φάση), (Σέμογλου Α., Μονή Μυρτιάς, 211 - 213 εικ. 13), στη Λιτή της μονής Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, εικ. 21), στη Ρασιώτισσα Καστοριάς (Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, πίν. 42β) και στη μονή Γαλατάκη (Kanari T., Les peintures, 131 - 132, εικ. 76).

[477] Ενδεικτικά, σε ναούς της Αιανής (Πελεκανίδης Σ., Έρευναι, πίν. 12, 32) και στους Αγίους Αναργύρους στα Σέρβια (Ξυγγόπουλος Α., Μνημεία Σερβίων, πίν. 20. 2).

[478] Η εικονογράφησή τους σχετίζεται με λειτουργικά κείμενα που αναφέρονται στη νίκη του Χριστού επί του διαβόλου. Για το θέμα βλ. Δρανδάκης Ν., Αρτός, 112 - 113, Προβατάκης Θ., Ο Διάβολος, 174 κ.εξ., Βοκοτόπουλος Π., Η Βάπτιση, 3, Κεφαλά Κ., Οι δράκοντες των υδάτων, 421 κ.εξ.

[479] Ενδεικτικά, την παράσταση στη Gracaniča (1320) (Millet G., Recherches, 214, πίν. 172), Studenica (Millet G. - Frolow A., Yougoslavie I., πίν. 36.3), στο ναό του Αρχαγγέλου στο Αρκαλοχώρι Κρήτης

περιορισμένα το 16ο αιώνα[480], σε αντίθεση με την αυξανόμενη διάδοσή του το 17ο αιώνα[481]. Επίσης, οι προσωποποιημένες μορφές του Ιορδάνη και της Θάλασσας έλκουν την καταγωγή τους από την υστεροβυζανινή εικονογραφική παράδοση της Μακεδονίας[482]. Τέλος, η απεικόνιση του χταποδιού, γνωστή ήδη από τα μνημεία της Κρήτης[483], αποτελεί στοιχείο γραφικότητας και ρεαλισμού. Ανάλογη απόδοση εντοπίζεται σε ναούς της ευρύτερης επαρχίας Ελασσόνας, όπως στη Μεταμόρφωση Δολίχης, στον Άγιο Γεώργιο «τον Γεωργούλη» (α΄φάση, τέλος 16ου αι.)[484] και στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης (1614/ 5)[485].

Συμπερασματικά, λοιπόν, η απόδοση της σκηνής έλκει την καταγωγή από την παράδοση της Κρητικής Σχολής με επιμέρους λεπτομέρειες, που επιχωριάζουν σε τοιχογραφικά σύνολα του βορειοδυτικού ελλαδικού χώρου.

Η Μεταμόρφωση

Στο κέντρο της σκηνής[486] (εικ. 61), στην κορυφή του όρους Θαβώρ, ο Χριστός, μετωπικός και λευκοντυμένος, αιωρείται εντός τριπλής ακτινωτής δόξας (ελλειπτική

(Borboudakis M. - Gallas K. - Wessel K., Kreta, εικ. 355). Πρβλ. Vitaliotis I., Saint - Etienne, 153 - 154, όπου και σχετικά παραδείγματα.

[480] Ενδεικτικά, στη μονή Ξενοφώντος (Millet G., Athos, πίν. 172.3), Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 118), στο ναό των Αρχαγγέλων στο Kučevište (1591) (Serafinova A., Kučevište, 301), στο Γηρομερίου (Τσιουρής Ι., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, εικ. 26) και στη μονή Βυτουμά (1600) (Τριβυζά Ε., Μονή Βυτουμά, εικ. 14).

[481] Όπως στο παλαιό καθολικό του Αγίου Στεφάνου Μετεώρων (Vitaliotis I., Saint - Etienne, εικ. 75), στους ναούς της Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 76, 84, 107, πίν. 2β, 54γ), της Άρτας (Τσιάπαλη Μ., Η εντοίχια ζωγραφική, 77, 143, εικ. 42, 91), στη μονή Πατέρων Ζίτσας (Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων, εικ. 76) και στο καθολικό της μονής Πέτρας (Σδρόλια Στ., Οι τοιχογραφίες, πίν. 106).

[482] Όπως στον Άγιο Νικόλαο στο Prilep, στον Άγιο Νικήτα κοντά στο Čučer, στη Studenica (Millet G. - Frolow A., Yougoslavie III, εικ. 21.3, 52.1, 62.2 αντίστοιχα), στη Dečani (Markovic M., Great Feasts, εικ. 3), στο Χριστό Βέροιας (Πελεκανίδης Σ., Καλλιέργης, πίν. 18), στους Αγίους Αποστόλους Θεσ/νίκης (Ξυγγόπουλος Α., Η ψηφιδωτή διακόσμησις, 17.1 - 2) και στον Άγιο Ευθύμιο Θεσ/νίκης (Τσιγαρίδας Ε., Οι τοιχογραφίες, εικ. 59 - 61).

[483] Όπως στον Άγιο Γεώργιο στις Μούρνες (τέλος 14ου αιώνα) (Borboudakis M. - Gallas K. - Wessel K., Kreta, εικ. 129), στο ναό του Προδρόμου της Αξού Μυλοποτάμου (τέλος 14ου αιώνα) (Spatharakis I., Crete II, εικ. 467) και αργότερα στη μονή Ξενοφώντος (Millet G., Athos, πίν. 172.3).

[484] Τριβυζά Ε., Παρατηρήσεις, 488, εικ. 2.

[485] Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, εικ. 28, 57.

[486] Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. Millet G., Recherches, 216 - 231, Semoglou A., La version theophanienne, 37 - 47.

εξωτερικά και διπλή ακτινωτή με τριμερείς απολήξεις εσωτερικά) ευλογώντας με το δεξιό χέρι και κρατώντας κλειστό ειλητό με το δεξιό. Εκατέρωθεν στις πρισματικές κορυφές στέκονται οι προσκλίνουσες μορφές του Ηλία και του Μωυσή, που κρατά τις πλάκες του Νόμου. Χαμηλότερα, σε πρώτο επίπεδο, αποδίδονται έντρομοι οι τρεις μαθητές, εκ των οποίων ο Πέτρος σε ημιγονυκλισία απευθύνοντας το λόγο προς το Χριστό και οι άλλοι δύο τη στιγμή της κατακρήμνισής τους. Στις πλαγιές των βουνών εκτυλίσσονται τα δευτερεύοντα συμπληρωματικά επεισόδια της αναβάσης και κατάβασης των μαθητών στο όρος με προεξάρχοντα το Χριστό.

Το επεισόδιο αποδίδεται με τον ανεπτυγμένο εικονογραφικό τύπο της Κρητικής Σχολής [487], διαμορφωμένο ήδη στην υστεροβυζαντινή περίοδο [488], το οποίο χαρακτηρίζεται για την απεικόνιση του Χριστού και των προφητών, το σύνθετο τύπο της δόξας και την ιστόρηση των συμπληρωματικών επεισοδίων. Ανάλογο σχήμα θα υιοθετήσουν σε περιορισμένη έκταση καλλιτέχνες της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας [489] αλλά και του ευρύτερου Μακεδονικού χώρου [490] με επιμέρους διαφοροποιήσεις. Η στάση του αποστόλου Ιακώβου συνδέεται με πρότυπο γνωστό

[487] Τόσκα Λ., Εικόνα Μεταμόρφωσης, 426 - 427, Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 51. Πρβλ. τις αντίστοιχες παραστάσεις των μονών Μεγίστης Λαύρας, Κουτλουμουσίου, Διονυσίου, Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 123.1, 159.2, 198.2, 222.1 αντίστοιχα), Αναπαυσά (Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 199), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 117), Δουσίκου και Κοίμηση Καλαμπάκας (Αναγνωστόπουλος Α. - Ανδρούδης Π., Η Βυζαντινή καθέδρα, εικ. 152) αλλά και στη σκηνή τριπτύχου του Κλόντζα (Χατζηδάκης Μ., Εικόνες, πίν. 42, αρ.62).

[488] Όπως στο καθολικό της Χιλανδαρίου (Millet G., Athos, πίν. 67.2), στην Περίβλεπτο του Μυστρά (Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ. - Εμμανουήλ Μ., Μονή Παντάνασσας, εικ. 152), στο ναό της Παναγίας στο Θρόνο Αμαρίου (τέλος 14ου αιώνα) (Spatharakis I., Crete III, εικ. 561), στη μονή Marko (Millet G. - Velmans T., Yougoslavie IV, πίν. 101.185), στη Dečani (Markovic M., Great Feasts, εικ. 4), στο Ivanovo (Mavrodinova L., Bulgarie, εικ. 95), στον Άγιο Νικόλαο στην Curtea des Arges (Tafrali O., Curtea des Arges, εικ. LXVI) και στο Tirnovo (Grabar A., Bulgarie, πίν. XLIIa).

[489] Όπως στις μονές Φιλανθρωπηνών και Ντίλιου (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 56, 386 αντίστοιχα), Μυρτιάς (Σέμογλου Α., Μονή Μυρτιάς, εικ. 6), Ζάβορδας (αδημοσίευτη) και Βαρλαάμ (αδημοσίευτη) στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, πίν. 15b) αλλά και στη Ρασιώτισσα Καστοριάς (Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, πίν. 25β). Πρβλ. τις μεταγενέστερες παραστάσεις στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας και στον Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου (Τούρτα Α., Οι ναοί, πίν. 45α, 46β).

[490] Όπως σε ναούς της Αχρίδας (Subotić G., Ohrid, σχ.16, 35, 44, 51, 80), στο Poganovo (Grabar A., Bulgarie, πίν. LXIIa) και στη μονή Προφήτη Ηλία στους Γεωργουτσάτες Δρόπολης (1585/6) (Χουλιαράς Ι., Μονή Προφήτη Ηλία, 190, εικ. 6).

από τις προγενέστερες παραστάσεις της Μεγίστης Λαύρας[491] Σταυρονικήτα[492] και των εικόνων της μονής Παντοκράτορος[493].

Ωστόσο, η απόδοση του Χριστού αιωρούμενου στο εσωτερικό της δόξας χωρίς να πατά στο έδαφος[494] και το τριμερές ακτινωτό σχήμα της δόξας[495] αποτελούν παλαιότερα στοιχεία, που επιβιώνουν και εντοπίζονται σε περιορισμένο αριθμό μεταβυζαντινών έργων[496].

Ανάλογη απόδοση του επεισοδίου εντοπίζεται στον Άγιο Γεώργιο τον Γεωργούλη (α΄φάση, τέλος 16ου αι.) χωρίς τα συμπληρωματικά επεισόδια. Η ιδιόμορφη ύπτια στάση του Ιακώβου επαναλαμβάνει την αντίστοιχη μορφή στις μονές Μεγάλου Μετεώρου[497], Δουσίκου και Φιλανθρωπηνών[498].

Η Έγερση του Λαζάρου

Στα αριστερά της σκηνής[499] (εικ. 62), ο Χριστός, συνοδευόμενος από τους μαθητές του, προσέρχεται με έντονο βηματισμό και εγείρει το νεκρό, που στέκεται όρθιος στην είσοδο λαξευτού τάφου. Στα πόδια του Κυρίου προσπέφτουν ικετεύοντας η

---

[491] Millet G., Athos, πίν. 123.1.

[492] Τσιγαρίδας Ε., Θεοφάνης, εικ. 87.

[493] Τσιγαρίδας Ε., Άγνωστες εικόνες, εικ. 5, 8.

[494] Πρόκειται για αρχαϊκό στοχείο, που ανάγεται στη βυζαντινή περίοδο, όπως, ενδεικτικά, στον Άγιο Νικόλαο Κασνίτζη Καστοριάς (Πελεκανίδης Σ., Καστοριά, πίν. 53α). Επιβίωση του μοτίβου εντοπίζεται στις αντίστοιχες σκηνές στην Παντάνασσα του Μυστρά (Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ. - Εμμανουήλ Μ., Μονή Παντάνασσας, εικ. 45), στη μονή Μυρτιάς (Αγρέβη Μ., Μονή Μυρτιάς, εικ. 12α - β), στη μονή Γηρομερίου (Τσιουρής Ι., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, εικ. 27) και στην εικόνα της μονής Γωνιάς [Εικόνες Κρητικής τέχνης, 519, αρ. 165, (Μπορμπουδάκης Μ.)].

[495] Σχετικά με το σχήμα της δόξας και το δογματικό περιεχόμενό της βλ. Millet G., Recherches, 230 - 231, Γκιολές Ν., Ανάληψις, 291 κ.εξ., Mako V., Geometrical Forms, 41 κ.εξ., Χαραλαμπίδης Κ., Η παράσταση του Άκτιστου, 847 κ.εξ.

[496] Το ιδιόμορφο σχήμα της δόξας εντοπίζεται στη Μολυβοκκλησιά (Παντζαρίδης Σ., Μολυβοκκλησιά, εικ. 57), στη μονή Βαρλαάμ, στην Παναγία του άρχοντα Αποστολάκη (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, πίν. 43β), του Μεγάλου Μετεώρου (Σοφιανός Δ., Μετέωρα, εικ. σελ. 138) και στο παλαιό καθολικό της Αγίου Στεφάνου Μετεώρων (Vitaliotis I., Saint - Etienne, εικ. 76) αλλά και σε εικόνα του Δαμασκηνού (Chatzidakis M., Icones, 64 - 65, πίν. 29, αρ.41).

[497] Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ.σελ. 131.

[498] Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, εικ.70α, 48α.

[499] Αναφορά στο γεγονός εξιστορείται από τον Ιωάννη (ια΄, 1 - 44). Για την εικονογραφία του θέματος βλ. Millet G., Recherches, 232 - 254.

Μάρθα και η Μαρία. Αριστερά του νεκρού ένας νέος ξετυλίγει τις κειρίες και ένας άλλος σηκώνει την ταφόπλακα. Ανάμεσα στα τεμνόμενα καθ' ύψος αναπτυσσόμενα όρη εικονίζεται όμιλος Ιουδαίων σε χειρονομίες έκπληξης και δυσπιστίας μπροστά από τα τείχη της Βηθανίας. Δε διακρίνεται επιγραφή.

Το επεισόδιο αποδίδεται με τον καθιερωμένο λιτό εικονογραφικό τύπο της Κρητικής Σχολής[500], ο οποίος διαμορφώθηκε σε πρώιμα έργα του 15ου αιώνα, όπως η εικόνα του «Επι σοι Χαίρει» στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών[501]. Ο τύπος διαδίδεται και υιοθετείται από ζωγράφους τόσο της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας[502] όσο και από άλλους της Ηπείρου[503] και Μακεδονίας[504] με επιμέρους διαφοροποιήσεις.

Οι επιμέρους τυπολογικές λεπτομέρειες, όπως η παράλειψη του άνδρα δεξιά από

---

[500] Ο Θεοφάνης εισήγαγε και καθιέρωσε τον τύπο στη μονή Αναπαυσά (Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 200), Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, εικ. 88) και Μεγίστης Λαύρας (Millet G., Athos, πίν. 124. 1), που αποτέλεσε πρότυπο για τις υπόλοιπες παραστάσεις των αθωνίτικων μονών (Millet G., Athos, πίν. 187. 4, 202. 1, 222. 1, 228) αλλά και σε εκείνες των Μετεώρων, όπως Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 117), Ρουσάνου (Αναγνωστόπουλος Α., Μονή Ρουσάνου, εικ. 86 - 87), Δουσίκου (αδημοσίευτη) αλλά και στην Κοίμηση Καλαμπάκας (Αναγνωστόπουλος Α. - Ανδρούδης Π., Η Βυζαντινή καθέδρα, εικ. 153). Πρβλ. τις εικόνες της Μεγίστης Λαύρας, Σταυρονικήτα (Chatzidakis M., Recherches, εικ. 38, 73), του Μουσείου Μπενάκη (Χατζηδάκη Ν., Συλλογή Βελιμέζη, 130 - 139, αρ.12) και τη σκηνή τριπτύχου του Κλόντζα (Χατζηδάκης Μ., Εικόνες, 107 - 108, πίν. 42, αρ. 62).

[501] Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, 65. Όπως, για παράδειγμα, η μικρογραφημένη παράσταση της αμφιπρόσωπης εικόνας της Παναγίας Οδηγήτριας και του «Επί Σοι Χαίρει» στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Εικόνες, 60 - 63, αρ.15, 86 - 89, αρ.23 αντίστοιχα), της δίζωνης εικόνας της μονής Πάτμου (Χατζηδάκης Μ., Εικόνες, 77 - 78, πίν. 23, αρ.25) αλλά και τις σκηνές στο Σκλαβεροχώρι και στα Καπετανιανά (Μπορμπουδάκης Μ., Παρατηρήσεις, εικ. 198α - β).

[502] Οι ζωγράφοι της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας προσθέτουν συνήθως και δευτερεύοντα επεισόδια, όπως στις μονές Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 67 - 68, πίν. 46α), Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 44 - 47, εικ. 18), Βαρλαάμ, Ζάβορδας (Μιχαηλίδης Μ., Νέα στοιχεία, 341, εικ. 6 - 7), του Αγίου Νικολάου Μεγίστης Λαύρας (Semoglou A., Saint - Nicolas, 53 - 54, πίν. 25a), στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 52 - 54, εικ. 16a) και στη Παναγία Ρασιώτισσα (Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, πίν. 26β).

[503] Ενδεικτικά, στη μονή Γηρομερίου (Τσιουρής Ι., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, πίν. 29) και ναούς του Αγίου Νικολάου Βίτσας και Αγίου Μηνά Μονοδενδρίου (Τούρτα Α., Οι ναοί, 78 -79, πίν. 45β, 46α–β).

[504] Όπως στη Matka (Subotić G., Ohrid, σχ. 111, εικ. 81), στην Αγία Τριάδα στο Pljevlja (Petković S., Pljevlja, σχ.σελ.181), στον Άγιο Νικόλαο στη Maritsa Βουλγαρίας (τέλος 16ου αιώνα) (Chilingirov A., Maritsa, εικ. 42), στον Άγιο Δημήτριο Ελεούσας (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 84, πίν. 47α).

το Λάζαρο, οι στάσεις των νεαρού με τις κειρίες και εκείνου με την ταφόπλακα συνδέουν την παράστασή μας με πρότυπο ανάλογο εκείνου του ναού της Παναγίας στα Καπετανιανά[505] αλλά και της μικρογραφημένης παράστασης στην αμφιπρόσωπη εικόνα της Οδηγήτριας στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών[506]. Επίσης, η απόδοση φωτοστεφάνων στις αδερφές του Λαζάρου αποτελεί σπάνιο τυπολογικό στοιχείο, που ανάγεται ήδη στη βυζαντινή περίοδο[507] και εντοπίζεται σε περιορισμένη κλίμακα κατά τη μεταβυζαντινή εποχή σε τοιχογραφίες της Μακεδονίας[508]. Τέλος, η απεικόνιση του τείχους με την προοπτική απόδοση των κτιρίων της Βηθανίας παραπέμπει σε ανάλογο πρότυπο της παράστασης στο ναό του Αγίου Γεωργίου στο Godivje (15ος αι.)[509] και των Αγίων Αναργύρων στα Σέρβια[510]. Με ανάλογο εικονογραφικό τύπο αποδίδεται η σκηνή στον Άγιο Γεώργιο «το Γεωργούλη» (α΄φάση, τέλος 16ου αι.) και στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης (1614/5)[511].

Συμπερασματικά, λοιπόν, ο ζωγράφος υιοθετεί ένα καθιερωμένο εικονογραφικό σχήμα, που έλκει την καταγωγή του από τα πρώιμα έργα των Κρητών ζωγράφων εμπλουτίζοντας το με επιμέρους λεπτομέρειες, που ενδεχομένως αντλεί από μνημεία της περιοχής.

Η Βαϊοφόρος

Στο αριστερό τμήμα της σκηνής[512] (εικ. 63), μπροστά από ορεινό όγκο, εικονίζεται ο Χριστός, καθιστός πλάγια στη ράχη ενός λευκού όνου, πορεύεται ανατολικά

[505] Μπορμπουδάκης Μ., Παρατηρήσεις, πίν. 198β.

[506] Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Εικόνες, 60 - 63, αρ.15.

[507] Ενδεικτικά, στους Αγίους Αναργύρους Καστοριάς (Πελεκανίδης Σ., Καστοριά, πίν. 19α) και στη μονή Υπαπαντής Μετεώρων (1366/7) (Σοφιανός Δ. - Δεριζιώτης Λ., Μονή Υπαπαντής, εικ. 33, 37).

[508] Όπως σε ναούς της Αχρίδας (Subotić G., Ohrid, σχ. 33, 78), στην Παναγία Γοργοεπήκοο Βέροιας (τέλος 15ου αιώνα) (Τσιγαρίδας Ε., Γοργοεπήκοος, πίν. 6α), στον Άγιο Δημήτριο Αιανής (Πελεκανίδης Σ., Έρευναι, πίν. 13), στον Άγιο Νικόλαο Βεύης (Paissidou M., Ayios Nikolaos, εικ. 4), στην Παναγία Χαβιαρά (Πεσιρίδου Ι., Παναγία Χαβιαρά, εικ. 25 - 26) και στον Άγιο Δημήτριο Ελεούσας Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, πίν. 47α).

[509] Subotić G., Ohrid, σχ.7.

[510] Ξυγγόπουλος Α., Μνημεία Σερβίων, πίν. 18. 2. Πρβλ. τη σκηνή στο παλαιό καθολικό της μονής Αγίου Στεφάνου Μετεώρων (Vitaliotis I., Saint - Etienne, εικ. 77 - 78).

[511] Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, εικ. 31

[512] Ματθ. κα΄, 1 - 9. Μάρκ. ια΄, 1 - 10. Λουκ. ιθ΄, 29 - 38. Ιωάν. ιβ΄, 12 - 15. Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. Millet G., Recherches, 255 - 284, Lucchesi - Palli E., Einzug, 593 - 597, Mouriki D., Spinario, 53 - 66, Jevtic I., Sur le symbolisme, 119 κ.εξ.

κρατώντας κλειστό ειλητό. Συνοδεύεται από τους μαθητές του και στρέφεται προς τον προεξάρχοντα του ομίλου Πέτρο. Δεξιά αποδίδεται το πολυγωνικό τείχος της Ιερουσαλήμ[513], στην είσοδο του οποίου προβάλει συμπαγής ομάδα Ιουδαίων να υποδέχονται τον κύριο. Επικεφαλής της ομάδας ένας πρεσβύτης και δίπλα μια γυναίκα κρατώντας το παιδί στην αγκαλιά της. Ανάμεσα στο Χριστό και τους Ιουδαίους εικονίζεται ένα δέντρο φοινικιάς, πάνω στο οποίο σκαρφαλώνει ένα παιδί, ενώ ένα άλλο κρατά δρεπάνι. Στο πρώτο επίπεδο, ανάμεσα σε αραιή βλάστηση, ένα παιδί[514] αφαιρεί το ένδυμά του για να το απλώσει στο έδαφος, ενώ ένα άλλο ταϊζει τον όνο. Δε διακρίνεται επιγραφή.

Η σύνθεση ακολουθεί το λιτό και ολιγοπρόσωπο εικονογραφικό τύπο της Κρητικής Σχολής[515], όπως αυτός αποκρυσταλλώθηκε σε πρώιμες φορητές εικόνες του 15ου αιώνα[516], βασισμένος στα κύρια μορφολογικά στοιχεία του σε υστεροβυζαντινό πρότυπο[517]. Το σχήμα αυτό θα υιοθετήσουν τόσο οι καλλιτέχνες της Σχολής της

---

[513] Για την απεικόνιση της Ιερουσαλήμ στη βυζαντινή τέχνη βλ. Σταυροπούλου Α., Απεικονίσεις της Ιερουσαλήμ, 732 κ.εξ.

[514] Η παρουσία των παιδιών στη σκηνή αναφέρεται στο απόκρυφο ευαγγέλιο του Νικοδήμου (Tischendorf K., Evangelia Apocrypha, Acta Pilati A. I, 218 και Gesta Pilati, I, 340). Πρβλ. Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ. - Εμμανουήλ Μ., Μονή Παντάνασσας, 126, Hennesy C., Images of children, 70 κ.εξ.

[515] Όπως στις μονές Αναπαυσά (Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 201) και Μεγίστης Λαύρας (Millet G., Athos, πίν. 125.1), Ξενοφώντος, στο παρεκκλήσιο της μονής Αγίου Παύλου, στις μονές Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 173. 2, 187. 5, 228. 1 αντίστοιχα), Διονυσίου (Millet G., Athos, πίν. 202 .2 και Γκιολές Ν., Οι τοιχογραφίες, εικ. 1), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 117) και Ρουσάνου (Αναγνωστόπουλος Α., Μονή Ρουσάνου, εικ. 88 - 89). Επίσης, βλ. τις εικόνες των μονών Μεγίστης Λαύρας (Chatzidakis M., Recherches, εικ. 39) και Σταυρονικήτα (Τσιγαρίδας Ε., Η Έγερση του Λαζάρου, 129 - 130, αρ. 2.63), του Μιχαήλ Δαμασκηνού (Chatzidakis M., Icones, 65 - 66, πίν. 30, αρ.42) και της μονής Γωνιάς [Εικόνες Κρητικής τέχνης, 515, αρ. 160, (Μπορμπουδάκης Μ.)].

[516] Όπως στη μικρογραφημένη παράσταση του «Επί Σοι Χαίρει» στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Εικόνες, 86 - 89, αρ. 23), της δίζωνης εικόνας της μονής Θεολόγου Πάτμου και του Νικόλαου Ρίτζου στο Σεράγεβο (Χατζηδάκης Μ., Εικόνες, 77 - 78, πίν. 23, αρ.25, πίν. 202 αντίστοιχα). Παράλληλα, την ίδια περίοδο καθιερώνεται και δεύτερος εικονογραφικός τύπος με αντίστροφη διάταξη της σύνθεσης στα κύρια μορφολογικά στοιχεία, όπως εντοπίζεται σε τοιχογραφίες του Ξένου Διγενή (Αγρέβη Μ., Μονή Μυρτιάς, εικ. 21) και σε σειρά εικόνων, όπως, ενδεικτικά, του Μουσείου Μπενάκη (Χατζηδάκη Ν., Συλλογή Βελιμέζη, 102 - 111, αρ.8) και της Λευκάδας (Βοκοτόπουλος Π., Εικόνα Βαϊοφόρου, 309 κ.εξ., πίν. 115).

[517] Οι βασικές αρχές του τύπου ήδη ανιχνεύονται στις παραστάσεις του ναού των Εισοδίων στο Σκλαβεροχώρι και του ναού της Παναγίας στα Καπετανιανά (Μπορμπουδάκης Μ., Παρατηρήσεις, 383

Βορειοδυτικής Ελλάδας[518] με επιμέρους διαφοροποιήσεις όσο και εκείνοι της Μακεδονίας[519] κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο. Η παράστασή μας ακολουθεί τόσο στη δομή (σύμπλεγμα Χριστού - Πέτρου[520], διάταξη ομίλου Ιουδαίων) όσο και σε επιμέρους τυπολογικά στοιχεία (κάμψη κεφαλής όνου[521]) το πρότυπο της Μεγίστης Λαύρας[522] και της Μολυβοκκλησιάς[523]. Η παρουσία της γυναίκας που κρατά το παιδί

- 384, πίν. 197α - β), στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (Ξυγγόπουλος Α., Οι τοιχογραφίες, εικ. 23 - 24), στο Χριστό Βέροιας (Πελεκανίδης Σ., Καλλιέργης, πίν. 21), στην Κουμπελίδικη Καστοριάς (Μαυροπούλου - Τσιούμη Χ., Κουμπελίδικη, πίν. 41) και στη μικρογραφημένη σκηνή αμφιπρόσωπης εικόνας του Οικουμενικού Πατριαρχείου (αρχές 14ου αιώνα) (Βασιλάκη Μ., Χειρ Αγγέλου, 71 - 73, αρ.2).

[518] Οι ζωγράφοι υιοθετούν το σύνθετο τύπο με τις πολυπληθείς ομάδες μαθητών, παιδιών και Ιουδαίων αλλά και το επιμέρους επεισόδιο μεταφοράς του όνου, όπως στις μονές Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 68 - 70 πίν. 46 - 47), Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, εικ.20), Βαρλαάμ (αδημοσίευτη), Ζάβορδας (Μιχαηλίδης Μ., Νέα στοιχεία, εικ. 13, 15 - 16 και Γαρίδης Μ., Μεταβυζαντινή ζωγραφική, εικ. 200), στη Ρασιώτισσα (Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, πίν. 27α), στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, εικ. 16b), στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου της Μεγίστης Λαύρας (Semoglou A., Saint - Nicolas, πίν. 25b) και στη μονή Μυρτιάς (Σέμογλου Α., Μονή Μυρτιάς, 200 - 203, εικ. 7).

[519] Όπως σε ναούς της Αχρίδας (Subotić G., Ohrid, σχ. 43, 49, 78, 111, εικ. 46), στο παρεκκλήσιο της Μαυριώτισσας (Γούναρης Γ., Μαυριώτισσα, εικ. 10) και αργότερα σε ναούς της Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 77, πίν. 44α, 101, πίν. 52α) και της Βέροιας (Πεσιρίδου Ι., Παναγία Χαβιαρά, πίν. 27, Τσιλιπάκου Α., Μνημειακή ζωγραφική, 131 - 132). Πρβλ. ανάλογο σχήμα σε ναούς της Ηπείρου (Χουλιαράς Ι., Δυτικό Ζαγόρι, εικ. 96, 284, 307, 362 και Τούρτα Α., Οι ναοί, πίν. 46α - β).

[520] Η αντιθετική στάση κεφαλής σώματος του Χριστού και η διαλλεκτική σχέση με τον Πέτρο αποτελεί τη συνηθέστερη εικονογραφική παραλλαγή, που ανάγεται στην υστεροβυζαντινή περίοδο, όπως, ενδεικτικά βλ. τη σκηνή στο Βατοπαίδι (Millet G., Athos, πίν. 85. 2) και στη μονή Marko (Millet G. – Velmans T., Yougoslavie IV, πίν. 90.166). Παράλληλα, εντοπίζεται και μια πρωιμότερη παραλλαγή με το Χριστό στραμμένο προς τον όμιλο των Ιουδαίων, όπως στη Studenica (Millet G. – Frolow A., Yougoslavie III, πίν. 62.4), στον Άγιο Νικόλαο του Μαγαλειού (Πελεκανίδης Σ., Καστοριά, πίν. 168α).

[521] Η κάμψη της κεφαλής του πουλαριού χαμηλά ή ως το έδαφος αποτελεί τη συνηθέστερη εικονογραφική παραλλαγή και ανάγεται στη βυζαντινή περίοδο (Millet G., Recherches, 270, εικ. 251), όπως στο Arilje (Millet G. – Frolow A., Yougoslavie II, πίν. 74.3). Επίσης, σε ορισμένα μεταβυζαντινά παραδείγματα, ο όνος αποδίδεται να κινείται με μεγάλο διασκελισμό και υψωμένο το κεφάλι, όπως ενδεικτικά, στον Άγιο Νικόλαο της μοναχής Ευπραξίας (1485) (Πελεκανίδης Σ., Καστοριά, πίν. 184β), στη μονή Υπαπαντής Μετεώρων (Σοφιανός Δ. – Δεριζιώτης Λ., Μονή Υπαπαντής, εικ. 38) και στη μονή Μυρτιάς (Σέμογλου Α., Μονή Μυρτιάς, εικ. 7).

[522] Millet G., Athos, πίν. 125.1.

[523] Millet G., Athos, πίν. 156. 2 και Παντζαρίδης Σ., Μολυβοκκλησιά, εικ. 59.

στην αγκαλιά και τα υπόλοιπα ηθογραφικά στοιχεία, όπως το παιδί που ξεγυμνώνεται, το άλλο που ταϊζει το ζώο[524] αλλά και εκείνα που σκαρφαλώνουν στο δέντρο, αποδίδουν ρεαλισμό, γραφικότητα και αφηγηματικότητα και ανάγονται στην υστεροβυζαντινή παράδοση[525].

Ο Μυστικός Δείπνος

Στο κέντρο της σύνθεσης[526] (εικ. 64) παριστάνεται το ημικυκλικό ελλειψοειδές τραπέζι, στο κέντρο του οποίου εικονίζεται ο Χριστός, μετωπικός, καθιστός με ελαφρά συστροφή προς αριστερά, έχοντας το αριστερό χέρι στον ώμο του Ιωάννη αλλά με το βλέμμα προς το θεατή. Οι υπόλοιποι μαθητές διατάσσονται εκατέρωθεν Αυτού ημικυκλικά σε χαμηλό, συνεχές έδρανο, στραμμένοι ο ένας προς τον άλλο ανά δυάδες ή τριάδες συζητώντας με εκφραστικές χειρονομίες[527]. Ο Ιωάννης, σκυμμένος, γέρνει την κεφαλή προς το δάσκαλό του, ενώ λίγο πιο κει ο Ιούδας[528] ανασηκωμένος σκύβει στο τραπέζι με προτεταμένο το χέρι. Το αρχιτεκτονικό βάθος ορίζεται από σύνθετα, τριώροφα οικοδομήματα, που ενώνονται μεταξύ τους με ύφασμα.

Ο ζωγράφος για την απόδοση της σκηνής υιοθετεί το πλέον διαδεδομένο εικονογραφικό σχήμα με την αξονική τοποθέτηση του Χριστού και τη συμμετρική θέση των μαθητών[529], το οποίο έλκει την καταγωγή του από την υστεροβυζαντινή

[524] Για το εικονογραφικό μοτίβο βλ. Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ. - Εμμανουήλ Μ., Μονή Παντάνασσας, 127, Γκιολές Ν., Οι τοιχογραφίες, 74.

[525] Όπως στο Prilep, στο Staro Nagoričino (Millet G. – Frolow A., Yougoslavie III, πίν. 22. 3, 82. 2 αντίστοιχα), στην Παντάνασσα και στην Περίβλεπτο του Μυστρά (Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ. - Εμμανουήλ Μ., Μονή Παντάνασσας, εικ. 49 - 51, 133 - 134 αντίστοιχα).

[526] Το επεισόδιο αναφέρεται και από τους τέσσερις ευαγγελιστές: Ματθαίος, κστ΄.17 - 29, Μάρκος, ιδ΄.12 - 25, Λουκάς, κβ΄.7 - 23, Ιωάννης, ιγ΄.21 - 30. Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. Millet G., Recherches, 286 - 309, Schiller G., Ikonographie II, 40 - 48.

[527] Λουκάς, κβ΄.23 - 24.

[528] Ματθαίος, κστ΄.23.

[529] Αντίθετα, ο λιγότερο διαδεδομένος εικονογραφικός τύπος παριστάνει το Χριστό στο αριστερό άκρο του τραπεζιού, ενώ οι μαθητές διατάσσονται άλλοτε περιμετρικά και άλλοτε κατά μήκος της ημικυκλικής πλευράς του τραπεζιού. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν οι παραστάσεις των μονών Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 71 – 72, πίν. 48β), Μεγίστης Λαύρας, Ξενοφώντος (Millet G., Athos, πίν. 124. 2, 172.1) και Ρασιώτισσας (Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, 121 - 122, πίν. 27β).

ζωγραφική[530] και διαδίδεται εκτενώς στα μεταβυζαντινά χρόνια[531].

Επιμέρους μορφολογικά στοιχεία, όπως η στοργική στάση και η τρυφερή χειρονομία του Χριστού προς τον Ιωάννη[532], το ελλειψοειδές σχήμα του τραπεζιού με το χειρόμακτρο στις απολήξεις του καθώς και το σύνθετο αρχιτεκτονικό βάθος δεν διαφοροποιούνται από το καθιερωμένο πρότυπο και απαντούν σε ικανό αριθμό έργων[533].

Τέλος, το σύνθετο αρχιτεκτονικό βάθος με τα τριώροφα οικοδομήματα θυμίζει την αντίστοιχη σκηνή των ναών του Αγίου Αθανασίου Κορακιάνας[534], του Σωτήρος στα Παπιανά Λέσβου[535] και του παρεκκλησίου του Ιωάννη του Θεολόγου της Μαυριώτισσας[536].

---

[530] Όπως στο Πρωτάτο, Χιλανδάρι, Βατοπαίδι (Millet G., Athos, πίν. 26.2, 68.1 αντίστοιχα), στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (Τσιτουρίδου Α., Άγιος Νικόλαος Ορφανός, 76 - 77, πίν. 32), στη Zica, στο Milesevo (Millet G. - Frolow A., Yougoslavie I, πίν. 51.1, 63.2), στο Staro Nagoričino (Millet G. - Frolow A., Yougoslavie II, πίν. 83.1, Zarras N., The Passion Cycle, 183, εικ. 1) και στη μονή Marko (Millet G. - Velmans T., Yougoslavie IV, πίν. 83.156).

[531] Για παράδειγμα, στα καθολικά των μονών Μεγίστης Λαύρας, Διονυσίου και Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 124.2, 202.3 και 233.3 αντίστοιχα), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 101) και Κορώνας (αδημοσίευτη παράσταση) καθώς και στην Κοίμηση Καλαμπάκας (Αναγνωστόπουλος Α. - Ανδρούδης Π., Η Βυζαντινή καθέδρα, εικ. 155). Πρβλ. στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 58 - 59, εικ. 17b), στους Αγίους Αποστόλους Καστοριάς (Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, 42 - 44, πίν. 7β) και στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα Α., Οι ναοί, πίν. 55).

[532] Σύμφωνα με το καθιερωμένο εικονογραφικό πρότυπο (Millet G., Recherches, 300 - 301, 305), ο Χριστός παριστάνεται αυστηρά μετωπικός να ευλογεί κρατώντας ειλητάριο στο αριστερό χέρι, όπως, ενδεικτικά, στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (Τσιτουρίδου Α., Άγιος Νικόλαος Ορφανός, εικ. 32), στην Τράπεζα της Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, εικ. 205) και στη μονή Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 50 - 52, εικ. 20).

[533] Ενδεικτικά, στο παλαιό καθολικό της μονής του Μεγάλου Μετεώρου (Georgitsoyanni E., Les peintures murales, 124 - 128, πίν. 42), στο Leskoec, στη Matka (Subotić G., Ohrid, σχ. 79, 111 αντίστοιχα). Βλ., επίσης, στο παρεκκλήσιο του Ιωάννη του Θεολόγου Μαυριώτισσας (Γούναρης Γ., Μαυριώτισσα, πίν. 9β), στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, εικ. 17b), στο Karlukovo (1602) (Pandurski V., Karlukovo, εικ. 70, σχ. Χ) και σε ναούς της Ηπείρου (Χουλιαράς Ι., Δυτικό Ζαγόρι, 142, εικ. 97, 298, εικ. 219, 395, εικ. 308, 449, εικ. 363).

[534] Triantaphyllopulos D., Kerkyra, εικ. 64, 69.

[535] Γούναρης Γ., Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, πίν. 125α.

[536] Γούναρης Γ., Μαυριώτισσα, 20 - 21 πίν. 9β.

Η Σταύρωση

Στο κέντρο της πολυπρόσωπης σύνθεσης (εικ. 65-67), μπροστά από τα τείχη της Ιερουσαλήμ, κυριαρχεί η μορφή του Εσταυρωμένου, από τις πληγές των ποδιών του οποίου ρέει αίμα στο σπήλαιο με το κρανίο του Αδάμ. Κάτω από την οριζόντια κεραία του Σταυρού ίπτανται ημίσωμοι άγγελοι, εκ των οποίων ο αριστερός κρατά κύλικα, όπου χύνεται το αίμα του Χριστού. Εκατέρωθεν του Σταυρού, σε δεύτερο επίπεδο, παριστάνονται οι δυο ληστές προσηλωμένοι στο σταυρό, εκ των οποίων ο Δυσμάς («ΟΔΙCΜC») φέρει φωτοστέφανο και στρέφεται προς το Χριστό, ενώ ο Γέστας αποδίδεται με την πλάτη προς το θεατή καθώς ένας διάβολος καρφώνει με δόρυ το στόμα του. Κάτω από τον Εσταυρωμένο, ένας στρατιώτης προσφέρει «*σπόγγον όξους*» προσαρμοσμένο σε κοντάρι και ένας άλλος προσπαθεί να σπάσει τα σκέλη του Χριστού. Δεξιά αποδίδονται τρεις έφιπποι στρατιώτες, εκ των οποίων ο ένας λογχίζει το σώμα του Χριστού και ο άλλος στρέφεται προς το Γέστα, ενώ δύο άλλοι έφιπποι παρακολουθούν τα δρώμενα.

Τη βάση του σταυρού αγκαλιάζει η Μαρία η Μαγδαληνή, ενώ πιο πέρα εικονίζεται η λιπόθυμη Παναγία να περιστοιχίζεται από τρεις φίλες της και ο Ιωάννης περίλυπος να κρατά τη δεξιά παρειά. Σε συμμετρική θέση, στο πρώτο επίπεδο της σύνθεσης, αποδίδεται το επεισόδιο με το διαμοιρασμό του χιτώνα από τους στρατιώτες, ενώ πίσω τους προβάλλει ο προφήτης Δαυίδ με ανοιχτό ειλητό.

Αριστερά της σύνθεσης προσέρχεται συμπαγής όμιλος έφιππων και πεζών στρατιωτών με προεξάρχοντα τον Πιλάτο, ενώ τον συνοδεύουν νεαροί κρατώντας μουσικά όργανα, όπως κύμβαλα, κρόταλα και σάλπιγγα[537]. Ανάλογος ολιγάριθμος όμιλος νεαρών που διαπομπεύουν το Χριστό, προβάλλουν δεξιά της σύνθεσης, κάτω από το σταυρό του Γέστα με χαρακτηριστικές τις μορφές με τα τύμπανα και τις οξύληκτες χειρίδες.

Σαρκοφάγοι με τους ανισταμένους νεκρούς προβάλλουν ανάμεσα στα επιμέρους επεισόδια στα αριστερά της σκηνής, ενώ στο δεξιό άκρο της σύνθεσης εικονίζεται όμιλος πεζών στρατιωτών να απομακρύνουν από τον Γολγοθά νεαρή ανδρική μορφή, που στρέφει το βλέμμα προς τα πίσω. Τα επεισόδια διαδραματίζονται στο κατακερματισμένο ορεινό τοπίο με τα καθ'ύψος αναπτυσσόμενα όρη, ενώ το βάθος ορίζεται από τα τείχη της Ιερουσαλήμ με τις πολύπλευρες επάλξεις και τον τρουλαίο

[537] Για την απεικόνιση πνευστών οργάνων στη βυζαντινή τέχνη βλ. Buchler A., Horns and Trumpets, 23 κ.εξ.

ναό[538] στο δεξιό άκρο της παράστασης.

Η πολυπρόσωπη σύνθεση ακολουθεί εικονογραφικό τύπο της μεταβυζαντινής περιόδου, όπως αυτός διαμορφώθηκε από τον Φράγκο Κονταρή στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας [539] και υιοθετήθηκε εκτενώς με επιμέρους διαφοροποιήσεις [540] . Ο ζωγράφος μας απλοποίησε το πρότυπο του αφαιρώντας το συμπαγές πλήθος γύρω από το κεντρικό επεισόδιο, τους πολυπληθείς ομίλους Ιουδαίων, τους θρηνωδούς αγγέλους, τους προφήτες Ησαϊα και Μωυσή, τον έφιππο Λογγίνο τροποποιώντας την προοπτική του βάθους στο πλαίσιο του διατιθέμενου χώρου. Η τοποθέτηση του Σταυρού σε πρώτο επίπεδο και σε μεγαλύτερο αναλογικά μέγεθος με τους δύο άλλους ακολουθεί ένα παγιωμένο σχήμα του 16ου αιώνα[541], όπως αυτό εισήχθει από τη Δύση και αποτυπώθηκε αρχικά τόσο σε ιταλοκρητικές εικόνες[542] όσο και στην μνημειακή ζωγραφική[543]. Η απεικόνιση των παρακείμενων σταυρών των δύο ληστών σε σχήμα Υ έλκουν την καταγωγή από τη δυτική τέχνη[544] και εντοπίζονται σε φορητές εικόνες με δυτικές επιρροές, όπως αυτές του Γεώργιου Κλόντζα[545].

Σε δυτική πηγή πρόσληψης ανάγεται η ιδιότυπη στάση λιποθυμίας της

---

[538] Ματθαίος, κζ΄.51, Μάρκος, ιε΄.38, Λουκάς, κγ΄.45.

[539] Σχετικά με την σύνθετη εικονογραφία του θέματος βλ. Millet G., Recherches, 450 - 455 και Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 79 - 81, εικ. 26.

[540] Ενδεικτικά, στα καθολικά των μονών Κουτλουμουσίου (Millet G., Athos, πίν. 162.1), Πέτρας (Σδρόλια Στ., Οι τοιχογραφίες, εικ. 94) και Μεταμόρφωσης Τσιάτιστας Πωγωνίου (Σκαβάρα Μ., Το Έργο, εικ. 141).

[541] Υιοθετείται από ζωγράφους των δύο κυρίαρχων Σχολών της εποχής. Ενδεικτικά, βλ. στις μονές Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, εικ. 98) και Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 66) καθώς και στους ναούς του Αγίου Νικολάου Κράψης (Ευαγγελίδης Δ., Ο ζωγράφος Φράγγος Κατελάνος, πίν. 22. 1) και του Αγίου Δημητρίου Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, εικ. 62 a - b, 63a, της ίδιας, Crucifixion, πίν. 2).

[542] Όπως στις εικόνες του Ανδρέα Παβία στην Εθνική Πινακοθήκη (β΄μισό 15ου αιώνα) (Χατζηδάκη Ν., Από το Χάνδακα στη Βενετία, εικ. 2 και Drandaki A., The origins, 64 - 65, αρ. 17) και του Εθνικού Μουσείου της Στοκχόλμης (αρχές 15ου αιώνα) (Βασιλάκη Μ., Χειρ Αγγέλου, 90 - 91, αρ. 11).

[543] Όπως στα καθολικά των μονών Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, 72) και Κουτλουμουσίου (Millet G., Athos, πίν. 162.1).

[544] Βλ. την εικόνα της Σταύρωσης του Χριστού του Antonello da Messina (1425 -1480) (Barbera G., Antonello da Messina, 29, εικ. 4).

[545] Βοκοτόπουλος Π., Το Θείον Πάθος, 39 - 40, εικ. 8, 12, 20 - 21.

Παναγίας[546], η απόδοση της γονυπετούς Μαγδαληνής να αγκαλιάζει το Σταυρό[547], η παραμορφωμένη στάση του Γέστα και ο λογχισμός της ψυχής του από τη δαιμονική μορφή[548]. Η απεικόνιση του έφιππου Πιλάτου[549] με την πολυπληθή συνοδεία του, που έλκει την καταγωγή από τη δυτική εικονογραφική παράδοση[550], εισάγεται στην υστεροβυζαντινή ζωγραφική του ευρύτερου Μακεδονικού χώρου[551] ως σκηνή αρχικά ενταγμένη στο επεισόδιο του Ελκόμενου, και μεταγενέστερα υιοθετείται από τους εκπροσώπους της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος[552].

Στη βυζαντινή παράδοση ανάγεται η στάση του Ιωάννη, στοιχείο που συνδέεται με την αντίστοιχη μορφή στα καθολικά των μονών Αναπαυσά[553], Μεγίστης Λαύρας[554], Μεγάλου Μετεώρου[555] και Διονυσίου[556]. Η παρουσία του προφήτη Δαυίδ συνδέεται

[546] Για το θέμα βλ. Stavropoulou - Makri A., Crucifixion, 242 - 243 και Neff A., The Pain of Compassio, 254 κ.εξ.

[547] Σχετικά με την προέλευση και το χρόνο εισαγωγής στο έργο των Κονταρήδων στους ναούς της Βελτσίστας βλ. Stavropoulou - Makri A., Les peintures, εικ. 27, 62a - b, της ίδιας, Crucifixion, 246, όπου και σχετικά παραδείγματα.

[548] Στο σημείο αυτό διακρίνεται η λογχισμένη με δόρυ ψυχή του κακού ληστή, στοιχείο που μας επιτρέπει να θεωρήσουμε ότι εικονιζόταν ο διάβολος να την έλκει. Σχετικά με την προέλευση του μοτίβου στη μεταβυζαντινή ζωγραφική βλ. Προβατάκης Θ., Ο Διάβολος, 69 - 70, Stavropoulou - Makri A., Crucifixion, 247 και Γκιολές Ν., Οι τοιχογραφίες, 86, όπου και σχετικά παραδείγματα.

[549] Παρόλο που οι τέσσερις Ευαγγελιστές αναφέρονται στην πορεία προς το Γολγοθά, μόνο ο Ιωάννης (ιθ΄.19 - 21) αναφέρεται έμμεσα στην παρουσία του Πιλάτου.

[550] Γαρίδης Μ., Μεταβυζαντινή ζωγραφική, 96, Τούρτα Α., Οι ναοί, 107 - 108, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[551] Ενδεικτικά, στη Dečani (Petković V. - Boskovic T., Dečani , πίν. CCIX), στο Lesnovo (Millet G. - Velmans T., Yougoslavie IV, πίν. 10. 22) και στο Dragalevci (1476) (Γαρίδης Μ., Μεταβυζαντινή ζωγραφική, εικ. 108).

[552] Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 72 - 74, όπου και σχετικά παραδείγματα. Ενδεικτικά, στις μονές Φιλανθρωπηνών, Βαρλαάμ (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, πίν. 10β, 83β αντίστοιχα), Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, εικ. 29) και Ζάβορδας (Μιχαηλίδης Μ., Νέα στοιχεία, εικ. 9).

[553] Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 216.

[554] Millet G., Athos, πίν. 129. 2.

[555] Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 139. Πρβλ. την αντίστοιχη μορφή στη μονή Ρουσάνου (Αναγνωστόπουλος Α., Μονή Ρουσάνου, εικ. 114) αλλά και στις φορητές εικόνες της Κέρκυρας (μέσα 15ου αιώνα) (Βοκοτόπουλος Π., Εικόνες της Κέρκυρας, 11 - 13, εικ. 7, αρ.5), της Πάτμου (α΄μισό 15ου αιώνα) (Χατζηδάκης Μ., Εικόνες, πίν. 6, 8, αρ.6), της Μεγίστης Λαύρας (16ος αιώνας) (Chatzidakis M., Recherches, 323 - 324, πίν. 40) και του Μεγάλου Μετεώρου (16ος αιώνας) (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 189).

άμεσα με την ιστόρηση του διαμοιρασμού των ιματίων[557], ενώ οι στάσεις των στρατιωτών στο δευτερεύον αυτό επεισόδιο θυμίζουν τις αντίστοιχες μορφές στη μονή Ντίλιου[558] και στην Παναγία Ρασιώτισσα[559].

Οι ανιστάμενοι από τις σαρκοφάγους νεκροί[560] παριστάνονται πολυπληθείς και ενδεδυμένοι, όπως στις αντίστοιχες σκηνές των μονών Μεγίστης Λαύρας, Διονυσίου, Μεγάλου Μετεώρου, Βαρλαάμ, Ντίλιου και Ζάβορδας. Τέλος, στην εικονογραφική παράδοση του θέματος ανάγεται η απόδοση των δύο λογχοφόρων στρατιωτών, έφιππου και πεζού, εκατέρωθεν του Χριστού[561] και το φωτοστέφανο του Δυσμά, στοιχείο ευρέως απαντώμενο σε ναούς του βορειοδυτικού Ελλαδικού χώρου[562] και της Μολδαβίας[563].

Εκτός από τα δυτικότροπα αφηγηματικά στοιχεία της σύνθεσης του Κονταρή αλλά και τα μορφολογικά μοτίβα της βυζαντινής εικονογραφικής παράδοσης του θέματος, ο ζωγράφος διαφοροποιείται με την προσθήκη επιμέρους ομίλων προσαρμόζοντας με αρμονικό τρόπο τα νέα στοιχεία και προσδίδοντας ρεαλισμό και αφηγηματική διάθεση στη σύνθεση. Η απεικόνιση του δημίου με υψωμένο το ρόπαλο, έτοιμος να θραύσει τα σκέλη του Χριστού, δεν ανταποκρίνεται στην ευαγγελική διήγηση αλλά ούτε και στην εικονογραφική παράδοση της σκηνής. Σύμφωνα με τη μέχρι σήμερα έρευνα δεν εντοπίστηκε κανένα ανάλογο ή παραπλήσιο παράδειγμα, οπότε θα πρέπει να αποδοθεί σε παρανόηση του ζωγράφου καθώς η συγκεκριμένη μορφή εικονίζεται συνήθως κάτω από τους δύο ληστές[564].

---

[556] Γκιολές Ν., Οι τοιχογραφίες, εικ. 5.

[557] Ψαλμοί 21, 19.

[558] Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, εικ. 29.

[559] Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, εικ. 32α.

[560] Ματθαίος κζ΄. 52 - 43.

[561] Ενδεικτικά, όπως στην Περίβλεπτο και στην Αγία Σοφία του Μυστρά (Millet G., Mistra, πίν. 117.2, 134.1 αντίστοιχα) και μεταγενέστερα στα καθολικά των μονών Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, εικ. 98) και Βαρλαάμ (Γαρίδης Μ., Μεταβυζαντινή ζωγραφική, εικ. 35).

[562] Βλ. τα συμπαραβαλλόμενα μνημεία της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας. Βλ., επίσης, σε έργα Λινοτοπιτών ζωγράφων κατά το 17ο αιώνα, όπως στις μονές Πατέρων Ζίτσας (Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων, εικ. 100), Ευαγγελιστρίας Ζαγορίου (Χουλιαράς Ι., Δυτικό Ζαγόρι, εικ. 62) καθώς και του Γενεσίου της Θεοτόκου στην Κορίτιανη (πριν το 1635) (Χουλιαράς Ι., Κορίτιανη, εικ. 9, 35).

[563] Ενδεικτικά, στο Dobrovat (Stefanescu I., Valachie, πίν. XLVII. 1) και στη Moldovita (Vasiliu A., Moldavie, πίν. 116).

[564] Βλ., σε εικόνα του Εθνικού Μουσείου της Στοκχόλμης (Βασιλάκη Μ., Χειρ Αγγέλου, 90 - 91, αρ. 11) και στην παράσταση της μονής Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 66)

Ο δέσμιος ημίγυμνος άνδρας, που οδηγείται από ομάδα στρατιωτών στο δεξιό τμήμα της σκηνής, πιθανόν ο Βαραβάς, δεν απαντά στην εικονογραφική παράδοση της Σταύρωσης. Παραπλήσιος όμιλος να οδηγεί το Χριστό ή τους καταδίκους απαντά σε δυτικά έργα, όπως στην παράσταση της Κρίσης του Πιλάτου και σε σκηνές Δίκης[565], επιμέρους στοιχεία που προφανώς μεταφέρθηκαν δια μέσου χαρακτικών ή ανθιβόλων μαρτυρώντας τη γνώση αγνώστου σήμερα προτύπου.

Η παρουσία νεαρών χορευτών και μουσικών κάτω από τους σταυρούς των δύο ληστών δεν αναφέρεται σε καμιά ευαγγελική διήγηση του θέματος. Αποτελούν, όμως, σταθερό στοιχείο σε σκηνές διαπόμπευσης, όπως στην εικονογραφία του Εμπαιγμού[566]. Παρόμοιες μορφές εντοπίζονται ήδη στην ιταλοκρητική εικόνα του Ανδρέα Παβία[567] μαρτυρώντας την πιθανή χρήση ανάλογου προτύπου.

Συμπερασματικά, λοιπόν, σύμφωνα με τις απαιτήσεις του διατιθέμενου χώρου ο ζωγράφος επαναλαμβάνει με μια σχετικά απλοποίηση το δυτικότροπο πρότυπο των Κονταρήδων συνδυάζοντας στοιχεία των δύο κυρίαρχων Σχολών της εποχής και εμπλουτίζοντας με συμπληρωματικά μοτίβα της δυτικής τέχνης αποδεικνύοντας αφενός τη φαντασία και την ευρηματικότητά του και αφετέρου την ικανότητα αφομοίωσης προτύπων από διαφορετικές πηγές πρόσληψης.

Η Εις Άδου Κάθοδος

Στο κέντρο της σκηνής[568] (εικ. 68) εικονίζεται ο Χριστός, στραμμένος κατά τα τρία τέταρτα προς τα δεξιά και περιβαλλόμενος από ελλειψοειδή ακτινωτή δόξα, να πατεί πάνω στις σπασμένες πύλες του Άδη και να εγείρει τους πρωτόπλαστους. Κρατά στο αριστερό χέρι το Σταυρό και ανασύρει με το δεξιό τον Αδάμ από τη σαρκοφάγο. Ο τελευταίος εικονίζεται σε ανοιχτό διασκελισμό να ανασηκώνεται, ενώ πίσω του προβάλει η Εύα, όρθια σε στάση ικεσίας, καθώς και όμιλος δικαίων.

[565] Όπως σε χαλκογραφία του J. Sadeler (Ρηγόπουλος Ι., Ο αγιογράφος, εικ. 65) και του Crispin de Passe με θέμα «Η Δίκη των γερόντων» (Ρηγόπουλος Ι., Φλαμανδικές επιδράσεις, 235, εικ. 38).

[566] Για το θέμα βλ. Κόλλιας Η., Η Διαπόμπευση, 244 - 253, όπου και σχετικά παραδείγματα.

[567] Χατζηδάκη Ν., Από το Χάνδακα στη Βενετία, εικ. 2.

[568] Η ιστόρηση του θέματος βασίζεται στο απόκρυφο ευαγγέλιο του Νικοδήμου (Tischendorf K., Evangelia Apocrypha, κεφ. I (XVII) - XI (XXVII), σ. 302 - 311). Πρβλ. Ξυγγόπουλος Α., «Ο υμνολογικός εικονογραφικός τύπος», σ. 116 κ.εξ. και Κουκιάρης Σ., «Οι ανεπίγραφοι ανιστάμενοι», 305, υποσημ. 7. Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. Lucchesi - Palli E., Anastasis, 142 - 148, Kartsonis A., Anastasis, 8 κ.εξ., Δεληγιάννη - Δωρή Ε., Παλαιολόγεια εικονογραφία, 399 κ.εξ.

Αριστερά, εντός ανοιχτής σαρκοφάγου, προβάλλουν οι προφητανάκτες Δαυίδ και Σολομών με προεξάρχοντα τον Ιωάννη τον Πρόδρομο. Χαμηλότερα, κάτω από τις πύλες, διακρίνεται μέρος του σώματος του γυμνού και ξαπλωμένου Σατανά[569]. Το βάθος ορίζεται από καθ'ύψος αναπτυσσόμενα πρισματικής μορφής όρη, μεταξύ των οποίων διακρίνεται η επιγραφή: «Η [ ]NACTACIC».

Ο ζωγράφος υιοθετεί τον ασύμμετρο μεσοβυζαντινό τύπο, σύμφωνα με την τυπολογική κατάταξη της Δεληγιάννη - Δωρή[570]. Πρόκειται για ένα εικονογραφικό σχήμα, που διαμορφώνεται στα παλαιολόγεια χρόνια[571] και διαδίδεται κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο τόσο στην μνημειακή ζωγραφική[572] όσο και σε φορητές εικόνες[573]. Οι ολιγοπρόσωποι όμιλοι προφητανάκτων και δικαίων, η συγκρατημένη

[569] Το επεισόδιο της πάλης αγγέλου - Σατανά αναφέρεται στην απόκρυφη παράδοση (Tischendorf K., Evangelia Apocrypha, 329) και αποτελεί σταθερό στοιχείο στην εξέλιξη της εικονογραφίας. Για το θέμα βλ. Προβατάκης Θ., Ο Διάβολος, 72 - 78 και Piatnitsky J., Η εις Άδου Κάθοδος, 327. Η δυσδιάκριτη μορφή στην παράστασή μας δεν μας επιτρέπει να εξάγουμε συμπεράσματα για την απόδοση τις μορφής και τα επιμέρους στοιχεία της. Σχετικά με την εμφάνιση και τη διάδοσή του ποδοπατούμενου Σατανά βλ. Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 94, όπου και σχετικά παραδείγματα.

[570] Δεληγιάννη - Δωρή Ε., Παλαιολόγεια εικονογραφία, 402 - 404, όπου σχετικά παραδείγματα.

[571] Ενδεικτικά, στο Πρωτάτο (Millet G., Athos, πίν. 12.4), στη Sopocani (Millet G. - Frolow A., Yougoslavie II, πίν. 14), στον Άγιο Ευθύμιο Θεσσαλονίκης (1302/3) (Τσιγαρίδας Ε., Οι τοιχογραφίες, 111, εικ. 71 - 72), στους Αγίους Αποστόλους Θεσσαλονίκης (Ξυγγόπουλος Α., Ψηφιδωτή διακόσμησις, πίν. 28), στην Περίβλεπτο Μυστρά (Καλαφάτη Κ., Κρητική εικόνα, 175, εικ. 2), στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη (Παζαράς Ν., Οι τοιχογραφίες, 188 κ.εξ., εικ. 47) και στον Άγιο Γεώργιο του Βουνού Καστοριάς (Trifonova A., Άγιος Γεώργιος, 145 κ.εξ., εικ. 44) καθώς και στην Αγία Φωτεινή Βέροιας (Τσιγαρίδας Ε., Τοιχογραφίες Παλαιολόγων, εικ. 104 - 105).

[572] Βλ. σε ναούς της Αχρίδας (Subotić G., Ohrid, σχ. 9, 18, 43, 78), στο παλαιό καθολικό του Μεγάλου Μετεώρου (Georgitsoyanni E., Les peintures murales, εικ. 58, 165 - 168, 231 - 232 υποσ. 599, όπου και παραδείγματα), στη μονή Παντάνασσας του Μυστρά (Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ. - Εμμανουήλ Μ., Μονή Παντάνασσας, 128 - 134, πίν. 52 - 53), στο ναό των Εισοδίων της Θεοτόκου στο Σκλαβεροχώρι και της Παναγίας στα Καπετανιανά Κρήτης (Μπορμπουδάκης Μ., Παρατηρήσεις, πίν. 200α - β) και αργότερα στις μονές Μυρτιάς (1539) (Σέμογλου Α., Μονή Μυρτιάς, 205 - 206, εικ. 9) και Αναπαυσά (Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, πίν. σελ. 220), στο Hirlau (Stefanescu I., L art Byzantine, πίν. XXXIII. 2) και κατά το 17ο αιώνα σε ναούς της Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 85, πίν. 48α, 105) και στον Άγιο Γεώργιο Γραμματικού Βεροίας (Τσιλιπάκου Α., Μνημειακή ζωγραφική, πίν. 26α).

[573] Ενδεικτικά, βλ. τη μικρογραφημένη σκηνή του «Επί Σοι Χαίρει» στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Εικόνες, 86 - 87, αρ. 23), την εικόνα του Νικόλαου Ρίτζου από το Σεράγεβο (Χατζηδάκης Μ., Εικόνες, πίν. 202), τις εικόνες του Ελληνικού Ινστιτούτου Βενετίας (Chatzidakis M., Icones, 27 - 29, αρ.11, πίν. IV και 66, αρ. 43, πίν. 30), του μουσείου Αντιβουνιώτισσας (Βοκοτόπουλος Π., Εικόνες της Κέρκυρας, 28 - 31, αρ.14, εικ. 16), της μονής

στάση του Χριστού και των προπατόρων, η εξέχουσα θέση του Προδρόμου αλλά και επιμέρους λεπτομέρειες, όπως το ανεμίζον απόπτυγμα αλλά και η απόδοση των πυλών και των σαρκοφάγων συναντούν το πλησιέστερο παράλληλο στις παραστάσεις της μονής Ξενοφώντος[574] και του παρεκκλησίου του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου Μαυριώτισσας Καστοριάς[575].

Στον Άγιο Δημήτριο Δομενίκου (αρχές 17ου αι.) και στον Άγιο Γεώργιο «τον Γεωργούλη» ακολουθείται ο συμμετρικός τύπος[576], διαδεδομένο εικονογραφικό σχήμα στην μνημειακή μεταβυζαντινή ζωγραφική παραπέμποντας σε πρότυπο, κυρίως, της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας[577].

Η Ψηλάφηση του Θωμά

Στο κέντρο της σύνθεσης[578] (εικ. 69), ο Χριστός, μετωπικός και ευθυτενής, εικονίζεται να πατά σε υποπόδιο με το βλέμμα προς αριστερά και υψωμένο το δεξιό χέρι, ενώ με το αριστερό αποκαλύπτει τη λογχισμένη πλευρά Του. Από αριστερά προσέρχεται με συγκρατημένο βηματισμό ο Θωμάς, ο οποίος τείνει το χέρι να αγγίξει την πληγή. Εκατέρωθεν των πρωταγωνιστών διατάσσονται οι δυο όμιλοι των αποστόλων, οι οποίοι έκπληκτοι παρακολουθούν το γεγονός. Το επεισόδιο διαδραματίζεται μπροστά από ψηλό θολωτό κτίριο και καμαροσκεπή οικοδομήματα, που επιστέφονται με βήλο. Δε διακρίνεται επιγραφή.

Σταυρονικήτα (1546) (Τσιγαρίδας Ε., Εις Άδου Κάθοδος, 133 - 134, αρ. 2.67) καθώς και το τετράπτυχο του Γεωργίου Κλόντζα (1580 - 1600) (Χατζηδάκης Μ., Εικόνες, 107 - 108, πίν. 40 - 44, αρ. 62).

[574] Millet G., Athos, πίν. 173.3.

[575] Γούναρης Γ., Μαυριώτισσα, 25 - 26, πίν. 14α.

[576] Δεληγιάννη- Δωρή Ε., Παλαιολόγεια εικονογραφία, 404 κ.εξ.

[577] Στις μονές Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 92-93, πίν.12) και Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 97-101, πίν.37), στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou-Makri A., Les peintures, πίν.35b) καθώς και στους Αγίους Αποστόλους Καστοριάς (Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, 56-60, πίν.10β). Βλ. επίσης, σε έργα Λινοτοπιτών ζωγράφων (Τούρτα Α., Οι ναοί, πίν.12, 64β) και σε ναούς των Αγράφων (Σδρόλια Στ., Οι τοιχογραφίες, πίν.99). Επίσης, ανάλογο εικονογραφικό σχήμα εντοπίζεται και σε ορισμένα έργα της Κρητικής Σχολής, όπως απαντάται στις μονές Μεγίστης Λαύρας, Διονυσίου και Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 129.1, 197.1, 223.1 αντίστοιχα).

[578] Για την εικονογραφία του θέματος βλ. Millet G., Recherches, 576 - 579, 636 - 639, Schiller G., Iconographie III, 108 - 114, Γούναρης Γ., Μαυριώτισσα, 32 - 33 και Ζάρρας Ν., Ο κύκλος των Εωθινών, 158 κ.εξ.

Ο ζωγράφος υιοθετεί πρότυπο της Κρητικής παράδοσης[579], γνωστό ήδη στην υστεροβυζαντινή περίοδο [580] , που διαδίδεται εκτενώς στη μεταβυζαντινή ζωγραφική[581] με επιμέρους διαφοροποιήσεις[582]. Το πρότυπο αυτό χαρακτηρίζεται από τη μετωπικότητα και τη στατικότητα του Χριστού με το ελαφρά ανασηκωμένο δεξιό χέρι, τις συγκρατημένες στάσεις με τις ήρεμες χειρονομίες των αποστόλων αλλά και τη διάταξη του αρχιτεκτονικού βάθους υπογραμμίζοντας το γεγονός της Θεοφανείας[583]. Τα επιμέρους εικονογραφικά στοιχεία της παράστασής μας, όπως η θέση των αποστόλων και οι συγκρατημένες κινήσεις τους, η διάρθρωση του σύνθετου αρχιτεκτονικού βάθους, το ψηλό βάθρο επιτρέπουν να εντοπίσουμε το πλησιέστερο παράλληλο στη ανάλογη σκηνή του παρεκκλησίου του Ιωάννη του Θεολόγου της μονής Μαυριώτισσας[584]. Στα γειτονικά μνημεία του Δομενίκου ανάλογη απόδοση της σκηνής εντοπίζεται στον Άγιο Δημήτριο (αρχές 17ου αι.).

---

[579] Όπως στις παραστάσεις των μονών Μεγίστης Λαύρας, Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 119.3, 223.3) Διονυσίου, Δουσίκου (Γκιολές Ν., Οι τοιχογραφίες, 94, εικ. 4), Ρουσάνου (Αναγνωστόπουλος Α., Μονή Ρουσάνου, εικ. 127) και Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 100 - 101, 121) καθώς και στη Μολυβοκκλησιά (Millet G., Athos, πίν. 154. 2 και Παντζαρίδης Σ., Μολυβοκκλησιά, εικ. 67).

[580] Ενδεικτικά βλ. τις σκηνές στο Πρωτάτο, στη μονή Χιλανδαρίου (Millet G., Athos, πίν. 27.3, 73.3), στον Άγιο Νικήτα στο Čučer, στο Staro Nagoričino (Millet G. - Frolow A., Yougoslavie III, πίν. 31.1, 97.1) και στο Mateic (Millet G. - Velmans T., Yougoslavie IV, πίν. 43.88).

[581] Όπως στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, εικ. 36α), στο παρεκκλήσιο του αγίου Ιωάννη του Θεολόγου Μαυριώτισσας (Γούναρης Γ., Μαυριώτισσα, 32 - 33, πίν. 18) και στη μονή Γηρομερίου (Τσιουρής Ι., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, εικ. 51). Επίσης, βλ. σε εικόνες της μονής Σταυρονικήτα (Chatzidakis M., Recherches, εικ. 79 και Τσιγαρίδας Ε., Απιστία του Θωμά, 135, εικ. 2.69), του επιστυλίου της μονής Παντοκράτορος (Τσιγαρίδας Ε., Τμήμα επιστυλίου τέμπλου, 142 - 143, εικ. 2.76) και του ζωγράφου Φραγκίσκου Σαρακινόπουλου στο Ελληνικό Ινστιτούτο της Βενετίας (Chatzidakis M., Icones, 22 - 23, πίν. 11). Σχετικά με τη διάδοση του τύπου κατά το 17ο αιώνα βλ. Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 95, πίν. 50γ, Vitaliotis I., Saint - Etienne, 118 - 121, εικ. 61, Χουλιαράς Ι., Δυτικό Ζαγόρι, 201 - 202, Τσιμπίδα Ε., Οι τοιχογραφίες, 193 - 194.

[582] Στα έργα της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας, ο τύπος διαφοροποιείται ως προς τις έντονα κινημένες στάσεις των πρωταγωνιστών, την κάμψη του χεριού του Χριστού και την παρουσία της βασίλισσας Μαρίας Παλαιολογίνας. Πρβλ. τις παραστάσεις στις μονές Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθωπηνών, 174 - 175, πίν. 78α), Ζάβορδας, Βαρλαάμ αλλά και σε έργα των Λινοτοπιτών ζωγράφων (Τούρτα Α., Οι ναοί, 118 - 120 πίν. 13, 66α - β και Σκαβάρα Μ., Το Έργο, 132 - 133, πίν. 65, Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων, 186 - 187 υποσ.1360 - 1361, εικ. 106).

[583] Ζάρρας Ν., Ο κύκλος των Εωθινών, 250 - 251.

[584] Γούναρης Γ., Μαυριώτισσα, πίν. 18.

Συμπερασματικά, λοιπόν, στην απόδοση της σκηνής, ο ζωγράφος χρησιμοποίησε το καθιερωμένο πρότυπο της Κρητικής Σχολής εμπλουτίζοντας το με επιμέρους στοιχεία από την καλλιτεχνική παράδοση του βορειοελλαδικού χώρου.

Η Ανάληψη («Η ΑΝΑΛΗΨΙΣ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ»)

Η απεικόνιση της σκηνής[585] (εικ. 70) διαρθρώνεται σε δύο ζώνες. Στην ανώτερη εικονίζεται ο Χριστός σε στρογγυλή δόξα να ευλογεί με τα δυό του χέρια υψωμένα. Τη δόξα κρατούν δύο άγγελοι που ίπτανται σε παράλληλη θέση με το έδαφος και έχοντας στραμμένη την κεφαλή τους στην αντίθετη μεταξύ τους κατεύθυνση. Στην κατώτερη ζώνη, στο κέντρο, στέκεται η μετωπική Θεοτόκος κρατώντας στα χέρια το Άγιο Μανδήλιο. Περιβάλλεται από τους δύο ομίλους των μαθητών, οι οποίοι παρακολουθούν το γεγονός με έντονες κινήσεις. Στον αριστερό όμιλο και πίσω από την Παναγία στέκεται άγγελος Κυρίου κρατώντας κηρύκειο στο δεξιό χέρι, ενώ με το αριστερό δείχνει στον Πέτρο τον αναλαμβανόμενο Χριστό. Το βάθος του χώρου ορίζεται από όρη πρισματικής μορφής και ένα δέντρο στο δεξιό άκρο του.

Η εικονογραφική δομή της παράστασης, στα κύρια σημεία της, ανάγεται από τη διαμορφωμένη ήδη τη βυζαντινή εποχή εικονογράφηση του θέματος[586]. Η δόξα του Χριστού σε συνδυασμό με τον αριθμό και τον τρόπο απόδοσης των αγγέλων απαντά ήδη στην ύστερη κομνήνεια τέχνη[587] και διαδίδεται εκτενώς ανεξαρτήτως του εικονογραφικού σχήματος του συνόλου της παράστασης[588]. Ωστόσο, λιγότερο συχνή μπορεί να θεωρηθεί η απεικόνιση του Χριστού να ευλογεί με τα δυο του χέρια.

---

[585] Πράξεις Αποστόλων 1,11.

[586] Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. Γκιολές Ν., Η Ανάληψις, 304 κ.εξ., Wessel K., Himmelfarht 1224 - 1256, Gouma - Peterson T, A Palaeologan Ascension, 107 - 113, πίν. 52 - 59, Βαραλής Ι., Εικόνα, 161 κ.εξ., όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[587] Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., Παρατηρήσεις, 218, εικ. 2. Πρβλ. τις φορητές εικόνες του Ανδρέα Ρίτζου στο Τόκιο, του Νικολάου Ρίτζου στο Σεράγεβο (Χατζηδάκης Μ., Εικόνες, εικ. 201 και 202 αντίστοιχα) και την αποδιδόμενη στον Ανδρέα Ρίτζο στο Μουσείο του Ελληνικού Ινστιτούτου στη Βενετία (β΄μισό 15ου αιώνα) (Χατζηδάκη Ν., Από το Χάνδακα, 66, εικ. σελ. 67).

[588] Ενδεικτικά, σε μνημεία της Αχρίδας (Subotić G., Ohrid, σχ. 32, 41, 64, 84), στα καθολικά των μονών Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, εικ. 12), Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 105 κ.εξ., εικ. 40), Ξενοφώντος (Millet G., Athos, πίν. 1186.1) και Διονυσίου (Γκιολές Ν., Οι τοιχογραφίες, 95, εικ. 35). Επίσης, στον Άγιο Αθανάσιο στο Λιβαδερό Κοζάνης (τέλη 16ου - αρχές 17ου αιώνα) και στον Άγιο Γεώργιο Βροσύνας Ιωαννίνων (1620) (Χουλιάρας Ι., Η Θεοτόκος, εικ. 5).

Πρόκειται για υστεροβυζαντινή λεπτομέρεια[589], που απαντά στο παλαιό[590] και στο νέο καθολικό[591] της μονής του Μεγάλου Μετεώρου και εντοπίζεται σπάνια κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο[592].

Η απεικόνιση της Παναγίας να κρατά το Άγιο Μανδήλιο[593], που απαντά για πρώτη φορά στους Αγίους Αναργύρους στα Σέρβια Κοζάνης (1510)[594], αποκτά μία σχετική διάδοση στη μεταβυζαντινή εποχή σε περιοχές κυρίως της Θεσσαλίας, της Ηπείρου και της Μακεδονίας[595]. Φαίνεται ότι ο εικονογραφικός τύπος του συνόλου της σκηνής παραμένει αμετάβλητος παρά τις επιμέρους διαφοροποιήσεις ως προς την στη στάση του Χριστού ή και τον αριθμό των αγγέλων που κρατούν τη δόξα.

Συμπερασματικά, λοιπόν, η σκηνή αποδίδεται με ένα όχι συχνό εικονογραφικό τύπο, χαρακτηριστικό του οποίου αποτελεί η απεικόνιση της μετωπικής Θεοτόκου να κρατά το Άγιο Μανδήλιο.

Η Πεντηκοστή

Σε ημικυκλικό έδρανο με ψηλό ερεισίνωτο (εικ. 71) παρατάσσονται οι έντεκα απόστολοι καθισμένοι σε δύο ομίλους κρατώντας κλειστά ειλητά. Οι κορυφαίοι Πέτρος και Παύλος εικονίζονται αντικριστά στο κέντρο του εδράνου. Στο άνω τμήμα της σκηνής αποδίδεται το ημικύκλιο του ουρανού, απ΄όπου εκπέμπονται ακτίνες

---

[589] Γκιολές, Η Ανάληψις, 282 - 283, Georgitsoyanni E., Les peintures murales, 325, Βαραλής Ι., Εικόνα, 166 - 167.

[590] Georgitsoyanni E., Les peintures murales, 173.

[591] Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 147.

[592] Ενδεικτικά, στις μονές Μυρτιάς (Αγρέβη Μ., Μονή Μυρτιάς, εικ.7), Κορώνας (Σδρόλια Σ., Οι τοιχογραφίες, 17), στη Lomnica (Γαρίδης Μ., Μεταβυζαντινή ζωγραφική, εικ. 250), στο ναό Ευαγγελίστριας στον Άγιο Μηνά Ζαγορίου (Χουλιαράς Ι., Δυτικό Ζαγόρι, εικ. 35) και στη μονή Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Μεγαλόβρυσο Αγιάς (Τσιμπίδα Ε., Οι τοιχογραφίες, 193, εικ. 174).

[593] . Grabar A., La Sainte Face, 5 κ.ε., Pallas D., Passion, 134 κ.ε., Weitzman K., The Mandylion, 163 κ.ε., Γκιολές Ν., Ο βυζαντινός τρούλλος, 181 κ.ε. Παπαδάκη - Oekland Στ., Το Άγιο Μανδήλιο, 283 κ.ε.

[594] Χουλιαράς Ι., Η Θεοτόκος, 603, εικ. 1.

[595] Ενδεικτικά, στον Άγιο Νικόλαο στο Sićevo (β΄ μισό 16ου αιώνα) (Γαρίδης Μ., Μεταβυζαντινή ζωγραφική, 440), στον Άγιο Αθανάσιο Κάτω Μερόπης Πωγωνίου (1584) (Μεράντζας Χρ. - Κωστή Ι., Άγιος Αθανάσιος, εικ. 8), στον Άγιο Αθανάσιο Λιβαδερού Κοζάνης (τέλη 16ου - αρχές 17ου αιώνα) (Δημόπουλοις Ι., Τα παρά τον Αλιάκμονα, εικ. σελ. 712) και στον Άγιο Σάββα στο Velimlje (1605) (Petković S., Patriarchate of Peć, 70 - 71). Για έναν εκτενέστερο κατάλογο βλ. Χουλιαράς Ι., Η Θεοτόκος, 604 - 605.

φωτός προς τους μαθητές, ενώ το τείχος και δίρριχτα κτίρια ορίζουν το σύνθετο αρχιτεκτονικό βάθος. Στο κέντρο του ημικυκλίου παριστάνεται η προσωποποίηση του Κόσμου, ως γεροντική εστεμμένη μορφή με πολυτελή υφάσματα, να στέκεται μετωπική κρατώντας σε τεντωμένο ύφασμα τους κλήρους των αποστόλων. Δε διακρίνεται επιγραφή.

Η παράσταση [596] ακολουθεί το καθιερωμένο εικονογραφικό σχήμα στη μεταβυζαντινή ζωγραφική, διαμορφωμένο στην υστεροβυζαντινή εποχή [597], όπως αυτό διαμορφώθηκε στα μετά την Άλωση χρόνια από τους Κρήτες ζωγράφους[598]. Η ημικυκλική διάταξη των αποστόλων σε έδρανο, η απεικόνιση του Κόσμου χωρίς ένδειξη φυσικού τοπίου και η συμμετρική απόδοση του αρχιτεκτονικού βάθους χαρακτηρίζουν το πρότυπο της Κρητικής Σχολής [599], το οποίο διαδίδεται στη μεταβυζαντινή ζωγραφική [600], με επιμέρους διαφοροποιήσεις [601]. Η απόδοση,

[596] Για την εικονογραφική εξέλιξη της σκηνής βλ. Ερμηνεία, 160 - 161, Grabar A., Pentecote, 615 κ.εξ., Seelinger S. - Red., Phingsten, 415 - 423, Schiller G., Ikonographie, 4.1, 11 - 38. Σχετικά με την παρουσία του πλήθους στη σκηνή βλ. Garidis M., La Representation des "Nations", 86 κ.εξ. Επίσης, σχετικά με την παρουσία της Παναγίας στη σκηνή βλ. Καλοκύρης Κ., Η Θεοτόκος, 173 - 174.

[597] Όπως, ενδεικτικά, στο Πρωτάτο (Millet G., Athos, πίν. 13. 3), στον Άγιο Κλήμη Αχρίδας (Millet G. - Frolow A., Yougoslavie III, πίν. 11. 1) αλλά και στις μικρογραφημένες σκηνές τετραπτύχου και εξαπτύχου της μονής Σινά (Σωτηρίου Γ. και Μ., Σινά, εικ. 79, 216 αντίστοιχα).

[598] Ενδεικτικά, τις σκηνές των μονών Παντάνασσας και Περιβλέπτου του Μυστρά (Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ. - Εμμανουήλ Μ., Μονή Παντάνασσας, εικ. 58 - 61, 62 αντίστοιχα), του παλαιού καθολικού του Μεγάλου Μετεώρου (Georgitsoyanni E., Les peintures murales, πίν. 62) και τη μικρογραφημένη σκηνή του «Επί Σοι Χαίρει» του Βυζαντινού Μουσείου (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Εικόνες, 86 - 89, αρ. 23).

[599] Όπως στις μονές Αναπαυσά (Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 221), Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, πίν. 103), Μεγίστης Λαύρας, Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 118.2, 196.1 αντίστοιχα), Διονυσίου (Γκιολές Ν., Οι τοιχογραφίες, εικ. 38), Δουσίκου, Ρουσάνου (Αναγνωστόπουλος Α., Μονή Ρουσάνου, εικ. 95), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 115). Επίσης, βλ. τις φορητές εικόνες του Δαμασκηνού στο Ινστιτούτο Βενετίας (Chatzidakis M., Icones, 67 - 68, πίν. 31, εικ. 45), της μονής Σταυρονικήτα (Τσιγαρίδας Ε., Θεοφάνης ο Κρης, εικ. 169) αλλά και του επιστυλίου της μονής Παντοκράτορος (Τσιγαρίδας Ε., Τμήμα επιστυλίου τέμπλου, 142 - 143, αρ. 2. 76).

[600] Βλ. στα καθολικά των μονών Πέτρας Αγράφων (1625) (Σδρόλια Στ., Οι τοιχογραφίες, 168 - 169, εικ. 97) και Κοιμήσης της Θεοτόκου στο Μεγαλόβρυσο Αγιάς (1638/39) (Τσιμπίδα Ε., Οι τοιχογραφίες, εικ. 176), στο παλαιό καθολικό της μονής Αγίου Στεφάνου Μετεώρων (Vitaliotis I., Saint - Etienne, εικ. 69 - 70) καθώς και στον εξωνάρθηκα της Κουμπελίδικης Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 103 - 104, πίν. 53α) και στον Άγιο Αθανάσιο Κλειδωνιάς (Χουλιαράς Ι., Δυτικό

μάλιστα, του αρχιτεκτονικού βάθους παραπέμπει στην αντίστοιχη σκηνή του παρεκκλησίου του Αγίου Γεωργίου της αθωνίτικης μονής του Αγίου Παύλου[602]. Ανάλογη απόδοση της σκηνής εντοπίζεται σε ναούς της περιοχής, όπως στον Άγιο Δημήτριο[603] και στον Άγιο Βησσαρίωνα Δομενίκου αλλά και στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης[604].

Τα Πάθη και τα μετά την Ανάσταση

Ο Νιπτήρας

Στο αριστερό τμήμα της σκηνής[605] (εικ. 72), ο Χριστός, όρθιος και ελαφρά σκυμμένος επάνω από μια υδρία, σπογγίζει το πόδι του αποστόλου Πέτρου με τα καλυμμένα από το λέντιο χέρια. Ο Πέτρος κάθεται σε παραλληλόγραμο έδρανο στην καθιερωμένη στάση και χειρονομία, με το δεξί χέρι να αγγίζει το κεφάλι του[606]. Στην άλλη άκρη του εδράνου εικονίζονται δύο απόστολοι να λύνουν τα σανδάλια τους, ενώ χαμηλότερα, άλλος ένας παριστάνεται γονατιστός. Πίσω από το έδρανο, έξι απόστολοι, ένθρονοι, σε παρατακτική διάταξη παρακολουθούν το γεγονός. Το

Ζαγόρι, εικ. 132). Πρβλ. όμοια απεικόνιση στην Αγία Τριάδα στο Pljevlja (τέλος 16ου αιώνα) (Petković S., Pljevlja, σχ. σελ. 179) και στη μονή Rozhen (τέλος 16ου αιώνα) (Gerov G. - Penkova B. - Bozhinov R., The Rozhen Monastery, σχ. σελ. 41).

[601] Ομάδα μνημείων της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας διαφοροποιείται ως προς την κυκλική διάταξη των μαθητών και την απόδοση του φυσικού τοπίου πίσω από τη μορφή του Κόσμου, όπως, ενδεικτικά, στα καθολικά των μονών Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, πίν. 58α) και Βαρλαάμ, στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου της Μεγίστης Λαύρας (Semoglou A., Saint - Nicolas, πίν. 35a - b), στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, εικ. 32b).

[602] Millet G., Athos, πίν. 188.1.

[603] Στο συγκεκριμένο μνημείο, στην απόδοση της σκηνής με το ανάλογο εικονογραφικό σχήμα προστίθεται και η απεικόνιση του βραχώδους τοπίου γύρω από τη μορφή του Κόσμου, χαρακτηριστικό στοιχείο των έργων της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., 94 - 95 πίν.58α, Semoglou A., Saint- Nicolas, 67 - 68, πίν. 35a-b, Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 103 - 104, όπου και σχετικά παραδείγματα).

[604] Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, εικ.46.

[605] Σχετικά με το θεολογικό νόημα της παράστασης, που παραπέμπει στο Μυστήριο της Βαπτίσεως βλ. Kantorowicz E., The Baptism, 205 κ.εξ., Triantaphyllopulos D., Kerkyra, 145, όπου και σχετική βιβλιογραφία. Αναφορικά με την προέλευση του εικονογραφικού τύπου και τις επιμέρους διαφοροποιήσεις βλ. Millet G., Recherches, 310 - 325.

[606] Ιωάννης, ιγ΄.9. Πρβλ. Kantorowicz E., The Baptism, 234 - 242.

αρχιτεκτονικό βάθος ορίζεται από ορθογώνιο κτίσμα με κιονοστήρικτο προστώο, ένα καμαροσκέπαστο κτίριο και μια βασιλική με υπερυψωμένο φωταγωγό, που ενώνονται με τείχος και πορφυρό, πολύπτυχο βήλο, ενώ σώζεται η επιγραφή: «Ο ΝΗΠΤΗΡ[ ] C».

Η σκηνή έπεται του Μυστικού Δείπνου, αντίθετα από την ευαγγελική διήγηση του Ιωάννη[607]. Ο ζωγράφος επαναλαμβάνει το λιγότερο διαδεδομένο εικονογραφικό τύπο της μεταβυζαντινής περιόδου[608], ο οποίος έλκει την καταγωγή του από την υστεροβυζαντινή παράδοση[609]. Το εικονογραφικό αυτό σχήμα απαντά σε έργα της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας[610] και σε ικανό αριθμό εντοίχιων συνόλων του Μακεδονικού χώρου[611] και με επιμέρους διαφοροποιήσεις[612]. Η παράστασή μας

[607] Ιωάννης, ιγ΄.3 - 11. Ο ευαγγελιστής εντάσσει το επεισόδιο μέσα στη διαδικασία του Δείπνου, διασαφηνίζοντας τη χρονική προτεραιότητά του.

[608] Ο πλέον διαδεδομένος εικονογραφικός τύπος της εποχής οφείλεται σε πρότυπο του 15ου αιώνα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, 86, εικ. 2 και Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Εικόνες, 86 - 89, αρ.23) και εντοπίζεται κατά το 16ο αιώνα στα αθωνίτικα καθολικά (Millet G., Athos, πίν. 124.2, 174.4, 202.3, 233.3, Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, εικ. 91) και σε εκείνα των Μετεώρων (Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, πίν. σελ. 203 και Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ.. σελ. 117, Αναγνωστόπουλος Α., Μονή Ρουσάνου, εικ. 102).

[609] Όπως στο Πρωτάτο, στον εξωνάρθηκα της μονής Βατοπαιδίου (Millet G., Athos, πίν. 20.1, 90.2 και Τσιγαρίδας Ε. Βυζαντινές τοιχογραφίες, εικ. 218), στον Άγιο Νικήτα στο Čučer, στο Staro Nagoričino (Millet G. - Frolow A., Yougoslavie III, πίν. 37.1, 42.3, 83.3 - 4, Zarras N., The Passion Cycle, 184 - 185) και στο ναό των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης Αχρίδας (Subotić G., Saint Constantin et Helene, σχ. 2).

[610] Όπως στη μονή Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 72 - 73, πίν. 49α), Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 52 - 54, εικ. 21), Βαρλαάμ (αδημοσίευτη παράσταση), στην Παναγία Ρασιώτισσα (Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, 122 - 124, πίν. 28α) και στη Μεταμόρφωσης Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 59 - 62, εικ. 18). Ανάλογο σχήμα θα ακολουθήσουν οι Λινοτοπίτες ζωγράφοι, όπως στη μονή Πατέρων Ζίτσας (Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων, 163 - 164, εικ. 94 με αναφορά σε παραδείγματα της περιοχής).

[611] Το σχήμα αυτό εντοπίζεται ήδη σε ναούς του Εργαστηρίου της Καστοριάς, όπως στο παλαιό καθολικό του Μεγάλου Μετεώρου (Georgitsoyanni E., Les peintures murales, 128 - 132, πίν. 43), στον Άγιο Νικήτα στο Čučer (Millet G. - Frolow A., Yougoslavie III, πίν. 37.1, 42.3) και στο Poganovo (1500) (Γαρίδης Μ., Μεταβυζαντινή ζωγραφική, εικ. 102). Βλ, επίσης, στο Voronet (Henry P., Moldavie du Nord, πίν. Χ.2), στο ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Karlukovo (Pandurski V., Karlukovo, εικ. 67 - 68), στη Pljevlja (Petković S., Pljevlja, σχ. σελ. 182) και στην Παναγία του άρχοντα Αποστολάκη (Πελεκανίδης Σ., Καστοριά, πίν. 233β, Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 78).

επαναλαμβάνει το πρότυπο των αντίστοιχων σκηνών στις μονές Βαρλαάμ και Ντίλιου[613] αλλά διαφοροποιείται από το πρότυπό της καθώς απουσιάζει ο προφήτης Ησαϊας και το ριγμένο ιμάτιο. Η απεικόνιση ενός από τους αποστόλους πίσω από τον Χριστό στο μνημείο μας είναι άγνωστη στη μέχρι σήμερα έρευνα, ενώ το σύνθετο αρχιτεκτονικό βάθος θυμίζει το παράδειγμα της μονής Ντίλιου και του ναού των Αρχαγγέλων στο Kučevište (1591)[614].

Η Προσευχή

Στο άνω τμήμα της σύνθεσης[615] (εικ. 73), ο Χριστός παριστάνεται να προσεύχεται στο Όρος των Ελαιών, όρθιος, στραμμένος αριστερά με το βλέμμα στο τεταρτοκύκλιο του ουρανού. Δεξιά ο Χριστός αποδίδεται για δεύτερη φορά γονυκλινής να προσεύχεται με παραπεταμένο το ιμάτιο στις ορεινές πλαγιές, ενώ άγγελος [616] διακρίνεται από τον ουρανό κρατώντας τα σύμβολα του Πάθους. Χαμηλότερα, στις υπώρειες του όρους, εικονίζεται συμπαγής όμιλος οκτώ αποκοιμισμένων μαθητών σε στάσεις ραθυμίας[617]. Πίσω τους προβάλει ο Χριστός για τρίτη φορά να απευθύνεται στους άλλους τρεις ανακαθισμένους μαθητές, Πέτρο, Ιωάννη και Ιάκωβο, οι οποίοι αποδίδονται σε στάσεις έκπληξης. Υψώνει το χέρι Του και επιτιμά τον αφυπνισμένο Πέτρο [618] για την ολιγωρία τους. Το ορεινό τοπίο αναπτύσσεται σε κατακερματισμένες καθ'ύψος αναπτυσσόμενες, απόκρυμνες κορυφές.

Η ιστόρηση του επεισοδίου αναπτύσσεται σε τρεις διαδοχικές χρονικές φάσεις υιοθετώντας τον ανεπτυγμένο εικονογραφικό τύπο, όπως αυτός καθιερώθηκε στην

---

[612] Στον εικονογραφικό τύπο προστίθενται δευτερεύοντα στοιχεία, όπως η απεικόνιση του προφήτη Ησαϊα, το ριγμένο ιμάτιο του Χριστού, η συνομιλία Ιούδα – διαβόλου και το σύνθετο αρχιτεκτονικό βάθος. Για το θέμα βλ. Τούρτα Α., Οι ναοί, 99 - 100.

[613] Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, εικ. 21 και Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 356.

[614] Serafimova A., Kučevište, εικ. σελ. 304.

[615] Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. Millet G., Recherches, 654 - 661, Schiller G., Iconographie II, 58 - 61. Το επεισόδιο περιγράφεται αναλυτικότερα από τους Ματθαίο (κστ΄. 36 - 46) και Μάρκο (ιδ΄. 32 - 42).

[616] Λουκάς κβ΄, 43.

[617] Ματθαίος κστ΄, 36 - 37 και Μάρκος ιδ΄, 32 - 33.

[618] Ματθαίος κστ΄, 40 - 41.

υστεροβυζαντινή εποχή[619] και διαδόθηκε στη συνέχεια σε διάφορες παραλλαγές, οι οποίες σχετίζονται με τις φάσεις προσευχής του Χριστού και το συμπαγή ή μη όμιλο των μαθητών[620].

Η παράσταση ακολουθεί το σχήμα του πλέον διαδεδομένου εικονογραφικού τύπου της Κρητικής Σχολής[621], όπως αυτός καθιερώθηκε κατά το 15ο αιώνα[622] βασισμένος σε υστεροβυζαντινό πρότυπο[623]. Η διάταξη, λοιπόν, των δύο φάσεων της προσευχής του Χριστού σε συνδυασμό με εκείνη της συνομιλίας με τον Πέτρο σχηματίζουν ένα νοητό τρίγωνο[624], που απαντά τόσο σε έργα της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος[625] όσο και της Κρητικής Σχολής[626]. Συγκεκριμένα, τα δομικά στοιχεία της σκηνής αλλά και οι επιμέρους λεπτομέρειες φανερώνουν άμεση σύνδεση με πρότυπο αντίστοιχο των μονών Φιλανθρωπηνών, Ντίλιου, Βαρλαάμ και Ζάβορδας[627], που

---

[619] Όπως στο Χιλανδάρι (Millet G., Athos, πίν. 70.2), στο Zemen (Grabar A., Bulgarie, πίν. XXIV) και στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (Τσιτουρίδου Α., Άγιος Νικόλαος Ορφανός, 78 - 79, εικ. 34, όπου και σχετικά παραδείγματα).

[620] Βλ. τα συμπαραβαλόμενα παραδείγματα.

[621] Ενδεικτικά, στα καθολικά Μεγίστης Λαύρας, Ξενοφώντος, Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 126.2, 174.5, 216), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 101, 111), Δουσίκου (Γκιολές Ν., Οι τοιχογραφίες, εικ. 76), Ρουσάνου (Αναγνωστόπουλος Α., Μονή Ρουσάνου, εικ. 103) και στην Κοίμηση Καλαμπάκας (Αναγνωστόπουλος Α. - Ανδρούδης Π., Η Βυζαντινή καθέδρα, εικ. 157). Αντίθετα, σε ορισμένα μνημεία της Κρητικής Σχολής, όπως στην Αναπαυσά (Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 204) αλλά και σε έργα του ευρύτερου Μακεδονικού χώρου ακολουθείται ο συνεπτυγμένος τύπος, όπως σε ναούς της Αχρίδας (Subotić G., Ohrid, σχ.79, 111) και στο Poganovo (Γαρίδης Μ., Μεταβυζαντινή ζωγραφική, εικ. 102).

[622] Βλ. τη μικρογραφημένη σκηνή στην εικόνα του «Επί Σοι Χαίρει» του Βυζαντινού Μουσείου (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Εικόνες, 86 - 89, αρ. 23) και της Μπολόνια (αρχές 15ου αιώνα) (Βασιλάκη Μ., Παρατηρήσεις, πίν. Β΄).

[623] Πρβλ. τις σκηνές στο Πρωτάτο (Millet G., Athos, πίν. 20. 2), στον Άγιο Ανδρέα στη Treska (1388) (Duric V., Byzantinische Fresken, 128, σχ.f), στην Περίβλεπτο Αχρίδας, στο Čučer και στο Staro Nagoričino (Millet G. - Frolow A., Yougoslavie III, πίν. 5.2, 43.1, 85.2 αντίστοιχα).

[624] Σδρόλια Στ., Οι τοιχογραφίες, 185 εικ. 108.

[625] Βλ. στις μονές Βαρλαάμ, Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, πίν. 49β) και Ντίλιου (Λίβα - Ξανθακη Θ., Μονή Ντίλιου, εικ. 21).

[626] Ενδεικτικά, στις μονές Ξενοφώντος (Millet G., Athos, πίν. 174. 5), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 101, 111) και Δουσίκου (αδημοσίευτη).

[627] Η παράστασή μας διαφοροποιείται, σε σχέση με τα συμπαραβαλλόμενα μνημεία, μόνο στο σημείο όπου ο άγγελος εμφανίζεται πίσω από το γονυκλινή Χριστό.

χαρακτηρίζεται από τη διάκριση των μαθητών σε δύο ομάδες και τις στάσεις των τριών ανακαθισμένων μαθητών.

Επίσης, η εμφάνιση του αγγέλου στο γονυκλινή Χριστό, που ανάγεται στην παλαιολόγεια τέχνη[628], καθώς και το δισκοπότηρο στα χέρια του αγγέλου, στοιχείο δυτικής προέλευσης[629], απαντούν σε πρώιμες κρητικές εικόνες[630] και εντοπίζονται σε έργα ζωγράφων και των δύο κυρίαρχων Σχολών του 16ου αιώνα[631]. Επιπλέον, η απεικόνιση των συμβόλων του Πάθους μέσα στο δισκοπότηρο αποτελεί σπάνιο τυπολογικό στοιχείο και παραπέμπει σε πρότυπο αντίστοιχο της εικόνας - tondo του Βίκτωρος[632] και πιθανόν σχετίζεται με παραστάσεις της Παναγίας του Πάθους[633]. Τέλος, το αναπεπταμένο ιμάτιο του Χριστού αποτελεί μια σπάνια άλλα χαρακτηριστική λεπτομέρεια της εικονογραφικής παράδοσης της Μακεδονίας ήδη από τα υστεροβυζαντινά χρόνια[634]. Το στοιχείο αυτό αφομοιώνεται από τα μνημεία της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας[635], ενώ απουσιάζει παντελώς από κρητικά έργα.

Συμπερασματικά, λοιπόν, στην απόδοση της σκηνής, ο ζωγράφος εμπλουτίζει το πρότυπο της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας με επιμέρους στοιχεία και μοτίβα τόσο από την καλλιτεχνική παράδοση του Μακεδονικού χώρου όσο και από πρώιμες

---

[628] Ενδεικτικά, βλ. στο Milesevo (Millet G. - Frolow A., Yougoslavie I, πίν. 68.1), στον Άγιο Νικόλαο Ροδιάς και στη μονή Βλαχέρνας Άρτας (Γιαννούλης Δ., Οι τοιχογραφίες, εικ. 41, 255 - 256) και στο ναό των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης Αχρίδας (Subotić G., Saints Constantin et Helene, σχ. σελ. 182, εικ. 19)

[629] Βασιλάκη Μ., Παρατηρήσεις, 69 σημ. 21, όπου και σχετικά παραδείγματα.

[630] Όπως η μικρογραφημένη σκηνή στην εικόνα του «Επί Σοι Χαίρει» του Βυζαντινού Μουσείου (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Εικόνες, 86 - 89, αρ. 23), οι εικόνες της Εθνικής Πινακοθήκης της Μπολώνια, της Οξφόρδης (Βασιλάκη Μ., Παρατηρήσεις, πίν. 15 - 17, 22 αντίστοιχα) και της Ραβέννας (Κωνσταντουδάκη - Κιτρομηλίδου Μ., Τρίπτυχο, πίν. Δ΄ - Ε΄).

[631] Ενδεικτικά, στη μονή Διονυσίου (Millet G., Athos, πίν. 198.2, Γκιολές Ν., Οι τοιχογραφίες, 77 - 78) και στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, εικ. 19a).

[632] Βασιλάκη Μ., Παρατηρήσεις, πίν. 24.

[633] Χατζηδάκης Μ., Εικόνες, 68, Χατζηδάκη Ν., Από το Χάνδακα, 28, 42 - 46, όπου και παλαιότερη βιβλιογραφία.

[634] Όπως στο Πρωτάτο, στο Βατοπαίδι (Millet G., Athos, πίν. 20.2, 91.1 - 2) και στην Περίβλεπτο Αχρίδας (Millet G. - Frolow A., Yougoslavie III, πίν. 5.2), στο Leskoec (Subotić G., Ohrid, σχ. 79) και αργότερα στο ναό των Αρχαγγέλων στο Kučevište (1591) (Serafinova A., Kučevište, 304).

[635] Όπως στις μονές Φιλανθρωπηνών και Ντίλιου (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 59 και 396), Ζάβορδας και Βαρλαάμ.

κρητικές εικόνες δημιουργώντας ένα σύνολο, που το χαρακτηρίζει η έντονη αφηγηματική διάθεση.

Η Προδοσία

Στον κάθετο άξονα της σύνθεσης (εικ. 74) εικονίζεται το σύμπλεγμα του Χριστού με τον Ιούδα. Αριστερά, ο Χριστός δέχεται το φίλημα και ταυτόχρονα τείνει το χέρι προς δεξιά, όπου αποδίδεται ο Πέτρος πεσμένος στο έδαφος με το μαχαίρι στο χέρι να έχει αρπάξει το νεαρό Μάλχο από τα μαλλιά. Γύρω από το κεντρικό σύμπλεγμα παρατάσσεται όμιλος στρατιωτών και Φαρισαίων σε έντονες στάσεις και χειρονομίες κρατώντας ακόντια, σπαθιά και φανούς. Το επεισόδιο διαδραματίζεται σε φυσικό τοπίο, πίσω από το οποίο προβάλλει το τείχος με τις επάλξεις. Στο άνω τμήμα διακρίνεται η επιγραφή: «Η ΠΡΟΔΟCIC».

Η σύνθεση [636] ακολουθεί το λιγότερο διαδεδομένο εικονογραφικό τύπο της μεταβυζαντινής περιόδου [637], διαμορφωμένο την υστεροβυζαντινή εποχή [638], που υιοθετήθηκε από εκπροσώπους της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας [639] και αργότερα από Λινοτοπίτες ζωγράφους[640]. Ο ζωγράφος επαναλαμβάνει με σχετική πιστότητα το πρότυπο της μονής Φιλανθρωπηνών[641], που χαρακτηρίζεται από την

[636] Ματθαίος κστ΄, 47 - 56, Μάρκος ιδ΄, 43 - 50, Λουκάς κβ΄, 47 - 53, Ιωάννης ιη΄, 1 - 12. Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. Millet G., Recherches, 326 - 344, Schiller G., Ikonographie II, 62 - 66, Παπακυριακού Χ., Η Προδοσία, 233 κ.εξ., Stylianou A. and J., The Militarization, 270 κ.εξ.

[637] Ο πλέον διαδεδομένος εικονογραφικός τύπος υιοθετείται από τους ζωγράφους της Κρητικής σχολής, ο οποίος βασίζεται σε πρότυπο του 15ου αιώνα και σε μια διαφορετική σύλληψη του θέματος πρβλ. τα καθολικά των μονών Αναπαυσά (Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 205), Μεγίστης Λαύρας (Millet G., Athos, πίν. 126. 2), Διονυσίου και Δουσίκου (Γκιολές Ν., Οι τοιχογραφίες, εικ. 24, 77).

[638] Ενδεικτικά, στον Άγιο Νικόλαο στη Curtea des Arges (Tafrali O., Curtea des Arges, πίν. LXXIII).

[639] Όπως οι παραστάσεις των μονών Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, εικ. 8), Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, εικ. 22) και Βαρλαάμ καθώς και στη Ρασιώτισσα (Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, εικ. 44β, 29α αντίστοιχα), όπου εντοπίζονται επιμέρους δευτερεύοντα επεισόδια.

[640] Όπως στη μονή Βάνιστας και Προφήτη Ηλία Στεγόπολης (Σκαβάρα Μ., Το Έργο, εικ. 95, 442), στο ναό του Αγίου Νικολάου στα Καλύβια Ελαφότοπου (Χουλιαρά Ι., Δυτικό Ζαγόρι, εικ. 99), στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, εικ. 56α - β) και στη μονή Πατέρων Ζίτσας (Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων, πίν. 5α).

[641] Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 74 - 76, εικ. 8.

ορμητική κίνηση του Χριστού, την έλευση του Ιούδα από δεξιά[642] και τις επιμέρους στάσεις στρατιωτών και Ιουδαίων. Ο χιλίαρχος με το ρόπαλο στα δυο χέρια[643], η σχεδόν χορευτική στάση του στρατιώτη, που διασταυρώνεται πίσω του, με απλωμένο το χέρι στο Χριστό[644] και εκείνου δεξιά που προτάσσει το ξίφος[645] αλλά και οι στάσεις των προσώπων του συμπλέγματος Πέτρου - Μάλχου[646] αποτελούν τυπικές μορφές στην υστεροβυζαντινή παράδοση του θέματος.

Η παράστασή μας διαφοροποιείται σε σχέση με το πρότυπό της στην απουσία δευτερευόντων επεισοδίων[647], στις στάσεις ορισμένων στρατιωτών[648], στην έλλειψη συστοιχίας δοράτων και στην συνδυαστική απόδοση φυσικού και αρχιτεκτονικού βάθους. Τέλος, ο αυξημένος αριθμός των στρατιωτών και η απεικόνιση του τείχους με τις πυργοειδείς επάλξεις αποτελούν χαρακτηριστικά τυπολογικά στοιχεία που απαντούν ήδη στην μνημειακή ζωγραφική του 15ου αιώνα[649].

---

[642] Millet G., Recherches, 326 κ.εξ., εικ. 324, 334, 341 - 342.

[643] Όπως στο Arilje (Millet G. - Frolow A., Yougoslavie II, πίν. 77.1), στο Staro Nagoričino (Millet G. - Frolow A., Yougoslavie III, πίν. 85.3, Zarras N., The Passion Cycle, εικ. 5) και στον ναό του Αγίου Νικολάου του Κυρίτζη (Πελεκανίδης Σ., Καστοριά, πίν. 157).

[644] Ενδεικτικά, στην Περίβλεπτο Αχρίδας (Millet G. - Frolow A., Yougoslavie III, πίν. 7.1), στο Ivanovo (Boschkov A., Wandmalerei, εικ. σελ. 66).

[645] Όπως στο Πρωτάτο, στις μονές Χιλανδαρίου και Βατοπαιδίου (Millet G., Athos, 24.2, 70.1, 91.3 αντίστοιχα), στο Zemen (Grabar A., Bulgarie, εικ. XXV) και στον Άγιο Ανδρέα στο Treska (Duric V., Byzantinische Fresken, 128, σχ. f).

[646] Όπως στον Ταξιάρχη Μητροπόλεως και στον Άγιο Νικόλαο του Κυρίτζη Καστοριάς (Πελεκανίδης Σ., Καστοριά, πίν. 123α, 156α αντίστοιχα), στο Prilep (Millet G. - Frolow A., Yougoslavie III, πίν. 23. 3) αλλά και στον Άγιο Δημήτριο στο Μακρυχώρι Εύβοιας (Εμμανουήλ Μ., Οι τοιχογραφίες, πίν. 15).

[647] Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών. 75, 140 - 141 σημ. 453, όπου και σχετικά παραδείγματα.

[648] Ο πρώτος στρατιώτης δεξιά του Ιούδα δεν εικονίζεται στραμμένος με την πλάτη προς το θεατή και κρατά διαφορετικά το ξίφος του σε σχέση με τα συμπαραβαλλόμενα παραδείγματα.

[649] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 88 – 89. Βλ., ενδεικτικά, στον Άγιο Νικόλαο Βεύης (Paissidou M., Ayios Nikolaos, εικ. 5) και στο παλαιό καθολικό του Μεγάλου Μετεώρου (Georgitsoyanni E., Les peintures murales, πίν. 45). Πρβλ. ανάλογο σχήμα σε περιοχές που δέχθηκαν δυτικές επιδράσεις, όπως στη μονή Ασίνου (τέλος 15ου αιώνα) (Γαρίδης Μ., Μεταβυζαντινή ζωγραφική, εικ. 61), στο ναό Αγίου Μάμα Λουβαρά (1495) Κύπρου (Stylianou A. and J., The Painted Churches of Cyprus, εικ. 140) καθώς και στον Άγιο Ανδρέα Βολιμών Ζακύνθου (Στουφή - Πουλημένου Ι., Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, 91, εικ. 124). Επίσης, βλ. στο Treskavac, στο Poganovo (1500) και στο Dorohoi (1495) (Γαρίδης Μ., Μεταβυζαντινή ζωγραφική, εικ. 99, 103 και 126 αντίστοιχα).

Η Άρνηση και η Μετάνοια του Πέτρου

Στη σύνθεση[650] (εικ. 75) ιστορούνται τέσσερα διαδοχικά επεισόδια, τα οποία κατανέμονται σε τρία διαφορετικά επίπεδα με την αξιοποίηση διπλού τείχους και οικημάτων, που αποδίδουν τον περίβολο της αυλής του αρχιερέα. Στο πρώτο επίπεδο ιστορείται η δεύτερη άρνηση του Πέτρου[651]. Σε ημικυκλικό έδρανο, μπροστά από το οποίο διαμορφώνεται η πυρά, κάθονται παρατακτικά από αριστερά ο Πέτρος, δύο στρατιώτες και ένας δούλος, που του απευθύνει το λόγο, ενώ ο Πέτρος σηκώνει τα χέρια σε χειρονομία άρνησης. Σε δεύτερο επίπεδο, πίσω από το έδρανο ιστορείται η πρώτη και η τρίτη άρνηση του αποστόλου. Αριστερά, η θυρωρός προβάλλει μισοκρυμένη πίσω από οίκημα και χαμηλό τείχος και αποκρίνεται στον Πέτρο, ο οποίος αποδίδεται όρθιος σε ισχυρή αντικίνηση. Δεξιά, ο Πέτρος, στην ίδια στάση και χειρονομία λόγου, εικονίζεται δίπλα στον υπηρέτη[652]. Ψηλότερα, σε τρίτο επίπεδο, αριστερά αποδίδεται ο πετεινός πάνω σε δίρριχτη στέγη, που οριοθετεί χρονικά τα επεισόδια. Αριστερά ιστορείται η μετάνοια του Πέτρου[653], ο οποίος γέρνει σκεπτόμενος πάνω στο στύλο.

Η συναπεικόνιση τεσσάρων επεισοδίων σε επάλληλα επίπεδα, χαρακτηριστικό γνώρισμα της υστεροβυζαντινής εικονογραφικής παράδοσης του θέματος[654], υιοθετείται εκτενώς κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο από ζωγράφους της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας[655] και του ευρύτερου Βαλκανικού χώρου[656], σε αντιδιαστολή

---

[650] Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. Millet G., Recherches, 345 - 361, Schiller G., Ikonographie II, 51 - 56.

[651] Η σκηνή βασίζεται στα συνοπτικά ευαγγέλια Ματθ. κστ΄, 69 - 75, Μάρκ. ιδ΄, 66 - 72 και Λουκ. κβ΄, 4 - 62.

[652] Ιωάν. ιη΄, 16 - 18 και 25 - 27.

[653] Ματθ. κστ΄, 75, Μάρκ. ιδ΄, 72 και Λουκ. κβ΄, 62.

[654] Όπως στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (Τσιτουρίδου Α., Άγιος Νικόλαος Ορφανός, εικ. 38), στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη (Πελεκανίδης Σ., Καστοριά, πίν. 148α και Παζαράς Ν., Οι τοιχογραφίες, εικ. 42), στο Mateic, στη μονή Marko (Millet G. - Velmans T., Yougoslavie IV, πίν. 49.99 και 92.169 αντίστοιχα), στο Polosko (Duric V., Byzantinische Fresken, εικ. 94) και στη μονή Χιλανδαρίου (Millet G., Athos, πίν. 71.2) .

[655] Όπως στις μονή Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, πίν. 51), Ζάβορδας (Μιχαηλίδης Μ., Νέα στοιχεία, εικ. 9) και Βαρλαάμ (Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, πίν. 45α), παραστάσεις που βασίζονται κατά κανόνα στην ευαγγελική διήγηση του Ιωάννη.

[656] Όπως στο παλαιό καθολικό του Μεγάλου Μετεώρου (Georgitsoyanni E., Les peintures murales, εικ. 46), στο Leskoec (Subotić G., Ohrid, σχ. 79), στο Poganovo (Grabar A., Bulgarie, πίν. LXIa), στη Vatra Moldovita (Henry P., Moldavie du Nord, πίν. XXII.2), στη Pljevlja (Petković S., Pljevlja, σχ.

με τους ομότεχνούς τους της Κρητικής Σχολής[657]. Η διάταξη των επεισοδίων σε επάλληλα επίπεδα δεν είναι ιδιαίτερα συχνή στα μετά την Άλωση χρόνια[658] και συναντάται, κυρίως, σε έργα της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας. Ο καθιστός Πέτρος εντοπίζεται σε ικανό αριθμό έργων του 15ου και του 16ου αιώνα[659], όπως και η ρεαλιστική, ρωπογραφική λεπτομέρεια του γυμνού ποδιού κοντά στην φωτιά[660]. Ανάλογη προέλευση έχει και η ιδιότυπη στάση του αποστόλου ως σκεπτόμενου, στηρίζοντας το κεφάλι με το χέρι του[661], στο επεισόδιο της Μετάνοιας, αντί της απόδοσής του ως θρηνούντος. Επίσης, το ημικυκλικό έδρανο επαναλαμβάνει πρότυπο του 15ου αιώνα στα μνημεία της Μολδαβίας[662]. Τέλος, οι στάσεις του Πέτρου στα άλλα δύο επεισόδια με τη χαρακτηριστική χειρονομία ταραχής και άρνησης, ο υπηρέτης και η μορφή της μισοκρυμμένης πίσω από την οικία θεραπαινίδας[663]

σελ. 181) και αργότερα στη μονή Πατέρων (Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων, εικ. 98) και στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 108 - 109, πίν. 5, 56α).

[657] Οι Κρητικοί ζωγράφοι υιοθετούν το συνεπτυγμένο τύπο, ο οποίος περιλαμβάνει τις δύο Αρνήσεις και τη Μετάνοια, βασισμένοι σε πρότυπο του 15ου αιώνα (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Εικόνες, 86 - 89, αρ. 23). Πρβλ. τα παραδείγματα των μονών Αναπαυσά (Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 211), Μεγίστης Λαύρας, Διονυσίου, Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 125.2, 200.1, 233.2 αντίστοιχα), Δουσίκου (Γκιολές Ν., Οι τοιχογραφίες, εικ. 75, 77) και Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, εικ. 93 - 95) καθώς και στο επιστύλιο της μονής Ιβήρων (Τσιγαρίδας Ε., Θεοφάνης ο Κρης, εικ. 144, 147).

[658] Georgitsoyanni E., Les peintures murales, 140, όπου και προγενέστερη βιβλιογραφία.

[659] Όπως στα καθολικά Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 139), Διονυσίου και Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 200.1, 216.1), Βαρλαάμ (Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, εικ. 45α), Ζάβορδας (Μιχαηλίδης Μ., Νέα στοιχεία, εικ. 9). Πρβλ. στο Hirlau (1492), στο Dorohoi (1495) (Γαρίδης Μ., Μεταβυζαντινή ζωγραφική, εικ. 123, 127), στο Humor (Henry P., Moldavie du Nord, πίν. XVII.2), στη μονή Ζάβορδας και Βαρλαάμ.

[660] Το μοτίβο αποτελεί τυπικό γνώρισμα του ευρύτερου νοτιοβαλκανικού χώρου, ήδη από τα υστεροβυζαντινά χρόνια. Για το θέμα βλ. Millet G., Recherches, εικ. 363, 368, Georgitsoyanni E., Les peintures murales, 139, Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 109, Παζαράς Ν., Οι τοιχογραφίες, 154, σημ. 1158 - 1159.

[661] Χουλιαράς Ι., Δυτικό Ζαγόρι, 211 - 212, εικ. 147, 183, όπου και σχετικά παραδείγματα.

[662] Όπως στο Hirlau, στο Dorohoi (Γαρίδης Μ., Μεταβυζαντινή ζωγραφική, εικ. 123, 127), στο Poganovo (Grabar A., Bulgarie, πίν. LXIa) και στη Vatra Moldovitei (Henry P., Moldavie du Nord, πίν. XXII.2).

[663] Όπως στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη (Παζαράς Ν., Οι τοιχογραφίες, 155), στους Αγίους Αποστόλους του Peć (Duric V., Byzantinische Fresken, πίν. XXX), στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (Τσιτουρίδου Α., Άγιος Νικόλαος Ορφανός, εικ. 38) και στο Χιλανδάρι (Millet G., Athos, πίν. 71.2).

αποτελούν καθιερωμένα στοιχεία στην εικονογραφία του θέματος.

Επομένως, ο ζωγράφος χρησιμοποιεί ως προς τη γενική συγκρότηση της σύνθεσης και τα δομικά στοιχεία της πρότυπο της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας με επιμέρους διαφοροποιήσεις.

Η Κρίση των Αρχιερέων

Από αριστερά ο Χριστός (εικ. 76), ενδεδυμένος με ποδήρη χιτώνα και δέσμιος στα άνω άκρα και συνοδευόμενος από όμιλο στρατιωτών - Ιουδαίων, προσάγεται στην αίθουσα του συμβουλίου των αρχιερέων. Ανάμεσα στο πλήθος, ένας στρατιώτης με το βλέμμα προς το Χριστό υψώνει απειλητικά το χέρι για να τον ραπίσει[664]. Οι αρχιερείς Άννας και Καϊάφας παριστάνονται ένθρονοι σε ξύλινο έδρανο με ψηλό ερεισίνωτο και υποπόδιο, να συνομιλούν με συγκρατημένες κινήσεις. Πίσω τους εικονίζονται δύο υπηρέτες με το βλέμμα προς το Χριστό, ενώ το βάθος ορίζεται από τείχος που συνδέει ένα ψηλό κτίριο με δίρριχτη στέγη και δύο στενά οικοδομήματα. Στο βάθος διακρίνεται η μεγαλογράμματη επιγραφή: «Ο Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ ΚΡΙΝΟΜΕΝΟΣ ΥΠΟ ΑΝΑ/ ΚΑΙ ΚΑΪΑΦΑ».

Η παράστασή[665] ακολουθεί τον καθιερωμένο εικονογραφικό τύπο του θέματος, όπως αυτός διαμορφώθηκε στα παλαιολόγεια χρόνια[666] και εισήχθη από το Θεοφάνη στη μνημειακή ζωγραφική του 16ου αιώνα με την απόδοση του επεισοδίου στο καθολικό της μονής Αναπαυσά[667]. Ο όμιλος των στρατιωτών με το δέσμιο Χριστό και οι ένθρονοι αρχιερείς στο ημικυκλικό ένδρανο με τους υπηκόους χαρακτηρίζουν το

[664] Ματθ., κστ΄, 27 και Ιωάννης ιη΄, 22.

[665] Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. Schiller G., Ikonographie II, 56 - 58. Η σύνθεση μας συνδυάζει στοιχεία από τις ευαγγελικές διηγήσεις και των τεσσάρων ευαγγελιστών (Ματθ. κστ΄. 57 - 68, Μάρκ. ιδ΄.53 - 65, Λουκ. κβ΄. 54, 66 - 71 και Ιωάν. ιη΄. 12 - 27). Αντίθετα, σε ορισμένες περιπτώσεις, οι ζωγράφοι βασίζονται αποκλειστικά στο ευαγγέλιο του Ιωάννη παριστάνοντας τις δύο κρίσεις ως ανεξάρτητες συνθέσεις, όπως, ενδεικτικά, στο Χιλανδάρι (Millet G., Athos, πίν. 71.1) και στο Staro Nagoričino (Millet G. - Frolow A., Yougoslavie III, πίν. 86.1).

[666] Όπως στο Πρωτάτο (Millet G., Athos, πίν. 21.1), στην Περίβλεπτο Αχρίδας (Millet G. - Frolow A., Yougoslavie III, πίν. 8.1), στη μονή Marko (Millet G. - Frolow A., Yougoslavie IV, πίν. 92.169 - 94.171), στο Polosko (1370) (Duric V., Byzantinische Fresken, εικ. 94) και στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη (Παζαράς Ν., Οι τοιχογραφίες, εικ. 42).

[667] Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 210. Βλ., επίσης, με επιμέρους διαφοροποιήσεις στη διάταξη της σκηνής και στις στάσεις των μορφών στα καθολικά των μονών Μεγίστης Λαύρας (Millet G., Athos, πίν. 125.2) και Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, εικ. 92)

πρότυπο της Κρητικής Σχολής[668], αντίθετα από τον εικονογραφικό τύπο που υιοθετούν οι ζωγράφοι στα μνημεία κυρίως της Ηπείρου[669] και της Μακεδονίας και της Μολδαβίας[670].

Η παράστασή μας δε διαφοροποιείται από το πρότυπό της. Συγκεκριμένα, οι αρχιερείς συνομιλούν χωρίς τη χαρακτηριστική χειρονομία της διάρρηξης του ιματίου από τον Καϊάφα, στοιχείο που ανάγεται σε υστεροβυζαντινό πρότυπο[671] και επιβιώνει στη μεταβυζαντινή τέχνη[672]. Ο στρατιώτης που ετοιμάζεται να ραπίσει το Χριστό χαρακτηρίζει την τυπολογία του θέματος[673], όπως και ο σιδεροδέσμιος Χριστός, που αποδίδεται με τα χέρια δεμένα παράλληλα. Η απεικόνιση δύο υπηρετών πίσω από τους αρχιερείς εντοπίζονται στις αντίστοιχες παραστάσεις των μονών Σταυρονικήτα

---

[668] Όπως στη μικρογραφημένη σκηνή της εικόνας του «Επί Σοι Χαίρει» του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Εικόνες, 86 - 89, αρ. 23), στο Μεγάλο Μετέωρο (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 119, 139), στις μονές Ξενοφώντος, Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 174.6, 233.2), Διονυσίου, Δουσίκου (Γκιολές Ν., Οι τοιχογραφίες, εικ. 25, 75, 77 αντίστοιχα) και Ρουσάνου (Αναγνωστόπουλος Α., Μονή Ρουσάνου, εικ. 106 - 107) καθώς και στο επιστύλιο της μονής Ιβήρων (Τσιγαρίδας Ε., Θεοφάνης ο Κρης, εικ. 144, 146).

[669] Ο έτερος διαδεδομένος εικονογραφικός τύπος χαρακτηρίζεται από τον πολυπληθή όμιλο Ιουδαίων, στρατιωτών και κατηγόρων σε συμπαγείς ομάδες και σύνθετο αρχιτεκτονικό βάθος, όπως εντοπίζεται στις μονές Φιλανθρωπηνών, Ντίλιου (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 79 και 399), Βαρλαάμ (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, πίν. 83γ), στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, εικ. 21a), στον Άγιο Δημήτριο Βελτσίστας (Σταυροπούλου Α., Άγιος Δημήτριος, πίν. 29, 31 - 33) και στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα Α., Οι ναοί, πίν. 6).

[670] Στα μνημεία αυτά συνενώνονται οι δύο κρίσεις με την Απόνιψη του Πιλάτου, σχήμα που ανάγεται στην υστεροβυζαντινή περίοδο. Πρβλ. στο ναό των Ισαποστόλων Αχρίδας (Subotić G., Saints Constantin et Helene, σχ. 2), στο παλαιό καθολικό του Μεγάλου Μετεώρου (Georgitsoyanni E., Les peintures murales, 141 - 144, σημ. 363, πίν. 47), στο Humor, στη Vatra Moldovita (Henry P., Moldavie du Nord, πίν. XVIII.1, XXIII.1 αντίστοιχα) και αργότερα στην Παναγία του άρχοντα Αποστολάκη και στον ομώνυμο ναό των Αγίων Αναργύρων (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 80 –81, πίν. 46, 90 –91, πίν. 49β).

[671] Όπως στο Πρωτάτο (Millet G., Athos, πίν. 21.1) και στη Θεοσκέπαστο Τραπεζούντας (Millet G. - Talbot Rice D., Trebizond, πίν. XXIII.1).

[672] Όπως σε ναούς της Κύπρου (Stylianou A. and J., The Painted Churches of Cyprus, εικ. 43, 111, 140, Γαρίδης Μ., Μεταβυζαντινή ζωγραφική, εικ. 62).

[673] Ενδεικτικά, στις μονές Μεγίστης Λαύρας, Ξενοφώντος, Διονυσίου, Μεταμόρφωση Βελτσίστας, σε αντίθεση με τον μεγάλο αριθμό των παλαιολόγειων παραστάσεων, όπου εικονίζεται ένας υπηρέτης, όπως, ενδεικτικά στο Πρωτάτο (Millet G., Athos, πίν. 21.1) και στο Mateic (Millet G., Recherches, εικ. 630) αλλά και ορισμένων μεταβυζαντινών σκηνών, όπως στις μονές Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, εικ. 23) και Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 233.2).

και Δουσίκου. Τέλος, η γενική συγκρότηση της σκηνής με τα επιμέρους τυπολογικά στοιχεία παραπέμπει σε ανάλογο πρότυπο της μονής Σταυρονικήτα[674]. Ανάλογη εικονογραφική συγκρότηση απαντά στον Άγιο Βησσαρίωνα Δομενίκου (1600).

Η Απόνιψη του Πιλάτου

Αριστερά, ο Χριστός (εικ. 77), με ποδήρη πορφυρό χιτώνα και δεμένα τα χέρια, άγεται προς τον Πιλάτο από όμιλο στρατιωτών και Ιουδαίων. Δεξιά, ο Πιλάτος, ένθρονος σε ξύλινο έδρανο πατώντας σε υποπόδιο, παριστάνεται σε στάση τριών τετάρτων προς το Χριστό να νίπτει τα χέρια του σε λεκάνη. Στρέφει την κεφαλή προς τα πίσω, όπου μια νεαρή γυναίκα[675] του απευθύνει το λόγο. Πίσω του εικονίζεται ένας υπηρέτης με χειρόμακτρο ριγμένο στον ώμο κρατώντας το λαγήνι. Πάνω στο έδρανο διακρίνονται σύνεργα γραφής, όπως το μελανοδοχείο με το καλαμάρι και ένα ειλητάριο, όπου θα καταγραφεί η καταδικαστική απόφαση. Ανάμεσα στους πρωταγωνιστές εικονίζεται ένας αρχιερέας μετωπικός να διαρρηγνύει το χιτώνα του[676] με το βλέμμα προς τον Πιλάτο. Το επεισόδιο[677] διαδραματίζεται μπροστά στο Πραιτώριο, που αποδίδεται με ψηλά οικοδομήματα και πυργοειδείς κατασκευές.

Η σύμπτυξη των δύο ανεξάρτητων, διαδοχικών σκηνών, όπως της Κρίσης των

[674] Επιμέρους διαφοροποιήσεις εντοπίζονται στη χειρονομία του Χριστού αλλά και στο γεγονός ότι το ράπισμα δίνει ένας υπηρέτης.

[675] Ματθαίος κζ΄. 19 - 20, Tischendorf K., Evangelia Apocrypha, 296, 300 - 301. Πρόκειται για τη θεραπαινίδα, που έστειλε η σύζυγος του Πιλάτου. Σχετικά με την παρουσία της βλ. Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 66 σημ. 279 - 280. Αντίθετα σε κρητικά μνημεία, η θεραπαινίδα αντικαθίσταται από υπηρέτη, όπως, ενδεικτικά στις αθωνίτικες παραστάσεις (Millet G., Athos, πίν. 127.3, 162.2, 177.1, 200.1, 226.1).

[676] Ματθαίος 26, 57 - 58. Σύμφωνα με τα απόκρυφα κείμενα, ο αρχιερέας με τη χαρακτηριστική χειρονομία του ερμηνεύεται ως εξοργισμένος κατήγορος και όχι ως κριτής, όπως στο προηγούμενο επεισόδιο της Κρίσης των Αρχιερέων (Grabar A., Bulgarie, 314), γεγονός που δικαιολογείται από τη θέση του ανάμεσα στους πρωταγωνιστές της σκηνής.

[677] Το επεισόδιο αναφέρεται και από τους τέσσερις ευαγγελιστές (Ματθαίος κζ΄. 19 - 24, Μάρκος ιε΄. 1 - 5, Λουκάς κγ΄. 1 - 25, Ιωάννης ιη΄. 28 - 40) και στο απόκρυφο ευαγγέλιο του Νικοδήμου (Tischendorf K., Evangelia Apocrypha, 288 - 296, 343 - 352). Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. Millet G., Recherches, 621 - 622, Schiller G., Ikonographie II, 61 - 63, Radojčić S., Le Jugement de Pilate, 293 κ.εξ.

Αρχιερέων και της Απόνιψης του Πιλάτου[678], ανάγεται στην υστεροβυζαντινή παρίοδο[679], που επιβιώνει και διαδίδεται ήδη από το 15ο αιώνα στην τοπική εικονογραφική παράδοση του ευρύτερου Μακεδονικού χώρου[680] και των βορείων Βαλκανικών χωρών[681] κατά τη διάρκεια της μεταβυζαντινής περιόδου[682]. Η έλευση του Χριστού από αριστερά με τη συνοδεία στρατιωτών, η χαρακτηριστική χειρονομία του Καϊάφα, η πολύστροφη στάση του Πιλάτου, που εξαρτάται από τη θέση του υπηρέτη, αλλά και τα σύνεργα γραφής αποτελούν τυπικά γνωρίσματα στην εικονογραφία της σκηνής. Παραπλήσιο εικονογραφικό σχήμα ακολουθούν οι καλλιτέχνες της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας[683] με επιμέρους διαφοροποιήσεις ως προς το περίτεχνο αρχιτεκτονικό βάθος. Τα σύνεργα γραφής δίπλα από τον Πιλάτο, στο ίδιο έδρανο, όσο και ο ιδιόμορφος σκούφος του υπηρέτη δεν

[678] Πρόκειται για χρονική ανακολουθία, καθώς, σύμφωνα με τον ευαγγελιστή Ματθαίο (Ματθαίος 26, 57 - 75 και 27, 1 - 26), η Απόνιψη του Πιλάτου ακολουθεί τα επεισόδια της Κρίσης του Καϊάφα, του Εμπαιγμού και της Άρνησης του Πέτρου.

[679] Ενδεικτικά, στο ναό των Ισαποστόλων Αχρίδας (τέλος 14ου αιώνα) (Subotić G., Saints Constantin et Helene, σχ.2) και στον Άγιο Γεώργιο στην Έμπαρο Πεδιάδος Κρήτης (1436/7) (Borboudakis M. - Gallas K. - Wessel K., Kreta, εικ. 430).

[680] Όπως στο παλαιό καθολικό του Μεγάλου Μετεώρου (Georgitsoyanni E., Les peintures murales, 141 - 144, εικ. 47), στη Matka (Subotić G., Ohrid, σχ. 111) και αργότερα στο ναό της Φανερωμένης στη Νέα Σκιώνη Χαλκιδικής (Τόσκα - Ζαχάρωφ Λ., Οι τοιχογραφίες, 238 - 241, εικ. 17), στην Παναγία του άρχοντα Αποστολάκη και των Αγίων Αναργύρων (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 80 – 81, πίν. 46, 90 - 91 πίν. 49β αντίστοιχα).

[681] Όπως στο Dobrovat (1529) (Stefanescu I., Bucovine, πίν. 7.1), στο Bobosevo (1487/88), στο Poganovo (Grabar A.., Bulgarie, 313 - 314, πίν. LVIII), στο Humor, στη Vatra Moldovita (1536) (Henry P., Moldavie du Nord, πίν. XVIII.1, XXIII.1), στο ναό του Αγίου Νικολάου στη Maritsa (Tchilingirov A., St. Nicholas, εικ. 44) και στη μονή Κοιμήσεως στο Karlukovo (1602) (Pandurski V., Karlukovo, εικ. 77).

[682] Μεγάλη διάδοση του τύπου παρατηρείται κατά τη διάρκεια του 17ου αιώνα, όπως στη μονή Πατέρων Ζίτσας (Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων, 169 - 171, εικ. 97, σημ. 1234), στο παλαιό καθολικό της μονής Αγίου Στεφάνου Μετεώρων (Vitaliotis I., Saint - Etienne, εικ. 89), στη μονή Δρυόβουνου (Τούρτα Α., Οι ναοί, 107), στη μονή Κοιμήσεως στο Μεγαλόβρυσο Αγιάς (1638/39) (Τσιμπίδα Ε., Οι τοιχογραφίες, εικ. 166) και στον Άγιο Ανδρέα Βολιμών Ζακύνθου (Στουφή - Πουλημένου Ι., Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, 92, εικ. 125).

[683] Όπως στις μονές Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 80 - 82, πίν. 53α), Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 63 - 65, πίν. 26), Ζάβορδας (Μιχαϊλίδης Μ., Νέα στοιχεία, εικ. 9), Βαρλαάμ, στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 65 - 66, εικ. 20) και στη Ρασιώτισσα (Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, 127 - 129, πίν. 30α).

εντοπίζονται συχνά και παραπέμπουν σε αντίστοιχο πρότυπο της μονής Βυτουμά (1600)[684], αντίθετα από την πλειονότητα των μεταβυζαντινών παραστάσεων[685].

Ο Εμπαιγμός

Στον κεντρικό άξονα της σύνθεσης[686] (εικ. 78) ο Χριστός, με χειριδωτό πορφυρό χιτώνα και μανδύα, παριστάνεται μετωπικός και ακίνητος κρατώντας στο χέρι την κάλαμο. Εκατέρωθεν διατάσσονται ολιγάριθμοι νεαροί χορευτές και μουσικοί χλευάζοντας, ενώ ένας ηλικιωμένος τείνει να τοποθετήσει ένα ακάνθινο στεφάνι στο κεφάλι Του. Χαμηλότερα, στο πρώτο επίπεδο, ένας νεαρός χορεύει κρατώντας μαντήλι, ενώ απέναντί του ένας άλλος προσποιούμενος σεβασμό προσπέφτει στα πόδια του Χριστού. Πίσω του ένα μικρό παιδί κρατά τη μύτη του χλευάζοντας Τον και ένας άλλος χορεύει κρατώντας τύμπανο. Απέναντι ένας γελωτοποιός περπατά με τα χέρια και πίσω του άλλος παίζει κύμβαλα. Ψηλότερα, δύο μορφές Τον πλαισιώνουν σαλπίζοντας τις σπαστές σάλπιγγες. Το επεισόδιο εκτυλίσσεται μπροστά στο τείχος του Πραιτωρίου με τα τοξωτά ανοίγματα και τις πυργοειδείς κατασκευές.

Η εικονογραφική εξέλιξη του επεισοδίου οφείλεται στην επιρροή, που άσκησαν σκηνές διαπομπεύσεων διαφόρων προσώπων κατά το Μεσαίωνα αλλά και παραστάσεις μεσαιωνικού θεάτρου[687]. Ο ζωγράφος υιοθετεί έναν εικονογραφικό τύπο της Κρητικής Σχολής[688], όπως αυτός εισήχθη από το Θεοφάνη και αποτυπώθηκε στα

---

[684] Τριβυζά Ε., Ο διάκοσμος, εικ. 3 Πρβλ. την απόδοση της γραφικής ύλης στο ίδιο έδρανο στο ναό των Αρχαγγέλων στο Kučevište (1591) (Serafinova A., Kučevište, 303) και του Αγίου Ανδρέα Βολιμών Ζακύνθου (Στουφή - Πουλημένου Ι., Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, εικ. 125).

[685] Τα σύνεργα γραφής κατά κανόνα εικονίζονται σε χαμηλό τραπέζι μπροστά από τον Πιλάτο, κυρίως, σε μνημεία της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας, ενώ στα κρητικά έργα δεν παριστάνονται στην αντίστοιχη σκηνή παρά μόνο στο επεισόδιο της Κρίσης των Αρχιερέων.

[686] Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. Millet G., Recherches, 639 - 640, 668 - 669, Schiller G., Ikonographie II, 69 - 73, Κόλλιας Η., Η Διαπόμπευση, 244 - 253. Σύμφωνα με το ευαγγέλιο του Ματθαίου (27, 11 - 36) και του Μάρκου (15, 2 - 19), ο Εμπαιγμός ακολούθησε την Κρίση και την Απόνιψη του Πιλάτου.

[687] Κόλλιας Η., Η Διαπόμπευση, 244 - 246, Georgitsoyanni E., Les peintures murales, 145 σημ. 392, Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 69 υποσημ. 294.

[688] Όπως στα αθωνίτικα καθολικά της Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 226.1), Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, εικ. 92), της Διονυσίου, της Δουσίκου (Γκιολές Ν., Οι τοιχογραφίες, εικ. 28, 76 αντίστοιχα), του Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 100 - 101, 119), της Ρουσάνου (Αναγνωστόπουλος Α., Μονή Ρουσάνου, εικ. 110 - 111) και

καθολικά των μονών Αναπαυσά[689] και Μεγίστης Λαύρας[690], βασισμένο σε πρότυπο της πρώιμης μεταβυζαντινής περιόδου[691]. Το λιτό, ολιγοπρόσωπο και συμμετρικό εικονογραφικό σχήμα απαντά τόσο σε έργα ζωγράφων της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας [692] όσο και των βορείων Βαλκανικών περιοχών [693] . Επιμέρους διαφοροποιήσεις στην εικονογραφική εξέλιξη του θέματος οφείλονται στον αυξημένο αριθμό των συμμετεχόντων (γελοτοποιοί, χορευτές και μουσικοί), γεγονός που έλκει την καταγωγή από παλαιολόγεια πρότυπα[694].

Οι μουσικοί με τα τύμπανα και τα κύμβαλα και ο νεαρός που γονατίζει [695] χαρακτηρίζουν έργα της Κρητικής Σχολής και αποτελούν τυπικά στοιχεία του θέματος. Η απόδοση του χορευτή άλλοτε να κρατά μαντήλι στα χέρια και άλλοτε να κουνά τις μακριές, οξύλικτες χειρίδες [696] , ανάγεται στην υστεροβυζαντινή

στην Κοίμηση Καλαμπάκας (Αναγνωστόπουλος Α. - Ανδρούδης Π., Η Βυζαντινή καθέδρα, εικ. 161, 163).

[689] Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 213.

[690] Millet G., Athos, πίν. 126.4.

[691] Όπως η μικρογραφημένη παράσταση της εικόνας «Επί Σοί Χαίρει» του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Εικόνες, 86 - 89, αρ.23), που χαρακτηρίζεται για την απουσία στρατιωτών από τη σκηνή (Ματθαίος 27, 27 και Μάρκος 15, 16).

[692] Όπως στις μονές Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, πίν. 53β), Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, εικ. 28) και Βαρλαάμ (Ανωγειανάκης Φ., Λαϊκά όργανα, πίν. 41) καθώς και στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, εικ. 21b).

[693] Ενδεικτικά, στη Matka (Subotić G., Ohrid, σχ. 112), στη μονή Strupeski (τέλη 16ου αιώνα) (Γαρίδης Μ., Μεταβυζαντινή ζωγραφική, εικ. 45), στο Voronet (Stefanescu I., Bucovine, πίν. 9.2), στο Humor, στη Vatra Moldovitei (Henry P., Moldavie du Nord, πίν. XVII.1, XXIII.1 αντίστοιχα) και στην Αγία Τριάδα στο Pljevlja (Petković S., Pljevlja, σχ. σελ. 174).

[694] Ενδεικτικά, στον Άγιο Νικόλαο στο Prilep (Millet G. - Frolow A., Yougoslavie III, πίν. 24.2), στο Lesnovo (Millet G. - Frolow A., Yougoslavie IV, πίν. 15.32) και στον Άγιο Νικόλαο στην Curtea de Arges (Tafrali O., Curtea de Arges, πίν. LXXVIII.1).

[695] Οι χλευάζοντες άλλοτε αποδίδονται ως νεαροί Ιουδαίοι, όπως στο Berende (Boschkov A., Wandmalerei, εικ. σελ. 37), στον Άγιο Αθανάσιο Κορακιάνας (Triantaphyllopulos D., Kerkyra, εικ. 70) και στις μονές Διονυσίου, Ντίλιου, Βαρλαάμ και Ζάβορδας και άλλοτε ως γονατιστοί στρατιώτες, όπως στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (Τσιτουρίδου Α., Άγιος Νικόλαος Όρφανός, εικ. 39 - 40), στη Βλαχέρνα Άρτας (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Η Βλαχέρνα, εικ. 13), στη μονή Σταυρονικήτα και στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας.

[696] Πρβλ. Κόλιας Η., Η Διαπόμπευση, 249 - 250 και Keiko K., Notes on the dancers, 159 κ.εξ.

ζωγραφική[697] και εντοπίζεται σε έργα της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας[698] και του ευρύτερου Μακεδονικού χώρου[699]. Επιπλέον, η ιδιότυπη στάση του νεαρού που περπατά με τα χέρια είναι εξαιρετικά σπάνια, στοιχείο που έλκει την καταγωγή του από έργα αντίστοιχα του Ivanovo[700] και εντοπίζεται μεταγενέστερα στο καθολικό της μονής Βυτουμά Καλαμπάκας (1600)[701]. Τέλος, η απόδοση της ανεστραμμένης, σιγμοειδούς σάλπιγγας συναντάται σε μεμονωμένες παραστάσεις (Ελκόμενος, Πιλάτος με τη συνοδεία του) της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας[702] και μνημεία της Μολδαβίας[703]. Το τόξο που σχηματίζουν οι δύο σάλπιγγες και η οπτική κατάληξη των άκρων τους στον εξώστη του τείχους, πάνω από την κεφαλή του Χριστού, αποτελεί παλαιολόγεια επιβίωση[704] και αρκετά συχνό μοτίβο στη μεταβυζαντινή εικονογραφία[705].

Συμπερασματικά, λοιπόν, ο ζωγράφος εμπλουτίζει το πρότυπο της Κρητικής Σχολής με επιμέρους στοιχεία από την εικονογραφική παράδοση της Σχολής της

---

[697] Ο χορευτής με τα μαντήλια στα χέρια συναντάται, ενδεικτικά, στον Άγιο Νικόλαο Μαγαλειού (Πελεκανίδης Σ., Καστοριά, πίν. 169α), στο Χιλανδάρι (Millet G., Athos, πίν. 73.2), ενώ ο χορευτής με τις μακριές χειρίδες εντοπίζεται στο Staro Nagoričino (Millet G. - Frolow A., Yougoslavie III, πίν. 88.2 - 3, Zarras N., The Passion Cycle, 194 - 195, εικ. 12), στη μονή Marko (Millet G. - Frolow A., Yougoslavie IV, πίν. 98.178), στη Studenica (Millet G., Recherches, εικ. 639) και στο Zemen (Grabar A., Bulgarie, πίν. 191).

[698] Όπως στις μονές Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, εικ. 28) και Βαρλαάμ (Ανωγειανάκης Φ., Λαϊκά όργανα, πίν. 41), Ζάβορδας.

[699] Όπως στο παλαιό καθολικό του Μεγάλου Μετεώρου (Georgitsoyanni E., Les peintures murales, πίν. 48), στη Matka (Subotić G., Ohrid, σχ. 112), στο Dobrovat (Vasiliu A., Moldavie, πίν. 34), στο Poganovo (Grabar A., Bulgarie, πίν. LVIII), στο Karlukovo (Pandurski V., Karlukovo, πίν. 76, σχ.8) και στην Παναγία των Αγίων Αναργύρων Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 90, πίν. 49α).

[700] Velmans T., Ivanovo, 374, εικ. 4.

[701] Τριβυζά Ε., Ο διάκοσμος, 570, εικ. 4.

[702] Όπως στη μονή Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, πίν. 54), Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, εικ. 29), στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, εικ. 23). Ανάλογο μοτίβο υιοθετούν και οι Λινοτοπίτες, όπως στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας και στον Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου (Τούρτα Α., Οι ναοί, πίν. 58α, 59).

[703] Όπως, για παράδειγμα, στο Humor (Henry P., Moldavie du Nord, πίν. XVII.1), στο Poganovo (Grabar A., Bulgarie, πίν. LVIII), στο Strupeski και στο Hirlau (1492) (Γαρίδης Μ., Μεταβυζαντινή ζωγραφική, εικ. 45, 124).

[704] Ενδεικτικά, στο ναό των Ισαποστόλων Αχρίδας (Subotić G., Saints Constantin et Helene, σχ. 4) και στο Berende (Boschkov A., Wandmalerei, εικ. σελ. 37).

[705] Όπως στις μονές Αναπαυσά, Βαρλαάμ και Ζάβορδας.

Βορειοδυτικής Ελλάδας και του ευρύτερου Μακεδονικού χώρου προσδίδοντας ένα ζωηρό αφηγηματικό χαρακτήρα στο επεισόδιο.

Η Μαστίγωση

Στον άξονα της σύνθεσης (εικ. 79) εικονίζεται ο Χριστός προσηλωμένος σε στύλο με πλατιά βάση και δεμένος στα άνω και κάτω άκρα. Φορά λευκό περίζωμα, παριστάνεται με την πλάτη προς το θεατή στραμμένος προς αριστερά. Εκατέρωθεν πλαισιώνεται από δύο νεαρούς, που κινούνται ορμητικά εναντίον Του αναπηδώντας με αντίρροπες στροφές των μελών των σωμάτων τους. Το επεισόδιο διαδραματίζεται μπροστά σε τείχος με τοξωτά ανοίγματα και πυργοειδείς κατασκευές.

Το επεισόδιο αναφέρεται συνοπτικά τόσο από τους ευαγγελιστές[706] όσο και από την απόκρυφη παράδοση[707]. Η ιστόρησή του, που ανάγεται στα μεσοβυζαντινά χρόνια[708], επιβιώνει στην υστεροβυζαντινή περίοδο[709] και διαδίδεται επαρκώς στη μεταβυζαντινή ζωγραφική[710]. Ο καθιερωμένος και πλέον διαδεδομένος εικονογραφικός τύπος χαρακτηρίζεται από τη στατική μορφή του Χριστού και τις ιδιαίτερα κινημένες μορφές των μαστιγωτών. Η εικονογραφική συγκρότηση της σκηνής με τα επιμέρους δομικά στοιχεία παραπέμπει στο αντίστοιχο πρότυπο των μονών Ντίλιου[711] και

[706] Ματθαίος κζ΄, 26, Μάρκος ιε΄, 15 και Ιωάννης ιθ΄, 1.

[707] Tischendorf C., Evangelia Apocrypha, (Gesta Pilati A, cap.IX, 5).

[708] Millet G., Recherches, 652 - 654, Τούρτα Α., Εικόνα με σκηνές, 164 - 165, όπου και αναφορά στις καταβολές του εικονογραφικού σχήματος και στην επιχειρηματολογία για τον πιθανό συσχετισμό με τη δυτική τέχνη.

[709] Όπως στη μονή Βατοπαιδίου (Millet G., Athos, πίν. 92.1 και Τσιγαρίδας Ε., Βυζαντινές τοιχογραφίες, εικ. 224), στη μονή Marko (Millet G. - Frolow A., Yougoslavie IV, πίν. 97.177) και στην μικρογραφημένη σκηνή της εικόνας στη μονή Βλατάδων (Τούρτα Α., Εικόνα με σκηνές, 163 - 167, πίν. 5).

[710] Όπως στη μονή Αναπαυσά (Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 212.), στα αθωνίτικα καθολικά Μεγίστης Λαύρας, Ξενοφώντος (Millet G., Athos, πίν. 126.4, 177.1), Διονυσίου (Γκιολές Ν., Οι τοιχογραφίες, 81 - 82, εικ. 27), στις μονές Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 146 - 147 σημ. 588 και Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 66, 70), Βαρλαάμ (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 189 σημ. 60), στο Kučevište (1591) (Serafimova A., Kučevište, εικ. σελ. 303), στον Άγιο Αθανάσιο Κορακιάνας (Triantaphyllopulos D., Kerkyra, πίν. 69) και κατά το 17ο αιώνα στον Προφήτη Ηλία Τυρνάβου και στη μονή Μεταμόρφωσης στο Δρυόβουνο (Τούρτα Α., Οι ναοί, 200, 205 - 206, 221 πίν. 128β αντίστοιχα).

[711] Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 65 - 66, εικ. 27.

Σταυρονικήτα[712] με επιμέρους διαφοροποιήσεις[713]. Ανάλογη απόδοση της σκηνής στον Άγιο Βησσαρίωνα (1600) και στον Άγιο Γεώργιο «το Γεωργούλη» Δομενίκου (β΄φάση, 1615 - 1618).

Η Μεταμέλεια και ο Απαγχονισμός του Ιούδα

Στο κέντρο της σύνθεσης (εικ. 80) εικονίζεται ο Ιούδας σκυμμένος ρίχνοντας ορμητικά τα αργύρια πάνω σε ξύλινο έδρανο, γύρω από το οποίο συνωθούνται αρχιερείς. Αυτοί, έκπληκτοι και φοβισμένοι, αποδίδονται με έντονες χειρονομίες να αποδοκιμάζουν την πράξη. Το επεισόδιο ορίζεται από σύνθετο αρχιτεκτόνημα με τοξωτά ανοίγματα και διπλή αετωματική επίστεψη. Στο αριστερό τμήμα της σκηνής το απαγχονισμένο σώμα του Ιούδα κρέμεται από λυγισμένο κλαδί δέντρου. Ο νεκρός αποδίδεται σε κατατομή με έντονα λυγισμένο το αριστερό σκέλος, και με ανεστραμμένη την κεφαλή. Χαμηλότερα, εντός σπηλαίου, παριστάνεται το γυμνό, δύσμορφο σε τυμπανιαία κατάσταση σώμα του Ιούδα να κατατρώγεται από σκουλήκια. Διακρίνονται οι επιγραφές «Κ(ΑΙ) ΜΕΤΑΜΕΛΗΘΕΙΣ ΑΠΕΣΤΡΕΨΕ ΤΑ ΤΡΙΑΚΩΝΤΑ ΑΡΓΥ/ΡΙΑ ΤΟΙΣ ΑΡΧΙΕΡΕΥΣΙ»[714].

Τα δύο διαδοχικά επεισόδια[715], θέματα γνωστά που παριστάνονται σχετικά σπάνια στη βυζαντινή περίοδο[716], ιστορούνται στα μετά την Άλωση χρόνια είτε ως αυτόνομες σκηνές[717] είτε σε ενιαία σύνθεση. Η διάταξη των επιμέρους σκηνών με τον Απαγχονισμό να προηγείται εικονογραφικά της Μεταμέλειας, απαντά στην παράδοση

[712] Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, εικ. 97.

[713] Η βάση του στύλου είναι απλή στην παράστασή μας, ενώ στα άλλα δύο μνημεία έχει διπλό κρηπίδωμα και τα κτίσματα αποδίδονται μπροστά από τείχος.

[714] Ματθ. κζ΄. 3 - 10.

[715] Για την εικονογραφία του θέματος βλ. Schiller G., Ikonographie II, 86 - 88, Semoglou A., La pendaison, 13 - 23, Georgitsoyanni E., Les peintures murales, 147 κ.εξ., Kesic - Ristic S., La mort, 57 - 67, Tourta A., The Judas Cycle, 321 κ.εξ., Ζάρρας Ν., Ο Απαγχονισμός του Ιούδα, 30 - 36 και Τσιγάρας Γ., Ο απαγχονισμός, 37 - 42.

[716] Όπως στη βυζαντινή μικροτεχνία και σε χειρόγραφα (Ζάρρας Ν., Ο Απαγχονισμός του Ιούδα, εικ. 1 - 2), στο Par. 74 και στο Ευαγγέλιο της Πάτμου αρ.70 (Millet G., Recherches, 669, εικ. 619 αντίστοιχα), στο Τετραευαγγέλιο Laur. VI. 23 (Velmans T., Laurentienne, εικ. 115). Πρβλ. παραδείγματα στη δυτική τέχνη (Schiller G., Ikonographie II, 87 - 88, εικ. 202, 276).

[717] Ενδεικτικά, στα καθολικά των μονών Πατέρων Ζίτσας (Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων, 180 - 182 σημ. 1324, εικ. 103 - 105), Θεοτόκου Κορωνησίας (Τσιάπαλη Μ., Η εντοίχια ζωγραφική, 121 - 122, εικ. 73) και Κοιμήσεως Θεοτόκου στο Μεγαλόβρυσο Αγιάς (1638/39) (Τσιμπίδα Ε., Οι τοιχογραφίες, 167 - 170 σημ. 213, εικ. 164, όπου και παράθεση άλλων παραδειγμάτων).

της Κρητικής Σχολής[718], σε αντίθεση με τη Σχολή της Βορειοδυτικής Ελλάδας[719]. Ωστόσο, ως προς την εικονογραφική συγκρότηση της σκηνής, ο ζωγράφος υιοθετεί τον ένα από τους δύο διαδεδομένους εικονογραφικούς τύπους[720], διαμορφωμένο ήδη στην υστεροβυζαντινή περίοδο[721], που απαντάται εκτενώς στα μετά την Άλωση χρόνια σε μνημεία που εντάσσονται στην καλλιτεχνική παράδοση του ευρύτερου Μακεδονικού χώρου [722] και, μεταγενέστερα, της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας[723]. Το περίτεχνο αρχιτεκτονικό βάθος στη Μεταμέλεια, οι ζωηρές στάσεις

[718] Βλ. στα καθολικά των μονών Μεγίστης Λαύρας και Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 117.1, 226.1 αντίστοιχα), Διονυσίου και Δουσίκου (Γκιολές Ν., Οι τοιχογραφίες, 87, εικ. 77), στην Κοίμηση Καλαμπάκας (Αναγνωστόπουλος Α. - Ανδρούδης Π., Η Βυζαντινή καθέδρα, εικ. 173). Αντίθετα, στο καθολικό της μονής Ρουσάνου προηγείται η Μεταμέλεια και ακολουθεί ο Απαγχονισμός (Αναγνωστόπουλος Α., Μονή Ρουσάνου, 156 – 158, εικ. 117 - 118).

[719] Τα γεγονότα βασίζονται στη διήγηση του ευαγγελιστή Ματθαίου (κζ΄, 3 - 6). Η Επιστροφή των αργυρίων αναφέρεται και στο απόκρυφο Acta Pilati B (XI.2) (Tischendorf K., Evangelia Apocrypha, 157 - 158). Ενδεικτικά, στις μονές Φιλανθρωπηνών, Ντίλιου (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 95, 388 αντίστοιχα) και Βαρλαάμ (Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, πίν. 45β) καθώς και στους ναούς Μεταμορφώσης και Αγίου Δημητρίου Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, εικ. 25α - β).

[720] Ο έτερος εικονογραφικός τύπος, που προσγράφεται στην παράδοση της Κρητικής σχολής, χαρακτηρίζεται από τον πυκνό όμιλο των Φαρισαίων πίσω από το έδρανο με τις συγκρατημένες κινήσεις τους, το τυποποιημένο αρχιτεκτονικό βάθος στη Μεταμέλεια, την απόδοση του νεκρού, άκαμπτου Ιούδα στον Απαγχονισμό και την μη εικονογραφική απεικόνιση του νεκρού Ιούδα.

[721] Όπως στον Άγιο Γεώργιο στο Staro Nagoričino (Millet G. - Frolow A., Yougoslavie III, πίν. 85.2) και στο Ivanovo (Boschkov A., Wandmalerei, εικ. σελ. 65).

[722] Τα επεισόδια απεικονίζονται σε επάλληλη ή παρατακτική διάταξη χωρίς την απόδοση του νεκρού Ιούδα. Ενδεικτικά, στους ναούς του Αγίου Νικολάου στη Βεύη (Paissidou M., Ayios Nikolaos, εικ. 6), της Ανάληψης στο Leskoec, στη Matka, στο Dragalevci (Subotić G., Ohrid, σχ. 80, 112, εικ. 87 αντίστοιχα), στο παλαιό καθολικό του Μεγάλου Μετεώρου (Georgitsoyanni E., Les peintures murales, 147 - 150, εικ. 51), στον Άγιο Νικόλαο Μαγαλειού Καστοριάς (1505) (Πελεκανίδης Σ., Καστοριά, πίν. 169β), στον Άγιο Νικήτα στο Čučer (1483/4) (Millet G. - Frolow A., Yougoslavie III, εικ. 53.3), στο Poganovo (Grabar A., Bulgarie, εικ. LXb). Επίσης, πρβλ. τις σκηνές στο Kučevište (Serafimova A., Kučevište, εικ. σελ. 302) και στο Popauti (Stefanescu I., Bucovine, εικ. 16.1).

[723] Όπως στις μονές Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 87 - 88, πίν. 55β, 56α - β), Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 79 - 82, εικ. 32) και Βαρλαάμ (Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, πίν. 45β), στους ναούς Μεταμορφώσης και Αγίου Δημητρίου Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, εικ. 25a - b και της ίδιας, Πρώτες ειδήσεις, 178 - 179) και στη μονή Γηρομερίου (Τσιουρής Ι., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 76 - 77, εικ. 40). Κατά το 17ο αιώνα το εικονογραφικό αυτό σχήμα διαδίδεται σε μεγάλο αριθμό μνημείων, όπως στον Άγιο Νικόλαο Ζίτσας

και οι έντονες χειρονομίες των μορφών, η προβολή του ενός αρχιερέως στην εμπρόσθια όψη του εδράνου, η σπασμωδική κίνηση του Ιούδα κρατώντας το σχοινί αλλά και η συνολική στάση του κορμού κατά τον Απαγχονισμό καθώς, επίσης, η συγκεκριμένη απόδοση του νεκρού[724] στο σπήλαιο αποτελούν τυπικά γνωρίσματα του εικονογραφικού τύπου. Στο ναό του Αγίου Βησσαρίωνος αποδίδεται μόνο το επεισόδιο της Μεταμέλειας του Ιούδα ακολουθώντας το πρότυπο της Κρητικής Σχολής.

Συμπερασματικά, λοιπόν, ο ζωγράφος συνδυάζει τη χρονική ανακολουθία του κρητικού προτύπου με το εικονογραφικό σχήμα της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας αποτυπώνοντας για μια ακόμη φορά την αρμονική σύζευξη δύο καλλιτεχνικών παραδόσεων.

Ο Ελκόμενος

Από αριστερά ο Χριστός (εικ. 81) άγεται βίαια προς τον Γολγοθά, φορώντας πορφυρό ορθόσημο χιτώνα με τα χέρια δεμένα με σχοινί, το οποίο τραβά ένας πάνοπλος στρατιώτης που προηγείται με γρήγορο βηματισμό και το βλέμμα προς το Χριστό. Ο Σίμων ο Κυρηναίος προπορεύεται και φέρει στον αριστερό ώμο το Σταυρό, αποκαμωμένος σε βαθιά πρόκυψη του κορμού. Της πομπής ηγούνται οι δύο ληστές που κουβαλούν το σταυρό τους, οι οποίοι αποδίδονται ανυπόδητοι, ημίγυμνοι με λιπόσαρκα σώματα. Η σκηνή ορίζεται από ορεινό βάθος με μαλακούς λόφους και αραιή βλάστηση, που καταλήγουν σε πρισματικές κορυφές. Στο βάθος διακρίνεται η επιγραφή «ΕΛΚΟΜΕΝΟΣ ΕΠΙ CTPOY».

Η βίαια προσαγωγή του Χριστού μνημονεύεται συνοπτικά στα ευαγγελικά κείμενα[725], ενώ εκτενής περιγραφή παραδίδεται στο απόκρυφο ευαγγέλιο του

και Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου (Τούρτα Α., Οι ναοί, πίν. 67α, 68), στον Άγιο Νικόλαο στα Καλύβια Ελαφότοπου (Χουλιαράς Ι., Δυτικό Ζαγόρι, 143, εικ. 100) και σε μνημεία των Αγράφων (Σδρόλια Στ., Οι τοιχογραφίες, 191 - 193, εικ. 114).

[724] Οι απόψεις των ερευνητών διίστανται σχετικά με την πιθανή απεικόνιση του Άδη ή του νεκρού Ιούδα. Σχετικά με την πρώτη άποψη βλ. Ξυγγόπουλος Α., Μερικαί παρατηρήσεις, 113, Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 81, σημ. 237, Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 78, Γαρίδης Μ., Μεταβυζαντινή ζωγραφική, 98 και Προβατάκης Ι., Ο Διάβολος, 67 - 68, ενώ για τη δεύτερη βλ. Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 88, Τούρτα Α., Οι ναοί, 122, Semoglou A., La pendaison, 20 - 21, όπου και παράθεση πηγών και Σδρόλια Στ., Οι τοιχογραφίες, 193, σημ.248.

[725] Ματθαίος κζ΄, 31 - 32· Μάρκος ιε΄, 20 - 21· Λουκάς κγ΄, 26· Ιωάννης ιθ΄, 17.

Νικοδήμου[726]. Το θέμα[727] ιστορείται ήδη από τη βυζαντινή περίοδο[728], ωστόσο ευρεία διάδοση παρατηρείται στα ύστερα βυζαντινά χρόνια, οπότε και αναπτύσσεται η εικονογράφηση του κύκλου των Παθών[729]. Ο ζωγράφος ακολουθεί το λιτό, ολιγοπρόσωπο εικονογραφικό τύπο της Κρητικής Σχολής[730], γνωστό σχήμα στα παλαιολόγεια χρόνια[731], όπως αυτό εισήχθη από το Θεοφάνη στη μονή Αναπαυσά[732] και Σταυρονικήτα[733]. Ωστόσο, η παράστασή μας διαφοροποιείται με την προσθήκη των δύο ληστών[734], στοιχείο που προσγράφεται στην παράδοση της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας[735], βασισμένο σε υστεροβυζαντινό πρότυπο[736]. Παράλληλα,

[726] Tischendorf K., Evangelia Apocrypha, Acta Pilati. B, κεφ. X, 1 - 2, 281 - 283. Πρβλ. Κατσελάκη Α., Ο Χριστός Ελκόμενος, σ. 169, σημ. 11 - 13, όπου και εκτενής περιγραφή στην ανάλυση του επιλεγμένου τύπου 1α.

[727] Για την εικονογραφία της παράστασης βλ. Millet G., Recherches, 363 κ.εξ. Schiller G., Ikonographie II, 88 κ.εξ., Ερμηνεία, 107, Κώττα Β., Η εξέλιξη, 5 - 27, Κατσελάκη Α., Ο Χριστός Ελκόμενος, 167 κ.εξ. Φώσκολου Β., Αναζητώντας την εικόνα, 229 κ.εξ.

[728] Millet G., Recherches, 362 - 366, εικ. 384 - 385, 402, 207, Κατσελάκη Α., Ο Χριστός Ελκόμενος, 170.

[729] Φώσκολου Β., Αναζητώντας την εικόνα, σ. 236 - 237, υποσημ. 26 - 27.

[730] Όπως στα αγιορείτικα καθολικά των μονών Μεγίστης Λαύρας, Κουτλουμουσίου, Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 127.1, 162.2 και 216.1 αντίστοιχα), Διονυσίου, Δουσίκου (Γκιολές Ν., Οι τοιχογραφίες, εικ. 29, 76 αντίστοιχα), Ρουσάνου (Αναγνωστόπουλος Α., Μονή Ρουσάνου, εικ. 112) και Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 137).

[731] Όπως στο Χριστό Βέροιας (Πελεκανίδης Σ., Καλλιέργης, 50 - 53, πίν. 26), στον Άγιο Νικόλαο στο Prilep, στον Άγιο Γεώργιο στο Staro Nagoričino (Millet G. - Frolow A., Yougoslavie III, πίν. 24.3, 90.1 αντίστοιχα), στο Lesnovo (Millet G. - Velmans T., Yougoslavie IV, πίν. 10.22), στο Ivanovo (Velmans T., Ivanovo, εικ. 10) και στη μικρογραφημένη σκηνή σε εικόνα Σταύρωσης (Σωτηρίου Γ. και Μ., Σινά, πίν. 205).

[732] Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 215.

[733] Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, εικ. 97.

[734] Λουκάς κγ, 32.

[735] Ο έτερος εικονογραφικός τύπος είναι πολυπρόσωπος και συνδυάζει αφηγηματικά στοιχεία, όπως οι Μυροφόρες με τον Ιωάννη, ο προφήτης Ιερεμίας, όμιλο Ιουδαίων και στρατιωτών καθώς και τον έφιππο Πιλάτο με τη συνοδεία του. Βλ. ενδεικτικά, στις μονές Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 83 - 86, πίν. 54α - β), Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 72 - 76, εικ. 30), Ελεούσας Νήσου Ιωαννίνων (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 458), στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 69 - 72, πίν. 22) και αργότερα στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας, στον Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου (Τούρτα Α., Οι ναοί, 107 - 108, πίν. 60α, 59β) και στη μονή Πατέρων (Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων, 173 - 174 σημ. 1261 - 1262, όπου σχετικά παραδείγματα).

ο Σίμων και οι ληστές με τους σταυρούς απαντούν τόσο στη δυτική εικονογραφία[737] όσο και σε ναούς της Αχρίδας και της Μολδαβίας[738] στα μετά την Άλωση χρόνια. Ο πορφυρός χιτώνας του Χριστού με το επίρραμα ανάγεται στα παλαιολόγεια χρόνια[739] και χαρακτηρίζει το πρότυπο της Κρητικής Σχολής, όπως, επίσης, και η στάση του Σίμωνα. Ανάλογης χρονικής προέλευσης είναι η περιτύλιξη του σχοινιού στα χέρια[740] είτε στο λαιμό[741] και σπανιότερα ταυτόχρονα στο λαιμό και στα χέρια[742]. Τέλος, ο στρατιώτης που σύρει το Χριστό εικονίζεται αγένειος και σε νεαρή ηλικία, όπως στις

[736] Όπως στο Lesnovo (Millet G. - Velmans T., Yougoslavie IV, πίν. 10.22) και στην Curtea de Arges (Stefanescu I., Valachie, πίν. 7).

[737] Grabar A., Bulgarie, 319 κ.εξ., Derbes A., Picturing the Passion, 113 - 137 και Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 74 - 75.

[738] Όπως τις παραστάσεις σε ναούς του 15ου αιώνα της Αχρίδας (Subotić G., Ohrid, σχ. 70, 79, 112 πίν. 60, 87), στο Voronet, στο Humor, στη Vatra Moldovitei (Henry P., Moldavie du Nord, πίν. XII.1, XVIII.3, XXIII.2 αντίστοιχα) αλλά και στη μικρογραφημένη σκηνή εικόνας από το Novgorod (αρχές 16ου αιώνα) (Lazarev V., Bipartite Tablets, πίν. 28, 31b, 43).

[739] Βλ. στο Πρωτάτο, στο Χιλανδάρι (Millet G., Athos, πίν. 25.2, 72.3 αντίστοιχα), στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (Τσιτουρίδου Α., Άγιος Νικόλαος Ορφανός, πίν. 41), στον Ταξιάρχη Μητροπόλεως (Πελεκανίδης Σ., Καστοριά, πίν. 123β), στο Mateic (Millet G. - Velmans T., Yougoslavie IV, πίν. 40.82) και στον Άγιο Γεώργιο του Βουνού (Trifonova A., Άγιος Γεώργιος, εικ. 36). Παράλληλα, η ένδυση του Χριστού με χιτώνα και ιμάτιο είναι συνήθης την ίδια περίοδο, αλλά στα μετά την Άλωση χρόνια χαρακτηρίζει το πρότυπο της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας (βλ. τα συμπαραβαλλόμενα μνημεία).

[740] Για την εικονογραφική προέλευση του τρόπου με τον οποίο είναι δέσμιος ο Χριστός βλ. Millet G., Recherches, 362, Πελεκανίδης Σ., Καλλιέργης, 51 - 53 και Κατσελάκη Α., Ο Χριστός Ελκόμενος, 172, 175. Πρβλ. τις σκηνές στο Arilje (Millet G. – Frolow A., Yougoslavie II, πίν. 76.2), σε εικόνα με σκηνές Παθών της μονής Βλατάδων (Τούρτα Α., Εικόνα με σκηνές, σ. 167 - 169, πίν. 1, 4β) και αργότερα στη Βεύη, στο Lescoec (Subotić G., Ohrid, σχ. 70, 79 αντίστοιχα) και στα αθωνικά μνημεία του 16ου αιώνα (Millet A., Athos, πίν. 127.1, 162.2, 200.1, 216.1).

[741] Κατσελάκη Α., Ο Χριστός Ελκόμενος, 172, 175, όπου και παράθεση παραδειγμάτων. Ενδεικτικά, στο Staro Nagoričino (Millet G. – Frolow A., Yougoslavie III, πίν. 90.1), στο Χιλανδάρι (Millet G., Athos, πίν. 72.3) και αργότερα στη μονές Φιλανθρωπηνών, Ντίλιου, Βαρλαάμ.

[742] Όπως στην Περίβλεπτο Αχρίδας (Millet G. – Frolow A., Yougoslavie III, πίν. 8.2), στην Περίβλεπτο Μυστρά (Κατσελάκη Α., Ο Χριστός Ελκόμενος, εικ. 11), στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη Καστοριάς (Παζαράς Ν., Οι τοιχογραφίες, 159 σημ.1198, εικ. 43) και στον Άγιο Νικόλαο στα Τριάντα Ρόδου (1490 - 1510) (Κόλλιας Η., Η Διαπόμπευση, 254 - 255, πίν. ΙΓ΄).

αντίστοιχες σκηνές των μονών Αναπαυσά και Δοχειαρίου[743].

Ανάλογη απόδοση της σκηνής απαντάται στον Άγιο Γεώργιο «τον Γεωργούλη» (α΄φάση, τέλος 16ου αι.) [744] και στον Άγιο Βησσαρίωνα Δομενίκου (1600) επαναλαμβάνοντας το κρητικό πρότυπο, όπως αυτό συναντάται στα καθολικά των μονών Μεγίστης Λαύρας και Κουτλουμουσίου[745].

Η Ανάβαση στο Σταυρό

Στο κέντρο της σύνθεσης[746] (εικ. 82) εικονίζεται ο Χριστός, κατενώπιον με το βλέμμα στο θεατή και φορώντας λευκό περίζωμα, να ανεβαίνει με τη ράχη στραμμένη προς το Σταυρό υποβοηθούμενος από τρεις δημίους. Ένας εξ αυτών αποδίδεται ανεβασμένος σε κλίμακα στερεωμένη πίσω από το Σταυρό. Οι άλλοι δύο στρατιώτες από αριστερά υποστηρίζουν την ανοδική κίνηση του Χριστού, ενώ ένας τρίτος αποστρέφει το βλέμμα του από τη σκηνή. Δεξιά ένας νεαρός δήμιος σκυμμένος μπήγει σφήνα στη βάση του Σταυρού[747], όπου χαμηλότερα αποδίδεται το κρανίο του Αδάμ εντός σπηλαίου. Το επεισόδιο διαδραματίζεται σε ορεινό τοπίο, ενώ στο βάθος διακρίνονται τα τείχη τις Ιερουσαλήμ με τα τοξωτά ανοίγματα. Ανάμεσα στις επάλξεις διακρίνεται η επιγραφή: «Ι ΑΝΕΒΑΣΗΣ».

Ο εικονογραφικός τύπος της παράστασης, που χαρακτηρίζεται από την κατενώπιον στάση του Χριστού υποβοηθούμενου από τους δημίους, έλκει την καταγωγή από εικονογραφικό πρότυπο, διαμορφωμένο ήδη στην υστεροβυζαντινή

[743] Πρβλ. τη σκηνή στο Karlukovo (1602) (Pandurski V., Karlukovo, εικ. 81 - 82, σχ.VIII), στη μονή Γηρομερίου (Τσιουρής Ι., Ο διάκοσμος, 59, εικ. 31), στο ναό του Παντοκράτορος Αγίου Μάρκου και στον Άγιο Αθανάσιο Κορακιάνας (Triantaphyllopulos D., Kerkyra, εικ. 34, 65 αντίστοιχα).

[744] Τριβυζά Ε., Ο διάκοσμος, 488, εικ. 3.

[745] Millet G., Athos, πίν. 127.1, 162.2 αντίστοιχα.

[746] Το επεισόδιο αναφέρεται στα απόκρυφα κείμενα βλ. Tischendorf K., Evangelia Apocrypha, Gesta Pilati. Β, κεφ. Χ, 361 και Κόλλιας Η., Η Διαπόμπευση, 257, Derbes A., Picturing the Passion, 138 - 157. Για την εικονογραφία του θέματος βλ. Millet G., Recherches, 380 - 395, Boskovic M., Kreuzbesteigung, LCI II, 602 - 605.

[747] Η μορφή ανήκει στο επεισόδιο της Προετοιμασίας του Σταυρού, που σπάνια αποδίδεται αυτοτελές, και εντάσσεται κατά κανόνα στη σκηνή της Ανάβασης. Για το θέμα βλ. Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 87 υποσ. 673 και Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 78 - 79.

περίοδο[748]. Πρόκειται για ένα εικονογραφικό σχήμα, που υιοθετεί στα κύρια δομικά στοιχεία του ο Θεοφάνης στο καθολικό της Μεγίστης Λαύρας [749] και επαναλαμβάνεται με επιμέρους διαφοροποιήσεις σε έργα της μεταβυζαντινής περιόδου[750]. Οι ομοιότητες με την παράδοση του κρητικού προτύπου εντοπίζονται στον στρατιώτη που αποστρέφει το βλέμμα, στον έτερο που καρφώνει στη βάση του σταυρού, στον όμιλο των στρατιωτών καθώς και στην απόδοση του φυσικού και αρχιτεκτονικού βάθους. Ωστόσο, η ιδιόμορφη στάση του σώματος του Χριστού αλλά και των στρατιωτών που τον υποβοηθούν παραπέμπει σε επιβίωση στοιχείων εικονογραφικού τύπου του 14ου αιώνα, όπως αυτός απαντά, ενδεικτικά, στον Ταξιάρχη Μητροπόλεως Καστοριάς (1359 - 1360)[751].

Συμπερασματικά, λοιπόν, ο ζωγράφος διαμορφώνει ένα εικονογραφικό σχήμα με δομικά στοιχεία, που αποτελούν επιβίωση υστεροβυζαντινού προτύπου και τα συνδυάζει με εκείνα του κρητικού προτύπου.

---

[748] Όπως στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (Τσιτουρίδου Α., Άγιος Νικόλαος Ορφανός, 86 - 87, εικ. 42), στο καθολικό της μονής Χιλανδαρίου (Millet G., Athos, πίν. 72.1) και στην Περίβλεπτο του Μυστρά (Κατσελάκη Α., Ο Χριστός Ελκόμενος, εικ. 11).

[749] Millet G., Athos, πίν. 128.1 και Κωνσταντουδάκη - Κιτρομηλίδου Μ., Θέματα all' antica και grottesche, 273 - 276, πίν. 132.

[750] Ενδεικτικά, στα καθολικά των μονών Κουτλουμουσίου (Millet G., Athos, πίν. 162.1), Διονυσίου, Δουσίκου (Γκιολές Ν., Οι τοιχογραφίες, 83 - 84, εικ. 30), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 119), Ρουσάνου (Αναγνωστόπουλος Α., Μονή Ρουσάνου, εικ. 113) και Δαμανδρίου Λέσβου (Γούναρης Γ., Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, 68 - 70, σχ.15). Βλ., επίσης, στο Kijevo Σερβίας (1602/3) (Petković S., Patriarchate of Peć, εικ. 90), στη μονή Ευαγγελιστριάς Ζαγορίου (Χουλιαράς Ι., Δυτικό Ζαγόρι, 80 – 81, εικ. 61), Αγίων Πατέρων Ζίτσας (Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων, 175 – 176, εικ. 99) και στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα Α., Οι ναοί, 108 – 109, πίν. 60β). Ωστόσο, οι ζωγράφοι της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας συνήθως παριστάνουν την οικειοθελή ανάβαση του Χριστού στο Σταυρό, όπως στις μονές Φιλανθρωπηνών, Ντίλιου (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 95, 387), Ζάβορδας (προσωπική παρατήρηση) και Βαρλαάμ.

[751] Πελεκανίδης Σ., Καστοριά, πίν. 124α. Πρβλ. τις σκηνές στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (Τσιτουρίδου Α., Άγιος Νικόλαος Ορφανός, 86 - 87, εικ. 42), στο καθολικό της μονής Χιλανδαρίου (Millet G., Athos, πίν. 72.1) και στον Άγιο Νικήτα στο Čučer (Millet G. - Frolow A., Yougoslavie III, πίν. 44.1).

Η Αίτηση του Ιωσήφ

Στο αριστερό τμήμα της σκηνής[752] (εικ. 83) εικονίζεται ο ένθρονος Πιλάτος σε χειρονομία λόγου δορυφορούμενος εκατέρωθεν από δύο στρατιώτες με υψωμένα δόρατα. Δεξιά προσέρχεται ο Ιωσήφ ο από Αριμαθαίας τείνοντας τα χέρια σε στάση ικεσίας συνοδευόμενος από δύο Ιουδαίους. Το βάθος ορίζεται από καμαροσκεπή και κιονοστήρικτα οικοδομήματα, που καλύπτονται από πολύπτυχα βήλα, ανάμεσα στα οποία διακρίνεται η επιγραφή: «ΙΤΙC[ ] Ο ΙΩCΗΦ ΤΟ CΩΜΑ ΤΟΥ ΗΙCΟΥ».

Ο λιτός εικονογραφικός τύπος του επεισοδίου, που διαμορφώθηκε στη βυζαντινή περίοδο[753], καθιερώνεται στα παλαιολόγεια χρόνια[754] και επαναλαμβάνεται με επουσιώδεις διαφοροποιήσεις τόσο σε έργα των δύο κυρίαρχων Σχολών του 16ου αιώνα[755] όσο και σε ναούς της Μολδαβίας[756]. Η παρουσία των δύο στρατιωτών εκατέρωθεν του Πιλάτου, η συνοδεία του Ιωσήφ αλλά και επιμέρους λεπτομέρειες της σκηνής (θρόνος, στάση και ενδυμασία του Πιλάτου, αρχιτεκτονικό βάθος) υποδηλώνουν τη χρήση αντίστοιχου προτύπου της σκηνής στο καθολικό της μονής Ξενοφώντος[757].

---

[752] Ματθαίος, κζ΄. 57 - 58, Μάρκος, ιε΄. 42 - 45, ΄Λουκάς, κγ΄. 52 - 56, Ιωάννης, ιη΄. 38. Πρβλ. την αναφορά στα Acta Pilati B, XI.3 (Tischendorf K., Evangelia Apocrypha, 311 - 313).

[753] Όπως εντοπίζεται σε τετραευαγγέλια της μεσοβυζαντινής περιόδου (Millet G., Recherches, εικ. 488 - 489, 491, 494).

[754] Όπως στο Πρωτάτο (Millet G., Athos, πίν. 27.1), στον Άγιο Γεώργιο στο Staro Nagoričino (Zarras N., The Passion Cycle, 198, εικ. 16) και στην Περίβλεπτο του Μυστρά (Millet G., Recherches, 466).

[755] Για παράδειγμα στα καθολικά των μονών Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 41), Βαρλαάμ (Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, πίν. 45β), Διονυσίου, Δουσίκου (Γκιολές Ν., Οι τοιχογραφίες, εικ. 32, 77), Κουτλουμουσίου, Ξενοφώντος (Millet G., Athos, πίν. 165.1, 177.2) και Γηρομερίου (Τσιουρής Ι., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 82 - 83, εικ. 44) καθώς και στην Κοίμηση Καλαμπάκας (Αναγνωστόπουλος Α. - Ανδρούδης Π., Η Βυζαντινή καθέδρα, εικ. 166). Πρβλ. στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας και στις μονές Ελεούσας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 83 - 85, εικ. 31a, 69a αντίστοιχα), Πέτρας (Σδρόλια Στ., Οι τοιχογραφίες, 191, πίν. 113) και Ραβενίων (Γιακουμής Γ., Μονή Ραβενίων, πίν. 49).

[756] Όπως στον Άγιο Γεώργιο στο Hirlau, στη μονή Dobrovat (Stefanescu I., L' art Byzantine, πίν. XXXII.1, XLVIII.1 αντίστοιχα), στο Popauti, στη Vatra Moldovitei (Henry P., Moldavie du Nord, πίν. XXXVI.2, XXIV.1 αντίστοιχα), στον Άγιο Νικόλαο στη Curtea de Arges (Tafrali O., Curtea de Arges, πίν. XLVII.2), στο Balinesti και στον Άγιο Δημήτριο στη Suceava (Henry P., Moldavie du Nord, πίν. 179, 203).

[757] Millet G., Athos, πίν. 177.2.

Η Αποκαθήλωση

Στο κέντρο της σύνθεσης (εικ. 84) δεσπόζει ο Σταυρός, πάνω στο βράχο του Γολγοθά. Ο Ιωσήφ, με την πλάτη προς το σταυρό, συγκρατεί το κεκλιμένο νεκρό σώμα του Χριστού, καθώς αριστερά η Παναγία αγκαλιάζει και ασπάζεται την παρειά Του. Όμιλος τεσσάρων θρηνούντων γυναικών την πλαισιώνουν, εκ των οποίων η Μαρία η Μαγδαληνή, στο πρώτο επίπεδο, ασπάζεται το χέρι του Κυρίου, όπως αντίστοιχα πράττει και ο Ιωάννης στα δεξιά. Χαμηλότερα εικονίζεται γονατισμένος ο Νικόδημος να αφαιρεί τα καρφιά από τα καθηλωμένα άκρα του Χριστού με την ηλάγρα. Στο βάθος η σκηνή ορίζεται από το τείχος της Ιερουσαλήμ με τις πυργοειδείς επάλξεις, ενώ εκατέρωθεν της οριζόντιας κεραίας του σταυρού διακρίνεται η επιγραφή: «Η ΚΑΤΑΒΑCΙC ΤΟΥ ΧC».

Ο ζωγράφος ακολουθεί ένα διαδεδομένο εικονογραφικό σχήμα της μεταβυζαντινής περιόδου[758], όπως αυτό αποκρυσταλλώθηκε ήδη το 15ο αιώνα[759]. Χρησιμοποιήθηκε δε τόσο από τους εκπροσώπους των δύο κυρίαρχων Σχολών του 16ου αιώνα[760] όσο και από εκείνους της βόρειας Βαλκανικής χερσονήσου[761] με επιμέρους διαφοροποιήσεις. Η παράσταση διαφοροποιείται από το πρότυπο της Κρητικής Σχολής τόσο ως προς τη στάση της Παναγίας όσο και σε επιμέρους στοιχεία, όπως στον αυξημένο αριθμό των θρηνωδών γυναικών[762] και στην αδέξια

[758] Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. Millet G., Recherches, 467 - 484, Schiller G., Ikonographie II, 177 κ.εξ., Boskovits M. - Jaszai G., Kreuzabnahme, 590 - 595. Σχετικά με την επίδραση των πατερικών και απόκρυφων κειμένων στη διαμόρφωση της παράστασης βλ. Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 87 - 88.

[759] Πρβλ. τη μικρογραφημένη σκηνή στην εικόνα του Ανδρέα Ρίτζου στο Μουσείο Μπενάκη (Βασιλάκη Μ., Χειρ Αγγέλου, 210 - 211, αρ. κατ. 53).

[760] Ενδεικτικά, βλ. τις αντίστοιχες σκηνές στα αθωνίτικα καθολικά (Millet G., Athos, πίν. 128.2, 162.1, 177.2, 200.2, 226.2), στις μονές Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 139), Δουσίκου, Ρουσάνου (Αναγνωστόπουλος Α., Μονή Ρουσάνου, εικ. 115), Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, πίν. 57α), Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, εικ. 34), Βαρλαάμ και Ζάβορδας (αδημοσίευτες παραστάσεις), στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 81 - 83, εικ. 30) και στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα Α., Οι ναοί, πίν. 61β).

[761] Όπως στον Άγιο Νικόλαο στη Βεύη (Paissidou M., Ayios Nikolaos, εικ. 9), στη μονή Matka (Subotić G., Ohrid, σχ. 112) και σε ναούς της Μολδαβίας (Stefanescu I., Valachie, πίν. 60, 68).

[762] Ενδεικτικά, στο καθολικό της μονής Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, εικ. 99) και Μεγίστης Λαύρας (Millet G., Athos, πίν.128.2).

απόδοση στη στάση του Ιωσήφ εξαιτίας της απουσίας κλίμακος[763]. Η ιδιάζουσα αυτή στάση της Θεοτόκου, που συγκρατεί το Χριστό από αριστερά και Τον ασπάζεται, ανάγεται σε παλαιολόγειο πρότυπο[764], που επιβιώνει και απαντάται περιορισμένα σε μνημεία του ευρύτερου Μακεδονικού χώρου[765]. Σε ανάλογη πηγή πρόσληψης οφείλεται η απουσία κανίστρου με τα καρφιά[766] και της απεικόνισης του Νικοδήμου με φωτοστέφανο[767].

Συμπερασματικά, λοιπόν, ο εικονογραφικός τύπος της σκηνής προέρχεται από μια παραλλαγή του καθιερωμένου εικονογραφικού σχήματος, η οποία απαντά σε περιορισμένο αριθμό έργων, όπως στο παρεκκλήσιο της Cozia (1543)[768], στα καθολικά της μονής Βυτουμά (1600)[769], Κοιμήσεως Θεοτόκου στο Karlukovo της Βουλγαρίας (1602)[770] και αργότερα στο ναό του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης (1614/15)[771], στον Άγιο Βησσαρίωνα Δομενίκου (1600) και στη μονή Πέτρας (1625)[772].

---

[763] Πρβλ. τη σκηνή στη μονή Πατέρων Ζίτσας (Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων, εικ. 101, υποσ.1295, όπου και σχετικά παραδείγματα).

[764] Όπως στο καθολικό της μονής Βατοπαιδίου (Τσιγαρίδας Ε., Βυζαντινές τοιχογραφίες, πίν. 224), στη Mileseva (Millet G. - Frolow A., Yougoslavie I, πίν. 65.2 - 3), στο Staro Nagoričino (Millet G. - Frolow A., Yougoslavie III, πίν. 93.1), στο ναό του Σωτήρος στο Κεφάλι Κισσάμου (1320) (Borboudakis M. - Galllas K. - Wessel K., Kreta, πίν. 116) και των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης Αχρίδας (Subotić G., Saints Constantin et Helene, σχ. 4) αλλά και σε εικόνα της μονής Σινά (Σωτηρίου Γ. και Μ., Σινά, πίν. 206).

[765] Όπως στο Poganovo (Grabar A., Bulgarie, πίν. LIV), στη Vatra Moldovitei (Henry P., Moldavie du Nord, πίν. XXIV.1), στο παρεκκλήσιο της Cozia (1543) (Stefanescu I., Valachie, πίν. 52), στο Dobrovat (Stefanescu I., L΄ art byzantine, πίν. XLVIII.2), στο ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Karlukovo (1602) (Pandurski V., Karlukovo, σχ. X, πίν. 87).

[766] Ενδεικτικά, στον Άγιο Νικόλαο του Prilep (Millet G. - Frolow A., Yougoslavie III, πίν. 25.2) και αργότερα στη Bolnitsa της Cozia (Stefanescu I., Valachie, εικ. 52).

[767] Βλ., στο καθολικό της μονής Βατοπαιδίου (Τσιγαρίδας Ε., Βυζαντινές τοιχογραφίες, πίν. 224) και αργότερα στο παλαιό καθολικό του Μεγάλου Μετεώρου (Georgitsoyanni E., Les peintures murales, εικ. 53), στο Voronet (Henry P., Moldavie du Nord, πίν. XII.2) και στο καθολικό της μονής Βυτουμά Καλαμπάκας (Τριβυζά Ε., Μονή Βυτουμά, εικ. 20).

[768] Stefanescu I., Valachie, πίν. 52.

[769] Τριβυζά Ε., Μονή Βυτουμά, 46 - 47, εικ. 20.

[770] Pandurski V., Karlukovo, σχ. X, πίν. 87.

[771] Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, εικ. 38, 63.

[772] Σδρόλια Στ., Οι τοιχογραφίες, 193 - 194, εικ. 115.

Ο Χρηματισμός της Κουστωδίας από τους Αρχιερείς

Στο αριστερό τμήμα (εικ. 85) εικονίζεται όμιλος στρατιωτών, που αποδίδονται σε συγκρατημένες στάσεις και χειρονομίες. Απέναντι όμιλος Ιουδαίων συνωθούνται γύρω από έδρανο, εκ των οποίων ένας εξ αυτών εικονίζεται καθιστός σε χειρονομία λόγου και ένας άλλος κρατά στο προτεταμένο χέρι του ένα πουγκί που επιχειρεί να το δώσει σε έναν στρατιώτη. Το επεισόδιο διαδραματίζεται σε εσωτερικό χώρο, ο οποίος ορίζεται απο κιονοστήρικτο προστώο και δίρρικτο κτίσμα. Στο άνω τμήμα διακρίνεται η μακρόσυρτη μεγαλογράμματη επιγραφή: «ΛΑΒΟΝΤΕϹ ΑΡΓΥΡΙΑ ΥΠΑΤΕ ΟΤΙ ΟΙ ΜΑΘΗΤΑΙ ΑΥΤΟΥ ΝΥΚΤΟϹ ΕΛΘΟΝΤΕϹ ΕΚΛΕΨΑΝ ΑΥΤΟΝ ΗΜΩΝ ΚΟΙΜΩΜΕΝΩΝ»[773].

Το επεισόδιο βασίζεται στην ευαγγελική διήγηση του Ματθαίου[774]. Η ιστόρησή του παραμένει άγνωστη, σύμφωνα με τη μέχρι σήμερα έρευνα, στην υστεροβυζαντινή και μεταβυζαντινή εικονογραφική παράδοση του θέματος. Ωστόσο, ως προς τη διάταξη των μορφών και του βάθους ανακαλεί κάποιες επιρροές από την παράσταση της Μεταμέλειας του Ιούδα[775] στο μνημείο μας. Πρόκειται για ένα μεταναστάσιμο επεισόδιο, που δεν εντάσσεται στον κύκλο των Εωθινών καθώς δεν σχετίζεται με την παρουσία του Χριστού μετά την Ανάσταση. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά των δύο εκ των αρχιερέων απαντούν πανομοιότυπα στις σκηνές της Κρίσης των Αρχιερέων και της Επιστροφής των τριάκοντα αργυρίων οδηγώντας στην ταύτισή τους με τους Άννα και Καϊάφα.

Η τοποθέτηση του επεισοδίου μεταξύ των σκηνών της Αποκαθήλωσης και του Ενταφιασμού αποτελεί χρονική ανακολουθία, καθώς θα έπρεπε να ιστορηθεί μετά το Λίθο, στο χώρο του Ιερού. Σε μια τέτοια περίπτωση, όμως, δεν άρμοζε στο ευχαριστιακό και συμβολικό περιεχόμενο της ιστόρησης του Ιερού Βήματος.

---

[773] Ματθαίος 28, 12 - 13.

[774] Ματθαίος 28, 11-15. «*Πορευομένων δὲ αὐτῶν ἰδού τινες τῆς κουστωδίας ἐλθόντες εἰς τὴν πόλιν ἀπήγγειλαν τοῖς ἀρχιερεῦσιν ἅπαντα τὰ γενόμενα. 12 καὶ συναχθέντες μετὰ τῶν πρεσβυτέρων συμβούλιόν τε λαβόντες ἀργύρια ἱκανὰ ἔδωκαν τοῖς στρατιώταις λέγοντες· 13 εἴπατε ὅτι οἱ μαθηταὶ αὐτοῦ νυκτὸς ἐλθόντες ἔκλεψαν αὐτὸν ἡμῶν κοιμωμένων. 14 καὶ ἐὰν ἀκουσθῇ τοῦτο ἐπὶ τοῦ ἡγεμόνος, ἡμεῖς πείσομεν αὐτὸν καὶ ὑμᾶς ἀμερίμνους ποιήσομεν. 15 οἱ δὲ λαβόντες τὰ ἀργύρια ἐποίησαν ὡς ἐδιδάχθησαν. καὶ διεφημίσθη ὁ λόγος οὗτος παρὰ Ἰουδαίοις μέχρι τῆς σήμερον.*»

[775] Όπως στα καθολικά των μονών Μεγίστης Λαύρας και Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 117.1, 226.1 αντίστοιχα) αλλά και στις μονές Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 87 - 88, πίν. 55β, 56α - β), Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 79 - 82, εικ. 32) και Βαρλαάμ (Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, πίν. 45β) με επιμέρους διαφοροποιήσεις.

Ο Ενταφιασμός

Σε πρώτο επίπεδο[776] (εικ. 86) παριστάνονται ο Ιωσήφ ο από Αριμαθαίας, ο Νικόδημος και ο Ιωάννης να μεταφέρουν το σαβανωμένο σώμα του Χριστού βαδίζοντας προς τα δεξιά με το βλέμμα προς την αντίθετη κατεύθυνση. Πίσω από τον Ιωσήφ εικονίζεται η Θεοτόκος, περίλυπη, συνοδευόμενη από δυο φίλες της. Το επεισόδιο εκτυλίσσεται σε ορεινό τοπίο, όπου ορίζεται από τους δύο ορεινούς όγκους με την αραιή βλάστηση. Ανάμεσα στο βραχώδες τοπίο προβάλλουν δύο ημίσωμοι άγελοι, που επιδεικνύουν το γεγονός.

Η ιστόρηση του θέματος[777]ως αυτοτελής σκηνή δεν υπήρξε ιδιαίτερα διαδεδομένη στην υστεροβυζαντινή εποχή[778]. Στα μετά την Άλωση χρόνια, το θέμα αποδίδεται ως ανεξάρτητο και αυτοτελές επεισόδιο συνήθως σε έργα της Κρητικής Σχολής[779], ενώ σε μνημεία της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος[780] συναπεικονίζεται με την σκηνή

[776] Το επεισόδιο περιγράφεται και από τους τέσσερις ευαγγελιστές: Ματθαίος 28, 59 - 61, Μάρκος 15, 46 - 47, Λουκάς 23, 53 - 56, Ιωάννης ιθ΄. 39 - 42. Ο ζωγράφος μας ακολουθεί τα ευαγγέλια του Ματθαίου και του Μάρκου, όπου γίνεται αναφορά στην παρουσία των δύο μυροφόρων στον Ενταφιασμό. Επίσης, πρβλ. το απόκρυφο ευαγγέλιο του Νικοδήμου Acta Pilati B, XI.4 (Tischendorf K., Evangelia Apocrypha, 313).

[777] Για την εικονογραφία του θέματος βλ. Millet G., Recherches, 461 - 464, 489 - 498, Schiller G., Ikonographie II, 181 κ.εξ., Σωτηρίου Μ., Ενταφιασμός - Θρήνος, 139 - 141, 144 - 147. Πρβλ. Ερμηνεία, 109.

[778] Βλ. στο Staro Nagoričino (Millet G. - Frolow A., Yougoslavie III, πίν. 93.2, Zarras N., The Passion Cycle, 199 - 200, εικ. 18), στη Sopocani (Millet G. - Frolow A., Yougoslavie II, πίν. 98.5), στο ναό των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης Αχρίδας (Subotić G., Saints Constantin et Helene, σχ. 4) και στον Άγιο Νικόλαο στην Curtea de Arges (β΄μισό 14ου αιώνα) (Tafrali O., Curtea de Arges, πίν. LI. 2) και σε ναούς της Κρήτης, ενδεικτικά στον Άγιο Νικόλαο στις Έλενες Αμαρίου (1300) (Spatharakis I. - Essenberg T., Crete III, εικ. 142) και στο ναό του Σωτήρος στα Μεσκλά Κυδωνίας (1303) (Borboudakis M.-Gallas K.-Wessel K., Kreta, εικ. 197).

[779] Όπως στις μονές Δουσίκου (αδημοσίευτη παράσταση), Ρουσάνου (Αναγνωστόπουλος Α., Μονή Ρουσάνου, 162 - 163, εικ. 121) και Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 223.2). Πρβλ., επίσης, αυτοτελή ιστόρηση του επεισοδίου στις μονές Ευαγγελιστρίας Αγίου Μηνά Ζαγορίου (1586) (Χουλιαράς Ι., Δυτικό Ζαγόρι, 84 - 85) και Πέτρας Αγράφων (Σδρόλια Στ., Οι τοιχογραφίες, 196, εικ. 116).

[780] Όπως στις μονές Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 89 κ.ε., εικ. 35), Ζάβορδας, Βαρλαάμ (αδημοσίευτες παραστάσεις) καθώς και στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, εικ. 32a). Πρβλ. ανάλογο σχήμα στο καθολικό της μονής Αγίου Γεωργίου Ρητίνης (β΄φάση, τέλος 16ου αιώνα) (Παϊσίδου Μ., Το καθολικό της Μονής, 372 – 373, εικ. 25).

του Επιταφίου Θρήνου[781] με επιμέρους διαφοροποιήσεις.

Ως προς την παράστασή μας, το ευθυτενές και άκαμπτο σώμα του Χριστού, ο τρόπος απόδοσης εκείνων που μεταφέρουν το σώμα Του αλλά και η θέση της Παναγίας με τη συνοδεία της πίσω από την πομπή παραπέμπει σε επιβίωση προτύπου, που έλκει την καταγωγή από έργα της παλαιολόγειας παράδοσης, όπως την παράσταση στο Staro Nagoricino[782]. Η διάταξη των μορφών, των θρηνωδών αγγέλων και του φυσικού τοπίου φανερώνει την επιβίωση ανάλογου προτύπου με τη διαφορά της αντίστροφης απεικόνισης του σώματος του Χριστού[783] και την απουσία απόδοσης του τάφου, ο οποίος αποδίδεται στην επόμενη σκηνή[784].

Ο Επιτάφιος Θρήνος

Στο κέντρο της σκηνής[785] (εικ. 87), μπροστά από το Σταυρό, εικονίζεται το σώμα του Χριστού να έχει εναποτεθεί πάνω στο πορφυρό λίθο. Αριστερά, η Θεοτόκος, που κάθεται σε ξύλινο σκίμποδα με υποπόδιο, διακρίνεται να αγκαλιάζει το κεφάλι του Κυρίου[786]. Πίσω από τη σαρκοφάγο εικονίζεται ο Ιωάννης σκυμμένος να ασπάζεται το αριστερό χέρι του Χριστού και δίπλα του η Μαρία η Μαγδαληνή ολοφυρώμενη. Δεξιά ο Ιωσήφ, έχοντας καλυμμένα τα χέρια με το ιμάτιο, κρατά τα πόδια Του και πιο πίσω αποδίδεται ο Νικόδημος να σκάβει το μνημείο του Χριστού. Χαμηλά, μπροστά από το λίθο, βρίσκεται το λευκό αγγείο το μύρου καθώς και η αναδιπλωμένη λευκή ριγωτή σινδόνη[787]. Το βάθος της παράστασης ορίζεται από πρισματικής μορφής όρη

[781] Η κύρια διαφορά εστιάζεται στην παρουσία της Παναγίας και της συνοδείας της ως απλών θεατών, που προβάλλουν ανάμεσα στα όρη, και όχι στην ενεργή συμμετοχή τους κατά τη μεταφορά του σώματος του Χριστού, όπως συναντάται, κυρίως, στα κρητικά έργα.

[782] Millet G. - Frolow A., Yougoslavie III, πίν. 93.2.

[783] Η συγκεκριμένη απόδοση μεταφοράς του σώματος του Χριστού αντανακλά το χριστιανικό έθος ταφής.

[784] Το γεγονός αυτό οφείλεται, πιθανόν, σε μια διάθεση αφηγηματικότητας και χρονικής αλληλουχίας των γεγονότων καθώς η εκσκαφή του εικονίζεται στην επόμενη σκηνή του Επιταφίου Θρήνου.

[785] Η σκηνή βασίζεται κυρίως στο απόκρυφο ευαγγέλιο του Νικοδήμου Acta Pilati B, XI.5 (Tischendorf K., Evangelia Apocrypha, 313 - 314). Για την εικονογραφία του θέματος βλ. Ερμηνεία, 109, Millet G., Recherches, 489 - 516, Σωτηρίου Μ., Ενταφιασμός - Θρήνος, 139 κ.εξ., Spatharakis I., Lithos, 435 - 441, Καλαφάτη Κ., Εικονογραφικές ιδιομορφίες, 139 κ.εξ.

[786] Το άνω μέρος του κορμού της Παναγίας έχει απολεπιστεί.

[787] Σχετικά με την ερμηνεία του υφάσματος βλ. Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 89, υποσ. 726, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

και τείχος με επάλξεις.

Ο ζωγράφος υιοθετεί το καθιερωμένο εικονογραφικό σχήμα της μεταβυζαντινής περιόδου, διαμορφωμένο ήδη την υστεροβυζαντινή περίοδο[788], όπως αυτό αποκρυσταλλώθηκε από τους Κρήτες ζωγράφους στα μετά την Άλωση χρόνια[789]. Πρόκειται για ένα εικονογραφικό σχήμα, που υιοθετήθηκε και διαδόθηκε εκτενώς από τους εκπροσώπους των δύο κυρίαρχων καλλιτεχνικών σχολών του 16ου αι[790] με επιμέρους διαφοροποιήσεις. Η λιτή, ολιγοπρόσωπη σύνθεση, η θέση της Παναγίας αλλά και οι στάσεις των πρωταγωνιστών με επιμέρους διαφοροποιήσεις παραπέμπουν σε πρότυπο ανάλογο του καθολικού της μονής Προφήτη Ηλία στους Γεωργουτσάτες της Βορείου Ηπείρου (1585/6)[791]. Ωστόσο, η εναπόθεση του σώματος απευθείας πάνω στο λίθο[792] και η εκσκαφή του μνήματος από το Νικόδημο[793] εντοπίζονται, κυρίως,

[788] Ενδεικτικά, στη Gracaniča (Millet G., Recherches, εικ. 550 - 551), στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (Τσιτουρίδου Α., Άγιος Νικόλαος Ορφανός, εικ. 44), στο Χριστό Βέροιας (Πελεκανίδης Σ., Καλλιέργης, πίν. 28) και στην Περίβλεπτο του Μυστρά (Millet G., Mistra, πίν. 122.4, 123.1).

[789] Όπως στη μονή Μυρτιάς (Αγρέβη Μ., Μονή Μυρτιάς, εικ. 14, 16), στην εικόνα της Θήρας (1500) (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Επιτάφιος Θρήνος, 124, αρ.126), της Πάτμου (1500) (Χατζηδάκης Μ., Εικόνες, 72 - 73, αρ. 21, πίν. 21) αλλά και τη μικρογραφημένη σκηνή του «Επί Σοι Χαίρει» του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Εικόνες, 86 - 87, αρ. 23) και της εικόνας του Δαμασκηνού στο Ελληνικό Ινστιτούτο Βενετίας (Chatzidakis M., Icones, πίν. 33 - 35, εικ. 48).

[790] Ενδεικτικά, βλ. τις σκηνές των μονών Αναπαυσά (Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, πίν. σελ. 217), Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, πίν. 100), Μεγίστης Λαύρας, Ξενοφώντος, Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 127.4, 173.1, 226.2 αντίστοιχα), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 139), Φιλανθρωπηνών, Ντίλιου (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 96, 397), Βαρλαάμ, στους Αγίους Αποστόλους Καστοριάς (Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, εικ. 9β).

[791] Χουλιαράς Ι., Μονή Προφήτη Ηλία, εικ. 8.

[792] Ενδεικτικά, στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (Τσιτουρίδου Α., Άγιος Νικόλαος Ορφανός, εικ. 44), στο παλαιό καθολικό του Μεγάλου Μετεώρου (Georgitsoyanni E., Les peintures murales, 161, 228 υποσ. 563, όπου και σχετικά παραδείγματα) και αργότερα στο παρεκκλήσιο του Ιωάννη Θεολόγου Μαυριώτισσας (Γούναρης Γ., Μαυριώτισσα, πίν. 13). Πρβλ. ανάλογο μοτίβο στις σκηνές των μονών Αναπαυσά (Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, πίν. σελ. 217) και Ξενοφώντος (Millet G., Athos, πίν. 173.1).

[793] Ενδεικτικά, βλ. σε παλαιολόγεια σύνολα της Μακεδονίας όπως, στον Ταξιάρχη Μητροπόλεως (Πελεκανίδης Σ., Καστοριά, πίν. 125β), στον Άγιο Γεώργιο του Βουνού Καστοριάς (Trifonova A., Άγιος Γεώργιος, 138 - 139, εικ. 42) και στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη (Παζαράς Ν., Οι τοιχογραφίες, 180 υποσ. 1363 - 1364, όπου και σχετικά παραδείγματα). Κατά το 15ο αιώνα, το μοτίβο

σε ναούς του ευρύτερου Μακεδονικού χώρου ήδη από την υστεροβυζαντινή περίοδο. Στην ίδια πηγή πρόσληψης θα πρέπει να αποδοθεί η απεικόνιση του μυροδοχείου και της λευκής σινδόνης[794]. Ανάλογη εικονογραφική απόδοση εντοπίζεται στον Άγιο Γεώργιο «τον Γεωργούλη»[795], στον Άγιο Βησσαρίωνα Δομενίκου (1600) και στον Άγιο Δημήτριο (αρχές 17ου αι.).

Ο Λίθος

Αριστερά, όμιλος τεσσάρων Μυροφόρων με προεξάρχουσα την Παναγία προσέρχεται στον ανοιχτό Τάφο (εικ. 88), ο οποίος έχει τη μορφή σαρκοφάγου διαγώνια τοποθετημένης και στο εσωτερικό διακρίνονται το σουδάριο και τα οθόνια. Στο εμπρόσθιο τμήμα του τάφου διατάσσονται οι αποκοιμισμένοι στρατιώτες σε ποικίλες στάσεις χαλάρωσης. Δεξιά, σε έξαρμα του εδάφους, παριστάνεται άγγελος να κάθεται στο κάλυμμα της σαρκοφάγου, ο οποίος αποδίδεται με συστροφή του σώματός του να υποδεικνύει το κενό μνημείο κρατώντας ράβδο. Στο βάθος υψώνονται τρεις οξυκόρυφοι ορεινοί όγκοι, ανάμεσα στους οποίους διακρίνεται δίρριχτο κτίσμα. Πάνω από τη σαρκοφάγο διακρίνεται η επιγραφή: «Η ΕΝ ΤΟ ΤΑΦΟ ΚΟΥΣΤΟΥΔΙΑ».

Η ιστόρηση του θέματος[796] βασίζεται στην ευαγγελική διήγηση του Ματθαίου και του Μάρκου[797]. Η παράσταση ακολουθεί ένα εικονογραφικό σχήμα, διαμορφωμένο

υιοθετείται σε ναούς της Πρέσπας, της Αχρίδας και της Μολδαβίας, όπως στην Παναγία Ελεούσα Πρέσπας (Paissidou M., The Hermitage, 309 - 310, εικ. 14, Παϊσίδου Μ., Η Παναγία Ελεούσα, 85 – 86, εικ. 45), στο Leskoec, στη Matka (Subotić G., Ohrid, σχ. 79, 112 αντίστοιχα), στο Poganovo (Grabar A., Bulgarie, πίν. LIX) και στη Vatra Moldovitei (Henry P., Moldavie du Nord, πίν. XXIV.2).

[794] Όπως στην Περίβλεπτο Αχρίδας (Millet G. - Frolow A., Yougoslavie III, πίν. 9.3), στο Voronet (Henry P., Moldavie du Nord, πίν. XII.2) και αργότερα στην Παναγία του άρχοντα Αποστολάκη (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 82, όπου και σχετικά παραδείγματα). Πρβλ. επίσης, το ίδιο μοτίβο στις μονές Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, εικ. 57α), Βαρλαάμ (αδημοσίευτη) και Ξενοφώντος (Millet G., Athos, πίν.173.1) καθώς και στο παλαιό καθολικό της μονής Αγίου Στεφάνου Μετεώρων (Vitaliotis I., Saint - Etienne, εικ. 91).

[795] Τριβυζά Ε., Παρατηρήσεις, εικ. 489, εικ. 5, με τη διαφορά ότι η Παναγία κάθεται σε έξαρμα του εδάφους.

[796] Για την εικονογραφία του θέματος βλ. Millet G., Recherches, 517 - 540, Schiller G., Ikonographie, 18 - 31, Γκιολές Ν., Πορευθέντες, 128 - 129, Spatharakis I., Lithos, 435 κ.εξ., Ζάρρας Ν., Ο κύκλος των Εωθινών, 115 - 126, Ερμηνεία, 109 - 110.

[797] Ματθαίος 28, 1 - 6, Μάρκος ιστ΄.1 - 7.

ήδη στην υστεροβυζαντινή εποχή[798], που διαδίδεται εκτενώς σε τοιχογραφικά σύνολα του Εργαστηρίου της Καστοριάς[799] και του βορειοελλαδικού χώρου[800] στα μετά την Άλωση χρόνια. Ο αυξημένος εδώ αριθμός των Μυροφόρων[801], η στάση του αγγέλου και η διευθέτηση των προσώπων γύρω από τη λοξά τοποθετημένη σαρκοφάγο χαρακτηρίζουν το συγκεκριμένο εικονογραφικό σχήμα.

Η παρουσία της Παναγίας στη συγκεκριμένη σκηνή οφείλεται στην επίδραση των πατερικών κειμένων[802] και απαντά σε ικανό αριθμό μεταβυζαντινών παραστάσεων[803], ανεξάρτητα από τον εικονογραφικό τύπο[804]. Οι επιμέρους λεπτομέρειες, όπως στην

---

[798] Όπως στο Prilep, στο Staro Nagoričino (Millet G. - Frolow A., Yougoslavie III, πίν. 26.3, 95.1), στη μονή Marko (Millet G. - Frolow A., Yougoslavie IV, πίν. 88.163), στο Χιλανδάρι (Millet G., Athos, πίν. 73.1), στον Ταξιάρχη Μητροπόλεως (Πελεκανίδης Σ., Καστοριά, πίν. 126α), στον Άγιο Νικόλαο του Κυρίτζη Καστοριάς (Millet G., Recherches, εικ. 576), στην Παναγία στο Mali Grad (1368/9, Subotić G., Ohrid, σχ. 18), στο ναό των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης στην Αχρίδα (Subotić G., Saints Constantin et Helene, σχ. 4), στη μονή Υπαπαντής Μετεώρων (Σοφιανός Δ. - Δεριζιώτης Λ., Μονή Υπαπαντής, εικ. 54) και στον Άγιο Γεώργιο του Βουνού Καστοριάς (Trifonova A., Άγιος Γεώργιος, 141 - 142, εικ. 43).

[799] Ενδεικτικά, στο παλαιό καθολικό του Μεγάλου Μετεώρου (1483) (Georgitsoyanni E., Les peintures murales, εικ. 54 - 55) και στο Poganovo (Grabar A., Bulgarie, πίν. LXII.b).

[800] Όπως σε ναούς της Βέροιας (Τσιλιπάκου Α., Μνημειακή ζωγραφική, πίν. 25β, 62α, 135β), στη μονή Rozhen (Gerov G. - Penkova B. - Bozhinov R., The Rozhen Monastery, σχ. σελ. 45), στο ναό της Αγίας Τριάδας στη Pljevlja (1595) (Petković S., Pljevlja, σχ. σελ. 177) και κατά το 17ο αιώνα στην Παναγία της συνοικίας των Αγίων Αναργύρων Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 93 - 94). Παραπλήσιο εικονογραφικό σχήμα χρησιμοποιούν αργότερα οι Λινοτοπίτες ζωγράφοι. Βλ. τις σκηνές στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας, στις μονές Μακρυαλέξη (Τούρτα Α., Οι ναοί, 15 - 116, πίν. 64α, 114α), Πατέρων (Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων, εικ. 102, όπου και σχετικά παραδείγματα) και Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Μεγαλόβρυσο Αγιάς (1638/39) (Τσιμπίδα Ε., Οι τοιχογραφίες, εικ. 170),

[801] Η πολυάριθμη ομάδα των Μυροφόρων βασίζεται στη διήγηση του Λουκά (κδ΄. 5 - 6). Πρβλ. Ζάρρας Ν., Ο κύκλος των Εωθινών, 120 - 121, 155 - 156.

[802] Για το θέμα βλ. Millet G., Recherches, 538, Zarras N., La tradition, 113 κ.εξ., του ιδίου, Ο κύκλος των Εωθινών, 121 - 123.

[803] Κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο, η Παναγία αναγνωρίζεται από τα χαρακτηριστικά άστρα του μαφορίου της, όπως σε έργα της Κρητικής Σχολής, ενδεικτικά, στη μονή Αναπαυσά (Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, πίν. σελ.219) είτε φέρει τα αρχικά του ονόματός της, όπως σε έργα της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας, ενδεικτικά, στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures murales, εικ. 33b). Αντίθετα, η παρουσία της συναντάται σποραδικά στη βυζαντινή τέχνη: για το θέμα βλ. Zarras N., La tradition, 113 κ.εξ., όπου και σχετικά παραδείγματα.

[804] Διαφορετικό εικονογραφικό τύπο χρησιμοποιούν οι ζωγράφοι της Κρητικής Σχολής, κυρίως, ως προς τη στάση του ενός ή των δύο αγγέλων και τη διευθέτηση των προσώπων γύρω από τη

απόδοση και τις στάσεις της φρουράς, το είδος και η διακόσμηση της στρατιωτικής εξάρτυσης με τη συστάδα των δοράτων παραπέμπουν στην αντίστοιχη σκηνή του παλαιού καθολικού του Μεγάλου Μετεώρου[805]. Ωστόσο, η διαμόρφωση του φυσικού τοπίου με τα τρία αναπτυσσόμενα καθ'ύψος όρη παραπέμπει σε έργα της Κρητικής Σχολής[806], ενώ η απεικόνιση του κτίσματος στο βάθος δεν εντοπίζεται σε άλλο έργο, σύμφωνα με την μέχρι σήμερα έρευνα. Ανάλογη εικονογραφική συγκρότηση της σκηνής εντοπίζεται στον Άγιο Γεώργιο «τον Γεωργούλη» Δομενίκου (τέλος 16ου αι.)[807] (εικ. 258), με τη διαφορά ότι η παρουσία ενός μόνο αγγέλου παραπέμπει σε πρότυπο αντίστοιχο εκείνου της μονής Αναπαυσά [808] και της Μεταμόρφωσης Βελτσίστας[809].

Συμπερασματικά, λοιπόν, ο ζωγράφος επαναλαμβάνει πρότυπο, που ανάγεται στην καλλιτεχνική παράδοση της Μακεδονίας, στο οποίο εισάγει στοιχεία της Κρητικής Σχολής ως προς την απόδοση του βάθους.

Θαύματα - Διδασκαλία

Η Ίαση του Παραλυτικού της Βηθεσδά

Από αριστερά (εικ. 89) προσέρχεται ο Χριστός με πολυπληθή ομάδα μαθητών, ο οποίος ευλογεί τον ιαθέντα παραλυτικό. Ο τελευταίος εικονίζεται μετωπικός κρατώντας το κρεβάτι του στα υψωμένα χέρια του και με το βλέμμα προς τον Ιησού. Το βάθος ορίζεται από ψηλά επάλληλα τείχη, όπου διακρίνονται καμαροσκεπή κτίρια καλυμμένα με ερυθρό βήλο και με πρισματικής μορφής όρος στο αριστερό άκρο. Στο άνω τμήμα της σύνθεσης σώζεται η επιγραφή: «Ο ΧΣ ΙΟΜΕΝΟC ΤΟΝ ΠΑΡΑΛΗΤ[ ] ΠΡ[ ]ΑΤ».

Η παράσταση[810] αποδίδει τη χρονική στιγμή της ίασης. Το λιτό εικονογραφικό

σαρκοφάγο. Πρβλ. τις σκηνές στα αθωνίτικα καθολικά (Millet G., Athos, πίν. 127.2, 154.2, 176.2, 199.2, 230.1).

[805] Georgitsoyanni E., Les peintures murales, εικ. 54 - 55.

[806] Ενδεικτικά, βλ. τις σκηνές στις μονές Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 121) και Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, εικ. 101).

[807] Τριβυζά Ε., Παρατηρήσεις, 489, εικ. 6.

[808] Σοφιανός Δ. – Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, πίν. σελ. 219.

[809]Stavropoulou – Makri A., Les peintures murales, πίν. 33b.

[810] Το επεισόδιο βασίζεται στην ευαγγελική διήγηση του Ιωάννη (5.2 - 15). Αντίθετα, οι υπόλοιποι ευαγγελιστές περιγράφουν την ίαση στην οικία της Καπερναούμ. Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. Ξυγγόπουλος Α., Μονή Προδρόμου, 47 - 48, Underwood P., Some problems, 289 κ.εξ., Gouma -

σχήμα, διαμορφωμένο ήδη στα παλαιολόγεια χρόνια [811], απαντάται στη μεταβυζαντινή ζωγραφική με επιμέρους διαφοροποιήσεις. Ο συγκεκριμένος τύπος με την προσέλευση του Χριστού από αριστερά παραπέμπει στην παράδοση της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας[812], καθώς στα κρητικά έργα[813] παρατηρείται, συνήθως, αντίστροφη τοποθέτηση των μορφών.

Η εξιστόρηση του επεισοδίου διαφοροποιείται από την πλειονότητα των μεταβυζαντινών, κυρίως, παραστάσεων, στις οποίες, συνήθως, εικονίζονται επιμέρους αφηγηματικά στοιχεία[814]. Σημαντικές τυπολογικές ομοιότητες εντοπίζονται με τις αντίστοιχες σκηνές στο καθολικό της μονής Σταυρονικήτα[815], στην Αγία Τριάδα στο Pljevlja [816] και σε εικόνα επιστυλίου της μονής Παντοκράτορος [817]. Τέλος, ο συνδυασμός ορεινού τοπίου και κτισμάτων απαντάται σε περιορισμένο αριθμό

Peterson T., Christ as Ministrant, 206 κ.εξ., Toncev P., Εικονογραφικές λεπτομέρειες, 80, Καζαμία - Τσέρνου Μ., Η ίαση του παραλυτικού, 39 κ.εξ., 205 κ.εξ., Ερμηνεία, 95 - 96.

[811] Όπως στη μονή Χιλανδαρίου (Millet G., Athos, πίν. 77.1), στην Αγία Αικατερίνη Θεσσαλονίκης (Gouma - Peterson T., Christ as Ministrant, εικ. 18), στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ευθυμίου στον Άγιο Δημήτριο Θεσ/νίκης, στο Πρωτάτο (Τσιγαρίδας Ε., Οι τοιχογραφίες, 128 - 130, εικ. 86 - 87 αντίστοιχα), στον Άγιο Νικήτα στο Čučer (Millet G. - Frolow A., Yougoslavie III, πίν. 40.4) και στη μονή Προδρόμου Σερρών (Ξυγγόπουλος Α., Μονή Προδρόμου, 47 - 48, πίν. 40).

[812] Ενδεικτικά, στις μονές Φιλανθρωπηνών (1542) (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 73) και Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 28 - 30, πίν. 12), στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 112 - 113, εικ. 40) και στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου Μαυριώτισσας Καστοριάς (Γούναρης Γ., Μαυριώτισσα, 46 - 48, πίν. 26). Πρβλ. κατά το 17ο αιώνα στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα Α., Οι ναοί, 96 - 97, πίν. 54α), στη μονή Πέτρας (Σδρόλια Στ., Οι τοιχογραφίες, 232 - 234, εικ. 141) και στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 117 - 118, πίν. 59).

[813] Όπως στις μονές Μεγίστης Λαύρας, Κουτλουμουσίου, Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 119.3, 164.3, 215 αντίστοιχα) και Ρουσάνου (Αναγνωστόπουλος Α., Μονή Ρουσάνου, εικ. 136) καθώς και στους Αγίους Αναργύρους Κλειδωνιάς (Χουλιαράς Ι., Δυτικό Ζαγόρι, εικ. 320). Πρβλ. επίσης, την εικόνα του επιστυλίου της μονής Ιβήρων (Τσιγαρίδας Ε., Άγνωστο επιστύλιο, 193 - 194, εικ. 15)

[814] Το κιονοστήρικτο, καμαροσκέπαστο κτίριο με τους παραλυτικούς, η απόδοση της κολυμβήθρας και το επεισόδιο του αγγέλου χαρακτηρίζουν την παράδοση των έργων των δύο κυρίαρχων Σχολών του 16ου αιώνα.

[815] Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, πίν. 118.

[816] Petković S., Pljevlja, σχ. σελ. 168.

[817] Τσιγαρίδας Ε., Τμήμα επιστυλίου τέμπλου, 142 - 143, αρ. 2.76.

εντοίχιων έργων της εποχής[818].

Η Συνάντηση του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα

Στο κέντρο της σκηνής (εικ. 90) εικονίζεται ο Χριστός, συνοδευόμενος από την ομάδα αποστόλων, να κάθεται σε έξαρμα του εδάφους και να συνομιλεί με τη Σαμαρείτιδα. Αυτή στέκεται όρθια παράμερα, κρατά στο δεξιό της χέρι οινοχόη και χειρονομεί έκπληκτη. Το επεισόδιο διαδραματίζεται μπροστά στο φρέαρ του Ιακώβ, που αποδίδεται με βαθμιδωτή βάση, εξαγωνικό προστομιαίο και βαρούλκο. Το βάθος της σκηνής ορίζεται αριστερά από βαθμιδωτό πρισματικής μορφής όρος, πίσω από το οποίο προβάλλουν τα τείχη της πόλης Συχάρ της Σαμάρειας με τα ψηλά οικοδομήματα. Στο άνω μέρος της σύνθεσης διακρίνεται η επιγραφή: «Ο ΧC ΔΙΔ [ ] Τ[ ] ΣΑΜΑΡΗΤΙΔΑ».

Στη σύνθεση ιστορείται το χωρίο (δ΄. 4 - 26) από την ευαγγελική διήγηση του Ιωάννη [819] και αποτυπώνεται εικαστικά ο διάλογος των πρωταγωνιστών. Η παράσταση ακολουθεί το λιτό, συνεπτυγμένο εικονογραφικό τύπο[820], διαμορφωμένο ήδη στην υστεροβυζαντινή μνημειακή ζωγραφική [821], που καθιερώνεται στα μεταβυζαντινά χρόνια με επιμέρους διαφοροποιήσεις[822]. Τα δομικά στοιχεία της

[818] Όπως στο Hopovo (1608) (Davidov D., Hopovo, εικ. 27), στη μονή Rozhen (Gerov G. - Penkova B. - Bozhinov R., The Rozhen Monastery, σχ. σελ. 45) και στη μονή Πέτρας (Σδρόλια Στ., Οι τοιχογραφίες, 234, εικ.142).

[819] Το επεισόδιο εξιστορείται μόνο από τον Ιωάννη (δ΄.4 - 42). Για την εικονογραφία του θέματος βλ. Millet G., Recherches, 602 - 604, Gouma - Peterson T., Christ as Ministrant, 208 υποσ. 29 - 30.

[820] Παράλληλα, στη μεταβυζαντινή ζωγραφική συναντάται και ο ανεπτυγμένος εικονογραφικός τύπος, όπου ιστορούνται τρία επεισόδια αποτυπώνοντας διαφορετικές χρονικές στιγμές (Ιωάννης, δ΄. 27 - 40). Η συναπεικόνισή τους είναι λιγότερο διαδεδομένη στην υστεροβυζαντινή και μεταβυζαντινή μνημειακή ζωγραφική και πιθανόν διαμορφώθηκε στον βορειοελλαδικό χώρο (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 118 - 119, όπου και σχετικά παραδείγματα). Πρβλ. τις αντίστοιχες σκηνές στη Μητρόπολη και στην Οδηγήτρια του Μυστρά (Χατζηδάκης Μ., Μυστράς, πίν. 22, 33) αλλά και σε ναούς της Κύπρου (Stylianou A. and J., The Painted Churches of Cyprus, 144, 249).

[821] Όπως στο Staro Nagoričino (Millet G. - Frolow A., Yougoslavie III, πίν. 125.4), στο Ljuboten, στο Lesnovo (Millet G. - Velmans T., Yougoslavie IV, πίν. 3.8, 16.34 αντίστοιχα), στη μονή Χώρας (Underwood P., Kariye Djami, v.II, 257, εικ. 127), στο Πρωτάτο, στη μονή Χιλανδαρίου (Millet G., Athos, πίν. 34.1, 77.1 αντίστοιχα) και στον Άγιο Νικόλαο τον Ορφανό (Τσιτουρίδου Α., Άγιος Νικόλαος Ορφανός, εικ. 51 - 52).

[822] Ενδεικτικά, όπως στα καθολικά των μονών Μεγίστης Λαύρας, Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 119.1, 232.1 αντίστοιχα), Ρουσάνου (Αναγνωστόπουλος Α., Μονή Ρουσάνου, εικ. 138), Μεγάλου

παράστασής μας παραπέμπουν στην παράδοση των έργων του Θεοφάνη[823] και, κυρίως, στην εικόνα επιστυλίου της μονής Ιβήρων[824].

Ενδιαφέρουσα είναι η θέση της Σαμαρείτιδας κοντά στο Χριστό και όχι απέναντί του, όπως στο σύνολο των μεταβυζαντινών παραστάσεων, στοιχείο που ανακαλεί επιρροή αντίστοιχου προτύπου με την αντίστοιχη μορφή στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ευθυμίου στον Άγιο Δημήτριο Θεσ/νίκης (1302/3). Επιμέρους στοιχεία, όπως ο πυκνός όμιλος των αποστόλων πίσω από το Χριστό, το βαθμιδωτό φρέαρ με το εξαγωνικό προστομιαίο[825], η κατάτμηση του φυσικού τοπίου και η επιμελημένη απόδοση της τειχισμένης πόλης συνδέουν τη σκηνή με τις εικόνες του Μουσείου Κανελλοπούλου (1500)[826] και της Συλλογής Οικονομοπούλου (αρχές 17ου αι.)[827]. Επιπλέον, η απόδοση βαρούλκου στο φρέαρ δεν απαντάται συχνά σε μεταβυζαντινά παραδείγματα και εντοπίζεται προηγουμένως στα καθολικά Μεγίστης Λαύρας[828], Βαρλαάμ και στο Hopovo (1608)[829].

Η Ίαση του εκ γενετής τυφλού

Ο Χριστός (εικ. 91), συνοδευόμενος από τον όμιλο των μαθητών, προσέρχεται με γρήγορο διασκελισμό, τείνει το δάκτυλο και επιθέτει πηλό στους οφθαλμούς του τυφλού. Ο νεαρός εικονίζεται σκυφτός σε χειρονομία ικεσίας. Δεξιότερα ο τυφλός

Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 100). Ανάλογο σχήμα υιοθετείται και σε ορισμένα μνημεία της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος, όπως στις μονές Μυρτιάς (Σέμογλου Α., Μονή Μυρτιάς, εικ. 11), Φιλανθρωπηνών και Ντίλιου (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 76, 383 αντίστοιχα).

[823] Ενδεικτικά, στις μονές Αναπαυσά (Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, πίν. σελ.254) και Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, εικ. 124).

[824] Τσιγαρίδας Ε., Άγνωστο επιστύλιο, 194 - 195, εικ. 18.

[825] Ανάλογα αποδίδεται στο παρεκκλήσιο της Cozia (1543) (Stefanescu I., Valachie, πίν. 54), στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου Μαυριώτισσας (Γούναρης Γ., Μαυριώτισσα, πίν. 15β), στο καθολικό της μονής Βυτουμά (1600) (Τριβυζά Ε., Ο διάκοσμος, εικ. 6), Πέτρας (Σδρόλια Στ., Οι τοιχογραφίες, εικ. 142) και στους Αγίους Αναργύρους Κλειδωνιάς (Χουλιαράς Ι., Δυτικό Ζαγόρι, εικ. 298).

[826] Μπρούσκαρη Μ., Το Μουσείο, 120 - 124, αρ.76, όπου αποδίδεται και το βαρούλκο.

[827] Μπαλτογιάννη Χ., Συλλογή Οικονομοπούλου, 65 - 66, πίν. 113, αρ.88.

[828] Millet G., Athos, πίν. 119.1. Πρβλ. ανάλογη απόδοση στο παλαιό καθολικό του Μεγάλου Μετεώρου (1483) (Georgitsoyanni E., Les peintures murales, 188 υποσ.140, όπου και προγενέστερα παραδείγματα).

[829] Davidov D., Hopovo, εικ. 22.

αποδίδεται για δεύτερη φορά με την πλάτη προς το Χριστό να νίβεται στην κολυμβήθρα του Σιλωάμ, η οποία αποδίδεται ως ψηλό, βαθμιδωτό φρέαρ με εξαγωνικό προστομιαίο και βαρούλκο. Το επεισόδιο εκτυλίσσεται μπροστά από καθ'ύψος αναπτυσσόμενα όρη, μεταξύ των οποίων διακρίνεται δίρριχτο κτίσμα. Στο άνω τμήμα διακρίνεται η επιγραφή: «Ο ΧΣ ΙΩΜΕΜ[ ]…Τ[ ] ΦΛΟΥ».

Η ιστόρηση των δύο διαδοχικών φάσεων του θαύματος[830], της επίχρισης των οφθαλμών με πηλό και της απόνιψης του τυφλού, ακολουθεί τον καθιερωμένο βυζαντινό εικονογραφικό τύπο[831], που υιοθετείται από τους ζωγράφους των δύο κυρίαρχων Σχολών του 16ου αιώνα[832], με επιμέρους αποκκλίσεις. Η συμπαγής ομάδα των αποστόλων, ο διασκελισμός του Χριστού, οι στάσεις του τυφλού και το ορεινό φυσικό τοπίο χαρακτηρίζουν το πρότυπο της Κρητικής Σχολής[833]. Επιπλέον, ανάλογο δίρριχτο κτίριο, που προβάλει πίσω από το ορεινό βάθος, απαντάται προηγούμενως στην αντίστοιχη σκηνή της μονής Δοχειαρίου[834] και στη μικρογραφημένη παράσταση

[830] Το επεισόδιο αναφέρεται στο ευαγγέλιο του Ιωάννη (θ΄. 1 - 7) και περιγράφεται από τον Διονύσιο τον εκ Φουρνά (Ερμηνεία, 100 - 101). Για την εικονογραφία του θέματος βλ. Millet G., Recherches, 672 - 673, Schiller G., Ikonographie I, 171 - 173, Singelenberg P., The Iconography, 105 κ.εξ., Gouma - Peterson T., Christ as Ministrant, 209.

[831] Βλ., ενδεικτικά, τις παραστάσεις στη μονή Χιλανδαρίου (Millet G., Athos, πίν. 73.2), στην Αγία Αικατερίνη Θεσσαλονίκης (Gouma - Peterson T., Christ as Ministrant, εικ. 25) και στη Ravanica (1385) (Duric V., Byzantinische Fresken, 141 σχ. g, εικ. 106).

[832] Τα μνημεία της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας επαναλαμβάνουν τον καθιερωμένο εικονογραφικό τύπο και διαφοροποιούνται ως προς την τετράλοβη κολυμβήθρα και το σύνθετο αρχιτεκτονικό βάθος με το αψιδωτό, κιονοστήρικτο προστώο, όπως συναντάται στις μονές Φιλανθρωπηνών, Ελεούσας (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 84, 454 αντίστοιχα), Ζάβορδας, Βαρλαάμ, Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 33 - 34 εικ. 14), στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, εικ. 37b) και στο παρεκκλήσιο του αγίου Ιωάννη του Θεολόγου της Μαυριώτισσας (Γούναρης Γ., Μαυριώτισσα, πίν. 27). Βλ. επίσης, στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα Α., Οι ναοί, πίν. 54β).

[833] Όπως στις μονές Αναπαυσά (Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 255), Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, εικ. 119), Μεγίστης Λαύρας, Μολυβοκκλησιάς, Κουτλουμουσίου, Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 119.1, 156.4, 164.4, 232.1 αντίστοιχα), Διονυσίου (Γκιολές Ν., Οι τοιχογραφίες, εικ. 13), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 115) και Ρουσάνου (Αναγνωστόπουλος Α., Μονή Ρουσάνου, εικ. 137) καθώς και σε εικόνες των επιστυλίων της μονής Παντοκράτορος (Τσιγαρίδας Ε., Τμήμα επιστυλίου τέμπλου, 142 - 143, αρ. 2.76) και της μονής Ιβήρων (Τσιγαρίδας Ε., Άγνωστο επιστύλιο, εικ. 20).

[834] Millet G., Athos, πίν. 232.1. Στην πλειονότητα των μνημείων της Κρητικής σχολής, το επεισόδιο αναπτύσσεται αποκλειστικά σε ορεινό τοπίο ή σε συνδυασμό φυσικού τοπίου και τείχους.

τετραπτύχου του Γεώργιου Κλόντζα (1580 - 1600)[835]. Ωστόσο, η απουσία της βακτηρίας του τυφλού δεν είναι συχνή και παραπέμπει στην αντίστοιχη μορφή στο Hopovo[836]. Επίσης, όχι συχνά απαντώμενο είναι και το σχήμα της κολυμβήθρας[837] στη συγκεκριμένη παράσταση[838], η οποία έχει τη μορφή φρέατος, πιθανόν υπό την επίδραση της προηγούμενης σκηνής της Συνάντησης του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα. Συνακόλουθο της μορφής του φρέατος είναι και η ρεαλιστική απεικόνιση της απόνιψης του νεαρού μέσα από τον μεταλλικό δοχείο.

Στον Άγιο Δημήτριο Δομενίκου (αρχές 17ου αι.) (εικ. 273) επαναλαμβάνεται με ακρίβεια το πρότυπο της παράστασης στο ναό του Αγίου Γεωργίου, με τη διαφορά ότι το επεισόδιο εκτυλίσσεται μπροστά από αρχιτεκτονικό βάθος, στοιχείο που παραπέμπει στην παράδοση της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας[839].

Η παραβολή του Τελώνη και του Φαρισαίου

Στο αριστερό τμήμα της σύνθεσης (εικ. 92) εικονίζεται κλίμακα με πέντε βαθμίδες, που καταλήγει σε κιβώριο Ιερού. Στην ανώτερη βαθμίδα στέκεται ο Φαρισαίος προσευχόμενος με έπαρση υψώνοντας το αριστερό χέρι και υποδεικνύοντας με το άλλο τον Τελώνη χαμηλότερα. Ο τελευταίος αποδίδεται όρθιος δίπλα στην κλίμακα σε στάση περισυλλογής[840]. Δεξιά, οι μορφές εικονίζονται για δεύτερη φορά. Ο Τελώνης, ο οποίος φέρει φωτοστέφανο, στέκεται δεόμενος κάτω

[835] Χατζηδάκης Μ., Εικόνες, 107 - 108, πίν. 40 - 44, αρ.62.

[836] Davidov D., Hopovo, εικ. 29.

[837] Σχετικά με τους τύπους της κολυμβήθρας βλ. Vitaliotis I., Saint - Etienne, 139 - 140. Πρβλ. αντίστοιχα παραδείγματα στην Αγία Τριάδα στο Pljevlja (Petković S., Pljevlja, σχ. σελ. 169) και μεταγενέστερα στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, πίν. 60β).

[838] Στα περισσότερα μνημεία της Κρητικής Σχολής η κολυμβήθρα είναι σταυρόσχημη παραπέμποντας στο μυστήριο του βαπτίσματος. Για το θέμα βλ. Underwood P., Some Problems, 257 κ.εξ., Gouma - Peterson T., Christ as Ministrant, 209, Καζαμία - Τσέρνου Μ., Η Ίαση του παραλυτικού, 33, 42, Γκιολές Ν., Οι τοιχογραφίες, 67 - 68. Σε ορισμένες περιπτώσεις η κολυμβήθρα τοποθετείται εντός εξάγωνης δεξαμενής, όπως στις μονές Αναπαυσά, Ντίλιου και Φιλανθρωπηνών.

[839] Στην παραστασή μας το αρχιτεκτονικό βάθος είναι τυποποιημένο και διαφέρει από τα σύνθετα κτίσματα με τα αψιδωτό, κιονοστήρικτο προστώο των έργων της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας, όπως, για παράδειγμα, στα καθολικά των μονών Φιλανθρωπηνών, Ελεούσας (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 84, 454) και Βαρλαάμ (αδημοσίευτη παράσταση) καθώς και στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, εικ. 37b).

[840] Λουκάς, ιη΄.13.

από κιβώριο και παραλαμβάνεται από τον Χριστό, που προβάλλει σε προτομή μέσα από το ημικύκλιο του ουρανού. Αντίθετα, ο Φαρισαίος κατρακυλά μέσα στο στόμα του Βύθιου Δράκοντα, ο οποίος αποδίδεται με φολιδωτό δέρμα και μυτερά δόντια. Στο άνω τμήμα της σύνθεσης διακρίνεται η επιγραφή «[ ]ΑΡΑΜΒΩΛΗ…ΟΥ ΦΑ…», ενώ δίπλα στις μορφές οι επιγραφές «Ο ΦΑΡΙCΕΟC», «Ο ΤΕΛΩΝ[ ]C», «Ο ΔΡΑ[ ]».

Στην ιστόρηση της παραβολής[841], ο ζωγράφος ακολουθεί εν μέρει το καθιερωμένο μεταβυζαντινό εικονογραφικό τύπο, που ανάγεται στην υστεροβυζαντινή περίοδο[842]. Συγκεκριμένα, η διπλή απεικόνιση των πρωταγωνιστών, η ψηλή κλίμακα με τις πέντε βαθμίδες και το σύνθετο σκηνικό βάθος παραπέμπει σε πρότυπο της αντίστοιχης σκηνής της μονής Φιλανθρωπηνών[843], που υιοθετείται από την πλειονότητα των τοιχογραφημένων έργων του 16ου και του 17ου αιώνα[844].

Η παράσταση διαφοροποιείται από το κοινό πρότυπο στο δεξιό τμήμα της. Η θεϊκή παρέμβαση και δικαίωση του Τελώνη και ο ταυτόχρονος αφανισμός του Φαρισαίου από το δαίμονα - δράκο ιστορούν με ακρίβεια την περιγραφή της Ερμηνείας[845]. Τα στοιχεία αυτά δεν εντοπίζονται σε κανένα από τα γνωστά δημοσιευμένα μνημεία της περιόδου, σύμφωνα με τη μέχρι σήμερα έρευνα. Τέλος, η απόδοση φωτοστεφάνου στον Τελώνη δεν είναι συνήθης και συναντάται προηγουμένως στο νάρθηκα του

[841] Η παραβολή βασίζεται στο ευαγγέλιο του Λουκά (ιη΄.9 - 14). Σχετικά με το θέμα βλ. Mantas A., Die Iconographie, 318 κ.εξ.

[842] Όπως στη Gracanica, στη Decani και στη Resava (Mantas A., Die Iconographie, 253 – 254, 256).

[843] Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 206 και Βάρδια Σ., Ο κύκλος των παραβολών, 383, εικ. 2.

[844] Όπως στην Τράπεζα και στον εξωνάρθηκα (1547) της μονής Διονυσίου (Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 232, εικ. 35, 154 αντίστοιχα), στα καθολικά των μονών Δουσίκου (αδημοσίευτη), Οσίου Μελετίου (Deliyianni - Doris H., Hosios Meletios, 15), Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 230.1) και Γαλατάκη (Kanari T., Les peintures, 198 - 199), στην Κοίμηση Καλαμπάκας και λίγο αργότερα στα καθολικά των μονών Πέτρας (1625) (Σδρόλια Στ., Οι τοιχογραφίες, 218, εικ. 128), Σπηλαίου Σαρακίνιστας (Σκαβάρα Μ., Το Έργο, 307, εικ. 365, 369) και Πατέρων Ζίτσας (Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων, 160, εικ. 91).

[845] Ερμηνεία, 124, με τη διαφορά ότι στην παράστασή μας οι πρωταγωνιστές εικονίζονται δύο φορές και η απεικόνιση του Χριστού σε προτομή αντικαθιστά τον ημίσωμο άγγελο.

Πατριαρχείου του Peć (1561)[846] και επαναλαμβάνεται αργότερα στη μονή Πατέρων Ζίτσας[847].

Ο Βίος της Θεοτόκου

Η Γέννηση της Παναγίας («Η ΓΕΝ…….»)

Στο κέντρο της σκηνής (εικ. 93) δεσπόζει το σχεδόν κάθετα ως προς το θεατή κρεβάτι της λεχούς το οποίο επιπλέον στηρίζεται επάνω σε θρανίο - τραπέζι. Πίσω της στέκονται δύο θεραπαινίδες κρατώντας σκεύη με τροφή. Στα αριστερά, όπου και είναι στραμμένη η Άννα βρίσκεται το λίκνο με τη νεογέννητη Παναγία, ενώ πίσω του δύο όρθιες θεραπαινίδες, εκ των οποίων η μία κρατά ριπίδιο, παραστέκουν. Στα δεξιά, εμπρός στα πόδια του κρεβατιού εικονίζεται η προετοιμασία του λουτρού με τη μία θεραπαινίδα όρθια να ρίχνει νερό στη λεκάνη, ενώ μία άλλη καθισμένη κάτω κρατά το νεογέννητο στα χέρια. Στο βάθος, ο Ιωακείμ, που κάθεται σε θρόνο χωρίς ερισείνωτο, κρατά στα χέρια το σπαργανωμένο βρέφος που του δίνει μία θεραπαινίδα. Το βάθος της παράστασης καταλαμβάνεται από πολυόροφα κτήρια, μεταξύ των οποίων και ένας κίονας.

Η απόδοση[848] της ανακαθισμένης Άννας να αποστρέφει το βλέμμα της έλκει την καταγωγή από τη βυζαντινή ζωγραφική[849] και συναντάται κατά τη μεταβυζαντινή εποχή, κυρίως, σε έργα ζωγράφων της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος[850]. Ωστόσο, η εικονογραφική λεπτομέρεια να αγγίζει με το χέρι το πρόσωπό της προέρχεται από εικονογραφικό τύπο απαντώμενο, κυρίως, σε έργα της Κρητικής Σχολής[851].

---

[846] Petković S., Patriarchate of Peć, εικ. 11. Πρόκειται για μοτίβο, που απαντάται σπάνια ήδη από την υστεροβυζαντινή περίοδο, όπως στη Resava (Mantas A., Die Iconographie, 256).

[847] Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων, 160, εικ. 91.

[848] Babić G., Native de la Vierge, 169 κ.ε., Lafontaine - Dosogne J., Iconographie de la Enfance, 84 κ.ε., της ίδιας, The Life of the Virgin, 174 κ.ε., Χατζηδάκη Ν., Γέννηση Παναγίας, 127 κ.ε., Τριβυζαδάκη Α., Παιδική ηλικία, 128 165.

[849] Βλ. τη φορητή εικόνα της μονής Σινά (Lafontaine - Dosogne J., L' Enfance de la Vierge, πίν. XXII, εικ. 58).

[850] Στις μονές Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, πίν. 50 - 51, 27β, 30α), Ντίλιου (Λίβα Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 121 - 122, εικ. 49) και Γηρομερίου (Τσιουρής Ι., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 106 κ.ε., εικ. 63)

[851] Βλ. στις μονές Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ. Θεοφάνης, 78, πίν. 131), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 117), Δουσίκου (αδημοσίευτη

Οι θεραπαινίδες που στέκονται πίσω της σε παρατακτική τοποθέτηση δεν απομακρύνονται από την εικονογραφική παράδοση της σκηνής[852]. Η στάση του Ιωακείμ να κρατά στην αγκαλιά το σπαργανωμένο βρέφος[853] δεν είναι συχνή[854] και συναντάται σε λίγα μνημεία του 17ου αιώνα όπως, στον Άγιο Νικολαο Βίτσας[855] και στον Άγιο Νικόλαο του άρχοντα Θωμανού Καστοριάς[856]. Η επιπλέον απεικόνιση του βρέφους εντός του λίκνου αλλά και στην αγκαλιά της θεραπαινίδος στη σκηνή του λουτρού συνδέει την παράστασή μας με πρότυπο κοινό με την αντίστοιχη στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας και των Λινοτοπιτών ζωγράφων της εποχής. Μάλιστα, ο γεωγραφικός περιορισμός των μνημείων στα οποία εντοπίζεται ο συγκεκριμένος εικονογραφικός τύπος μαρτυρά τόσο την περιορισμένη διάδοσή του όσο και το χώρο, στον οποίο, πιθανώς, αυτός δημιουργήθηκε.

Αντίθετα, στον Άγιο Δημήτριο Δομενίκου (αρχές 17ου αι.) υιοθετείται το κρητικό πρότυπο, όπως αυτό διαμορφώθηκε το 15ο αιώνα[857], και διαδόθηκε εκτενώς στη μεταβυζαντινή μνημειακή ζωγραφική[858]. Επιμέρους διαφοροποιήσεις εντοπίζονται στην αντίθετη τοποθέτηση της κλίνης, στη θέση του Ιωακείμ και τον περιορισμένο ρόλο του τραπεζιού χωρίς εδέσματα.

Τα Εισόδια της Θεοτόκου («ΤΑ ΕΙΣΟΔΙΑ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ»)

Στα αριστερά της σκηνής (εικ. 94) στέκεται σε θρόνο εμ υποπόδιο ο Ζαχαρίας και ευλογεί την Παναγία την οποία του την παρουσιάζει ο Ιωακείμ συνοδεόμενος από την

παράσταση), Ρουσάνου (Αναγνωστόπουλος Α., Οι τοιχογραφίες, 184 κ.ε., εικ. 140) και Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 226.1).

[852] Τούρτα Α., Οι ναοί, 126, όπου και σχετικά παραδείγματα.

[853] Για τη σύνδεση του επεισοδίου με την Κολακεία βλ. Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 125.

[854] Ενδεικτικά, στην Αγία Σοφία και στην Περίβλεπτο του Μυστρά (Millet G., Mistra, πίν. 127.1, 133.1). Επίσης, στη μονή Μυρτιάς (1491) (Αγρέβη Μ., Μονή Μυρτιάς, εικ.11) στη μονή Ξενοφώντος και στο παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου της μονής Αγίου Παύλου (Τσιγαρίδας Ε., Μονή Αγίου Παύλου, εικ. 97).

[855] Τούρτα Α., Οι ναοί, 125 κ.ε., πίν. 70β.

[856] Παϊσίδου Μ., Οι τοιχογραφίες, 123, πίν. 62α.

[857] Χατζηδάκη Ν., Γέννηση Παναγίας, 163

[858] Όπως στην Τράπεζα της μονής Μεγίστης Λαύρας, στη Μολυβοκκλησιά (Millet G., Athos, πίν. 140.2, 157.3 αντίστοιχα), στις μονές Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 117) και Ρουσάνου (Αναγνωστόπουλος Α., Μονή Ρουσάνου, εικ.140-141) καθώς και στην Κοίμηση Καλαμπάκας (Αναγνωστόπουλος Α.-Ανδρούδης Π., Η βυζαντινή καθέδρα, εικ.198).

Άννα. Πίσω τους στέκεται η πομπή των νεαρών παρθένων που κρατούν αναμμένες λαμπάδες[859]. Πίσω από τη σκηνή εικονίζεται σε καθέδρα η Παναγία να τρέφεται από τον άγγελο[860]. Τέλος το βάθος της σκηνής καταλαμβάνεται από πολυόροφα κτίρια.

Η δομή της ιστόρησης του επεισοδίου, με την Παναγία να παρουσιάζεται από τους γονείς και όχι από τον όμιλο των παρθένων[861], ακολουθεί εικονογραφικό τύπο[862] διαμορφωμένο ήδη τον 15ο αιώνα στην Κρήτη[863]. Κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο το συγκεκριμένο σχήμα θα χρησιμοποιηθεί ευρέως τόσο από ζωγράφους της Κρητικής Σχολής όσο της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος[864], ενώ θα γνωρίσει ιδιαίτερη διάδοση και κατά τον 17ο αιώνα[865]. Από την ίδια πηγή πρόσληψης προέρχεται και τη απεικόνιση της τροφής της Παναγίας, καθώς και η δομή των αρχιτεκτονημάτων στο βάθος της σκηνής.

Η Αναγγελία της Κοίμησης

Στο αριστερό τμήμα της σκηνής (εικ. 95) ο αρχάγγελος Γαβριήλ («ΓΑ[ ]»), όρθιος και ακίνητος φορώντας πολυτελή ενδύματα, στρέφεται ελαφρά προς τα δεξιά σε χειρονομία λόγου. Απέναντί του εικονίζεται ένθρονη η Παναγία («ΜΗΤΗΡ Θ[ΕΟ]Υ») σε συγκρατημένη στάση να στρέφεται προς τον άγγελο. Κάθεται σε ξύλινο θρόνο με καμπύλο ερεισίνωτο και ξύλινους κιονίσκους στην πρόσοψή του, διακοσμημένο με πολύτιμους λίθους. Το επεισόδιο διαδραματίζεται μπροστά σε κτίρια με δίρρικτη στέγη που ενώνονται με βήλο, μπροστά από τα οποία προβάλλει

[859] Tischendorf K., Evangelia Apocrypha, VII, 2, σ. 14.

[860] Tischendorf K., Evangelia Apocrypha, VII, 9 - XIII, 2 - XV, 3.

[861] Για τις συνοδούς βλ. Lafontaine - Dosogne J., L' Enfance de la Vierge, I, 141, της ίδιας, The Life of the Virgin, 180.

[862] Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. Lafontaine - Dosogne J., L' Enfance de la Vierge, 143 κ.ε. Της ίδιας, The Life of the Virgin, 180 κ.ε., Τριβυζαδάκη Α., Παιδική ηλικία, 188 κ.ε.

[863] Ενδεικτικά, στο ναό των Αγίων Πατέρων στα Άνω Φλώρια Σελίνου (1462) και στο καθολικό της μονής Μυρτιάς (1491) (Βασιλάκη - Μαυρακάκη Μ., Ξένος Διγενής, 567 κ.ε., εικ. 156 - 157 αντίστοιχα).

[864] Ενδεικτικά στις μονές Αγίου Νικολάου Αναπαυσά (Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 223), Μεγίστης Λαύρας (Millet G., Athos, πίν. 130.2, 146.1), Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 127 - 129, εικ. 53), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 143) και Δουσίκου (αδημοσίευτη παράσταση).

[865] Πρβλ. τις μονές Πέτρας και σε ναούς των Αγράφων (Σδρόλια Στ., Οι τοιχογραφίες, 156, εικ. 89) καθώς και σε ναούς της Αγιάς Λάρισας (Τσιμπίδα Ε., Οι τοιχογραφίες, 226 - 227).

ψηλός τοίχος. Δε σώζεται επιγραφή.

Η ιστόρηση του επεισοδίου εντάσσεται στον κύκλο της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, βασισμένο σε απόκρυφες διηγήσεις[866] και την ομιλία του Ιωάννη του Δαμασκηνού[867]. Πρόκειται για ένα εικονογραφικό θέμα, που ανάγεται στα πρώιμα παλαιολόγεια χρόνια[868], και ιστορείται σπάνια στη μεταβυζαντινή ζωγραφική[869]. Συγκεκριμένα, η απόδοση και η στάση του ολόσωμου αρχαγγέλου και το σύνθετο σκηνικό βάθος απαντούν σε αντίστοιχο πρότυπο της σκηνής του Αγίου Νικολάου στη Curtea des Arges[870]. Ωστόσο, η ένθρονη Παναγία δεν εντοπίζεται σε ανάλογη στάση στο συγκεκριμένο επεισόδιο και πιθανόν η απόδοσή της οφείλεται σε συναφή δευτερεύοντα επεισόδια από τον κύκλο της Κοιμήσεως, όπως, για παράδειγμα, αποδίδονται στη μονή Ντίλιου[871].

Η Κοίμηση της Θεοτόκου («Η ΚΟΙΜΗΣΙΣ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ»)

Στο κέντρο της σκηνής (εικ. 96) απεικονίζεται η νεκρική κλίνη επάνω στην οποία βρίσκεται το σώμα της Παναγίας. Πίσω από αυτήν, εντός ωοειδούς δόξας στέκεται ο μετωπικός Χριστός κρατώντας την προσωποποιημένη ψυχή της περιβαλλόμενος από σεβίζοντες άγγελους σε μονοχρωμία. Ανάμεσα στη νεκρική κλίνη και στον Χριστό βρίσκονται δύο Απόστολοι που προσπέφτουν θρηνώντας προς την Παναγία. Επίσης, στα αριστερά ξεχωρίζει ο Πέτρος που κρατά θυμιατό και στα δεξιά ο Παύλος. Εκατέρωθεν και πίσω από τους Αποστόλους εικονίζονται πλήθος γυναικών και

[866] Wratislaw - Mitrovic L. - Okunev N., La Dormition, 134 κ.εξ.

[867] Radojčić S., Die Reden des Johannes, 301 κ.εξ. Πρβλ. το Συναξάριο της Κωνντινούπολης την 15η Αυγούστου (Delehaye H., Synaxarium, στ. 892.39 - 40) και Καλοκύρης Κ., Η Θεοτόκος, 126, 263 - 264, όπου αναφορά σε Στιχηρό Εσπερινού της 15ης Αυγούστου.

[868] Όπως στην Περίβλεπτο Αχρίδας (Millet G. - Frolow A., Yougoslavie III, πίν. 11.2) και στον Άγιο Νικόλαο στην Curtea des Arges (Tafrali O., Curtea de Arges, πίν. LXII.1).

[869] Η παράσταση εικονίζεται άλλοτε ως αυτόνομη σκηνή και άλλοτε εντάσσεται στη σύνθεση της Κοιμήσεως, όπως στον Άγιο Δημήτριο στα Παλατίτσια (Τούρτα Α., Οι ναοί, 85 - 86, πίν. 108α και Τσάμπουρας Θ., Τα καλλιτεχνικά εργαστήρια, εικ. 251). Πρβλ. την εικόνα με σκηνές του βίου της Παναγίας στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (Τ. 1561) (μέσα 16ου αιώνα) (Κατσελάκη Α., Πρώτες παρατηρήσεις, εικ.1). Αντίθετα, στη μονή Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, πίν. 63 - 64) παριστάνονται άλλα δευτερεύοντα επεισόδια πριν την Κοίμηση, όπως ο αποχαιρετισμός της Παναγίας προς τους αποστόλους και η αναγγελία του θανάτου της προς τις φίλες της.

[870] Tafrali O., Curtea de Arges, πίν. LXII.1.

[871] Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 151 - 155, πίν. 63 - 64. Πρβλ. ανάλογο παράδειγμα στο ναό του Αγίου Γεωργίου στο Veliko Tirnovo (1616) (Popovska - Korobar V., Slimnica monastery, εικ. 19).

ανδρών καθώς και τρεις ιεράρχες[872]. Στο ανώτερο τμήμα της σύνθεσης ιστορείται η έλευση των Αποστόλων εντός δύο σύννεφων. Μπροστά στη νεκρική κλίνη είναι τοποθετημένα τρια κηροπήγια, στο μέσον των οποίων εικονίζεται το επεισόδιο του Ιεφωνία. Τέλος, το βάθος της σκηνής καταλαμβάνεται από πολυόροφα κτήρια, στους εξώστες των οποίων προβάλλουν γυναικείες μορφές.

Η απεικόνιση του θέματος[873] ακολουθεί ένα αποκρυσταλλωμένο εικονογραφικό τύπο της μεταβυζαντινής εποχής, όπως αυτός εντοπίζεται σε έργα των δύο κυρίαρχων καλλιτεχνικών ρευμάτων του 16ου αιώνα[874]. Η συμμετρική οργάνωση της σκηνής με την απεικόνιση των ολόσωμων αγγέλων, των ιεραρχών, των θρηνωδών γυναικών, του πλήθους[875] αλλά και του επεισοδίου του Ιεφωνία[876] ακολουθούν την εικονογραφική παράδοση του θέματος.

Ωστόσο, ο ζωγράφος διαφοροποιείται από το διαδεδομένο πρότυπο σε επιμέρους στοιχεία. Συγκεκριμένα, η όχι συχνή στάση του Χριστού με την ελαφρά αντικίνηση[877] συναντάται ήδη στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά[878]. Παράλληλα, η απεικόνιση των δύο Αποστόλων πίσω από τη νεκρική κλίνη ανακαλεί βυζαντινό

---

[872] Για την αναγνώριση των συγκεκριμένων Ιεραρχών βλ. Wratislav - Mitrovic L. - Okunev N., La Dormition, 138 κ.ε., Walter C., Three Notes, 260 - 268. Ο Διονύσιος ο εκ Φουρνά αναφέρει τους Διονύσιο τον Αεροπαγίτη, Ιερόθεο και Τιμόθεο (Ερμηνεία, 144).

[873] Για τη σκηνή βλ. Wratislav-Mitrovic L. - Okunev N., La Dormition, 134 κ.ε., Kreidl - Papadopoulos K., Koimesis, στ. 136 - 182, Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Η Κοίμηση της Θεοτόκου, 125 κ.ε, Μπαλτογιάννη Χ., Η Κοίμηση του Ανδρέα Ρίτζου, 353 κ.ε.

[874] Ενδεικτικά, στις μονές Μεγίστης Λαύρας, Διονυσίου, Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 132.1, 197.1 και 216.1 αντίστοιχα) και Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 119). Πρβλ. ανάλογο σχήμα στα καθολικά των μονών Φιλανθρωπηνών (1542) (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 115), Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, εικ. 165) και Βαρλαάμ (Γαρίδης Μ., Μεταβυζαντινή ζωγραφική, εικ. 38) καθώς και στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, εικ. 33a).

[875] Ενδεικτικά, βλ. στα αγιορείτικα καθολικά, στις μονές Φιλανθρωπηνών, Ντίλιου, Βαρλαάμ, Ζάβορδας, Γηρομερίου και Πέτρας καθώς και στα Παλατίτσια Ημαθίας (Τούρτα Α., Οι ναοί, πίν. 108β, Τσάμπουρας Θ., Τα καλλιτεχνικά εργαστήρια, εικ. 251) και μεταγενέστερα στις μονές Πέτρας (Σδρόλια Στ., Οι τοιχογραφίες, 170 - 171, εικ. 98) και Πατέρων Ζίτσας (Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων, 196 - 198, πίν. 7).

[876] Σχετικά με το επεισόδιο του Ιεφωνία βλ. Γούναρης Γ., Μαυριώτισσα, 61 υποσ. 5.

[877] Για τη σημασία και την προέλευση του εικονογραφικού αυτού στοιχείου από τον 10ο ήδη αιώνα βλ. Ξυγγόπουλος Α., Η πτερωτή ψυχή, 1 κ.ε., Σωτηρίου Γ. και Μ., Σινά, 58.

[878] Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ.σελ. 224 - 225.

πρότυπο[879], που απαντά στη ζωγραφική του 16ου και του 17ου αιώνα[880]. Επίσης, ο διαμοιρασμός των Αποστόλων σε δύο σύννεφα κατά τη μεταφορά τους απαντά σε ικανό αριθμό έργων, όπως στις μονές Ντίλιου[881] και Φιλανθρωπηνών[882], στην Παναγία Ρασιώτισσα[883], στη Μονή Ξενοφώντος[884], σε Λινοτοπίτες ζωγράφους[885] και στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας Καστοριάς[886]. Τέλος, η απεικόνιση γυναικών να παρακολουθούν την Κοίμηση από εξώστες κτηρίων ανακαλούν πρότυπα της παλαιολόγειας περιόδου[887].

Στο ναό του Αγίου Βησσαρίωνος, ο ανώνυμος ζωγράφος επαναλαμβάνει το πρότυπο των μονών Κουτλουμουσίου[888] και Δοχειαρίου[889] με επιμέρους διαφοροποιήσεις.

Η Μετάσταση της Παναγίας («Η ΜΕΤΑΣΤΑΣΙΣ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ»)

Στο ανώτερο τμήμα της σκηνής (εικ. 97) εικονίζεται η Θεοτόκος, εντός ελλειψοειδούς δόξας που κρατούν δύο άγγελοι, να τείνει το χέρι της με την Τίμια Ζώνη προς τον Ιωάννη, ο οποίος προβάλλει μέσα από ένα στρογγυλό σύννεφο.

---

[879] Τσιγαρίδας, Άγιος Αλύπιος, 652 – 653. Επίσης, βλ. ενδεικτικά, στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (Τσιτουρίδου Α., Άγιος Νικόλαος, εικ.30), στο Αφεντικό του Μυστρά (Millet G., Mistra, πίν.101.2), στο Χριστό Βέροιας (Πελεκανίδης Σ., Καλλιέργης, πίν. ΙΓ΄).

[880] Ενδεικτικά, στους Αγίους Αναργύρους και στους Αγίους Θεοδώρους Σερβίων (Ξυγγόπουλος Α., Μνημεία Σερβίων, πίν. 14.1 και 20.1 αντίστοιχα), στον Άγιο Δημήτριο στα Παλατίτσια Ημαθίας (Τσάμπουρας Θ., Τα καλλιτεχνικά εργαστήρια, εικ. 251), στην Παναγία Χαβιαρά Βέροιας (1597/98) (Πεσιρίδου Ι., Παναγία Χαβιαρά, πίν. 8). Επίσης, στον Άγιο Αθανάσιο Ανατολής και στη μονή Κοιμήσεως της Θεοτόκου Μεγαλόβρυσου Αγιάς (Τσιμπίδα Ε., Οι τοιχογραφίες, εικ. 62, 205 αντίστοιχα).

[881] Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, εικ. 65.

[882] Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, εικ. 115.

[883] Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, 120 - 122, πίν. 33β.

[884] Millet G., Athos, πίν. 180.1.

[885] Ενδεικτικά, στις μονές Τσιάτιστας και Στεγόπολης (Σκαβάρα Μ., ΤόΕργο, 189, πίν. 142, 452 αντίστοιχα) και στη μονή Πατέρων Ζίτσας (Καραμπερίδη, Μονή Πατέρων, πίν. 7, εικ. 121).

[886] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 110 - 111, πίν. 29β.

[887] Ενδεικτικά, στο ναό του Ταξιάρχη Μητροπόλεως Καστοριάς (Τσιγαρίδας Ε., Καστοριά, 48 – 50, εικ. 17, όπου και σχετικά παραδείγματα).

[888] Millet G., Athos, πίν. 163.1.

[889] Millet G., Athos, πίν. 216.1.

Η αυτόνομη απεικόνιση της Μετάστασης[890] και της Παράδοσης της Τίμιας Ζώνης[891] δεν είναι συχνή στη μεταβυζαντινή εποχή[892]. Η δομή της σύνθεσης με τη λιτότητα του εικογραφικού σχήματος συνδέει την παράσταση με πρότυπο αντίστοιχο εκείνου της μονής Μεγάλου Μετεώρου. Το μεταβυζαντινό πρότυπο αυτό αποτελεί πιθανόν επιβίωση υστεροβυζαντινού σχήματος, που προέρχεται από παλαιολόγεια μνημεία της Σερβίας με εκτενή κύκλο της Κοιμήσεως της Θεοτόκου[893].

Ο Βίος του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου

Η Γέννηση του Προδρόμου (« Η ΓΕΝΝΗΣΙ ΣΤΟΥ ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ»)

Στο κέντρο εικονίζεται η Ελισάβετ επάνω στην κλίνη (εικ. 98), η οποία είναι τοποθετημένη σε διαγώνια θέση. Είναι ανασηκωμένη και με την ανάστροφη του αριστερού της χεριού αγγίζει το πρόσωπο, ενώ στηρίζει το δεξιό στους μηρούς. Στα δεξιά της ο Ζαχαρίας κάθεται σε χαμηλό σκίμποδα και κρατά κώδικα στον οποίο γράφει το όνομα του νεογέννητου («ΙΩ(ΑΝΝΗΣ)/ ΕΣΤΙ»)[894]. Πίσω και εκατέρωθεν της λεχούς προβάλουν τέσσερις θεραπαινίδες που κρατούν διάφορα χρηστικά αγγεία. Στα δεξιά της σκηνής εικονίζεται το επεισόδιο του λουτρού με το βρέφος να βρίσκεται στην αγκαλιά της θεραπαινίδος. Πίσω από την Ελισάβετ υψώνονται πολυόροφα κτίρια που ενώνονται μεταξύ τους με βήλο.

Ο εικονογραφικός τύπος της παράστασης δεν διαφοροποιείται στα κύρια σημεία του από την απεικόνιση που έχει διαμορφωθεί από τους ζωγράφους της Κρητικής Σχολής[895]. Η απεικόνιση της Ελισάβετ ανακαθισμένης στο κρεβάτι να αγγίζει με το αριστερό της χέρι το πρόσωπο σε συνδυασμό με τη διαγώνια τοποθετημένη κλίνη ακολουθεί την εικονογραφική παράδοση της σκηνής[896]. Η ιστόρηση του Ζαχαρία στα

---

[890] Για το θέμα, βλ. Kalokyris C., La Dormition 133 κ.ε. Semoglou, Le voyage, 7 κ.εξ, 94 κ.εξ.

[891] Καλοκύρης Κ., Η Θεοτόκος, 131 κ.ε. Chatzidakis M., Icônes, 35.

[892] Ενδεικτικά, στα καθολικά των μονών Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 119), Δουσίκου (αδημοσίευτη παράσταση), Κορώνας (αδημοσίευτη παράσταση) και αργότερα Πέτρας (Σδρόλια Στ., Οι τοιχογραφίες, 172 - 174 υποσ. 132, εικ. 99, όπου και σχετική βιβλιογραφία).

[893] Αλμπάνη Τ., Ψάλλατε συνετώς, 236 εικ. 76α.

[894] «*καί αἰτήσας πινακίδιον ἔγραψε λέγων ’Ιωάννης ἐστί τό ὄνομα αὐτοῦ*» Λουκάς, α΄. 63.

[895] Χατζηδάκη Ν., Γέννηση Παναγίας, 127 κ.ε. Για τη βυζαντινή εποχή βλ. Κατσιώτη Α., Σκηνές Προδρόμου, 48 κ.εξ., Keiko O., Η ζωή, 119 κ.εξ.

[896] Ενδεικτικά, στο καθολικό της μονής Μεγίστης Λαύρας (Millet G., Athos, πίν. 130.1, πίν. 142.2, Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 264, εικ. 20) καθώς και στα καθολικά των μονών

αριστερά, δίπλα στην κλίνη της λεχούς, απαντά σε ικανό αριθμό παραστάσεων[897], καθώς σε αρκετές σκηνές ο Ζαχαρίας αποδίδεται στα δεξιά της κλίνης[898]. Η διάταξη των θεραπαινίδων πίσω από την κλίνη ανακαλεί παλαιολόγεια πρότυπα, όπως και η απεικόνιση της προετοιμασίας του λουτρού[899].

Συμπερασματικά, λοιπόν, η σκηνή αποδίδεται με ένα εικονογραφικό τύπο όπου συνδυάζεται η παράδοση της Κρητικής Σχολής με επιβιώσεις παλαιολόγειων στοιχείων.

Η Αποτομή του Προδρόμου και το Συμπόσιο του Ηρώδη

Στα αριστερά (εικ. 99), ο γονατιστός Πρόδρομος, με μηλωτή και ιμάτιο, έχοντας τα χέρια σε στάση δέησης, σκύβει έντονα περιμένοντας να δεχθεί το κτύπημα του δημίου. Εμπρός του εικονίζεται καλάθι με την κεφαλή του. Ο δήμιος στέκεται πίσω του με έντονη κίνηση και ανασηκωμένο το δεξιό του χέρι, που κρατά το ξίφος, έτοιμος να προβεί στον αποκεφαλισμό.

Στο κέντρο η Σαλώμη όρθια και σχεδόν μετωπική, με βασιλική ενδυμασία και στέμα φέρει στην κεφαλί της καλάθι με την αποτετμημένη κεφαλή του αγίου. Στα δεξιά εικονίζεται το Συμπόδιο του Ηρώδη με τον Ιουδαίο βασιλιά να περιστοιχίζεται από δύο συνδαιτημόνες. Πίσω από τη σκηνή του Συμποσίου υψώνονται κτίρια ενώ σε εκίενη της Αποτομής ψηλοί λόφοι σηματοδοτώντας και τους χώρους όπου διαδραματίστικαν τα επεισόδια.

Η απεικόνιση της Αποτομής απομακρύνεται από τον καθιερωμένο και ευρύτατα διαδεδομένο τύπο της Κρητικής Σχολής[900]. Η στάση του σώματος του αγίου αλλά και

Διονυσίου (Γκιολές Ν., Οι τοιχογραφίες, 102, εικ. 46), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκη Ν., Γέννηση Παναγίας, 160, εικ. 19), Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 225.2), Γαλατάκη (Kanari T., Les peintures, 156, εικ. 94a) και Γηρομερίου (Τσιουρής Ι., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 115 κ.εξ., πίν. 13, εικ. 68).

[897] Για παράδειγμα, στις Τράπεζες των μονών Μεγίστης Λαύρας και Διονυσίου καθώς και στα καθολικά των μονών Γαλατάκη και Γηρομερίου.

[898] Στα καθολικά των μονών Μεγίστης Λαύρας, Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 130.1 και 225.2 αντίστοιχα), Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, πίν. 214), Δουσίκου (αδημοσίευτη) και Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκη Ν., Γέννηση Παναγίας, 160, εικ. 19).

[899] Ενδεικτικά, στους Αγίους Αποστόλους Θεσσαλονίκης και στη μονή Cozia (Keiko O., Η ζωή, πίν. 68.4, 82.1 αντίστοιχα).

[900] Για παράδειγμα, βλ. στις μονές Μεγίστης Λαύρας (Millet G., Athos, πίν. 130.3, 143.2), Διονυσίου (Millet G., Athos, πίν. 205.1, Γκιολές Ν., Οι τοιχογραφίες, 104, εικ. 48), Μεγάλου Μετεώρου

εκείνη του δημίου παραπέμπουν σε επιβίωση προτύπου της βυζαντινής εποχής, όπως για παράδειγμα απαντάται στους Αγίους Αποστόλους Θεσσαλονίκης και στη Dečani[901].

Στο Συμπόσιο του Ηρώδη [902] ακολουθείται ένας εικονογραφικός τύπος διαμορφωμένος ήδη στην παλαιολόγεια ζωγραφική, όπως αυτός απαντά στη μονή Προδρόμου Σερρών [903] . Οι στάσεις του Ηρώδη και των συνδαιτημόνων δεν διαφοροποιούνται από τις αντίστοιχες παραστάσεις του 16ου αιώνα, όπως, επίσης, και η παρουσία της Σαλώμης που φέρει το δίσκο με την κεφαλή του Προδρόμου[904]. Η ιστόρηση της Σαλώμης να φέρει επί της κεφαλής το δίσκο με την κεφαλή του Προδρόμου προέρχεται από την παλαιολόγεια εποχή[905] και ακολουθεί τις αντίστοιχες σκηνές έργων του 16ου αιώνα[906]. Η αρχιτεκτονική, τέλος, διαμόρφωση του βάθους της σκηνής δεν διαφοροποιείται από την εικονογραφική παράδοση της σκηνής, χωρίς, όμως, να ταυτίζεται με αναγνωρίσιμο πρότυπο.

Συμπερασματικά, λοιπόν, στην απεικόνιση της Αποτομής του Προδρόμου ακολουθείται ένας εικονογραφικός τύπος που ανακαλεί παλαιολόγειο πρότυπο, ενώ στο Συμπόσιο του Ηρώδη η δομή της παράστασης συμπίπτει με την καθιερωμένη από τους Κρητικούς ζωγράφους απεικόνιση.

Ο Βίος του αγίου Γεωργίου

Ο Παρρησιασμός / Η Ανάκριση του αγίου Γεωργίου

Μπροστά από αρχιτεκτονικό βάθος (το αριστερό άνω τμήμα της παράστασης έχει καταπέσει), στα δεξιά της σύνθεσης (εικ. 100), εικονίζεται ο άγιος, όρθιος και στραμμένος προς αριστερά, να υψώνει τα χέρια του σε χειρονομία λόγου και συνοδευόμενος από όμιλο στρατιωτών. Αριστερά παριστάνεται ο αυτοκράτορας Διοκλητιανός ένθρονος να συνομιλεί με όρθια εστεμμένη μορφή, που προβάλλει ημίσωμη από θύρωμα κτίσματος˙ πρόκειται μάλλον για τον επίτροπό του, Μαγνέντιο.

(Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 165), Δουσίκου (αδημοσίευτη παράσταση) και Γηρομερίου (Τσιουρής Ι., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 119 κ.ε., εικ. 71).

[901] Keiko O., Η ζωή, πίν. 67.5 και 75.5 αντίστοιχα.

[902] Κατσιώτη Α., Σκηνές Προδρόμου, 119 κ.ε., Keiko O., Η ζωή, 200 κ.ε.

[903] Ξυγγόπουλος Α., Μονή Προδρόμου, 40 κ.ε., πίν. 36.

[904] Βλ. στις μονές Μεγίστης Λαύρας, Διονυσίου, Γαλατάκη και Γηρομερίου.

[905] Κατσιώτη Α., Σκηνές Προδρόμου, 126 κ.ε., Ξυγγόπουλος Α., Μονή Προδρόμου, 41 κ.ε.

[906] Ενδεικτικά, στις μονές Μεγίστης Λαύρας, Διονυσίου, Φιλανθρωπηνών, Γαλατάκη και Γηρομερίου.

Φέρουν και οι δύο πολυτελή, ποδήρη ενδυμασία και πανομοιότυπο στέμμα. Διακρίνεται τμήμα της μεγαλογράμματης επιγραφής: «Ο ΑΓΙΟ..ΔΙΟΚΛ[ ]»

Η σκηνή της Ανακρίσεως θεωρείται από τις πλέον δημοφιλείς στην ιστόρηση του βίου του αγίου, επειδή αποτελεί την αφετηρία του μαρτυρίου του[907] και η τυπολογία της παραπέμπει σε ανάλογες απεικονίσεις δίκης άλλων αγίων[908]. Ο εικονογραφικός τύπος, γνωστός ήδη στη βυζαντινή περίοδο[909], καθιερώνεται και διαδίδεται εκτενώς τόσο στην υστεροβυζαντινή ζωγραφική[910] όσο και στα μετά την Άλωση χρόνια[911] με επιμέρους διαφοροποιήσεις, κυρίως, στον αριθμό των συμμετεχόντων (παρουσία Μαγνέντιου και όμιλος στρατιωτών)[912]. Η διάρθρωση της σκηνής και τα επιμέρους στοιχεία επιτρέπουν τον εντοπισμό του προγενέστερου εικονογραφικού παράλληλου στην αντίστοιχη σκηνή του παρεκκλησίου του Αγίου Γεωργίου της μονής Διονυσίου (1608/9)[913] και στο νάρθηκα της μονής Polosko (1609)[914]. Ωστόσο, ο ζωγράφος

---

[907] Migne PG 116, στ.142 - 162, Θησαυρός, 208 - 209. Σχετικά με την εικονογραφία της σκηνής βλ. Mark - Weiner T., Narrative cycles, 115 - 119.

[908] Mark - Weiner T., Narrative cycles, 117 - 118. Ενδεικτικά, βλ. τη μικρογραφημένη αντίστοιχη σκηνή σε βιογραφική εικόνα του αγίου Ελευθερίου (16ος αιώνας) [Εικόνες Κρητικής τέχνης, 564 - 565, αρ. 212, (Καλαφάτη Κ.)] και του αγίου Χαραλάμπους (β΄μισό 17ου αιώνα) (Δρανδάκη Α., Συλλογή Ανδρεάδη, 152 - 157, αρ. 33)

[909] Tomekovic S., Les repercussions, 36 – 37, υποσ.109, όπου και σχετικά παραδείγματα. Πρβλ. στο ναό της Παναγίας στην Επισκοπή Μάνης (Mark - Weiner T., Narrative cycles, 41 - 42, πίν. XI.2 και Δρανδάκης Ν., Μέσα Μάνη, σχ. 24, εικ. 44).

[910] Όπως στο Staro Nagoričino (Millet G. - Frolow A., Yougoslavie III, πίν. 102.1), στην αμφιπρόσωπη εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου (Αχειμάστου - Ποταμιάνου, Εικόνες, 26 - 29, εικ. σελ. 27, αρ. κατ. 5) και στον Άγιο Γεώργιο στο Ανίδρι Σελίνου (1323) (Borboudakis M. – Gallas K. – Wessel K., Kreta, εικ. 187)

[911] Όπως στη Sucevița (Henry P., Moldavie, πίν. LVIII), στη μονή Αρμά Εύβοιας (Λιάπης Ι., Μεσαιωνικά μνημεία, 54) και στις φορητές εικόνες του Μελένικου Βουλγαρίας (τέλος 15ου αιώνα) (Gerov G., Icons, εικ. σελ. 63), του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας (Chatzidakis M., Icones, 38 - 39, no.19, πίν. 10), του Μιχαήλ Δαμασκηνού (Βοκοτόπουλος Π., Εικόνες της Κέρκυρας, εικ. 29, αρ. 26) και του Δροσινού Ιερέως στη μονή Δουσίκου (1600) (αδημοσίευτη).

[912] Στον ολιγοπρόσωπο τύπο, ο άγιος αποδίδεται μπροστά στον ένθρονο Διοκλητιανό, παρουσία ή μη ενός στρατιώτη, όπως, ενδεικτικά, συναντάται στον Άγιο Γεώργιο στο Βαθίακο Αμαρίου (Spatharakis I., Crete III, 227, πίν. 609), στο Kremikovci (Grabar A., Bulgarie, πίν. LVIb), στον Άγιο Γεώργιο Γραμματικού Βέροιας (1603) (Τσιλιπάκου Α., Μνημειακή ζωγραφική, 104 – 105, πίν. 40β), στον εξωνάρθηκα της Κουμπελίδικης (Παϊσίδου Μ., Οι τοιχογραφίες, 163, πίν. 73γ) και στις φορητές εικόνες της μονής Σινά (Σωτηρίου Γ. και Μ., Σινά, εικ. 167, 169).

[913] Βαφειάδης Κ., Η ζωγραφική, 146 - 147 εικ. 76.

διαφοροποιείται από το παραπάνω πρότυπο στην απόδοση του όρθιου Μαγνέντιου, στοιχείο που συναντάται στη μέχρι σήμερα έρευνα μόνο στην εικόνα του Μουσείου Μπενάκη (β΄μισό 16ου αι.)[915].

Στον Άγιο Γεώργιο «το Γεωργούλη» (1615 - 1618, β΄φάση) και στον Άγιο Βησσαρίωνα Δομενίκου (1600), η παράσταση υιοθετεί ανάλογο πρότυπο με την παράσταση του Αγίου Γεωργίου. Διαφοροποιείται μόνο στην απόδοση του Μαγνεντίου να κάθεται στο ίδιο έδρανο με τον αυτοκράτορα[916], στοιχείο που εντοπίζεται προγενέστερα στις ομόθεμες εικόνες του μουσείου Ζακύνθου (αρχές 16ου αι.)[917] και του Βυζαντινού Μουσείου Καστοριάς (μέσα 16ου αι.)[918].

Το μαρτύριο του Λογχισμού

Στα δεξιά της σύνθεσης (εικ. 101) ο άγιος παριστάνεται όρθιος βαδίζοντας προς τη φυλακή, συνοδευόμενος από μια ανδρική μορφή. Στρέφει την κεφαλή πίσω και χειρονομεί, όπου αποδίδεται όμιλος τριών στρατιωτών σε έντονη κίνηση να τον ωθούν ακοντίζοντάς τον[919]. Το επεισόδιο εκτυλίσσεται μπροστά σε τείχος και διώροφα καμαροσκεπή κτίσματα. Στην ανώτερη επιφάνεια διακρίνεται η επιγραφή: «Ο ΑΓΙΟC …..]ΤΟΜΕΝΟC ΥΠΟ [….]..Των»

Η ιστόρηση του επεισοδίου[920] δεν είναι ιδιαίτερα συχνή στην εικονογράφηση του βίου του μάρτυρα. Η γενική συγκρότηση της σκηνής παραπέμπει σε αντίστοιχα επεισόδια μαρτυρίων άλλων αγίων[921]. Ο ζωγράφος υιοθετεί ένα εικονογραφικό

---

[914] Popovska - Korobar V., Polosko, εικ. σελ. 20.

[915] Κουτσίκου Χ., Βιογραφική εικόνα, 71 - 72, εικ.1, 3, όπου, όμως, η παράσταση αποδίδεται σε διαφορετικό εικονογραφικό τύπο.

[916] Βλ. Ερμηνεία, 183 και στο Συναξάριο της Κωνσταντινούπολης (Delehaye H., Synaxarium, 624).

[917] Μυλωνά Ζ., Μουσείο Ζακύνθου, 210 - 211 αρ.78.

[918] Τσιγαρίδας Ε., Εικόνες, 456 - 458, εικ. 246, αρ. 119.

[919] PG 115, 145 Ζ., και Θησαυρός, 209.

[920] Mark - Weiner T., Narrative cycles, 120 - 125. Αναφορικά με τον λογχισμό των μαρτύρων βλ. Deliyanni - Doris H., Hosios Meletios, 96 - 97 και Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 496 - 497.

[921] Όπως του αγίου Δημητρίου στον εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν.174 - 175) και του αποστόλου Θωμά, ενδεικτικά, στις Λιτές των μονών Ρουσάνου και Δουσίκου (Αναγνωστόπουλος Α., Μονή Ρουσάνου, εικ. 236 - 237).

πρότυπο, που ανάγεται στα πρώιμα παλαιολόγεια χρόνια[922] και επαναλαμβάνεται εκτενώς χωρίς ιδιαίτερες διαφοροποιήσεις στη μεταβυζαντινή ζωγραφική [923] . Ανάλογη απόδοση της σκηνής απαντά στον Άγιο Βησσαρίωνα Δομενίκου (1600).

Το μαρτύριο του Λίθου

Εντός του οχυρωμένου αύλειου χώρου της φυλακής (εικ. 101), εικονίζεται ο μάρτυρας σε ύπτια θέση, ενώ ένας δήμιος γονατιστός τοποθετεί κατά πλάτος στο στήθος του αγίου μια ορθογώνια πλάκα. Εκατέρωθεν του σώματός του μάρτυρα βρίσκονται δύο στρατιώτες, εκ των οποίων ο ένας συγκρατεί την κεφαλή και ο άλλος προσαρμόζει τα κάτω άκρα σε σανίδα ξύλου. Διακρίνεται η επιγραφή: «Ο ΑΓΙΟC ΕΝ ΤΩ …ΡΑ ΛΙΘΟ ΒΑΡΙΝΟΜΕΝΟC».

Ο ζωγράφος ακολουθεί πιστά το κείμενο του Συναξαρίου[924] αλλά και τη διαδοχική σειρά των μαρτυρίων, καθώς εντάσσει το επεισόδιο σε ενιαίο πίνακα με το προγενέστερο μαρτύριο του Λογχισμού. Η παράστασή μας ακολουθεί το συνήθη και πλέον διαδεδομένο εικονογραφικό τύπο[925], ο οποίος έλκει την καταγωγή του από τη

[922] Όπως στην αμφιπρόσωπη εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου (13ος αιώνας) (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Εικόνες, 26 - 31, εικ. σελ. 27, αρ. 5) και στην εικόνα του Κιέβου (Mark - Weiner T., Narrative cycles, 76 - 77, αρ.79, πίν. XLVI) και λίγο μεταγενέστερα στο Staro Nagoričino (Millet G., Yougoslavie II, πίν. 102.1), όπου εντοπίζονται επιμέρους διαφοροποιήσεις στον αριθμό και στις χειρονομίες των στρατιωτών.

[923] Όπως στην Τράπεζα της μονής Ξενοφώντος (Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 274, σχ.1, φ.1), στο νάρθηκα της Sucevița (Myslivec J., Saint George, εικ. XII.2), στο παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου της μονής Διονυσίου (Βαφειάδης Κ., Η ζωγραφική, 141, εικ. 76) και στο καθολικό της μονής Αρμά Εύβοιας (Λιάπης Ι., Μεσαιωνικά μνημεία, 56, πίν. 23α). Πρβλ. τις φορητές εικόνες της Μόσχας (15ος αιώνας) (Myslivec J., Saint George, εικ. II.2), του Μελένικου Βουλγαρίας (τέλος 15ου αιώνα) (Gerov G., Icons, εικ. σελ. 63 - 65), της Σωζόπολης (τέλος 15ου αιώνα) (Paskaleva K., Icons, εικ. σελ. 39), της Ζακύνθου (Μυλωνά Ζ., Μουσείο Ζακύνθου, 210 - 211, αρ.78) και του Δροσινού Ιερέως στη μονή Δουσίκου (1600) (αδημοσίευτη).

[924] PG 115, 148 Η και Θησαυρός, 209, Ερμηνεία, 300, Mark - Weiner T., Narrative cycles, 126 - 135. Αναφορικά με το μαρτύριο του λιθοβολισμού βλ. Deliyanni - Doris H., Hosios Meletios, 82 – 84, Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 483 - 484.

[925] Ο δεύτερος και λιγότερο διαδεδομένος εικονογραφικός τύπος αποδίδει του δύο δήμιους εκτός φυλακής να καθελκύουν τον ογκόλιθο με σχοινιά πάνω στο σώμα του αγίου. Πρβλ. τις εικόνες του Σινά (Σωτηρίου Γ. και Μ., Σινά, αρ.167, 169) και τη σκηνή στο νάρθηκα του καθολικού της Sucevița (1595) (Myslivec J., Saint George, εικ. XI.1)

βυζαντινή περίοδο[926] και διαδίδεται στη μεταβυζαντινή ζωγραφική[927]. Επιπλέον, η απόδοση της φυλακής με τους πυργίσκους και τις επάλξεις είναι τυπικός και συναντάται σε αντίστοιχα επεισόδια από τους βίους άλλων αγίων[928].

Στον Άγιο Γεώργιο «τον Γεωργούλη» (1615 - 1618) και στον Άγιο Βησσαρίωνα Δομενίκου (1600), η σκηνή αποδίδεται με μια εννοιολογική αφαίρεση εκτός φυλακής. Ο ζωγράφος υιοθετεί παραλλαγή του καθιερωμένου προτύπου, γνωστό ήδη στα βυζαντινά χρόνια[929], που επιβιώνει και εντοπίζεται σποραδικά σε μεταγενέστερα παραδείγματα[930]. Τέλος, το σχηματοποιημένο αρχιτεκτονικό βάθος παραπέμπει σε ανάλογο πρότυπο του παρεκκλησίου του Αγίου Γεωργίου της μονής Διονυσίου (1608/9)[931].

Το μαρτύριο του τροχού

Στο άνω τμήμα της σύνθεσης (εικ. 102), ο αυτοκράτορας Διοκλητιανός παριστάνεται ένθρονος μπροστά σε αρχιτεκτονικό βάθος, ενώ απεναντί του στέκονται Ιουδαίοι και στρατιώτες σε ζωηρές χειρονομίες.

---

[926] Ένδεικτικά, στην Επισκοπή Μάνης (Δρανδάκης Ν., Μέσα Μάνη, σχ.16, 25 εικ. 45). Πρβλ. τον Άγιο Γεώργιο στον Καλαμά Μυλοποτάμου (Spatharakis I., Crete II, 187, εικ. 182) και την εικόνα του Κιέβου (αρχές 13ου αιώνα) (Mark - Weiner T., Narrative cycles, 76 - 77 αρ.79, πίν. XLVI, XLVII).

[927] Όπως στην Τράπεζα της μονής Ξενοφώντος (Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 274, σχ.1, εικ. 1) και στο καθολικό της μονής Αρμά Εύβοιας (Λιάπης Ι., Μεσαιωνικά μνημεία, πίν. 23α). Βλ., επίσης, στις φορητές εικόνες της Πάφου (Chatzidakis N., George on Horseback, εικ. 7), του Μελένικου Βουλγαρίας (Gerov G., Icons, εικ. σελ. 63 - 65 με διαφοροποιήσεις στον αριθμό και τις στάσεις των δημίων), του Βυζαντινού Μουσείου Καστοριάς (Τσιγαρίδας Ε., Εικόνες, 456 - 458, εικ. 246, αρ. 119), του Μουσείου Μπενάκη (Κουτσίκου Χ., Βιογραφική εικόνα, 74, εικ.1, 6), του Δροσινού Ιερέως στη μονή Δουσίκου (1600) (αδημοσίευτη), της Πάτμου (Χατζηδάκης Μ., Εικόνες, πίν. 177, αρ.134) και του Peć (Myslivec J., Saint George, εικ. Ι).

[928] Αναφορικά με το θέμα βλ. Mark - Weiner T., Narrative cycles, 128 - 130, όπου και σχετικά παραδείγματα.

[929] Ενδεικτικά, στο ναό της Επισκοπής Μάνης (Δρανδάκης Ν., Μέσα Μάνη, σχ. 25), στο Staro Nagoričino (Millet G., Yougoslavie II, πίν. 101.4) και στον Άγιο Γεώργιο Χελιανών Μυλοποτάμου (Spatharakis I., Crete II, 146 εικ. 206).

[930] Όπως στο Voronet (1550) (Myslivec J., Saint George, εικ. IX.2), στο παρεκκλήσιο της μονής Διονυσίου (Βαφειάδης Κ., Η ζωγραφική, εικ. 76). Επίσης, σε εικόνα από τη Σωζόπολη (Paskaleva K., Icons, εικ. σελ. 39), της Ζακύνθου (αρχές 16ου αιώνα) (Μυλωνά Ζ., Μουσείο Ζακύνθου, 210 - 211, αρ.78) και του Μιχαήλ Δαμασκηνού (Βοκοτόπουλος Π., Εικόνες της Κέρκυρας, εικ. 29, αρ. 26).

[931] Βαφειάδης Κ., Η ζωγραφική, 142, εικ. 76.

Στην επόμενη ζώνη, λίγο πιο κάτω, διαδραματίζεται μπροστά από κτίσματα το μαρτύριο του τροχού. Το κέντρο της σκηνής καταλαμβάνει οκτάκτινος τροχός με δύο στύλους στηρίξεως να πακτώνονται πάνω σε εγκάρσιο άξονά του και, χαμηλότερα, λόγχες διαφόρων μεγεθών προσαρμοσμένες σε μεταλλική κατασκευή. Το σώμα του μάρτυρα είναι προσδεμένο στην περιφέρεια του τροχού με σχοινιά στους καρπούς και στους αστραγάλους. Ο τροχός κινείται με τη βοήθεια ιμάντων, που έλκονται από δύο στρατιώτες, εκατέρωθεν του τροχού. Δεξιά, παριστάνεται ο άγιος εναγκαλισμένος με τον άγγελο, στον οποίο αποδίδεται η θαυμαστή απελευθέρωση και λύτρωσή του. Δε διακρίνεται επιγραφή.

Στην ανώτερη ζώνη της σύνθεσης εικονογραφείται το κείμενο του Συναξαρίου[932] και του «Θησαυρού» του Δαμασκηνού Στουδίτη[933], σύμφωνα με τα οποία ο αυτοκράτορας διέταξε τους στρατιώτες να υποβληθεί ο άγιος στο μαρτύριο του τροχού.

Το επεισόδιο του τροχού αποτελεί την πλέον διαδεδομένη σκηνή στην ιστόρηση του βίου του αγίου και συμφωνεί τόσο με την Ερμηνεία[934] όσο και με τα αγιολογικά κείμενα[935]. Ο λιτός εικονογραφικός τύπος, γνωστός από τον τρόπο άθλησης και άλλων αγίων[936], αποδίδεται με τον καθιερωμένο εικονογραφικό τύπο, που ανάγεται στη βυζαντινή τέχνη[937], και απαντά συχνά στα μετά την Άλωση χρόνια[938] με την

[932] PG 115, 148 Θ.

[933] Θησαυρός, 209 - 210.

[934] Ερμηνεία, 300.

[935] Mark - Weiner T., Narrative cycles, 143 - 144, 151 - 152. Πρβλ. την αναφορά στο συναξάρι (PG 115, 148Β ή Θ, 161Α και PG 117, 420ΒC) και Θησαυρός, 210.

[936] Mark - Weiner T., Narrative cycles, 149 - 150, 152 - 153. Αναφορικά με το μαρτύριο του τροχού βλ. Deliyanni - Doris H., Hosios Meletios, 99 και Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 499. Πρβλ. τη σκηνή μαρτυρίου της αγίας Ευφημίας στον Όσιο Μελέτιο (Deliyanni - Doris H., Hosios Meletios, εικ. 1).

[937] Όπως στο Staro Nagoričino (Millet G. – Frollow A., Yougoslavie III, πίν. 103.3), στη Cozia (Mijiovic P., Menologe, 357, σχ. 61 Α - Α (IV)) και στον Άγιο Γεώργιο στον Αρτό Ρεθύμνου (Δρανδάκης Α., Αρτός, 97 - 98, πίν. ΣΤ).

[938] Όπως, στις μονές Δουσίκου, Ρουσάνου (Αναγνωστόπουλος Α., Μονή Ρουσάνου, 257, εικ. 244), Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 403 κ.ε., πίν. 158), Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 297) και Οσίου Μελετίου (Deliyanni – Doris H., Hosios Meletios, 284 - 286, εικ. 28). Επίσης, στο παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου της μονής Διονυσίου (Βαφειάδης Κ., Η ζωγραφική, 143 - 144, εικ. 76), στον Άγιο Γεώργιο του Γραμματικού Βέροιας (Τσιλιπάκου Μ., Μνημειακή ζωγραφική, πίν. 41β) και στο παλαιό καθολικό της μονής Αγίου Στεφάνου Μετεώρων

προσθήκη ή μη αφηγηματικών επεισοδίων[939].

Συγκεκριμένα, το επεισόδιο της λύτρωσης του αγίου από τον άγγελο αποτελεί μια από τις δύο συνήθεις παραλλαγές ιστόρησης[940], που εικονίζεται ενίοτε ως ανεξάρτητη σκηνή[941] ή δευτερεύον επεισόδιο της σκηνής του μαρτυρίου, όπως στην παράσταση του μνημείου μας, και αποτυπώνει τη χρονική στιγμή αμέσως μετά τη σωτηρία του αγίου[942]. Σε αυτή την περίπτωση η παράστασή μας συναντά το πλησιέστερο παράλληλο στο νάρθηκα της μονής Polosko (1609)[943].

Στο ναό του Αγίου Βησσαρίωνος Δομενίκου, ο ζωγράφος υιοθετεί ανάλογο πρότυπο με εκείνο του ναού του Αγίου Γεωργίου τόσο στο τελικό μαρτύριο όσο και σε εκείνο της Λύτρωσης του αγίου από τον άγγελο, το οποίο, όμως, ιστορείται ως ανεξάρτητη σκηνή.

Το μαρτύριο της ασβέστου

Στο άνω τμήμα της κατά το ήμισυ κατεστραμμένης παράστασης (εικ. 102), μπροστά από αρχιτεκτονικό βάθος, παριστάνεται ο άγιος ημίγυμνος να σύρεται από στρατιώτη (το δεξιό τμήμα της παράστασης έχει καταπέσει). Χαμηλότερα, σε πρώτο επίπεδο, ένας γονυκλινής νεαρός άνδρας με φωτοστέφανο ετοιμάζεται να δεχτεί το καίριο χτύπημα του δημίου, ενώ μπροστά του κείτεται μια αποτμημένη κεφαλή με

(Vitaliotis I, Saint - Etienne, 294 κ.ε., πίν. 120 - 121). Πρβλ. παρόμοιο σχήμα στο Hirlau, στη Sucevița (Myslivec J., Saint George, εικ. VI.4, XII.1), στο Kremikovci (Grabar, Bulgarie, πίν. LVI.b).

[939] Εκτενής περιγραφή στα επεισόδια γίνεται στην Ερμηνεία (Ερμηνεία, 183).

[940] Mark - Weiner T., Narrative cycles, 155 - 156, όπου και αναφορά σε υστεροβυζαντινά παραδείγματα. Στην δεύτερη παραλλαγή ο ημίσωμος άγγελος παριστάνεται να επιψαύει την κεφαλή του αγίου, όπως, ενδεικτικά, στη Λιτή του καθολικού του Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 165), στην Τράπεζα της μονής Διονυσίου (Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, εικ. 153) και στην εικόνα της Πάφου (Chatzidakis N., George on Horseback, εικ. 7).

[941] Όπως στο ναό του Αγίου Γεωργίου στα Χορευθιανά Κρήτης (15ος αιώνας) (Mark - Weiner T., Narrative cycles, 60, 153 - 154, εικ. XLII.1) και στην Τράπεζα της μονής Ξενοφώντος (Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 275 εικ. 2). Βλ., επίσης, τις φορητές εικόνες της μονής Σινά (Σωτηρίου Γ. και Μ., Σινά, εικ. 169), του Peć (Myslivec J., Saint George, εικ. Ι), του Μουσείου Μπενάκη (Κουτσίκου Χ., Βιογραφική εικόνα, 75, 78 εικ.1), του Βυζαντινού Μουσείου Καστοριάς (μέσα 16ου αιώνα) (Τσιγαρίδας Ε., Εικόνες, εικ. 246, αρ. 119) και της Πάτμου (1620 - 1630) (Χατζηδάκης Μ., Εικόνες, 161 - 162, πίν. 177, αρ.134).

[942] Delehaye H., Synaxarium, στ. 623.22 - 624.4, Θησαυρός, 210.

[943] Popovska - Korobar V., Polosko, εικ. σελ. 20.

φωτοστέφανο. Δίπλα, ο άγιος, ημίσωμος και γυμνός, προβάλλει μέσα από το ανάχωμα της ασβέστου, ενώ γύρω του οι στρατιώτες κρατώντας φτυάρια ανακατεύουν τον ασβέστη (το δεξιό ήμισυ της σκηνής έχει απολεπισθεί). Το επεισόδιο εκτυλίσσεται σε φυσικό τοπίο με επάλληλα εξάρματα του εδάφους.

Η **Παρουσίαση του ημίγυμνου αγίου** προς τον αυτοκράτορα (εικ. 102), μετά τη σωτηρία του από το μαρτύριο του τροχού, δεν απαντάται στο σύνολο των δημοσιευμένων παραδειγμάτων και ιστορεί με ακρίβεια το κείμενο του «Θησαυρού»[944]. Επίσης, από την ίδια πηγή πρόσληψης προέρχεται η απεικόνιση των νεαρών μαρτύρων Ανατόλιου και Πρωτολέοντα[945], η οποία και αποτελεί το μοναδικό παράδειγμα ιστόρησής τους σύμφωνα με τη μέχρι σήμερα έρευνα. Επομένως, τόσο η μεταφορά του αγίου όσο και ο αποκεφαλισμός των ανδρών υπάγονται χρονικά στο προγενέστερο μαρτύριο του τροχού αλλά, πιθανόν, για λόγους έλλειψης διατειθέμενου χώρου, εντάχθηκαν σε ενιαία σύνθεση με το επόμενο χρονικά επεισόδιο.

Το **μαρτύριο της ασβέστου** (εικ. 102) αποτελεί ένα από τα πλέον δημοφιλή επεισόδια από την ιστόρηση του βίου[946]. Η τυπολογία της σκηνής έλκει την καταγωγή από τη βυζαντινή περίοδο[947] και διαδίδεται εκτενώς κατά τον 16ο αιώνα[948]. Η παράστασή μας διαφοροποιείται ως προς τις χειρονομίες των στρατιωτών[949]

---

[944] Θησαυρός, 210.

[945] Πρόκειται για τους αξιωματούχους του αυτοκράτορα, οι οποίοι έγιναν χριστιανοί μετά τη σωτηρία του αγίου από το μαρτύριο του τροχού και διατάχθηκε ο αποκεφαλισμός τους.

[946] Σχετικά με την εικονογραφία της σκηνής βλ. Mark - Weiner T., Narrative cycles, 158 - 164. Σχετικά με το μαρτύριο της ασβέστου βλ. Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 500. Αναφορά στο επεισόδιο γίνεται και από την Ερμηνεία (Ερμηνεία, 184, 300), το Μηναίο Απριλίου (95), τον Δαμασκηνό Στουδίτη (Θησαυρός, 210 - 211) και στο Συναξάριο της Κωνσταντινούπολης (Delehaye H., Synaxarium, 624).

[947] Ενδεικτικά, βλ. την εικόνα του Κιέβου (11ος αιώνας) (Mark - Weiner T., Narrative cycles, 160, εικ. XLVI).

[948] Όπως στα καθολικά των μονών Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 165), Ρουσάνου (Αναγνωστόπουλος Α., Μονή Ρουσάνου, 257, εικ. 246) και), Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 239.2). Επίσης, βλ. στις μονές Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 403 - 407, εικ. 157.2, 158.2) και Οσίου Μελετίου Κιθαιρώνα (Deliyanni - Doris H., Hosios Meletios, 284 - 286, εικ. 28).

[949] Στην πλειονότητα των παραδειγμάτων, οι στρατιώτες αποδίδονται με τα χέρια υψωμένα σε χειρονομία έκπληξης, όπως ενδεικτικά, στις φορητές εικόνες του Δαμασκηνού (Βοκοτόπουλος Π., Ει-

επαναλαμβάνοντας τη λιγότερο διαδεδομένη παραλλαγή, γνωστή στα παλαιολόγεια χρόνια[950], η οποία απαντά προηγουμένως στις φορητές εικόνες της μονής Σινά (15ος αι.)[951] και της Πάφου (16ος αι.)[952].

Ο άγιος στη φυλακή

Η παράσταση έχει καταπέσει, σχεδόν, στο σύνολό της (εικ. 102), ενώ διακρίνεται με δυσκολία το κάτω δεξιό τμήμα της. Αποδίδεται τμήμα της φυλακής με τους ορθογώνιους γωνιαίους πυργίσκους και τις επάλξεις. Τμήμα ανδρικής όρθιας μορφής διακρίνεται έξω από τη φυλακή σε φυσικό τοπίο.

Η άσχημη κατάσταση της σύνθεσης δεν επιτρέπει την εξαγωγή ασφαλών συμπερασμάτων, ωστόσο με κάθε επιφύλαξη θεωρούμε ότι εδώ εικονίζεται η φυλάκιση του αγίου μετά το μαρτύριο των σιδηρών κρηπίδων. Το επεισόδιο αυτό, που αποδίδει με ακρίβεια το κείμενο του «Θησαυρού»[953], δεν ιστορείται σε άλλη εικονογράφηση του βίου του αγίου.

Η μαστίγωση με τα βούνευρα

Στην ανώτερη επιφάνεια της σύνθεσης (εικ. 103), μπροστά σε αρχιτεκτονικό βάθος, διακρίνεται δεξιά μια καθιστή σε έξαρμα εδάφους ανδρική μορφή με πολυτελή αμφίεση να χειρονομεί έντονα. Χαμηλότερα, ο άγιος παριστάνεται ημίγυμνος και ξαπλωμένος μπρούμητα επάνω σε πλάκα με τα άκρα του τεντωμένα και δεμένα. Πίσω τέσσερις στρατιώτες σε έντονες χειρονομίες και στάσεις κρατώντας με τα δύο χέρια τα βούνευρα χτυπούν με ορμή τον μάρτυρα. Το επεισόδιο ε-

---

κόνες της Κέρκυρας, 50 - 51, εικ. 29, αρ. 26) και της μονής Δουσίκου (τέλος 16ου αιώνα, αδημοσίευτη).

[950] Όπως στο Staro Nagoričino (Millet G. - Frolow A., Yougoslavie III, πίν. 102.4, Myslivec J. Saint - Georges, εικ. VII.2), στη Dečani (Popović B., The Pecpal Family, εικ. 3), στα Χελιανά Μυλοποτάμου (Spatharakis I., Crete II, εικ. 199) και στους Κομιτάδες Χανίων (1313) (Mark - Weiner T., Narrative cycles, πίν. XVII). Πρβλ. επίσης, την μικρογραφημένη παράσταση στην αμφίγραπτη εικόνα Αγίου Γωργίου - Αγίων Θεοδώρων στην Καστοριά (τέλος 14ου αιώνα) (Τσιγαρίδας Ε., Εικόνες, εικ. 84, αρ. 35).

[951] Σωτηρίου Γ. και Μ., Σινά, εικ. 167. Πρβλ. την αντίστοιχη σκηνή στον Άγιο Γεώργιο στη Μεγάλη Έμπαρο Κρήτης (1436) (Mark - Weiner T., Narrative cycles, 160, εικ. XLI) και στο Voronet (1550) (Myslivec J., Saint - Georges, εικ. IX.3)

[952] Chatzidakis N., George on Horseback, εικ. 32.7.

[953] Θησαυρός, 212.

κτυλίσσεται μπροστά σε φυσικό τοπίο με επάλληλα εξάρματα του εδάφους.

Η ανδρική μορφή στο ανώτερο τμήμα της σύνθεσης[954] δεν μπορεί να ερμηνευθεί με ακρίβεια, καθώς παρόμοια μορφή δεν απαντά σε άλλη απεικόνιση του μαρτυρίου. Ωστόσο, σύμφωνα με το κείμενο του «Θησαυρού»[955], η καθιστή μορφή είναι ο αυτοκράτορας Διοκλητιανός, όπως προκύπτει από τη συνακόλουθη χρονική αλληλουχία των γεγονότων και την παρουσία του στα επόμενα επεισόδια του κύκλου.

Ο εικονογραφικός τύπος του μαρτυρίου, που έλκει την καταγωγή από τη βυζαντινή περίοδο[956], είναι τυπικός σε ανάλογες απεικονίσεις ξυλοδαρμού μαρτύρων[957], με επιμέρους διαφοροποιήσεις στο όργανο του μαρτυρίου και στον αριθμό των δημίων. Η ιστόρηση του μαρτυρίου με τα βούνευρα απαντά σε ικανό αριθμό τοιχογραφιών και φορητών εικόνων της υστεροβυζαντινή[958] και μεταβυζαντινής περιόδου[959]. Ο αυξημένος αριθμός των δημίων είναι σπάνιος και προηγουμένως εντοπίζεται στον Άγιο Γεώργιο στη Μεγάλη Έμπαρο Ηρακλείου

---

[954] Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. Mark - Weiner T., Narrative cycles, 174 - 181. Αναφορά στο επεισόδιο γίνεται από το Δαμασκηνό Στουδίτη (Θησαυρός, 212), στο Μηναίο Απριλίου (95) και στο Συναξάριο της Κωνσταντινούπολης (Delehaye H., Synaxarium, 624).

[955] Θησαυρός, 212.

[956] Βλ. τη σκηνή στον ασημένιο σταυρό της Maestia (Mark - Weiner T., Narrative cycles, πίν. LVI).

[957] Σχετικά με το μαρτύριο του ξυλοδαρμού βλ. Popović B., The Pecpal Family, εικ. 176 - 178, Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 484 - 486. Ενδεικτικά, βλ. το μαρτύριο του αγίου Τιμοθέου στη μονή Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ.171) και του αγίου Προτερίου Αλεξανδρείας στη μονή Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, εικ. 278).

[958] Όπως στο Djurdjevi Stupovi (Millet G., Yougoslavie I, πίν. 30.1), στο Staro Nagoričino (Milet G. - Frolow A., Yougoslavie III, πίν. 102.3), στο Άνυδρι Κρήτης (1323), στη Recani (1360 - 1370) (Mark - Weiner T., Narrative cycles, εικ. XXIX, XXXVI αντίστοιχα), στα Χελιανά Μυλοποτάμου (Spatharakis I., Crete II, 144, εικ. 198) αλλά και στην εικόνα από το Λένινγκραντ (αρχές 14ου αιώνα) (Mark - Weiner T., Narrative cycles, εικ. L) και εκείνη της Καστοριάς (τέλος 14ου αιώνα) (Τσιγαρίδας Ε., Εικόνες, εικ. 84, αρ. 35).

[959] Όπως στην Τράπεζα της μονής Ξενοφώντος (Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 277, εικ. 3 - 4, σχ. 1), στο Kremikovci (Myslivec J., Saint - Georges, εικ. III.1) και στο Voronet (1550) (Myslivec J. Saint - Georges, εικ. IX.2). Πρβλ. τις εικόνες του Ελληνικού Ινστιτούτου Βενετίας (Chatzidakis M., Icones, πίν. 10, αρ. 19), του Μιχαήλ Δαμασκηνού (Βοκοτόπουλος Π., Εικόνες της Κέρκυρας, 50 - 51, εικ. 29, αρ. 26) του Μελενίκου της Βουλγαρίας (Gerov G., Icons, εικ. σελ. 63, 67), και της αθωνίτικης μονής Αγίου Παύλου (Τσιγαρίδας Ε., Άγιος Γεώργιος, 143 - 144, αρ.2.77). Πρβλ. την εικόνα του Σινά (15ος αιώνας) (Papamastorakis T., Pictorial lives, 45 - 46 εικ. 13, 15 όπου ραβδισμός με σιδερένιες ράβδους).

(1436/37)[960].

Η Πόση των Θανατηφόρων Φαρμάκων

Το επεισόδιο (εικ. 104) διαδραματίζεται σε δύο επίπεδα, που απηχούν πιθανόν διαφορετικές – αλλεπάλληλες - χρονικές φάσεις. Στην ανώτερη επιφάνεια διακρίνονται τμήματα τριών μορφών μπροστά σε αρχιτεκτονικό βάθος και δεξιά μια εστεμμένη, ένθρονη ανδρική μορφή, που παραπέμπει στον αυτοκράτορα Διοκλητιανό. Χαμηλότερα, στα αριστερά, σε φυσικό τοπίο με εξάρματα εδάφους ο άγιος στέκεται όρθιος, συνοδευόμενος από όμιλο στρατιωτών. Δεξιά, όρθιος και στραμμένος προς τον άγιο ο μάγος Αθανάσιος, στον οποίο δίνει να πιει το κύπελλο με το δηλητήριο, ενώ ο ένθρονος Διοκλητιανός και ο γηραιός Μαγνέντιος, όρθιος πίσω από το θρόνο, παρακολουθούν το γεγονός με απορία. Στη συνοδευτική επιγραφή αναγράφεται: «Ο ΑΓΙΟC [……..] ΔΙΛΗΤΗΡΙΑ ΓΕΒΟΜΕΝΟΣ».

Η ιστόρηση του κεντρικού επεισοδίου ήδη από τα παλαιολόγεια χρόνια[961] σε συνδυασμό με την αποτύπωση διαφορετικών χρονικών φάσεων σε μεταγενέστερα επιτοίχια παραδείγματα[962] επέτρεψε διάφορες τροποποιήσεις της τυπολογίας κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο[963]. Η παράστασή μας συμφωνεί με το κείμενο της Ερμηνείας[964] καθώς επίσης και με το «Θησαυρό» του Δαμασκηνού Στουδίτη[965]. Το εικονογραφικό σχήμα της σκηνής με τα επιμέρους δομικά στοιχεία επιτρέπει με κάθε επιφύλαξη να αναζητήσουμε το πρότυπό της σε ανάλογο της Τράπεζας της μονής

[960] Borboudakis M. - Gallas K. - Wessel K., Kreta, εικ. 130.

[961] Πρβλ. τη σκηνή στον Άγιο Γεώργιο στο Staro Nagoričino (Millet G. - Frolow A., Yougoslavie III, πίν. 103.2)

[962] Ενδεικτικά, στο Kremikovci (Grabar A., Bulgarie, LVI.b), στη Sucevița (1595) (Myslivec J., Saint George, εικ. X.2), στο νάρθηκα της μονής Polosko (1609) (Popovska - Korobar V., Polosko, εικ. σελ. 20), στο παρεκκλήσιο της μονής Διονυσίου (Βαφειάδης Κ., Η ζωγραφική, 146 - 147 εικ. 77) και στον Άγιο Γεώργιο του Μουζεβίκη Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 166). Επίσης, στις φορητές εικόνες του Μελένικου Βουλγαρίας (Gerov G., Icons, εικ. σελ. 63 - 64), του Δροσινού Ιερέως στη μονή Δουσίκου (1600) (αδημοσίευτη) και του Ρεć (Myslivec J., Saint George, εικ. I).

[963] Η Mark - Weiner (Narrative cycles, 186) υποστηρίζει ότι ο αυξημένος αριθμός ιστόρησης του επεισοδίου στα μετά την Άλωση χρόνια υποδεικνύει πιθανόν ότι ο εικονογραφικός τύπος είναι δημιούργημα της μεταβυζαντινής περιόδου.

[964] Ερμηνεία, 184.

[965] Δαμασκηνός Στουδίτης, Θησαυρός, 213, 138 - 139.

Ξενοφώντος[966] αλλά και της εικόνας του Μουσείου Μπενάκη[967] με επιμέρους διαφοροποιήσεις στη θέση των μορφών.

Η παρουσία των τριών μορφών (εκτός του Διοκλητιανού) στην ανώτερη επιφάνεια της σύνθεσης σε συνδυασμό με την απόδοση του μάγου Αθανασίου στο κατώτερο τμήμα της σκηνής οδηγεί στη διαπίστωση ότι ιστορείται η κλήτευση του μάγου Αθανασίου στο παλάτι. Η απεικόνιση του δευτερευόντος αυτού επεισοδίου, που αποδίδει με ακρίβεια το κείμενο του Δαμασκηνού Στουδίτη[968], δεν απεικονίζεται στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή ζωγραφική, σύμφωνα με τη μέχρι σήμερα έρευνα.

Το θαύμα της Αναστάσεως του νεκρού άνδρα - Το μαρτύριο του Μάγου Αθανασίου

Στο ανώτερο τμήμα της παράστασης (εικ. 105), μπροστά σε αρχιτεκτονικό βάθος, αριστερά παριστάνεται ένθρονος ο αυτοκράτορας Διοκλητιανός να χειρονομεί έντονα προσβλέποντας στα δεξιά, όπου εκτυλίσσεται το θαύμα. Εκεί ο άγιος Γεώργιος, στραμμένος δεξιά και γονυκλινής, με χειρονομία ικεσίας δέεται, καθώς απέναντί του εγείρεται νεκρός άνδρας από τη σαρκοφάγο, όπου αποδίδεται καθιστός τυλιγμένος με οθόνια και τα χέρια σταυρωμένα στο στήθος. Πίσω από τον άγιο εικονίζεται όμιλος, που παρακολουθεί το γεγονός με απορία. Το επεισόδιο εκτυλίσσεται σε φυσικό ορεινό τοπίο, πίσω από το οποίο προβάλλουν πολλαπλά οικοδομήματα με θυρώματα.

Χαμηλότερα, σε πρώτο επίπεδο, ανάμεσα σε εξάρματα του εδάφους διαδραματίζονται οι διαδοχικές χρονικές φάσεις ενός δεύτερου επεισοδίου: η γεροντική μορφή του Μάγου σε στάση ικεσίας, στα πόδια του ο αναστηθείς νέος τυλιγμένος με σουδάριο, σε απόσταση η αποτμημένη κεφαλή του και δεξιότερα, ο μάγος για δεύτερη φορά σε ανάλογη στάση τη χρονική στιγμή μετά την απότομή του, πίσω από τον οποίο αποδίδεται ο στρατιώτης με ανυψωμένο το σπαθί.

Ως προς το <u>επεισόδιο της Ανάστασης του άνδρα,</u> η απεικόνιση του Διοκλητιανού, ένθρονου και παράμερα του επεισοδίου, όπως απαντάται και στα προγενέστερα επεισόδια του κύκλου, ακολουθεί με ακρίβεια το κείμενο του «Θησαυρού»[969]. Η

[966] Ταβλάκης Γ., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 278.

[967] Αδημοσίευτη.

[968] Θησαυρός, 212.

[969] Θησαυρός, 214, όπου γίνεται αναφορά στην έκπληξη του Διοκλητιανού αντικρίζοντας το θαύμα, γεγονός που εξηγεί και την έντονη χειρονομία του. Πρβλ. αναφορά στην Ερμηνεία (Ερμηνεία, 184), όπου, όμως, ο Διοκλητιανός παρευρίσκεται ανάμεσα στο πλήθος που παρακολουθεί το γεγονός.

ιστόρηση του γεγονότος[970], γνωστό στη βυζαντινή τέχνη[971], είναι ιδιαίτερα διαδεδομένο στην μεταβυζαντινή περίοδο τόσο σε τοιχογραφίες[972] όσο και σε φορητές εικόνες[973]. Ο καθιερωμένος εικονογραφικός τύπος έλκει την καταγωγή του από ανάλογες απεικονίσεις θαυμάτων[974] με επιμέρους διαφοροποιήσεις ενίοτε ως προς την παρουσία ή μη του βασιλιά και του πλήθους. Παράλληλα, η παρουσία του μάγου Αθανασίου μνημονεύεται στα αγιολογικά κείμενα[975]. Η απεικόνισή του στο επεισόδιο δεν είναι συχνή και απαντά προηγουμένως στον Άγιο Βησσαρίωνα Δομενίκου (1600), στην Τράπεζα της μονής Ξενοφώντος[976], στην εικόνα του Μιχαήλ Δαμασκηνού[977] και του μουσείου Ζακύνθου (αρχές 16ου αι.)[978], στην οποία συναντά το πλησιέστερο παράλληλό της η παράστασή μας.

Αναφορικά με <u>το μαρτύριο του Μάγου</u>, η ιστόρηση του παραμένει σπάνια καθώς αποτελεί δευτερεύον επεισόδιο του βιογραφικού κύκλου του αγίου. Η διπλή απεικόνιση του μάγου στο πρώτο επίπεδο ως ικέτη και ως θύμα αποκεφαλισμού

---

[970] Σχετικά με την εικονογραφία του επεισοδίου βλ. Mark - Weiner T., Narrative cycles, 202 - 211.

[971] Ενδεικτικά, στο ναό της Επισκοπής στη Μάνη (Δρανδάκης Ν., Μέσα Μάνη, 193 σχ. 22), στο Staro Nagoričino (Millet G. - Frolow A., Yougoslavie III, πίν. 101.2), στη Dečani (Popović B., The Pecpal Family, εικ. 10a - b) και στα Χελιανά Μυλοποτάμου (Spatharakis I., Crete II, εικ. 205). Πρβλ. την εικόνα του Κιέβου (Mark - Weiner T., Narrative cycles, εικ. XLVII),

[972] Για παράδειγμα, οι σκηνές στο Kremikovci (Mark - Weiner T., Narrative cycles, εικ. XLIV), στο Voronet, στη Sucevița, στο Roman (Myslivec J. Saint - Georges, εικ. X.1, XII.1, XIII.1 αντίστοιχα), στον Άγιο Γεώργιο του Γραμματικού Βέροιας (1603) (Τσιλιπάκου Α., Μνημειακή ζωγραφική, πίν. 43α), στο παρεκκλήσιο της μονής Διονυσίου (Βαφειάδης Κ., Η ζωγραφική, 147 - 148, εικ. 77) και στο καθολικό της μονής Αρμά Εύβοιας (Λιάπης Ι., Μεσαιωνικά Μνημεία, 56).

[973] Όπως στις εικόνες στο Μελένικο της Βουλγαρίας (Gerov G., Icons, εικ. σελ. 63), στη μονή Αγίου Παύλου (Τσιγαρίδας Ε., Άγιος Γεώργιος, 143 - 144, αρ. 2.77),στο Μουσείο Μπενάκη (β΄μισό 16ου αιώνα) (Κουτσίκου Χ., Βιογραφική εικόνα, 78 - 80, εικ.1), στο Βυζαντινό Μουσείο Καστοριάς (Τσιγαρίδας Ε., Εικόνες, εικ. 246, αρ. 119), στη μονή Δουσίκου (αδημοσίευτη), στην Πάτμο (Χατζηδάκης Μ., Εικόνες, πίν. 177 αρ. 134) και στη Συλλογή Λοβέρδου (17ος αιώνας) (Βασιλάκη Μ., Εικόνα του Αγίου Χαραλάμπους, εικ. 15).

[974] Mark - Weiner T., Narrative cycles, 205 - 206, 208 - 209.

[975] Ο Δαμασκηνός ο Στουδίτης αναφέρει ότι η πρωτοβουλία για την τέλεση του θαύματος ανήκε στον αυτοκράτορα και το μάγο Αθανάσιο (Θησαυρός, 213 - 214), ενώ στο Μηναίον Απριλίου (95) και στο Συναξάριο της Κωνσταντινούπολης (Delehaye H., Synaxarium, 624 - 625) αναφέρεται ότι η πρωτοβουλία ανήκε στον επίτροπο Μαγνέντιο.

[976] Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 278 - 279, σχ.1.

[977] Βοκοτόπουλος Π., Εικόνες της Κέρκυρας, 50 - 51, εικ. 29, αρ.26.

[978] Μυλωνά Ζ., Μουσείο Ζακύνθου, 210 - 211, αρ.78.

οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο ζωγράφος μας χρησιμοποίησε πρότυπο ανάλογο με εκείνο της Τράπεζας της μονής Ξενοφώντος[979] και του παρεκκλησίου της μονής Διονυσίου[980].

Αξίζει να σημειωθεί ότι ο ταυτόχρονος αποκεφαλισμός τόσο του μάγου όσο και του νεαρού αναστηθέντα αποτυπώνει εικαστικά μεν το κείμενο της Ερμηνείας[981] και του «Θησαυρού» του Δαμασκηνού Στουδίτη[982] αλλά δεν ιστορείται σε προγενέστερο έργο.

Η ανάσταση του βοός του Γλυκερίου, ο Αποκεφαλισμός του Γλυκερίου και η Φυλάκιση του αγίου

Στο ανώτερο τμήμα του πίνακα (εικ. 105), αριστερά μπροστά σε κτίσμα παριστάνεται ένθρονος ο αυτοκράτορας να χειρονομεί και να συνομιλεί με ανδρική μορφή, μάλλον αξιωματούχο, που φέρει διακοσμημένο μιτροειδές κάλυμμα στην κεφαλή. Δεξιότερα, εντός θυρώματος της φυλακής στέκεται ο άγιος στραμμένος προς ψηλά, απ΄ όπου προβάλλει ο Χριστός από το ημικύκλιο του ουρανού κρατώντας ανοικτό ειλητό, όπου αναγράφεται: «ΟΡΩ/ CE M/ PTOY/ ΚΑ[ ]ΔΡ..» Χαμηλότερα, ανάμεσα στα αναπτυσσόμενα καθ'ύψος όρη εικονίζεται όμιλος ανθρώπων και ένας στρατιώτης να πλησιάζουν στην καμαροσκέπαστη πυργοειδή φυλακή. Στο υπέρθυρο της φυλακής διακρίνεται η επιγραφή: «Ο ΑΓΙΟC ΕΝ Φ..ΛΑΧ[ ]». Στο θύρωμα της αποδίδεται ο άγιος όρθιος και στραμμένος προς δεξιά να συνδιαλέγεται με τον νεαρό Γλυκέριο δεόμενο. Δεξιότερα, ο τελευταίος αποδίδεται λίγο πριν την αποτομή του, καθώς ο δήμιος έχει ανυψωμένο στο δεξί χέρι το σπαθί. Μπροστά του εικονίζονται δύο βόδια (νεκρό και ζωντανό), που απηχούν τις διαφορετικές χρονικές φάσεις του θαύματος.

Η ιστόρηση του θέματος της **αναστάσεως του βοός**[983], όπως έχει αποδοθεί σε

[979] Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 278 - 279, σχ.1.

[980] Βαφειάδης Κ., Η ζωγραφική, 147, εικ. 77.

[981] Ερμηνεία, 184, 300.

[982] Θησαυρός, 215. Στο κείμενο του Συμεών Μεταφραστού (PG 115, 156) δε γίνεται λόγος για αποτομή του μάγου αλλά μόνο για τη μεταστροφή του στο χριστιανισμό.

[983] Για το θέμα βλ. Mark - Weiner T., Narrative cycles, 212 - 219. Αναφορά γίνεται στο Συναξάριο της Κωνσταντινούπολης (Delehaye H., Synaxarium, 625) και στο «Θησαυρό» του Δαμασκηνού Στουδίτη (Θησαυρός, 215). Πρβλ. Παρόμοια περιραφή στο κείμενο του Διονυσίου του εκ Φουρνά (Ερμηνεία, 184, 301).

διαδοχικές φάσεις, είναι γνωστή στη βυζαντινή τέχνη[984], παρά το γεγονός ότι μόνο το καθαυτό περιστατικό του θαύματος και όχι της αποτομής του Γλυκερίου βρήκε απήχηση στη μνημειακή ζωγραφική. Το εικονογραφικό σχήμα του απαντά σε ικανό αριθμό παραδειγμάτων της υστεροβυζαντινής[985] και της μεταβυζαντινής περιόδου[986] με επιμέρους διαφοροποιήσεις στην απόδοση του χώρου. Η παράστασή μας με βάση τα δομικά και επιμέρους στοιχεία της συναντά το πλησιέστερο εικονογραφικό της παράλληλο στην μικρογραφημένη σκηνή της εικόνας του Μουσείου Ζακύνθου (αρχές 16ου αι.)[987]. Ωστόσο, ο ζωγράφος διαφοροποιείται από το συγκεκριμένο αυτό πρότυπο μόνο στη φυσιογνωμική απόδοση του Γλυκερίου ως νεαρού άνδρα και όχι ως ηλικιωμένου. Πρόκειται για ένα στοιχείο, που αποτελεί παραλλαγή ενός εικονογραφικού μοτίβου, που απαντά στο νάρθηκα του Kremikovci[988] και στην εικόνα του Σινά (15ος αι.)[989]. Παράλληλα, η ιδιαιτερότητα της απόδοσης των δύο βοδιών και όχι του ενός, όπως συνηθίζεται, ανακαλεί πιθανή επιβίωση παλαιολόγειου προτύπου[990], το οποίο εντοπίζεται στην εικόνα του μουσείου Μπενάκη (β΄μισό 16ου αι.)[991] και σε εκείνη του Peć (αρχές 17ου αι.).

---

[984] Για παράδειγμα στο σταυρό από τη Mestia (11ος αιώνας) (Mark - Weiner T., Narrative cycles, 93 - 94, 214 - 215, εικ. LVIII a - b).

[985] Όπως στο Staro Nagoričino (Mark - Weiner T., Narrative cycles, 47 - 48, 216 - 217, αρ. 24), στη Dečani (Popovic B., The Pecpal Family, εικ. 12a - b), στον Άγιο Γεώργιο Χελιανών Μυλοποτάμου (Spatharakis I., Crete II, 145 - 146, εικ. 204) και στον ομώνυμο ναό στην Απόδουλου Αμαρίου (αρχές 14ου αιώνα) (Spatharakis I., Crete III, εικ. 77).

[986] Όπως στο Voronet (Myslivec J., Saint George, εικ. I, X.1 αντίστοιχα), στο καθολικό Αρμά Εύβοιας (Λιάπης Ι., Μεσαιωνικά Μνημεία, 56) και στο νάρθηκα του Αγίου Γεωργίου του Μουζεβίκη Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 164 - 165). Βλ. επίσης, τις εικόνες από το Peć, το Μελένικο Βουλγαρίας (Gerov G., Icons, εικ. σελ. 63), του Βυζαντινού Μουσείου Καστοριάς (Τσιγαρίδας Ε., Εικόνες, εικ. 246, αρ. 119), του Μιχαήλ Δαμασκηνού (Βοκοτόπουλος Π., Εικόνες της Κέρκυρας, εικ. - 29, αρ. 26) και της Πάτμου (Χατζηδάκης Μ., Εικόνες, πίν. 177, αρ.134).

[987] Μυλωνά Ζ., Μουσείο Ζακύνθου, εικ. σελ. 211, αρ.78.

[988] Grabar A., Bulgarie, 328.

[989] Σωτηρίου Γ. και Μ., Σινά, εικ. 169.

[990] Ενδεικτικά, στο Staro Nagoričino (Mark - Weiner T., Narrative cycles, 47 - 48, 216 - 217 αρ. 24) και στη Dečani (Popović B., The Pecpal Family, εικ. 12a - b). Πρβλ. την άποψη της Mark - Weiner (Mark - Weiner T., Narrative cycles, 216 - 217), σύμφωνα με την οποία το εικονογραφικό μοτίβο διαδόθηκε και εντοπίστηκε σε τοιχογραφημένα μνημεία του ευρύτερου γεωγραφικού χώρου της Σερβίας.

[991] Κουτσίκου Χ., Βιογραφική εικόνα, εικ. 1.

Ένα άλλο επεισόδιο το οποίο εντοπίζεται σπάνια στη μνημειακή τέχνη είναι αυτό της **αποτομής του Γλυκερίου** (εικ. 105), θέμα γνωστό στη βυζαντινή περίοδο[992]. Για την ιστόρησή του ο ζωγράφος βασίζεται στο Συναξάριο του αγίου[993] και στο κείμενο του «Θησαυρού» του Δαμασκηνού[994]. Ας σημειωθεί όσον αφορά το εικονογραφικό σχήμα της αποτομής, ο αγιογράφος ακολουθεί ανάλογες απεικονίσεις μαρτυρίων άλλων αγίων αλλά και του ίδιου του αγίου Γεωργίου, όπως στην τελευταία παράσταση του κύκλου του. Ανάλογη ιστόρηση του επεισοδίου εντοπίζεται στο παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου της μονής Διονυσίου (1608/9)[995].

Η **Φυλάκιση του αγίου** (εικ. 105) περιγράφεται με ακρίβεια στο «Θησαυρό» του Δαμασκηνού[996], σύμφωνα με το οποίο ο μάρτυρας όντας εξαντλημένος, ονειρεύεται την έλευση του Χριστού να τον στεφανώνει. Η ιστόρηση του εγκλεισμού του αγίου στη φυλακή ως ανεξάρτητη σκηνή αποτελεί σπάνιο εικονογραφικό θέμα, που απαντά ήδη στον ομώνυμο ναό της Επισκοπής Μάνης (12ος αι.)[997] και εντοπίζεται κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο στην Τράπεζα της μονής Ξενοφώντος[998], στον Άγιο Γεώργιο στο Polosko (1609)[999] , στον εξωνάρθηκα της Παναγίας Κουμπελίδικης[1000] καθώς και στη μικρογραφημένη σκηνή της εικόνας της μονής Αγίου Παύλου (τέλος 16ου αι.)[1001]. Επισημαίνεται ότι η απόδοση του μάρτυρα εντός της φυλακής δύο φορές στον ίδιο βιογραφικό κύκλο είναι εξαιρετικά σπάνια και εντοπίζεται προηγουμένως στην εικόνα του Σινά (15ος αι.)[1002], στον Άγιο Γεώργιο «το Γεωργούλη» (1615 - 1618) καθώς και στην Τράπεζα της μονής Ξενοφώντος[1003].

Τέλος, η λεπτομέρεια της απεικόνισης της συνάντησης αγίου και Χριστού «ἐν

---

[992] Ενδεικτικά, στο σταυρό από τη Mestia Γεωργίας (11ος αιώνας, Mark - Weiner T., Narrative cycles, 93 - 94, 214 - 215, εικ. LVIII a - b).

[993] Μηναίον Απριλίου, 95.

[994] Δαμασκηνός, Θησαυρός, 215. Πρβλ. την αναφορά του μαρτυρίου στο Παράρτημα Ε΄της Ερμηνείας (Ερμηνεία, 301) παράλληλα με τη διεξαγωγή του θαύματος σε ενιαία σύνθεση.

[995] Βαφειάδης Κ., Η ζωγραφική, 149 - 150, εικ. 78.

[996] Θησαυρός, 216.

[997] Δρανδάκης Ν., Μέσα Μάνη, σχ.23, εικ. 43.

[998] Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 277 - 278, σχ.1, εικ. 4.

[999] Popovska - Korobar V., Polosko, εικ. σελ. 20.

[1000] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 163, πίν. 73γ.

[1001] Τσιγαρίδας Ε., Άγιος Γεώργιος, 143 - 144, αρ. 2.77.

[1002] Σωτηρίου Γ. και Μ., Σινά, εικ. 167.

[1003]Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 277 - 279, σχ.1, εικ. 5.

ὑπνίῳ» εντοπίζεται, σύμφωνα με τη μέχρι σήμερα έρευνα, μόνο στο Roman της Ρουμανίας (16ος αι.)[1004], στη Sucevița (1595)[1005] και στην εικόνα του Peć (17ος αι.).

Αξίζει να σημειωθεί ότι στο άνω τμήμα της σκηνής παριστάνεται ο αυτοκράτορας να δίνει εντολή στον αξιωματούχο να φυλακίσει τον άγιο, όπως παραδίδει το κείμενο του «Θησαυρού» [1006]. Πρόκειται για ένα δευτερεύον επεισόδιο, του οποίου η ιστόρηση δεν εντοπίζεται σε άλλο έργο, σύμφωνα με τη μέχρι σήμερα έρευνα.

Συμπερασματικά, λοιπόν, η σύνθεση αυτή με τη σύμπτυξη τεσσάρων επιμέρους επεισοδίων σε ενιαίο πίνακα φανερώνει την ευρηματικότητα και τον εκλεκτισμό του ζωγράφου Γερασίμου με την έντονη αφηγηματική διάθεση σε μια προσπάθεια να συγκεράσει διαφορετικές πηγές πρόσληψης, βασισμένος στη θεολογική του παιδεία.

Το θαύμα της συντριβής των ειδώλων

Στην ανώτερη επιφάνεια της σύνθεσης (εικ. 106), εντός της φυλακής παριστάνεται καθιστός ο άγιος στραμμένος προς δεξιά να συνομιλεί με νεαρή ανδρική μορφή. Χαμηλότερα, σε πρώτο επίπεδο, αριστερά εικονίζεται ο ένθρονος αυτοκράτορας Διοκλητιανός να συνδιαλέγεται με τον μάρτυρα. Δεξιότερα, όρθιος ο αυτοκράτορας συνοδευόμενος από το Μαγνέντιο και ένα στρατιώτη παρακολουθούν τον άγιο να επιτιμά τα άψυχα ξόανα, τμήματα των οποίων κείτονται θρυμματισμένα. Ένα από αυτά στέκεται όρθιο εντός της κόγχης του ειδωλολατρικού ναού, πάνω από το οποίο διακρίνεται η επιγραφή:«Ο ΑΓΙΟC ΚΑΤΑ[ ]CΟΝ ΤΑ/ ΥΔΟΛΑ»

Η ιστόρηση του επεισοδίου [1007] χαρακτηρίζεται από αφηγηματικότητα, καθώς αποτυπώνονται δύο διαδοχικές χρονικές φάσεις, που δεν απαντούν στο σύνολο των δημοσιευμένων παραδειγμάτων. Μοναδική εξαίρεση αποτελεί η μικρογραφημένη σκηνή της εικόνας του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών (13ος αι.)[1008]. Η πολυπρόσωπη παράσταση διαφοροποιείται από την εικονογραφική παράδοση του θέματος τόσο στη γενική συγκρότησή της όσο και σε επιμέρους λεπτομέρειες. Σχετικά με το κεντρικό επεισόδιο της συντριβής των ειδώλων, που διακρίνεται από την παρουσία του

[1004] Myslivec J., Saint George, εικ. XIII.1.

[1005] Myslivec J., Saint George, εικ. XII.2.

[1006] Θησαυρός, 215.

[1007] Αναφορικά με το θέμα βλ Mark - Weiner T., Narrative cycles, 225 - 236. Το επεισόδιο αναφέρεται στο Παράρτημα Ε΄ της Ερμηνείας (Ερμηνεία, 301).

[1008] Στην εικόνα ιστορείται η συνάντηση του αγίου – αυτοκράτορα και το θαύμα της συντριβής, όπως και στην παράστασή μας (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Εικόνες, 26 - 31, εικ. σελ. 27, αρ.5).

αυτοκράτορα και των στρατιωτών, ο ζωγράφος υιοθετεί το πολυπρόσωπο εικονογραφικό σχήμα[1009], που έλκει την καταγωγή του από τη βυζαντινή τέχνη[1010] και απαντά συχνά στα μετά την Άλωση χρόνια[1011]. Η απεικόνιση ειδώλων και δαιμόνων δεν είναι άγνωστη και εντοπίζεται σε αντίστοιχες ιστορήσεις ανάλογων επεισοδίων άλλων αγίων[1012]. Ωστόσο, ο ζωγράφος Γεράσιμος διαφοροποιείται από την πλειονότητα των παραδειγμάτων, όπου τα είδωλα κατακρημνίζονται από κίονα, καθώς η συγκεκριμένη απόδοση του ειδώλου πάνω σε βάθρο εντός κόγχης δίρριχτου ναού θυμίζει το αντίστοιχο παράδειγμα εικόνας από την Πάφο (16ος αι.)[1013].

Τέλος, αξίζει να σημειώσουμε ότι στο ανώτερο τμήμα της σύνθεσης παριστάνεται η συνάντηση του αγίου με τον υπηρέτη του, σύμφωνα με το κείμενο του «Θησαυρού»[1014], δευτερεύον επεισόδιο που δεν απαντάται σε άλλη ιστόρηση του

[1009] Ο έτερος εικονογραφικός τύπος είναι συνοπτικός και αποδίδει τον άγιο να επιτιμά τα είδωλα, που ορθώνονται μπροστά του, χωρίς την παρουσία άλλων προσώπων όπως απαντά στις εικόνες του Σινά (Σωτηρίου Γ. και Μ., Σινά, εικ. 167, 169), της Πάτμου (Χατζηδάκης Μ., Εικόνες, πίν. 177, αρ. 134), του μουσείου Μπενάκη (Κουτσίκου Χ., Βιογραφική εικόνα, 80 - 81, εικ.1), στην Τράπεζα της μονής Ξενοφώντος (Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 280, σχ.1) και στο παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου στη μονή Διονυσίου (Βαφειάδης Κ., Η ζωγραφική, 150 - 151, εικ. 79).

[1010] Mark - Weiner T., Narrative cycles, 38, 228, πίν. VII. στο Staro Nagoričino (Millet G., Yougoslavie II, πίν. 103.1), στη Dečani (Popović B., The Pecpal family, εικ. 11), στον Άγιο Γεώργιο Χελιανών Μυλοποτάμου (Spatharakis I., Crete II, 145, εικ. 201), στο Βαθυακό Αμαρίου (Spatharakis I., Crete III, εικ. 610) και σε εικόνα της Αγίας Πετρούπολης Μόσχας (13ος - 14ος αιώνας) (Myslivec J., Saint George, εικ. II.1).

[1011] Ενδεικτικά, στο Voronet (1550) (Myslivec J., Saint George, εικ. IX.1 - 2), στον Άγιο Βησσαρίωνα Δομενίκου (1600), στον Άγιο Γεώργιο του Γραμματικού Βέροιας (1603) (Τσιλιπάκου Α., Μνημειακή ζωγραφική, πίν. 43α) και στο Polosko (1609) (Popovska - Korobar V., Polosko, εικ. σελ. 20). Επίσης, βλ. τις φορητές εικόνες του Μελένικου της Βουλγαρίας (Gerov G., Icons, εικ. σελ. 63 - 65), της Ζακύνθου (Μυλωνά Ζ., Μουσείο Ζακύνθου, 210 - 211, αρ.78), του Μιχαήλ Δαμασκηνού (Βοκοτόπουλος Π., Εικόνες της Κέρκυρας, εικ. 29, αρ. 26) και της αγιορείτικης μονής Αγίου Παύλου (τέλος 16ου αιώνα) (Τσιγαρίδας Ε., Άγιος Γεώργιος, 143 - 144, αρ. 2.77).

[1012] Προβατάκης Θ., Ο Διάβολος, 88 - 92, 96, όπου και αναφορά σε θαύματα των αγίων Νικολάου και Παντελεήμονος. Πρβλ. τη μικρογραφημένη σκηνή στην υστεροβυζαντινή εικόνα του αγίου Προκοπίου στο Πατριαρχείο Ιεροσολύμων (ca. 1280) (Τσαντήλας Γ., Η λατρεία του αγίου, εικ. 2, 5) και του αγίου Νικολάου της Συλλογής Ανδρεάδη (τέλος 16ου αιώνα) (Δρανδάκη Α., Συλλογή Ανδρεάδη, 92 - 95 αρ.19).

[1013] Chatzidakis N., George on Horseback, εικ. 7. Πρβλ. το ίδιο μοτίβο και στην εικόνα του Σινά (15ος αιώνας) (Σωτηρίου Γ. και Μ., Σινά, εικ. 169).

[1014] Θησαυρός, 216.

βίου, σύμφωνα με τη μέχρι σήμερα έρευνα.

Συμπερασματικά, λοιπόν, ο ζωγράφος επιλέγει να συμπτύξει τρία επεισόδια εντός ενιαίου πίνακα αποδεικνύοντας για άλλη μια φορά αφενός τη γνώση αγιολογικών κειμένων και αφετέρου την αφηγηματική διάθεση του επιλέγοντας πολυπρόσωπα εικονογραφικά σχήματα.

Το μαρτύριο του Ραβδισμού

Στην ανώτερη επιφάνεια του πίνακα (εικ. 107), δεξιά εικονίζεται ο αυτοκράτορας να στέκεται όρθιος εντός θυρώματος καμαροσκέπαστου κτίσματος. Δίπλα ο άγιος αποχωρεί από το Διοκλητιανό στρέφοντας την κεφαλή προς τα πίσω. Όμιλος στρατιωτών αποδίδονται με έντονες κινημένες στάσεις χτυπώντας το μάρτυρα με ξύλινους ράβδους (ρόπαλα). Δε διακρίνεται επιγραφή.

Η ιστόρηση του επεισοδίου[1015] ακολουθεί με ακρίβεια το κείμενο του Δαμασκηνού[1016] και διαφοροποιείται από το προγενέστερο επεισόδιο του ραβδισμού με τα βούνευρα ως προς τις στάσεις των πρωταγωνιστών και το όργανο του μαρτυρίου. Η εξαιρετικά σπάνια απόδοση του μαρτυρίου στη μνημειακή τέχνη φανερώνεται από το γεγονός ότι συναντάται προηγουμένως μόνο στη Dečani [1017], αντίστοιχο πρότυπο της οποίας επιβιώνει στη Lomnica (1607/8) [1018], που αποτελεί και το πλησιέστερο εικονογραφικό παράλληλο της παράστασής μας. Ωστόσο, θα πρέπει να σημειωθεί ότι σε κανένα από τα παραπάνω παραδείγματα δεν εντοπίζεται η παρουσία του βασιλιά στο επεισόδιο, παρά μόνο στην εικόνα της Ζακύνθου (αρχές 16ου αι.) [1019] σε διαφορετικό, όμως, εικονογραφικό σχήμα.

Η Ομολογία της Βασίλισσας Αλεξάνδρας

Εντός ενιαίου πίνακα με το επεισόδιο του ξυλοδαρμού του αγίου (εικ. 107),

---

[1015] Αναφορικά με το επεισόδιο και τις αγιολογικές πηγές του βλ. Mark - Weiner T., Narrative cycles, 174 - 181, όπου και σχετικά παραδείγματα.

[1016] Θησαυρός, 217. Πρβλ. και την αναφορά στο παράρτημα Ε΄της Ερμηνείας (Ερμηνεία, 301).

[1017] Popović B., The Pecpal Family, εικ. 5.

[1018] Petković S., Patriarchate of Peć, εικ. 105. Επίσης, βλ. τη σκηνή στο παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου της μονής Διονυσίου (Βαφειάδης Κ., Η ζωγραφική, 151 - 152, εικ. 79), όπου διαφοροποιείται στο γεγονός ότι το επεισόδιο διαδραματίζεται σε ορεινό τοπίο χωρίς την παρουσία του αυτοκράτορα και την απεικόνιση ενός στρατιώτη.

[1019] Μυλωνά Ζ., Μουσείο Ζακύνθου, 210 - 211, εικ. 78.

παριστάνεται σε χαμηλότερη επιφάνεια το επεισόδιο της Ομολογίας της βασίλισσας. Μπροστά σε σύνθετο αρχιτεκτονικό βάθος με τείχος και επάλξεις, αριστερά εικονίζεται ένθρονος ο αυτοκράτορας. Απέναντί του στέκεται ο άγιος όρθιος σε αντικίνηση με την κεφαλή στραμμένη δεξιά, όπου προσπίπτει γονυπετής και δεόμενη η βασίλισσα Αλεξάνδρα. Η τελευταία αποδίδεται με αυτοκρατορικά ενδύματα και πίσω της ένας στρατιώτης και όμιλος Ιουδαίων παρακολουθούν έκπληκτοι τα δρώμενα. Δε διακρίνεται επιγραφή.

Το συγκεκριμένο εικονογραφικό θέμα [1020] δεν βρήκε απήχηση ευρεία στη μνημειακή ζωγραφική. Πρόκειται για ένα επεισόδιο, το οποίο άλλοτε αποτέλεσε αυτόνομη σκηνή[1021] και άλλοτε συμπτύχθηκε με επιμέρους επεισόδια από τον κύκλο του αγίου Γεωργίου, όπως με τη φυλάκισή του[1022]. Το εικονογραφικό σχήμα, γνωστό ήδη στα παλαιολόγεια χρόνια [1023] εντοπίζεται σποραδικά στα μετά την Άλωση χρόνια [1024]. Η παράστασή μας, που διακρίνεται για την πολυπροσωπία και την παρουσία του βασιλιά, συναντά το πλησιέστερο παράλληλό της στο παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου της μονής Διονυσίου (1608/9), με επιμέρους διαφοροποιήσεις στη θέση των προσώπων.

Ο Θάνατος της Βασίλισσας Αλεξάνδρας

Στην ανώτερη επιφάνεια του πίνακα (εικ. 108), μπροστά από δίρριχτο, καμαροσκέπαστο κτίσμα παριστάνεται ο αυτοκράτορας Διοκλητιανός ένθρονος,

---

[1020] Αναφορά στο παράρτημα Ε΄της Ερμηνείας (Ερμηνεία, 301), Θησαυρός, 217, Μηναίον Απριλίου, 95 αλλά και στο Συναξάριο της Κωνσταντινούπολης (Delehaye H., Synaxarium, 624).

[1021] Όπως στο παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου της μονής Διονυσίου (1608/ 9) (Βαφειάδης Κ., Η ζωγραφική, 152, εικ. 79) και στην εικόνα του μουσείου Μπενάκη (β΄μισό 16ου αιώνα) (Κουτσίκου Χ., Βιογραφική εικόνα, 81, εικ.1, 11).

[1022] Όπως στο νάρθηκα του Kremikovci (Grabar A., Bulgarie, πίν. LVI.b), στον Άγιο Γεώργιο του Μουζεβίκη (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 165) και στην εικόνα του Peć (Myslivec J., Saint George, εικ. I).

[1023] Όπως στο Staro Nagoričino (Millet G., Yougoslavie III, εικ. 103.3) και στην αμφιπρόσωπη εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Εικόνες, εικ. σελ. 27, αρ. 5). Πρβλ. την εικόνα από την Αγία Πετρούπολη (13ος - 14ος αιώνας) (Myslivec J., Saint George, εικ. II.1 σε διαφορετικό εικονογραφικό τύπο).

[1024] Ενδεικτικά, στην Τράπεζα της μονής Ξενοφώντος (Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 275 - 276, σχ.1, εικ. 2) και) καθώς και στις εικόνες του Μουσείου Μπενάκη (Κουτσίκου Χ., Βιογραφική εικόνα, 81, εικ.1, 11) και της Συλλογής Λοβέρδου (17ος αιώνας) (Βασιλάκη Μ., Εικόνα του Αγίου Χαραλάμπους, εικ. 15).

συνοδευόμενος από ένα στρατιώτη. Στρέφεται δεξιά και χειρονομεί χωρίς να διακρίνεται το υπόλοιπο τμήμα της επιφάνειας, καθώς έχει καταπέσει. Σε χαμηλότερο επίπεδο αποδίδεται ορεινό τοπίο με επάλληλα οξυκόρυφα όρη. Στο πρώτο επίπεδο αριστερά εικονίζεται η βασίλισσα Αλεξάνδρα («Η ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ») καθισμένη πάνω σε βράχο με κεκλιμένη την κεφαλή, συνοδευόμενη από δύο στρατιώτες. Δεξιά, ο άγιος παριστάνεται γονυκλινής με τα χέρια σε στάση δέησης αναμένοντας τον αποκεφαλισμό του. Πίσω ένας όρθιος στρατιώτης με ανυψωμένο το δεξί χέρι ετοιμάζεται για το τελικό κτύπημα. Δε διακρίνεται επιγραφή.

Ως προς το πρώτο επεισόδιο, που αποδίδεται στο ανώτερο τμήμα του πίνακα, λόγω της φθοράς, δεν είναι δυνατό να εντοπισθεί το εικονογραφικό σχήμα. Ωστόσο, σύμφωνα με την χρονική αλληλουχία μπορούμε να υποθέσουμε ότι το εικονογραφικό θέμα πιθανό θα αποτελούσε την καταδίκη της βασίλισσας Αλεξάνδρας και του αγίου[1025].

Αναφορικά με το κεντρικό επεισόδιο, ο ζωγράφος βασίζεται εδώ στη νεότερη αγιολογική παράδοση[1026], σύμφωνα με την οποία η βασίλισσα ξεψύχησε πριν την αποτομή της. Η ιστόρηση του επεισοδίου αποτέλεσε ένα εικονογραφικό θέμα ελάχιστα γνωστό με περιορισμένα παραδείγματα στη μνημειακή ζωγραφική[1027]. Η συγκεκριμένη απόδοση της βασίλισσας συναντά το πλησιέστρο εικονογραφικό παράλληλό της στη μικρογραφημένη σκηνή της εικόνας του μουσείου Μπενάκη (β΄ μισό 16ου αι.) και στην αντίστοιχη σκηνή του παρεκκλησίου του Αγίου Γεωργίου της

[1025] Πρόκειται για ένα εξαιρετικά σπάνιο εικονογραφικό θέμα, το οποίο περιγράφεται στην Ερμηνεία (301). Βλ. ενδεικτικά, στην αμφίγραπτη εικόνα του αγίου Γεωργίου από το Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Εικόνες, εικ. σελ. 27, αρ. 5), στην Τράπεζα της μονής Ξενοφώντος (Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, σχ. 1) και στο παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου της μονής Διονυσίου (Βαφειάδης Κ., Η ζωγραφική, 152, εικ. 79).

[1026] Όπως στο Συναξάριο της Κωνσταντινούπολης (Delehaye H., Synaxarium, 626), στο Θησαυρό (Θησαυρός, 217), στην Ερμηνεία (184, 301) και στο Συναξαριστή (Ματθαίος, Συναξαριστής, Β΄, 285), αντίθετα με την αρχαιότερη παράδοση, που αναφέρει μόνο τον αποκεφαλισμό της.

[1027] Στη μεταβυζαντινή περίοδο το επεισόδιο απαντά στην Τράπεζα της μονής Ξενοφώντος (Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 280 - 281, σχ. 3), στο παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου της μονής Διονυσίου (Βαφειάδης Κ., Η ζωγραφική, 153, εικ. 80) και στο νάρθηκα του Αγίου Γεωργίου του Μουζεβίκη Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 166). Επίσης, βλ. τις φορητές εικόνες του Μουσείου Μπενάκη (Κουτσίκου Χ., Βιογραφική εικόνα, 82, εικ.1), του Μιχαήλ Δαμασκηνού (Βοκοτόπουλος Π., Εικόνες της Κέρκυρας, εικ. 29, αρ.26) και του Δροσινού Ιερέως (1600) στη μονή Δουσίκου (αδημοσίευτη).

μονής Διονυσίου (1608/9).

Η Αποτομή του αγίου Γεωργίου

Σε βραχώδες τοπίο (εικ. 108) ο άγιος παριστάνεται γονατιστός προς τα δεξιά με τα χέρια προτεταμένα σε στάση προσευχής - ικεσίας. Πίσω ο δήμιος με κοσμική αμφίεση και σε έντονη κινημένη στάση με το ξίφος στο δεξιό υψωμένο χέρι ετοιμάζεται να αποκεφαλίσει το μάρτυρα.

Το επεισόδιο της αποτομής[1028] αποτελεί την κατάληξη του εικονογραφικού κύκλου του μάρτυρα[1029] και δε διαφέρει από ανάλογες απεικονίσεις αποκεφαλισμού άλλων αγίων[1030]. Ο λιτός εικονογραφικός τύπος έλκει την καταγωγή από τη βυζαντινή παράδοση[1031] και απαντά συχνά σε μεταβυζαντινά παραδείγματα[1032], αποτυπώνοντας τη χρονική στιγμή πριν την αποτομή[1033]. Ανάλογη απόδοση της σκηνής απαντάται στον Άγιο Γεώργιο «τον Γεωργούλη» Δομενίκου[1034], ενώ στον Άγιο Βησσαρίωνα Δομενίκου (1600) αποτυπώνεται η χρονική στιγμή μετά τον αποκεφαλισμό του αγίου.

[1028] Mark - Weiner T., Narrative cycles, 237 - 241.

[1029] Mark - Weiner T., Narrative cycles, 238.

[1030] Αναφορικά με το μαρτύριο του Αποκεφαλισμού και την κατάταξη σε κατηγορίες βλ. Deliyanni - Doris H., Hosios Meletios, 78 κ.εξ. και Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκσμος, 476 - 483. Πρβλ. τις αντίστοιχες παραστάσεις των αγίων Κυπριανού και Ιουστίνης στη Λιτή της μονής Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, πίν. 146.2)

[1031] Ενδεικτικά, στον Άγιο Γεώργιο στο Staro Nagoričino (Millet G. – Frollow A., Yougoslavie III, πίν. 103.4) και στον Αρτό Ρεθύμνου (Δρανδάκης Ν., Αρτός, 100 - 101, πίν. Στ΄, εικ. 2). Πρβλ. τις φορητές εικόνες της μονής Σινά (Σωτηρίου Γ. και Μ., Σινά, εικ. 167, 169) και του Λένινγκραντ (αρχές 14ου αιώνα) (Mark - Weiner T., Narrative cycles, 79 - 80, αρ.83, πίν. L).

[1032] Όπως στην Τράπεζα της μονής Ξενοφώντος (Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 281) και στο Kremikovci (Grabar A., Bulgarie, πίν. LVI.b). Επίσης, βλ. τις φορητές εικόνες της Μόσχας (15ος αιώνας) (Myslivec J., Saint George, εικ. II.2), του Ελληνικού Ινστιτούτου Βενετίας (Chatzidakis M., Icones, 38 - 39, no. 19, πίν. 10), της Ζακύνθου (Μυλωνά Ζ., Μουσείο Ζακύνθου, 210 - 211, αρ.78), του Μουσείου Μπενάκη (Κουτσίκου Χ., Βιογραφική εικόνα, 82, εικ.1) και του Δροσινού Ιερέως στη μονή Δουσίκου (αδημοσίευτη).

[1033] Delehaye H., Synaxarium, 626 και Ερμηνεία, 184. Στην πλειονότητα των παραστάσεων αποτυπώνεται η χρονική στιγμή μετά την αποτομή του αγίου, όπως, ενδεικτικά, στα καθολικά των μονών Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 165) και Ρουσάνου (Αναγνωστόπουλος Α., Μονή Ρουσάνου, 257).

[1034] Τριβυζά Ε., Παρατηρήσεις, 490, εικ. 7.

Συμπερασματικά, λοιπόν, ο βιογραφικός κύκλος του αγίου Γεωργίου ιστορείται στο νότιο τοίχο του βόρειου κλίτους και αναπτύσσεται σε είκοσι τέσσερα επεισόδια. Απεικονίζονται σε δεκατρείς πίνακες, όπου συμπτύσσονται τα επεισόδια σε επάλληλη διάταξη, εξαιτίας του περιορισμένου διαθέσιμου χώρου.

Η εικονογράφηση του βίου του αγίου Γεωργίου στον ομώνυμο ναό ακολουθεί την αφηγηματική πορεία από το διασκευασμένο κείμενο του Μαρτυρίου, όπως αυτό συμπεριλήφθηκε στο έργο «Θησαυρός» του Δαμασκηνού Στουδίτη. Τα δευτερεύοντα συμπληρωματικά επεισόδια, η χρονική αλληλουχία των επεισοδίων των μαρτυρίων ακολουθούν με ακρίβεια το συγκεκριμένο κείμενο. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν η απόδοση του διπλού εγκλεισμού του μάρτυρα στη φυλακή, ο διπλός ραβδισμός, η αποτομή του μάγου Αθανασίου και του Γλυκερίου.

Επιπλέον, ορισμένα δευτερεύοντα επεισόδια δεν απαντούν στην προγενέστερη εικονογραφική παράδοση του βιογραφικού κύκλου του αγίου Γεωργίου υποδηλώνοντας ότι αποτελούν δημιουργίες του ζωγράφου, οι οποίες βασίζονται στο κείμενο του Θησαυρού. Πρόκειται για το επεισόδιο του αυτοκράτορα και των στρατιωτών πριν το μαρτύριο του τροχού, τον αποκεφαλισμό των μαρτύρων Ανατόλιου και Πρωτολέοντος πριν το μαρτύριο της ασβέστου, την παρουσία του Διοκλητιανού στη μαστίγωση, την κλήτευση του μάγου στο παλάτι και, τέλος, τη συνάντηση του αγίου με τον υπηρέτη. Παράλληλα, αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι υιοθετώντας διαδεδομένα εικονογραφικά σχήματα των επεισοδίων τολμά να διαφοροποιηθεί σε επιμέρους μοτίβα φανερώνοντας φαντασία και ρεαλιστική ευελιξία σε μια προσπάθεια να αποφευχθεί η τυποποίηση και η μονοτονία. Ενδεικτικά παραδείγματα η μαστίγωση με τα βούνευρα με τους τέσσερις στρατιώτες και η φυσιογνωμική απόδοση του Γλυκερίου στο επεισόδιο της ανάστασης του βοός.

Στο ναό του Αγίου Βησσαρίωνος ο βιογραφικός κύκλος του αγίου Γεωργίου αναπτύσσεται σε εννέα επεισόδια. Ο ζωγράφος του ναού δε φαίνεται να υιοθετεί τα αγιολογικά κείμενα, που βασίσθηκε ο ζωγράφος Γεράσιμος στο ναό του Αγίου Γεωργίου, ούτε διέθετε την ανάλογη αφηγηματική διάθεση στην ιστόρηση των επεισοδίων. Το εικονογραφικό ευρετήριο του ανώνυμου ζωγράφου περιορίζεται σε καθιερωμένα εικονογραφικά σχήματα της μεταβυζαντινής περιόδου, χωρίς την προσθήκη δευτερευόντων επεισοδίων.

Ο έφιππος Δρακοντοκτόνος άγιος Γεώργιος

Ο άγιος ιππεύει άλογο με πλούσια ιπποσκευή (εικ. 109), το οποίο αποδίδεται με ανασηκωμένα τα εμπρόσθια πόδια. Ο άγιος στραμμένος κατά τα τρία τέταρτα προς τα δεξιά κρατά διαγωνίως στο δεξιό χέρι το δόρυ και καρφώνει το φτερωτό δράκοντα, που κείτεται στο έδαφος. Αριστερά, η βασιλοπούλα στέκεται μετωπική κρατώντας με το δεξιό χέρι δεμένο με τη ζώνη της το μικρογραφημένο δράκοντα. Το τοπίο αποδίδεται αφαιρετικά σε τρίζωνο χρωματικό βάθος.

Ο εικονογραφικός τύπος του θέματος διαμορφώθηκε από τους Κρήτες ζωγράφους της πρώιμης μεταβυζαντινής περιόδου[1035], ο οποίος έλκει την καταγωγή του από παλαιολόγειο πρότυπο[1036], που υιοθετήθηκε εκτενώς από τους μεταγενέστερους καλλιτέχνες κατά το 16ο - 17ο αιώνα[1037]. Πρόκειται για τον τύπο του έφιππου αγίου «σε παράταξη»[1038], που χρησιμοποιήθηκε στην απόδοση του θαύματος της Δρακοντοκτονίας[1039] αλλά και για την απεικόνιση των έφιππων στρατιωτικών

[1035] Όπως στον Άγιο Γεώργιο στα Πλεμενιανά Σελίνου (1409/10) (Borboudakis M. - Gallas K. - Wessel K., Kreta, 219, εικ. 168). Βλ. τις φορητές εικόνες του Αγγέλου στο Μουσείο Μπενάκη (Βασιλάκη Μ., Χειρ Αγγέλου, 176 - 177, αρ. 37), της Πάτμου (Χατζηδάκης Μ., Εικόνες, 75 - 76, πίν. 92, αρ. 23) και ιδιωτικής Συλλογής στη Βενετία (Χατζηδάκη Ν., Από το Χάνδακα, 36 - 39, αρ. 4).

[1036] Όπως στο Staro Nagoričino (1318) (Millet G. - Frolow A., Yougoslavie III, εικ. 104.3), στο ναό της Παναγίας στο Mali Grad (1368 /69) (Cvetkovski S., Notes from the church, εικ. 8 - 9), στο ναό των Εισοδίων στο Σκλαβεροχώρι (Μπορμπουδάκης Μ., Παρατηρήσεις, εικ. 203β), στον Άγιο Γεώργιο Λογκανίκου (Chassoura O., Longanikos, εικ. 5) και σε ναούς της Κρήτης (Lymberopoulou A., Kavalariana, 113 - 115, εικ. 37, 58, 86)

[1037] Για παράδειγμα, στα Πλεμενιανά Σελίνου (1409/10) (Borboudakis M. - Gallas K. - Wessel K., Kreta, εικ. 168), στον Άγιο Αθανάσιο Κάτω Μερόπης Πωγωνίου (1584) (Μεράντζας Χ. - Κωστή Ι., Άγιος Αθανάσιος, 148 - 150, εικ. 47) και στις φορητές εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Εικόνες, 190 - 193, αρ. 57), της Βενετίας (Chatzidakis M., Icones, πίν. 10, 58), της Συλλογής Οικονομοπούλου (Μπαλτογιάννη Χ., Εικόνες, πίν. 11, 150, 151), Τσακύρογλου (Καρακατσάνη Α., Εικόνες, εικ. 43 - 44, 46) και του Εθνικού Μουσείου Τέχνης Ρουμανίας (β΄μισό 16ου αιώνα) (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Εικόνες της Ρουμανίας, 108 - 109, αρ. 42).

[1038] Σύμφωνα με τη Χατζηδάκη (Chatzidakis N., Saint George in parade, 62 - 63), ο τύπος διαμορφώθηκε στην Κρήτη το 15ο αιώνα κάτω από την επίδραση του ιταλικού Trecento.

[1039] Η ιστόρηση του θαύματος ανάγεται στη βυζαντινή περίοδο (Myslivec J., Saint - George, 373 - 374), όπως, ενδεικτικά, στο ναό του Αγίου Γεωργίου στο Kurbinovo (1191) (Cvetkovski S., Notes from the church, εικ. 20).

αγίων[1040]. Η εικονογραφική συγκρότηση του θέματος με τις επιμέρους λεπτομέρειες, όπως η απόδοση της στάσης της βασιλοπούλας και το είδος της αμφίεσης, καθώς και η ορμητική κίνηση του αγίου με το πρόσωπο προς το θεατή επαναλαμβάνει πρότυπο αντίστοιχο της σκηνής της μονής Dragalevci (1475/6)[1041] και στο καθολικό της μονής Αγίου Γεωργίου Ρητίνης Πιερίας (1493/4)[1042]. Η ρεαλιστική απόδοση της ιπποσκευής συναντά το πλησιέστερο παράλληλό της στην εικόνα του Ινστιτούτου Βενετίας[1043]. Η απόδοση των σπιρούνιων αποτελεί ρεαλιστική εικονογραφική λεπτομέρεια της ιπποσκευής και εντοπίζεται σε πρώιμες κρητικές εικόνες, όπως στην εικόνα της Πάτμου (1500)[1044] .

Στον Άγιο Βησσαρίωνα Δομενίκου (1600), η παράσταση διαφοροποιείται ως προς το γεγονός ότι ιστορείται το διπλό θαύμα του αγίου (σώζεται μόνο τμήμα της στρατιωτικής εξάρτυσης και του μανδύα) δρακοντοκτόνου και της απελευθέρωσης του μικρού σκλάβου Γεωργίου[1045]. Η σύμπτυξη των δύο εικονογραφικών θεμάτων σε ενιαίο πίνακα, υιοθετείται εκτενώς τη μεταβυζαντινή περίοδο τόσο σε τοιχογραφίες[1046] όσο και σε φορητές εικόνες[1047].

[1040] Σύμφωνα με τη Χατζηδάκη (Chatzidakis M., Saint George in parade, 62 κ.εξ.), η παράστασή μας ακολουθεί τον τύπο Β΄, όπως αυτός διαμορφώθηκε από τον Άγγελο Ακοτάντο και χαρακτηρίζεται από την τριών τετάρτων απόδοση του αγίου και τα δύο ανασηκωμένα μπροστινά πόδια του ίππου.

[1041] Subotić G., Ohrid, σχ. 101. Πρβλ. την εικόνα της Αγίας Πετρούπολης (17ος αιώνας) (Myslivec J., Saint - George, πίν. IV.2).

[1042] Παϊσίδου Μ., Το καθολικό της Μονής, 356 - 359, εικ.9.

[1043] Chatzidakis M., Icones, πίν. 10, αρ.19.

[1044] Χατζηδάκης Μ., Εικόνες, πίν. 92, αρ. 23. Πρβλ. την εικόνα του αγίου Γεωργίου στο μουσείο Μπενάκη (Συλλογή Βαλλιάνου) (α΄μισό 15ου αιώνα) (Χριστοφοράκη Ι., Άγνωστη κρητική εικόνα, εικ. 6) και του αγίου Δημητρίου στο μουσείο Αντιβουνιώτισσας (τέλος 16ου αιώνα) (Βοκοτόπουλος Π., Εικόνες της Κέρκυρας, 99 - 100, πίν. 48 - 49).

[1045] Για το θέμα βλ. Grotowski P., The Legend of St. George, 27 - 77. Η ιστόρηση του θέματος ανάγεται στη βυζαντινή περίοδο, όπως, ενδεικτικά, στο παρεκκλήσιοτης μονής Χρυσοστόμου στο Κουτσοβέντη (Stylianou A. and J., The Painted Churches of Cyprus, εικ. 280).

[1046] Ενδεικτικά, στο Kremikovci, στο Hirlau (Myslivec J., Saint - George, πίν. XIV.2, XVI) και στον Άγιο Νικόλαο στη Maritsa Βουλγαρίας (ca. 1590) (Tschilingirov A., Maritsa, εικ. 32).

[1047] Πρβλ. τις εικόνες της Ζακύνθου (Μυλωνά Ζ., Μουσείο Ζακύνθου, 210 - 211, αρ. 78), της Κέρκυρας (Βοκοτόπουλος Π., Εικόνες της Κέρκυρας, εικ. 29, αρ. 26) και από το Πυργί Σαντορίνης (16ος αιώνας) (αδημοσίευτη).

Ο Βίος του αγίου Παντελεήμονος

Η Έλευση του αγίου στο βασιλιά και το Θαύμα της ίασης του τυφλού

Στο άνω τμήμα της σύνθεσης (εικ. 110), μπροστά από σύνθετο αρχιτεκτονικό βάθος, στα δεξιά παριστάνεται ένθρονος ο αυτοκράτορας στραμμένος προς την αντίθετη κατεύθυνση, όπου εικονίζονται ο άγιος προσερχόμενος και συνοδευόμενος από στρατιώτες που συνομιλούν. Διακρίνεται η κεφαλαιογράμματη επιγραφή: «Ο ΑΓΙΟC ΕΛΕΧ[ ] ΤΩ ΒΑCΙΛΗ».

Χαμηλότερα, στο πρώτο επίπεδο, ο άγιος στέκεται όρθιος και αγγίζει με το δάκτυλο του τον οφθαλμό ενός νεαρού τυφλού. Ο τελευταίος σκυμμένος και στραμμένος προς τον άγιο εκτείνει τα χέρια σε χειρονομία ικεσίας. Δεξιά, ο νεαρός παριστάνεται για δεύτερη φορά και αποδίδεται με φωτοστέφανο στην κεφαλή, γονυκλινής προς αριστερά με δεμένα τα χέρια να αναμένει τον αποκεφαλισμό του από το δήμιο, που στέκεται όρθιος με το ξίφος πίσω του. Το επεισόδιο διαδραματίζεται μπροστά σε ορεινό τοπίο με μαλακά εξάρματα του εδάφους, όπου διακρίνεται η επιγραφή: «Ο ΑΓΙΟC ΤΡΕΥC ΕΝ ΤΩ ΤΙΦΛΩ».

Η προσαγωγή του αγίου μπροστά στον αυτοκράτορα Μαξιμιανό, θέμα γνωστό ήδη στα παλαιολόγεια χρόνια [1048], εντοπίζεται σε ικανό αριθμό μεταβυζαντινών παραδειγμάτων[1049], σύμφωνα με την αγιολογική παράδοση[1050].

Το εικονογραφικό πρότυπο του επεισοδίου της ίασης θα πρέπει να αναζητηθεί σε ανάλογες απεικονίσεις θαυμάτων του Χριστού και άλλων αγίων[1051]. Η ιστόρηση του θαύματος απαντάται εξαιρετικά σπάνια στην υστεροβυζαντινή[1052] και μεταβυζαντινή

[1048] Ενδεικτικά, στο ναό της Αγίας Παρασκευής στη Γαλύφα Πεδιάδος Ηρακλείου (14ος αιώνας) (Κουκιάρης Σ., Εικόνα του αγίου, 241 - 242).

[1049] Όπως στον Άγιο Παντελεήμονα Βουτά Κισάμου (15ος αιώνας), στον ομώνυμο ναό στα Περιβόλια Χανίων (15ος αιώνας) και στο Προδρόμι Σελίνου Χανίων (15ος αιώνας) (Κουκιάρης Σ., Εικόνα του αγίου, 242, εικ. 8), στη Λιτή της μονής Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 449 - 451, πίν. 206) και στην εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Ιωαννίνων (17ος αιώνας) (αδημοσίευτη).

[1050] Μηναίον Ιουλίου, 147, Delehaye H., Synaxarium, 847.

[1051] Όπως στην εικόνα με σκηνές του βίου του αποστόλου Φιλίππου από την Αρσό της Κύπρου (13ος αιώνας) (Papamastorakis T., Pictorial lives, εικ. 19, 25) και του αγίου Νικολάου με σκηνές του βίου του στη Βενετία (ca. 1500) (Χατζηδάκη Ν., Από το Χάνδακα, 82 - 87, αρ. 17).

[1052] Όπως στην εικόνα του Σινά (Κουκιάρης Σ., Εικόνα του αγίου, 237 εικ. 1, όπου διαδραματίζεται μπροστά σε αρχιτεκτονικό τοπίο).

τέχνη [1053] . Η απόδοση της χρονικής αλληλουχίας στο επεισόδιο της ίασης, συγκεκριμένα της χρονικής στιγμής πριν την αποτομή, δεν εντοπίζεται σε άλλο έργο, σύμφωνα με τη μέχρι σήμερα έρευνα, παραπέμποντας, πιθανόν, στην ακριβή απόδοση του αγιολογικού κειμένου[1054].

Το μαρτύριο στον μόλυβο

Στο άνω τμήμα της σύνθεσης (εικ. 111), δεξιά, παριστάνεται κυκλικός λέβητας επάνω σε φωτιά, μέσα στον οποίο στέκεται γυμνός ο άγιος, ορατός μέχρι την οσφύ. Στρέφεται προς αριστερά και υψώνει τα χέρια σε στάση ικεσίας. Από το ημικύκλιο του ουρανού προβάλλει ο Χριστός να τον ευλογεί. Διακρίνεται η επιγραφή: «Ο ΑΓΙΟC ΕΝ ΤΩ ΜΟΛΙΒΙ».

Το εικονογραφικό πρότυπο του θέματος απαντάται ήδη στη βυζαντινή περίοδο[1055], παραπέμποντας στο ανάλογο μαρτύριο του αγίου Γεωργίου[1056], με επιμέρους διαφοροποιήσεις τόσο στη συμμετοχή ή μη των δημίων όσο και στη στάση του αγίου. Ο εικονογραφικός τύπος του επεισοδίου δε διαφοροποιείται κατά την υστεροβυζαντινή[1057] και μεταβυζαντινή περίοδο[1058]. Ωστόσο, η ιδιόμορφη στάση του αγίου αποκλίνει από το σύνολο, σχεδόν, των δημοσιευμένων παραδειγμάτων τόσο του αγίου Παντελεήμονος όσο και του αγίου Γεωργίου[1059], με εξαίρεση την ομόθεμη εικόνα της Καστοριάς (μέσα 16ου αι.)[1060]. Το γεγονός αυτό υποδεικνύει την επιβίωση ενός όχι συχνού σχήματος, το οποίο ανακαλεί πρότυπο αντίστοιχο εκείνου της

[1053] Όπως στις εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Καστοριάς (μέσα 16ου αιώνα) (Τσιγαρίδας Ε., Εικόνες, 453 - 456, εικ. 245, αρ. 118) και του Βυζαντινού Μουσείου Ιωαννίνων (17ος αιώνας) (αδημοσίευτη).

[1054] Μηναίον Ιουλίου, 147.

[1055] Όπως στο ναό του Αγίου Παντελεήμονος στο Nerezi (1164) (Bardzieva - Trajkovska D., New Elements, 42, εικ. 8)

[1056] Mark - Weiner T., Narrative cycles, 198 - 201.

[1057] Όπως στην εικόνα του Σινά (Κουκιάρης Σ., Εικόνα του αγίου, εικ. 1).

[1058] Όπως στον Άγιο Παντελεήμονα στον Βουτά Κισάμου Κρήτης (15ος αιώνας) (Κουκιάρης Σ., Εικόνα του αγίου, εικ. 4) και στην εικόνα του μουσείου Ιωαννίνων (αδημοσίευτη).

[1059] Όπως στη Dečani (Popović B., The Pecpal Family, εικ. 7), σε ναούς της Κρήτης (Spatharakis I., Crete III, εικ. 79, 611, Mark - Weiner T., Narrative cycles, εικ. XXX, XXXV, XLIII), στον Αρτό Ρεθύμνου (Δρανδάκης Ν., Αρτός, 97) και κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο στο Voronet (1550) (Myslivec J., Saint - Georges, εικ. IX.1) και στην εικόνα της μονής Αγίου Παύλου (τέλος 16ου αιώνα) (Τσιγαρίδας Ε., Άγιος Γεώργιος, 143 - 144, εικ. 2.77).

[1060] Τσιγαρίδας Ε., Εικόνες, αρ. 118, 453, εικ. 245.

εικόνας του Σινά[1061]. Τέλος, η απόδοση της θεϊκής παρέμβασης στο συγκεκριμένο επεισόδιο δεν απαντάται στη μέχρι σήμερα έρευνα στους ήδη γνωστούς εικονογραφικούς κύκλους των δύο αγίων [1062], με εξαίρεση την εικόνα της Καστοριάς [1063]. Πρόκειται γαι εικονογραφική λεπτομέρεια που εντοπίζεται προηγουμένως μόνο στην αντίστοιχη παράσταση του αγίου Γεωργίου στον ομώνυμο ναό στα Χελιανά Μυλοποτάμου Κρήτης (1319)[1064]. Συμπερασματικά, λοιπόν, το σύνολο των εικονογραφικών δεδομένων της παράστασης τη συνδέει με την αντίστοιχη της εικόνας του Βυζαντινού Μουσείου Καστοριάς μαρτυρώντας το άγνωστο στην έρευνα κοινό τους πρότυπο.

Τα μαρτύρια του Ραβδισμού και της Καύσης με λαμπάδες

Στο κατώτερο τμήμα της σύνθεσης (εικ. 111), ανάμεσα στα επάλληλα εξάρματα του εδάφους, παριστάνεται ο άγιος ημίγυμνος και ξαπλωμένος μπρούμητα πάνω σε πλάκα με τα άκρα τεντωμένα και δεμένα. Πίσω του δύο μορφές αποδίδονται σε έντονες χειρονομίες και στάσεις κρατώντας με τα δύο χέρια ράβδους να χτυπούν με ορμή το μάρτυρα. Στα αριστερά προσέρχεται ένας τρίτος στρατιώτης με έντονο διασκελισμό κρατώντας στα ανυψωμένα χέρια λαμπάδες. Ανάμεσα στο ορεινό τοπίο διακρίνεται η επιγραφή:«Ο ΑΓΙΟC [ ]ΤΟΜΕΝΟC».

Τα επεισόδια αναφέρονται στην αγιολογική παράδοση[1065] και εντοπίζονται ως ανεξάρτητες σκηνές του βίου του αγίου στη μεταβυζαντινή ζωγραφική [1066]. Η σύμπτυξη των δύο επεισοδίων δεν απαντάται σε προγενέστερες παραστάσεις ιστόρησης μαρτυρίων του αγίου, σύμφωνα με τη μέχρι σήμερα έρευνα. Η απόδοση της στάσης του αγίου πάνω στον διαγώνια τοποθετημένο λίθο καθώς και οι στάσεις των δημίων έλκουν την καταγωγή από την ιστόρηση του μαρτυρίου με τα βούνευρα

[1061] Κουκιάρης Σ., Εικόνα του αγίου, 238, εικ. 1.

[1062] Πρβλ. στη μεταγενέστερη εικόνα του αγίου Παντελεήμονος στο Βυζαντινό Μουσείο Ιωαννίνων (17ος αιώνας, αδημοσίευτη), την απόδοση της θεϊκής παρέμβασης στο επεισόδιο της καύσης του αγίου στην πυρά.

[1063] Τσιγαρίδας Ε., Εικόνες, αρ. 118, 453, εικ. 245.

[1064] Spatharakis I., Crete II, 145, εικ. 203.

[1065]Μηναίον Ιουλίου, 147, Delehaye H., Synaxarium, 847.

[1066] Όπως στην εικόνα του Σινά, σε ναούς της Κρήτης (Κουκιάρης Σ., Εικόνα του αγίου, 238, 241 - 242, εικ. 1, 4) και στην εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Ιωαννίνων (17ος αιώνας) (αδημοσίευτη), με επιμέρους διαφοροποιήσεις.

του αγίου Γεωργίου[1067].

Η ρίψη του αγίου στη θάλασσα

Στο αριστερό τμήμα της σύνθεσης (εικ. 112) ο άγιος παριστάνεται ημίγυμνος να κολυμπά στη θάλασσα, ενώ όμιλος στρατιωτών παρακολουθούν πίσω από εξάρματα του εδάφους που διαμορφώνουν την ακτή. Ένας απ΄αυτούς αποδίδεται με τα χέρια προτεταμένα να τραβά τα σχοινιά με τα οποία ο άγιος είχε προσδεθεί σε πέτρα για να σωθεί, σύμφωνα με το βίο του αγίου[1068], όπου, όμως, εδώ ο λίθος δε διακρίνεται. Στο άνω τμήμα της σύνθεσης σώζεται η επιγραφή: «Ο ΑΓΙΟC ΕΝ ΤΗ ΘΑΛΑCΙ ΒΛΗΘΕΙC».

Το εικονογραφικό θέμα ιστορείται εξαιρετικά σπάνια και ο εικονογραφικός τύπος έλκει την καταγωγή από το 12ο αιώνα[1069]. Η απόδοσή του παραμένει άγνωστη στα παλαιολόγεια χρόνια, με εξαίρεση την εικόνα του Σινά[1070]. Το ίδιο σπάνια αποδίδεται στους πρώτους μεταβυζαντινούς αιώνες καθώς, εκτός της παράστασής μας, το επόμενο γνωστό παράδειγμα προέρχεται από την εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου της Καστοριάς, στην οποία όμως ιστορείται σε διαφορετικό εικονογραφικό τύπο.

Ο άγιος ρίπτεται στα θηρία

Στο δεξιό τμήμα της σύνθεσης (εικ. 112) υψώνεται ορεινός όγκος, σε άνοιγμα του οποίου προβάλλει ο άγιος, ημίγυμνος και μετωπικός, σε στάσης δέησης μέσα σε λάκκο, όπου εικονίζονται καθηλωμένα τρία λιοντάρια. Στο άνω τμήμα του ορεινού όγκου διακρίνεται με δυσκολία η επιγραφή: « Ο ΑΓΙΟ….».

Ο εικονογραφικός τύπος της παράστασής μας έχει ουσιαστικές ομοιότητες με το εικονογραφικό θέμα του Δανιήλ στο λάκκο των λεόντων[1071], ενώ έλκει την καταγωγή του από τη βυζαντινή περίοδο[1072]. Ο βίος του αγίου μνημονεύει το συγκεκριμένο

[1067] Πρβλ. τη σκηνή στην ανώτερη ζώνη του ίδιου τοίχου.

[1068]Μηναίον Ιουλίου, 147, Delehaye H., Synaxarium, 848.

[1069] Όπως στον νάρθηκα του Αγίου Παντελεήμονος στο Nerezi (Bardzieva - Trajkovska D., New Elements, 41, εικ. 11).

[1070] Η εικόνα χρονολογείται το 13ο αιώνα (Κουκιάρης Σ., Εικόνα του αγίου, 239, εικ. 1).

[1071] Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. Κουκιάρης Σ., Τα θαύματα, 37, 143 - 144, όπου και παλαιότερη βιβλιογραφία και Αρχοντόπουλος Θ., Δανιήλ, 253 κ.εξ.

[1072] Κουκιάρης Σ., Εικόνα του αγίου, 238 - 239, υποσ. 38.

επεισόδιο[1073], του οποίου η ιστόρηση είναι εξαιρετικά σπάνια, επιβιώνει στα παλαιολόγεια χρόνια και εντοπίζεται στη φορητή εικόνα του Σινά[1074], ενώ μεταγενέστερα συναντάται στις εικόνες του του Βυζαντινού Μουσείου Καστοριάς (μέσα 16ου αι.)[1075] και του Βυζαντινού Μουσείου Ιωαννίνων (17ος αι.)[1076] σε διαφορετικό εικονογραφικό σχήμα.

Το μαρτύριο του τροχού

Στο άνω τμήμα της σύνθεσης (εικ. 112), το μαρτύριο του αγίου στον τροχό διαδραματίζεται μπροστά από δίρριχτα κτίσματα. Ο τροχός με τους στύλους στηρίξεως πακτώνεται σε χαμηλό τειχίο, χωρίς να διακρίνονται λεπίδες, ενώ ζεύγος στρατιωτών αριστερά κινεί τον τροχό με τους ιμάντες. Δε διακρίνεται επιγραφή.

Το συγκεκριμένο μαρτύριο[1077] είναι το πλέον διαδεδομένο από τον κύκλο του αγίου και παραπέμπει σε ανάλογες απεικονίσεις άθλησης άλλων αγίων[1078]. Ο λιτός εικονογραφικός τύπος καθιερωμένος από τη βυζαντινή περίοδο[1079], διαδίδεται στη μεταβυζαντινή ζωγραφική[1080] χωρίς επιμέρους διαφοροποιήσεις. Η απόδοση του τροχού είναι αρκετά συμβατική και απλοϊκή, όπως και το αρχιτεκτονικό βάθος, ενώ η παρουσία δύο δημίων από αριστερά δικαιολογείται από την έλλειψη χώρου.

Η Αποτομή του αγίου

Στο χαμηλότερο τμήμα της σύνθεσης (εικ. 112), μπροστά σε ορεινό τοπίο, ο άγιος παριστάνεται γονυκλινής προς τα δεξιά με τα χέρια προτεταμένα. Πίσω του στέκεται όρθιος ο δήμιος σε ισχυρή αντικίνηση με ανυψωμένο το δεξιό χέρι κρατώντας το

[1073] Μηναίον Ιουλίου, 147 και Delehaye H., Synaxarium, 848.

[1074] Κουκιάρης Σ., Εικόνα του αγίου, εικ. 1.

[1075] Τσιγαρίδας Ε., Εικόνες, εικ. 245, αρ. 118.

[1076] Αδημοσίευτη.

[1077] Μηναίον Ιουλίου, 147 και Delehaye H., Synaxarium, 848.

[1078] Ενδεικτικά, το μαρτύριο του αγίου Ανθίμου Νικομήδειας και της αγίας Ευφημίας στη μονή Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 113, 139).

[1079] Ενδεικτικά, στο νάρθηκα του Αγίου Παντελεήμονος στο Nerezi (Bardzieva - Trajkovska D., New Elements, 41 - 42, εικ. 7) και στην εικόνα του Σινά (Κουκιάρης Σ., Εικόνα του αγίου, 239, εικ. 1).

[1080] Όπως στο ομώνυμο ναό στον Βουτά Κισάμου (Κουκιάρης Σ., Εικόνα του αγίου, εικ. 7), στα Περιβόλια Χανίων (15ος αιώνας) (Κουκιάρης Σ., Εικόνα του αγίου, 242), στην εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Καστοριάς (Τσιγαρίδας Ε., Εικόνες, εικ. 245, αρ. 118) και του Βυζαντινού Μουσείου Ιωαννίνων.

ξίφος του. Δε διακρίνεται επιγραφή.

Το εικονογραφικό θέμα[1081] είναι ιδιαίτερα διαδεδομένο και αποτελεί το τελευταίο επεισόδιο ιστόρησης του εικονογραφικού κύκλου του αγίου, εμπνευσμένο από ανάλογες απεικονίσεις αποτομής άλλων αγίων[1082]. Ο εικονογραφικός τύπος, γνωστός ήδη τα βυζαντινά χρόνια[1083], εντοπίζεται συχνά στη μεταβυζαντινή περίοδο[1084]. Ωστόσο, η απόδοση της χρονικής στιγμής πριν τον αποκεφαλισμό αποτελεί παραλλαγή του καθιερωμένου τύπου και ανάγεται σε παλαιότερη εικονογραφική παράδοση[1085]. Πρόκειται για τη λιγότερο διαδεδομένη εκδοχή απόδοσης του επεισοδίου κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο.

Συμπερασματικά, λοιπόν, ο βιογραφικός κύκλος του αγίου τοποθετείται στο νότιο τοίχο του βόρειου κλίτους και αναπτύσσεται σε οκτώ επεισόδια. Ιστορούνται σε τέσσερις πίνακες, όπου συμπτύσσονται τα επεισόδια ανά ζεύγη σε επάλληλη διάταξη, εξαιτίας του περιορισμένου διαθέσιμου χώρου και της καταστροφής του βόρειου τοίχου. Η επιλογή του συγκεκριμένου κύκλου του αγίου με τις θεραπευτικές ιδιότητες αποτελεί την παλαιότερη γνωστή ιστόρηση στη μνημειακή ζωγραφική της μεταβυζαντινής περιόδου στην ηπειρωτική Ελλάδα[1086], σύμφωνα με τη μέχρι σήμερα έρευνα. Επίσης, εντοπίζεται λίγο μεταγενέστερα στο καθολικό της μονής Αγίου Παντελεήμονος Ανατολής Αγιάς (1640/41)[1087] και σε φορητή εικόνα του Βυζαντινού

[1081] Μηναίον Ιουλίου, 147, Delehaye H., Synaxarium, 848, Ερμηνεία, 207 και PG 117, 561C, PG 115, 476D - 477A.

[1082] Ενδεικτικά, τα μαρτύρια των αγίων Νέστορα, Κοσμά και Δαμιανού, Αικατερίνης (Kanari T., Les peintures, εικ. 2a, 24a, 30b).

[1083] Για παράδειγμα, στο νάρθηκα του ομώνυμου ναού στο Nerezi (Bardzieva - Trajkovska D., New Elements, 44 - 45 εικ. 12).

[1084] Όπως στη Λιτή της μονής Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, πίν. 206), στις μονές Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, εικ. 305), Οσίου Μελετίου (Deliyanni - Doris H., Hosios Meletios, 296 - 297, εικ. 30) και Γαλατάκη (1586) (Kanari T., Les peintures, εικ. 54d) καθώς και στην εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Ιωαννίνων.

[1085] Ενδεικτικά, σε εικόνα Μηνολογίου στο Σινά (Σωτηρίου Γ. και Μ., Σινά, 121 - 123, πίν. 137). Πρβλ. την απεικόνιση στη Gracaniča (Mijović P., Menologe, 303 σχ. 30 (N - N), στο ομώνυμο ναό στο Προδρόμι Σελίνου (15ος αι) (Κουκιάρης Σ., Εικόνα του αγίου, 239 - 240, 242) και στην εικόνα της μονής Σινά (Κουκιάρης Σ., Εικόνα του αγίου, εικ. 1).

[1086] Η ιστόρηση του βιογραφικού κύκλου του αγίου εντοπίζεται σε ικανό αριθμό υστεροβυζαντινών και μεταβυζαντινών τοιχογραφιών της Κρήτης (Κουκιάρης Σ., Εικόνα, 241-242).

[1087] Τσιμπίδα Ε., Οι τοιχογραφίες, 46 κ. εξ., κυρίως 64 - 65.

Μουσείου Ιωαννίνων (17ος αι.)[1088].

Τα εικονογραφικά πρότυπα των παραστάσεων βασίζονται σε προϋπάρχοντα, συνθετικά σχήματα τόσο ευαγγελικών επεισοδίων (θαύμα ίασης τυφλού)[1089] όσο και βίων άλλων αγίων[1090], όπως, κυρίως, του αγίου Γεωργίου (προσέλευση του αγίου στο βασιλιά, μαρτύριο στον μόλυβο, μαρτύρια ραβδισμού και τροχού, αποτομή). Επιμέρους εικονογραφικά στοιχεία των σκηνών [1091] ανακαλούν προγενέστερα, υστεροβυζαντινά πρότυπα φανερώνοντας αφενός επιβίωση εικονογραφικών σχημάτων στη μεταβυζαντινή ζωγραφική - αγνώστων στη σημερινή έρευνα - και αφετέρου τη γνώση και την εξοικείωση του ζωγράφου Γερασίμου με τις συγκεκριμένες πηγές. Τέλος, θα πρέπει να σημειωθεί η γνώση φορητών εικόνων ή αντίστοιχων προτύπων, που δεν εντοπίζονται στην εντοίχια ζωγραφική, σύμφωνα με τη μέχρι σήμερα έρευνα, όπως φανερώνουν επιμέρους λεπτομέρειες στο μαρτύριο του μολύβδου αλλά και της ρίψης του αγίου στη θάλασσα και στα θηρία.

Σκηνές της Παλαιάς Διαθήκης

Η Καιόμενη Βάτος («Η ΒΑΤΟΣ»)

Στο κέντρο της σκηνής (εικ. 115) η όρθια Παναγία στον τύπο της Βλαχερνίτισσας περιβάλλεται από τη φλεγόμενη Βάτο. Στα αριστερά της εικονίζεται ο Μωυσής να παραλαμβάνει τις πλάκες του Νόμου από τον Χριστό που προβάλλει μέσα από δόξα. Στο κάτω μέρος της σκηνής εικονίζεται ο προφήτης όρθιος ν΄απευθύνεται με κίνηση ομιλίας προς τη Θεοτόκο, ενώ στα αριστερά ο ίδιος πάλι είναι γονατιστός, λύνει τα σανδάλια, περιστοιχιζόμενος από το κοπάδι του και κοιτώντας προς τη Θεοφάνεια.

[1088] Αδημοσίευτη (προσωπικές παρατηρήσεις).

[1089] Ο δανεισμός εικονογραφικών σχημάτων από ευαγγελικά επεισόδια σε βιογραφικές σκηνές αγίων βοηθούσε στην ουσιαστικότερη αφομοίωση του βίου του εκάστοτε αγίου, σε αντιστοιχία αυτών με τη ζωή του Χριστού, ακόμα και αν δεν γνώριζε το φιλολογικό - ιστορικό τους υπόβαθρο (Sevcenko P., The Life of Saint Nicholas, 172, Maguire H., The Art of Comparing, 93 κ. εξ.)

[1090] Η εικονογράφηση του βίου και των θαυμάτων ενός αγίου με επεισόδια από άλλους βιογραφικούς κύκλους αγίων αποτελεί συνήθης πρακτική. Για το θέμα βλ. Tomekovic S., Les repercussions, 34 και Βασιλάκη Μ., Εικόνα αγίου Χαραλάμπους, 256 - 259, όπου και σχετικά παραδείγματα.

[1091] Η στάση του αγίου και η θεϊκή παρέμβαση στο μαρτύριο του μολύβου αλλά και η απεικόνιση ρίψης του αγίου στα θηρία ανακαλεί παλαιολόγεια μοτίβα.

Η ιστόρηση του επεισοδίου[1092], ως σύνολο, δε διαφέρει από την καθιερωμένη εικονογραφία της σκηνής, όπως αυτή απαντάται στις μονές Μεγίστης Λαύρας[1093], Μεγάλου Μετεώρου[1094], Δουσίκου[1095] και Πέτρας[1096], μαρτυρώντας την ευρεία διάδοση του συγκεκριμένου εικονογραφικού τύπου στην περιοχή της Θεσσαλίας[1097]. Ωστόσο, από το σύνολο αυτών των παραστάσεων ο ζωγράφος διαφοροποιείται στην απεικόνιση της Παναγίας χωρίς τον Χριστό. Πρόκειται για μία σπάνια εικονογραφική λεπτομέρεια που συμβολίζει το Αειπάρθενο της Θεοτόκου και η οποία έλκει την καταγωγή από την παράδοση της ζωγραφικής της παλαιολόγειας τέχνης[1098].

Η Φιλοξενία του Αβραάμ

Στο κέντρο της σκηνής (εικ. 116) δεσπόζει το γεμάτο εδέσματα τραπέζι γύρω από το οποίο κάθονται οι τρεις άγγελοι κρατώντας σκήπτρα. Πίσω και εκατέρωθεν των φιλοξενουμένων, προβάλουν μέσα από τις πύλες κτιρίων ο Αβραάμ και η Σάρα έχοντας στα χέρια τους κλειστά δοχεία. Το βάθος καταλαμβάνεται από δύο κτίρια και τοίχο πίσω από τον οποίο προβάλλει η δρυς του Μαμβρή.

Η σκηνή[1099] εμπεριέχει ευχαριστιακό χαρακτήρα και αποτελεί προεικόνιση της Αγίας Τριάδος[1100]. Αποδίδεται δε σύμφωνα με διαμορφωμένο ήδη τον 14ο αιώνα εικονογραφικό τύπο[1101]. Οι στάσεις των αγγέλων, ο Αβραάμ με τη Σάρα που εξέρχονται των κτιρίων, το καλυμμένο με χειρόμακτρο τραπέζι, το οποίο, επιπλέον, φέρει εμπρός ξυλόγλυπτο διάκοσμο, αποτελούν χαρακτηριστικά στοιχεία του

[1092] Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. Μουρίκη Ν., Προεικονίσεις, 221 - 224, Κουκιάρης Σ., Τα θαύματα, 123 κ.ε., Αλιπράντης Θ., Ο Μωυσής, 28 κ.ε., Mouriki D., A Pair of Early 13th Century,171 κ.ε., Καλοκύρης Κ., Μωυσής, 97 κ.ε.

[1093] Millet G., Athos, πίν. 121.4.

[1094] Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 121.

[1095] Αδημοσίευτη παράσταση.

[1096] Σδρόλια Στ., Οι τοιχογραφίες, 149, εικ. 84.

[1097] Πρβλ. παρόμοιο εικονογραφικό τύπο κατά τον 18ο αιώνα (Τσιουρής Ι., Δρακότρυπα, 196 κ.ε.).

[1098] Αλιπράντης Θ., Ο Μωυσής, 32, όπου και αναφορά σε έργα της παλαιολόγειας εποχής.

[1099] Γέν. 18, 1 - 15.

[1100] Κουκιάρης Σ., Τα θαύματα, 106 κ.ε., Χαραλάμπους - Μουρίκη Ν., Η παράσταση της Φιλοξενίας, 87 κ.ε. Ως προς το θεολογικό περιεχόμενο βλ. Κόρδης Γ., Η Αγία Τριάδα, 205 κ.ε. Lucchesi Palli E., Abraham, 21 - 23, Wessel K., Abraham, 18 - 19.

[1101] Χαραλάμπους - Μουρίκη Ν., Η παράσταση της Φιλοξενίας, 87 κ.ε.

καθιερωμένου από τους ζωγράφους της Κρητικής Σχολής σχήματος[1102]. Ωστόσο, ο ζωγράφος διαφοροποιείται στην απόδοση ελλειψοειδούς τραπεζιού, το οποίο, όμως, φέρει την καθιερωμένη εμπρόσθια ξυλόγλυπτη διακόσμηση. Αν δεν οφείλεται σε σχεδιαστικό λάθος θα μπορούσε να παραπέμψει σε λανθάνουσα επιρροή της σκηνής του Δείπνου εις Εμμαούς, όπου πολλές φορές το τραπέζι έχει ανάλογο σχήμα[1103].

Η Θυσία του Αβραάμ

Στο ανώτερο τμήμα της σκηνής (εικ. 117), στα δεξιά, εμπρός σε αναμμένο βωμό, εικονίζεται ο Αβραάμ να έχει ρίξει τον Ισαάκ στη γη, έχοντας το μαχαίρι στο λαιμό του παιδιού και να στρέφεται πίσω προς τον ουρανό, όπου προβάλλει άγγελος Κυρίου. Πίσω τους στέκεται το κριάρι που θα αντικαταστήσει τον Ισαάκ στη θυσία. Στα αριστερά εικονίζεται ο Αβραάμ να προπορεύεται του Ισαάκ, που κουβαλά δεμάτι με ξύλα, βαδίζοντας προς τον αναμμένο βωμό. Τέλος, στο κατώτερο τμήμα, δύο νεαροί υπηρέτες στέκουν όρθιοι δίπλα στον όνο.

Η σκηνή, γνωστή από την παλαιοχριστιανική περίοδο, εμπεριέχει ευχαριστιακό και σωτηριολογικό συμβολισμό[1104]. Εκτός του κυρίου θέματος, η σύγχρονη ιστόρηση των δευτερευόντων επεισοδίων της πορείας προς το σημείο της θυσίας και των υπηρετών που προσμένουν, δημιουργεί έναν αφηγηματικό [1105] χαρακτήρα στην παράσταση[1106]. Πρόκειται για ένα σχήμα που απαντά προηγουμένως σε ικανό αριθμό έργων του 16ου αιώνα, όπως, για παράδειγμα στην Τράπεζα της μονής Μεγίστης

[1102] Ενδεικτικά, στα καθολικά των μονών Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. — Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 121), Δουσίκου (αδημοσίευτη) και Ρουσάνου (Αναγνωστόπουλος Γ., Μονή Ρουσάνου, 194 - 195, εικ. 150). Πρβλ. παρόμοιο εικονογραφικό τύπο στη μονή Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, εικ. 132), στους Αγίους Αποστόλους Σαρακίνας Καλαμπάκας (1605) (Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, πίν. 233) και στο καθολικό της μονής Πέτρας (Σδρόλια Στ., Οι τοιχογραφίες, 133, εικ. 62).

[1103] Ενδεικτικά, στη μονή Μεγίστης Λαύρας (Chatzidakis M., Recherches, 331 κ.ε., πίν. 106).

[1104] Streyart van Woerden I., The Iconography, 214 - 255, Lucchesi - Palli E., Abraam, 23 - 30, Μαντάς Α., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 46, Κουκιάρης Σ., Τα θαύματα, 111 - 112, όπου και σχετική βιβλιογραφία και παραδείγματα της βυζαντινής περιόδου.

[1105] Για τη διάκριση σε συνοπτικό και αφηγηματικό εικονογραφικό τύπο βλ. Τούρτα Α., Οι ναοί, 70 - 71, όπου και σχετικά παραδείγματα.

[1106] Για τον αφηγηματικό εικονογραφικό τύπο βλ. Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 35 κ.ε., Γκιολές Ν., Οι τοιχογραφίες, 112 κ.ε.

Λαύρας [1107] , στα καθολικά των μονών Διονυσίου, Κουτλουμουσίου [1108] , Φιλανθρωπηνών (1560) [1109] και Δουσίκου, στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας [1110] και στον Άγιο Προκόπιο Βέροιας (1607)[1111].

Συμπερασματικά, λοιπόν, η ανάπτυξη και η δομή των επεισοδίων στην παράστασή μας τη συνδέει με την παράδοση της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος καθώς στα μνημεία της Κρητικής Σχολής υπάρχει μεν έντονο το αφηγηματικό στοιχείο αλλά ποικίλουν τα επιμέρους επεισόδια[1112].

Μαρτύρια Αποστόλων

Κγ΄ Οκτωβρίου: Το μαρτύριο του αποστόλου Ιακώβου του Αδελφόθεου

Στο πρώτο επίπεδο της σύνθεσης (εικ. 118), ο απόστολος εικονίζεται γονυκλινής και δεόμενος. Πλαισιώνεται από ένα στρατιώτη και τρεις νεαρούς, οι οποίοι αποδίδονται σε έντονες κινημένες στάσεις κραδαίνοντας ξύλινους ράβδους στα υψωμένα χέρια τους. Το γεγονός εκτυλίσσεται σε φυσικό ορεινό τοπίο, πίσω από το οποίο προβάλλουν ψηλό τρουλαίο οικοδόμημα και καμαροσκεπή κτίρια. Στο άνω τμήμα της σύνθεσης διακρίνεται η επιγραφή: «ΜΑΡΤΥΡΙ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ/ ΑΠΩCΤΟΛΟΥ ΙΑΚΩΒ[ ]/ ΤΟΥ ΑΔΕΛΦΟΘΕΟΥ».

Η ιστόρηση του επεισοδίου συμφωνεί με την Ερμηνεία [1113] και τα αγιολογικά κείμενα[1114]. Ο ζωγράφος ακολουθεί ένα αποκρυσταλλωμένο εικονογραφικό σχήμα της μεταβυζαντινής περιόδου [1115] , όπου ο άγιος υπομένει διαδοχικά μαρτύρια.

[1107] Millet G., Athos, πίν. 141.2, Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 347 - 349.

[1108] Millet G., Athos, πίν. 160.3 - 161.2. Πρβλ. την εικόνα από το Εθνικό Μουσείο της Ρουμανίας (1600) (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Εικόνες της Ρουμανίας, 112 - 113, αρ. 46).

[1109] Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 150.

[1110] Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 35 - 37, πίν. 8α.

[1111] Τσιλιπάκου Α., Μνημειακή ζωγραφική, 128.

[1112] Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 66, 146, 189, 347 κ.ε.

[1113] Ερμηνεία, 195.

[1114] Συναξάριο Κωνσταντινούπολης (Delehaye H., Synaxarium, στ.157.12 - 20, στ. 782.14 - 18).

[1115] Όπως στις τράπεζες των μονών Μεγίστης Λαύρας και Διονυσίου (Millet G., Athos, πίν. 147.2 και Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 58, 129) καθώς και στα καθολικά των μονών Δουσίκου και Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 234.1, Μπεκιάρης Α., Ο ζωγραφικός διάκοσμος, 208 - 209, εικ. 179). Επίσης, στα καθολικά των μονών Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 158), Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 219 - 222, εικ. 156.1) και Οσίου Μελετίου (Deliyanni - Doris H., Hosios Meletios, 221 - 222). Πρβλ. την υστεροβυζαντινή παράσταση στο Peć (Mijović P., Menologe, 365, σχ.72 πίν. 262).

Ωστόσο, η παράστασή μας διαφοροποιείται από τη συνήθη εικονογραφική παράδοση ως προς την απεικόνιση αυξημένου αριθμού δημίων και την παράλειψη της πτώσης του αποστόλου από το ναό. Το στοιχείο αυτό συνδέει την παράσταση με την αντίστοιχη της μονής Γαλατάκη, με την οποία μοιράζονται κοινό πρότυπο[1116].

Το μαρτύριο αδιάγνωστου αποστόλου

Στο πρώτο επίπεδο της σκηνής (εικ. 119) απεικονίζεται ηλικιωμένος άγιος γονυκλινής να δέεται. Γύρω του διατάσσονται επτά νεαροί, που αποδίδονται σε έντονες στάσεις και ζωηρές χειρονομίες, κρατώντας λίθους στα χέρια. Ένας απ΄αυτούς, στο αριστερό άκρο, αποδίδεται με μια ιδιόμορφη κάμψη του σώματος προς τα εμπρός, όπως διαφαίνεται από τις βαθιές κολπώσεις του ιματίου του, και το βλέμμα στο θεατή (πιθανόν φέρει λίθους στο ιμάτιό του). Το επεισόδιο διαδραματίζεται μπροστά από γήλοφους, πίσω από τους οποίους προβάλλει τείχος και διώροφο κτίσμα. Δε διακρίνεται επιγραφή.

Η εικονογραφική συγκρότηση της σκηνής παραπέμπει στο μαρτύριο του λιθοβολισμού. Η απουσία επιγραφής, όμως, και η φυσιογνωμική απόδοση του αγνώστου αποστόλου δεν επιτρέπουν τη διεξαγωγή συμπερασμάτων.

Κθ΄ Ιουνίου: Το μαρτύριο του αποστόλου Πέτρου

Στο κάθετο άξονα της σύνθεσης (εικ. 120) παριστάνεται ανάποδος σταυρός, στον οποίο είναι προσηλωμένος ο απόστολος. Εκατέρωθεν της οριζόντιας κεραίας δύο δήμιοι καρφώνουν τα χέρια του αγίου, ενώ ένας τρίτος καρφώνει τα τεντωμένα κάτω άκρα του. Κάτω από αυτόν ένας στρατιώτης εικονίζεται σε χειρονομία λόγου, ενώ δύο άλλοι νεαροί παρακολουθούν τα γεγονότα στο αριστερό τμήμα της σκηνής. Το επεισόδιο διαδραματίζεται μπροστά από τείχη, πίσω από τα οποία προβάλλουν ψηλά κτίσματα. Στο άνω τμήμα της σκηνής διακρίνεται η επιγραφή: «Ο ΑΓΙΟC ΠΕΤΡΟC Π….».

Το επεισόδιο ακολουθεί πιστά την Ερμηνεία[1117] και τα κείμενα των πηγών[1118]. Το

[1116] Kanari T., Les peintures, πίν. 21a, με τη διαφορά ότι οι δύο δήμιοι λιθοβολούν τον άγιο.

[1117] Ερμηνεία, 179.ζ΄, 264, 299.

[1118] PG 117, 516A, Συναξάριο Κωνσταντινούπολης (Delehaye H., Synaxarium, στ. 778.18 - 35, στ. 779.11 - 13, 29 - 31, 781.45 - 48, 781 - 782.59, 783 - 784.37).

καθιερωμένο εικονογραφικό σχήμα, δημιούργημα της μεσοβυζαντινής περιόδου[1119], διαδίδεται εκτενώς στην υστεροβυζαντινή ζωγραφική[1120] και στα μετά την Άλωση χρόνια [1121] με ελάχιστες επιμέρους διαφοροποιήσεις [1122] . Η παράστασή μας χαρακτηρίζεται από πολυπροσωπία και αυξημένο αριθμό δημίων, αντίθετα από την πλειονότητα των παραστάσεων [1123] . Τα γνωρίσματα αυτά σε συνδυασμό με το σύνθετο σκηνικό βάθος συναντώνται στην αντίστοιχη σκηνή της μονής Οσίου Μελετίου και του ναού του Αγίου Νικολάου της αρχόντισσας Θεολογίνας (1663)[1124], γεγονός που φανερώνει τη χρήση κοινού προτύπου με την παράστασή μας.

Κθ΄ Ιουνίου : Το μαρτύριο του αποστόλου Παύλου

Στο πρώτο επίπεδο της σκηνής (εικ. 121) εικονίζεται το ακέφαλο σώμα του αποστόλου πεσμένο δεξιά, από τον τράχηλο του οποίου ρέει γάλα[1125]. Πίσω του ο δήμιος στέκει ακίνητος με το βλέμμα στην κεφαλή του αγίου κρατώντας όρθιο το σπαθί του στο δεξιό χέρι και στηρίζοντας το αριστερό στον κολεό του. Δίπλα του στέκονται δύο νεαροί, που παρακολουθούν το γεγονός. Σε δεύτερο επίπεδο, αριστερά, παριστάνεται μια εστεμμένη μορφή ένθρονη σε χειρονομία λόγου. Πίσω

[1119] Ενδεικτικά, στον κώδικα 510 Παρισινής Βιβλιοθήκης φ.32ν (Omont H., Miniatures, 14 - 15, πίν. XXII).

[1120] Όπως στο Staro Nagoričino (Mijović P., Menologe, 281, σχ.7 (B - B) VI 29 - 30, πίν. 100), στη Dečani (Mijovic P., Menologe, 340, σχ.49 (E2 - E2) V 29, πίν. 225), στο παρεκκλήσιοτης Αγίας Σοφίας Αχρίδας (Millet G. - Frolow A., Yougoslavie I, πίν. 11.3) και στο Peć (Mijović P., Menologe, 373, σχ.73 VI 27 - 29, πίν. 273).

[1121] Για παράδειγμα, στις Λιτές των μονών Μεγάλου Μετεώρου, Δουσίκου, Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 234.3 και Μπεκιάρης Α., Ο ζωγραφικός διάκοσμος, 286 - 287, εικ. 159α), Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 297), Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 424 - 427, εικ. 165.4) και Οσίου Μελετίου (Deliyanni - Doris H., Hosios Meletios, 291 - 292, εικ. 30) καθώς και σε ναούς της Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, πίν. 6β, 71α), στην μονή Αγίου Παντελεήμονος στην Ανατολή Αγιάς (1640/ 41) (Τσιμπίδα Ε., Οι τοιχογραφίες, 63). Πρβλ. σε ναούς του Εργαστηρίου Αγιάς (Κουμουλίδης Τ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, 77 εικ. 18, 127 εικ. 2 και Τσιούρης Ι., Δρακότρυπα, 307, εικ. 268, 368).

[1122] Οι διαφορές εντοπίζονται ως προς τον αριθμό των δημίων και την παρουσία άλλων συμμετεχόντων.

[1123] Στην πλειονότητα των γνωστών συμπεριβαλλόμενων παραστάσεων, οι δήμιοι περιορίζονται σε έναν ή δύο χωρίς την παρουσία δευτερευόντων προσώπων.

[1124] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 156, πίν. 6β.

[1125] Delehaye H., Synaxarium, στ. 779.14 - 15.

από χαμηλό τείχος προβάλλουν τρεις υπηρέτες με ελαφρά συστροφή και προσηλωμένο το βλέμμα προς το βασιλιά. Ψηλά καμαροσκεπή κτίσματα ορίζουν το σκηνικό βάθος. Δε διακρίνεται επιγραφή.

Η ιστόρηση του θέματος ακολουθεί πιστά την Ερμηνεία[1126] και τις αγιολογικές πηγές[1127]. Ο ζωγράφος επιλέγει ένα λιγότερο διαδεδομένο εικονογραφικό σχήμα, σύμφωνα με το οποίο αποδίδεται η χρονική στιγμή μετά τον αποκεφαλισμό, σε αντίθεση με την πλειονότητα των γνωστών παραστάσεων[1128]. Το γεγονός αυτό σε συνδυασμό με την ιστόρηση του μαρτυρίου του αποστόλου Πέτρου σε διαφορετικούς πίνακες και όχι η σύμπτυξή τους σε ενιαίο χώρο χαρακτηρίζουν το εικονογραφικό πρότυπο της παράστασής μας. Η ρεαλιστική απόδοση του γεγονότος, η παρουσία δευτερευόντων προσώπων και το σύνθετο σκηνικό βάθος καθώς, επίσης, και η ρύση γάλακτος από τον τράχηλο του αγίου εντοπίζονται στην μεταγενέστερη αντίστοιχη σκηνή του Αγίου Νικολάου της αρχόντισσας Θεολογίνας (1663)[1129], παραπέμποντας σε χρήση κοινού προτύπου.

Επίσης, η απεικόνιση του βασιλιά είναι άγνωστη στην εικονογραφία του θέματος αλλά αναγνωρίζεται με βάση το χειρόγραφο Paris. Coislin. 223 (1300/1)[1130]. Ωστόσο, σημαντικές ομοιότητες στη δομή και σε επιμέρους λεπτομέρειες, όπως η πολυπροσωπία και οι στάσεις των μορφών, εντοπίζονται στην ιστόρηση του αντίστοιχου μαρτυρίου του αποστόλου Ιακώβου του Ζεβεδαίου στον ίδιο ναό, γεγονός που μας επιτρέπει να αντιληφθούμε την επαναλαμβανόμενη χρήση του κοινού προτύπου.

[1126] Ερμηνεία, 180.ζ΄, 264, 299.

[1127] PG 117, 516A, Συναξάριο Κωνσταντινούπολης (Delehaye H., Synaxarium, στ. 778.35 - 39, στ. 779.11 - 13, 29 - 31, 780.21 - 22, 781.45 - 48, 781 - 782.59, 783 - 784.37), PG 105, 45CD.

[1128] Στην πλειονότητα των παλαιολόγειων και μεταβυζαντινών παραστάσεων, ιστορείται η προετοιμασία του αποκεφαλισμού, που συνήθως συναπεικονίζεται με το μαρτύριο του αποστόλου Πέτρου σε ενιαίο πίνακα, όπως στη Dečani (Mijovic P., Menologe, 340, σχ. 49 (Ε2 - Ε2) V 29, πίν. 225), στο Peć (Mijović P., Menologe, 373, σχ. 73, VI 27 - 29, πίν. 273) και αργότερα κατά το 16ο αιώνα στις Λιτές των μονών Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, εικ. 165.4), Δουσίκου (αδημοσίευτη παράσταση), Δοχειαρίου (Μπεκιάρης Α., Ο ζωγραφικός διάκοσμος, 285 – 286, εικ. 97α) και Οσίου Μελετίου (Deliyanni - Doris H., Hosios Meletios, 291 – 292, εικ. 30).

[1129] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 154, πίν. 72α, όπου και αναφορά σε μεταγενέστερα παραδείγματα.

[1130] Η παρουσία του βασιλιά βασίζεται σε χειρόγραφο των αρχών του 14ου αιώνα (1301) (Delehaye H., Synaxarium, στ. 782.59, 785-786.44 - 787.46) και PG 59, στ. 494, 495 - 496.

Κστ΄ Σεπτεμβρίου: Η Ταφή και η Μετάσταση του αγίου Ιωάννη του Θεολόγου

Στο πρώτο επίπεδο (εικ. 122), εικονίζεται πράσινη μαρμάρινη σαρκοφάγος, μέσα στην οποία κείτεται ο άγιος σκεπασμένος με καλυπτήριο πλάκα ως τους ώμους. Γύρω του συναθροίζονται τέσσερις μαθητές, οι οποίοι αποδίδονται σε στάσεις θλίψης και περισυλλογής. Το γεγονός εκτυλίσσεται σε βραχώδες τοπίο, όπου αναπτύσσονται καθ'ύψος κατακερματισμένα όρη. Σε δεύτερο επίπεδο, ψηλότερα, ο άγιος παριστάνεται να εξέρχεται από την ανοιχτή σαρκοφάγο, υποβοηθούμενος από δύο ημίσωμους αγγέλους με ανορθωμένες φτερούγες. Αποδίδεται όρθιος και μετωπικός ως την οσφύ κρατώντας κλειστό ευαγγέλιο στο δεξιό χέρι και ευλογώντας με το αριστερό. Πάνω από την κεφαλή του διακρίνεται η επιγραφή: «Η ΜΕΤΑCΤΑCΙ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ / ΙΩΑΝΝΟΥ ΤΟΥ ΘΕΟΛΟΓΟΥ».

Η παράσταση ακολουθεί τόσο την Ερμηνεία[1131] όσο και τα αγιολογικά κείμενα[1132]. Η ιστόρηση δύο διαδοχικών επεισοδίων[1133] εντός ενιαίου πίνακα είναι αρκετά διαδεδομένη στη μνημειακή ζωγραφική, ήδη από την υστεροβυζαντινή περίοδο[1134]. Ο ζωγράφος υιοθετεί το καθιερωμένο εικονογραφικό σχήμα, όπως αυτό αποκρυσταλλώθηκε στην Τράπεζα της Μεγίστης Λαύρας[1135] και εντοπίζεται τόσο στην εντοίχια ζωγραφική του 16ου αιώνα[1136] όσο και σε φορητές εικόνες[1137]. Η

[1131] Ερμηνεία, 264, 299 .

[1132] Μηναίον Σεπτεμβρίου, 550 – 624, Συναξάριο Κωνσταντινούπολης (Delehaye H., Synaxarium, στ. 79-82). Ο Ιωάννης ο Θεολόγος είναι ο μοναδικός από τους μαθητές του Χριστού, που δεν πέθανε αλλά «μετετέθη» (Delehaye H., Synaxarium, στ. 82.15).

[1133] Σχετικά με τον εικονογραφικό κύκλο του αγίου βλ. Vassilaki M., The Reconstruction, 268 κ.εξ., Παπαθεοφάνους - Τσουρή Ε., Φορητή εικόνα, 155 κ.εξ, κυρίως 166 - 168, εικ. 1, όπου και προγενέστερη βιβλιογραφία.

[1134] Όπως στη Gracaniča και στη Dečani (Mijović P., Menologe, 289 σχ.18 (Β - Β), 320 σχ.41 (Α - Α), πίν. 192 αντίστοιχα).

[1135] Millet G., Athos, πίν. 142.2 και Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 62, εικ. 20.

[1136] Όπως στις Λιτές των μονών Διονυσίου (Δαμούλος Π., Λιτή, 79 - 81, εικ. 14β), Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 240.2, Μπεκιάρης Α., Ο ζωγραφικός διάκοσμος, 194 - 195, εικ. 144), Δουσίκου (αδημοσίευτη παράσταση) και Οσίου Μελετίου (Deliyanni - Doris H., Hosios Meletios, 202 - 203, εικ. 7), καθώς και στις τράπεζες των μονών Μεγίστης Λαύρας και Διονυσίου (1603) (Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 62, εικ. 20 και 125, 307 αντίστοιχα). Επίσης, βλ. στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στη Μαυριώτισσα Καστοριάς (Γούναρης Γ., Μαυριώτισσα, 60 - 61, πίν. 29γ), στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου της μονής Διονυσίου (1607/8) (Βαφειάδης Κ., Η ζωγραφική, εικ. 75) καθώς και στη μονή Αγίου Παντελεήμονος Ανατολής Αγιάς (1640/ 41)

απόδοση του αγίου και η διευθέτηση των μορφών γύρω του στην Ταφή και στην Ανάληψη του χαρακτηρίζουν το εικονογραφικό πρότυπο. Η παράστασή μας διαφοροποιείται από τα συμπεριβαλλόμενα έργα μόνο ως προς την απόδοση των αγγέλων που ανακ§ρατούν τον Θεολόγο, εικονογραφικό στοιχείο που απαντάται προγενέστερα στο παρεκκλήσιο του Ιωάννη του Θεολόγου της μονής Μαυριώτισσας[1138].

Τέλος, το εικονογραφικό σχήμα της Μετάστασης δανείζεται στοιχεία από την καθιερωμένη εικονογραφία παραστάσεων Μετάστασης της Θεοτόκου και άλλων αγίων[1139].

Ιστ΄ Νοεμβρίου : Το μαρτύριο του αποστόλου και ευαγγελιστή Ματθαίου

Στο κέντρο της παράστασης (εικ. 123) ο απόστολος εικονίζεται όρθιος, μετωπικός και δεόμενος, εντός πυράς. Εκατέρωθεν δύο στρατιώτες αναμοχλεύουν τη φωτιά. Στο αριστερό τμήμα της σκηνής δίπλα στον στρατιώτη ένας εστεμμένος στέκεται όρθιος με το βλέμμα προς τον ουρανό σε μια χειρονομία έκπληξης, δορυφορούμενος από τον υπηρέτη του. Το επεισόδιο εκτυλίσσεται σε φυσικό σκηνικό βάθος, πίσω από το οποίο προβάλλουν τα ψηλά οικοδομήματα της Ιεράπολης. Στο άνω τμήμα της σύνθεσης διακρίνεται η επιγραφή: «Ο ΑΓΙΟC ΜΑΤΘΕ..C/ ΕΝ ΠΥΡΙ …ΤΕ ../ΟΥΤΑΙ».

Η ιστόρηση του μαρτυρίου συμφωνεί με την Ερμηνεία[1140] και την πλειονότητα των αγιολογικών κειμένων[1141]. Το εικονογραφικό πρότυπο, με τον Ματθαίο εντός της

(Τσιμπίδα Ε., Οι τοιχογραφίες, 63). Πρβλ. παρόμοια απεικόνιση και σε ναούς του 18ου αιώνα (Κουμουλίδης Τ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, 76, εικ. 17, Τσιουρής Ι., Δρακότρυπα, 307, 368, εικ. 396).

[1137] Ενδεικτικά, σε φύλλο τριπτύχου της Πινακοθήκης Tretiakov [Εικόνες Κρητικής τέχνης, 420-421, εικ.69, (Sidorenko G.)] και Vassilaki M., The Reconstruction, εικ. 12.11) και σε εικόνα επιστυλίου τέμπλου της μονής Ιβήρων (Τόσκα Λ., Επιστύλιο τέμπλου, 162 - 163, αρ. 2.99).

[1138] Στην Μαυριώτισσα οι άγγελοι κρατούν δόξα σε αντίθεση με την παράστασή μας (Γούναρης Γ., Μαυριώτισσα, πίν. 29γ). Πρβλ. την μικρογραφημένη σκηνή εικόνας του Θωμά Βαθά στην Πάτμο (Χατζηδάκης Μ., Εικόνες, 113, πίν. 119, αρ. 64).

[1139] Vassilaki M., The Reconstruction, 275 - 277, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[1140] Ερμηνεία, 196, 265.

[1141] Μηναίον Νοεμβρίου, 104, Μέγας Συναξαριστής, 11, 426 - 431. Ωστόσο, υπάρχει διάσταση στις γραπτές παραδόσεις, όπως διαφαίνεται στο Μηνολόγιο του Βασιλείου Β΄(PG 117, 516) και στο Συναξάριο της Κωνσταντινούπολης (Delehaye H., Synaxarium, στ. 229.5, στ. 230.2 - 5, στ. 781.15, 18

πυράς, έλκει την καταγωγή του από τα βυζαντινά χρόνια[1142] και διαδίδεται στη μεταβυζαντινή ζωγραφική[1143] με επιμέρους διαφοροποιήσεις. Ωστόσο, η παρουσία του βασιλιά στο επεισόδιο οφείλεται στην απόκρυφη παράδοση[1144] και δεν απαντά πουθενά αλλού εκτός από το Μηνολόγιο στο Peć[1145]. Με εξαίρεση την απεικόνιση του αποστόλου, η συνολική δομή της σκηνής, σε συνδυασμό με τις στάσεις των μορφών και την απόδοση του αρχιτεκτονικού βάθους δεν συναντάται σε κανένα γνωστό στη σημερινή έρευνα παράλληλο.

Κε΄ Απριλίου: Το μαρτύριο του ευαγγελιστή Μάρκου

Στο πρώτο επίπεδο (εικ. 124) εικονίζεται ο απόστολος συρόμενος ανάσκελα, με δεμένα τα κάτω άκρα με σχοινί, από δύο νεαρούς δημίους, που κατευθύνονται με έντονο διασκελισμό προς δεξιά. Προπορεύεται ένας στρατιώτης, ο οποίος αποδίδεται σε έντονη συστροφή προς τα πίσω κρατώντας και τραβώντας με τα δύο χέρια το σχοινί, με το οποίο είναι δεμένα τα χέρια του ευαγγελιστή. Το επεισόδιο εκτυλίσσεται σε βραχώδες έδαφος, πίσω από το οποίο προβάλλουν θολωτό κτίσμα και βαθμιδωτή πυργοειδής κατασκευή από την πόλη της Αλεξάνδρειας. Στο άνω τμήμα της σκηνής διακρίνεται η επιγραφή: «…PKOC CYROMENOC /……».

Η απόδοση του επεισοδίου είναι σύμφωνη με την Ερμηνεία[1146] και τη γραπτή

- 19), όπου γίνεται αναφορά σε θάνατο με λιθοβολισμό. Αντίθετα, ο Συμεών ο Μεταφραστής (PG 115, 817 - 820) αναφέρεται σε φυσικό θάνατο του αποστόλου.

[1142] Όπως στη μικρογραφία τετραπτύχου Μηνολογίου του Σινά (Σωτηρίου Γ. και Μ., Σινά, εικ. 138).

[1143] Ενδεικτικά, στις Λιτές των μονών Μεγάλου Μετεώρου (προσωπική παρατήρηση), Δουσίκου (αδημοσίευτη παράσταση), Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 156), Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, πίν. 170), Γαλατάκη (Kanari T., Les peintures, πίν. 28a) και Οσίου Μελετίου (Deliyanni - Doris H., Hosios Meletios, 237 - 238, εικ. 15) καθώς και στην Τράπεζα της μονής Διονυσίου (Γαρίδης Μ., Μεταβυζαντινή ζωγραφική, εικ. 159, Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 122). Αντίθετα, το λιγότερο διαδεδομένο εικονογραφικό σχήμα ακολουθείται στη Λιτή της μονής Δοχειαρίου (Μπεκιάρης Α., Ο ζωγραφικός διάκοσμος, 220 - 221, εικ. 120), στον Άγιο Γεώργιο του Βουνού (τέλος 16ου αιώνα) (προσωπικές παρατηρήσεις) και στο ναό των Εισοδίων «του Τσιατσαπά» (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 150 - 151, πίν. 70β), όπου παριστάνεται και το μαρτύριο του λιθοβολισμού.

[1144] Lipsius R. - Bonnet M., Acta apocrypha, II, 227, 4 - 8, 261, 11 - 12, 23 - 24, 262, 3

[1145] Mijović P., Menologe, 366, σχ.70 (B - B), πίν. 265.

[1146] Παρόλο που η γραπτή παράδοση δε συμπεριλαμβάνει το Μάρκο ανάμεσα στους Αποστόλους, μόνο στις Πηγές της Ερμηνείας αναφέρεται δωδέκατος αναφορικά με τον τρόπο ιστόρησης των αποστολικών μαρτυρίων : Ερμηνεία, 264 - 265, 299.

παράδοση[1147]. Ο ζωγράφος υιοθετεί το αποκρυσταλωμένο εικονογραφικό σχήμα, διαμορφωμένο ήδη τη βυζαντινή περίοδο[1148], που διαδίδεται στη μεταβυζαντινή ζωγραφική [1149] με επουσιώδεις διαφοροποιήσεις. Η παράστασή μας, όμως, διαφοροποιείται σε επιμέρους εικονογραφικές λεπτομέρειες, όπως τα δεμένα χέρια του αγίου με σχοινί[1150] και την απόδοση ενός στρατιώτη[1151] που τραβά το σχοινί.

Ιη΄ Οκτωβρίου: Η Κοίμηση του ευαγγελιστή Λουκά

Στο πρώτο επίπεδο (εικ. 125), πάνω στην καλυπτήρια πλάκα της σαρκοφάγου κείτεται ο ευαγγελιστής. Πέντε μεσήλικες και ηλικιωμένοι, καθώς και δύο γυναίκες, συναθροίζονται στο πίσω μέρος της σαρκοφάγου σε στάσεις θλίψης και περισυλλογής. Το επεισόδιο διαδραματίζεται σε βραχώδες έδαφος, πίσω από το οποίο προβάλλουν διώροφα καμαροσκεπή οικοδομήματα με κιονοστήρικτες στοές και περίτεχνα κιγκλιδώματα στα φωτιστικά ανοίγματα. Δε διακρίνεται επιγραφή.

Ο ευαγγελιστής Λουκάς δε μνημονεύεται στη Σύναξη των Δώδεκα αποστόλων[1152], αντίθετα η Ερμηνεία [1153] τον εντάσσει ανάμεσα στα μαρτύρια των υπολοίπων αποστόλων. Η ένταξή του στο συγκεκριμένο κύκλο πιθανόν οφείλεται στο γεγονός της συγγραφής των Πράξεων από τον ίδιο.

[1147] Συναξάριο Κωνσταντινούπολης (Delehaye H., Synaxarium, στ.629. 15 - 18, 20 - 24, στ.783.3, 7 - 9), στο Μηνολόγιο του Βασιλείου Β΄(PG 117, 421D - 424A), στον Συμεών τον Μεταφραστή (PG 115, 169AB, 163 - 170, PG 105, 300A) και στο Συναξαριστή (Νικόδημος Αγιορείτης, Συναξαριστής Β΄, 289).

[1148] Όπως σε μικρογραφία τετραπτύχου Μηνολογίου του Σινά (Σωτηρίου Γ. και Μ., Σινά, εικ. 136).

[1149] Βλ. στις Λιτές των μονών Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ.171), Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 302), Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 407 - 410, πίν. 158.3) και Οσίου Μελετίου (Deliyanni - Doris H., Hosios Meletios, 286 - 287, εικ. 28), στους ναούς των Εισοδίων «του Τσιατσαπά» και του Αγίου Νικολάου της αρχόντισσας Θεολογίνας (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 153, εικ. 71β, 155, εικ. 73α) και μεταγενέστερα στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς (1756) (Κουμουλίδης Τ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, 76 εικ. 17, Τσιουρής Ι., Δρακότρυπα, 307).

[1150] Πρβλ. ανάλογη λεπτομέρεια στην παράσταση του Αγίου Νικολάου της αρχόντισσας Θεολογίνας (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 155, εικ. 73α).

[1151] Ο στρατιώτης συναντάται σε διαφορετική θέση και στάση στις αντίστοιχες σκηνές των μονών του Μεγάλου Μετεώρου και της Βαρλαάμ.

[1152] Delehaye H., Synaxarium, 147-148.

[1153] Ερμηνεία, 264-265, 299-300.

Ο ζωγράφος ακολουθεί πιστά τη γραπτή πηγή[1154], σύμφωνα με την οποία ο άγιος είχε φυσικό θάνατο. Ωστόσο, η ιστόρηση της Κοιμήσης του αγίου δεν εντοπίζεται σε προγενέστερες παραστάσεις[1155], με εξαίρεση τη μικρογραφημένη σκηνή σε φορητή εικόνα Μηνολογίου από το Σινά (11ος αι.)[1156]. Παρά την απουσία αυτή, η ύπαρξη μεταγενέστερων της παράστασής μας ιστορήσεων τόσο κατά τον 17ο[1157] όσο και κατά το 18ο αιώνα[1158] μαρτυρά τη χρήση ενός σχετικά κοινού προτύπου, αγνώστου στη μέχρι σήμερα έρευνα. Στοιχεία κοινά στην εικονογραφία του θέματος[1159] ως προς τη δομή αλλά και σε δευτερεύοντα μοτίβα[1160] έχει ήδη επισημανθεί με την παράσταση της Κοιμήσης της Παναγίας και άλλων οσίων.

Συγκεκριμένα, η απεικόνιση του νεκρού σώματος του ευαγγελιστή επάνω σε λίθο, ο οποίος διακοσμείται με αυλάκωση στο χείλος του, συνδέεται με την σκηνή στο ναό των Εισοδίων της Παναγιάς «του Τσιατσαπά» Καστοριάς (1613/14) [1161] , υποδηλώνοντας τη χρήση κοινού προτύπου. Επίσης, κοινά εικονογραφικά στοιχεία με την ίδια παράσταση αποτελούν η θέση και οι στάσεις των μορφών πίσω από τη σαρκοφάγο καθώς και η ύπαρξη του αρχιτεκτονικού βάθους. Τέλος, μια ιδιαιτερότητα που αξίζει να σημειωθεί είναι η τυπολογία της σαρκοφάγου, η οποία παραπέμπει στην αντίστοιχη απόδοση της σύνθεσης του αγίου Γερασίμου του Ιορδανίτου της μονής Φιλανθρωπηνών[1162].

[1154] Συναξάριο Κωνσταντινούπολης (Delehaye H., Synaxarium, στ.147 - 148, 783), στο Μηνολόγιο του Βασιλείου Β΄(PG 117, 113) και ο Συναξαριστής (Νικόδημος Αγιορείτης, Συναξαριστής, Α΄, 163 - 165).

[1155] Στην Τράπεζα της Μεγίστης Λαύρας, στη ζώνη του Μηνολογίου του Οκτωβρίου, παριστάνεται ο ευαγγελιστής ολόσωμος και μετωπικός κρατώντας ευαγγέλιο ανάμεσα στα μαρτύρια των άλλων αγίων (Millet G., Athos, πίν. 146.2 και Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 58 εικ. 27).

[1156] Σωτηρίου Γ. και Μ., Σινά, εικ. 138.

[1157] Όπως στο ναό των Εισοδίων «του Τσιατσαπά» Καστοριάς (1613/ 4) (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 150, πίν. 70α).

[1158] Όπως στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς (1756) και στο καθολικό της μονής Σπηλιάς Αγράφων (+ 1736) (Κουμουλίδης Τ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, 75, εικ. 16 και Τσιουρής Ι., Δρακότρυπα, 306, εικ. 267, 367 αντίστοιχα).

[1159] Πρβλ. τη σκηνή στη ρωσική φορητή εικόνα Μηνολογίου (Δεκέμβριος) στη μονή Αγίου Παύλου (17ος αιώνας) (Ταβλάκης Ι., Ρωσικές εικόνες, 141, πίν. 73).

[1160] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 150, Τσιουρής Ι., Δρακότρυπα, 306, 367.

[1161] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, πίν. 70α.

[1162] Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 221.

Λ΄ Νοεμβρίου: Το μαρτύριο του αποστόλου Ανδρέα του Πρωτοκλήτου

Στο κέντρο της σκηνής (εικ. 126), ο απόστολος προσηλώνεται στον κορμό ενός δέντρου και οι βραχίονες του είναι προσδεμένοι σε δύο κλάδους. Δεξιά τρεις νεαροί, εκ των οποίων οι δύο στρατιώτες υποδεικνύουν έκπληκτοι το γεγονός. Αριστερά, ως προς το θεατή, μια γυναικεία εστεμμένη μορφή υψώνει το δεξιό χέρι να αγγίξει το σώμα του αγίου, ενώ χαμηλότερα εικονίζεται ένας εστεμμένος άνδρας γονυκλινής σε στάση δέησης με το βλέμμα στον απόστολο. Στο αριστερό τμήμα της σκηνής, σε δεύτερο επίπεδο, αποδίδεται μια δεύτερη εστεμμένη μορφή, με διαφορετικά φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά και πολυτελή αμφίεση από τον προηγούμενο, να κατρακυλά σε βάραθρο. Το επεισόδιο εκτυλίσσεται σε βραχώδες σκηνικό βάθος, όπου διακρίνονται επάλξεις τειχών. Δε διακρίνεται επιγραφή.

Ο ζωγράφος ακολουθεί την Ερμηνεία[1163], καθώς τα αγιολογικά κείμενα δε συμφωνούν για το τελικό μαρτύριο του αποστόλου[1164]. Ο ζωγράφος υιοθετεί έναν από τους δύο συνήθεις εικονογραφικούς τύπους[1165], ο οποίος γνωστός ήδη στην υστεροβυζαντινή ζωγραφική[1166] διαδίδεται επαρκώς στα μετά την Άλωση χρόνια[1167].

[1163] Ερμηνεία, 264, 299. «*Ἀνδρέας ὁ ἀπόστολος σταυρωθείς ὑπό Αἰγεατῶν εἰς τήν Ἀχαϊκήν ὑποκάτω εἰς μίαν ἐλαίαν*» (παράρτημα Γ΄) και «*Ἀνδρέας ἐν Ἀχαΐα σταυρούμενος ἐν ἐλαίῳ*» (παράρτημα Ε΄).

[1164] Ορισμένα κείμενα, όπως η Ερμηνεία (Ερμηνεία, 196), το Συναξάριο Κωνσταντινούπολης (Delehaye H., Synaxarium, στ.265 - 266, 780) και ο Μέγας Συναξαριστής (Ματθαίος, Μέγας Συναξαριστής, 11, 674, 688) αναφέρονται στην προσήλωση του αγίου στο σταυρό σε όρθια ή αντιστροφή τοποθέτηση. Αντίθετα, στο Μηνολόγιο του Βασιλείου Β΄ (PG 117, 516) γίνεται αναφορά στο μαρτυρικό θάνατο πάνω σε δέντρο.

[1165] Η προσήλωση σε σταυρό αποτελεί το δεύτερο εικονογραφικό τύπο, τον οποίο υιοθετούν οι ζωγράφοι στις Λιτές των μονών Δουσίκου, Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 234.3 και Μπεκιάρης Α., Ο ζωγραφικός διάκοσμος, 228 εικ. 104) και Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 181) καθώς και στην εικόνα του Μιχαήλ Δαμασκηνού στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Εικόνες, 182 - 183, αρ. 55).

[1166] Όπως στη μικρογραφημένη σκηνή τετραπτύχου Μηνολογίου του Σινά (β΄ μισό 11ου αιώνα) (Σωτηρίου Γ. και Μ., Σινά, εικ. 138), στη Dečani (Mijović P., Menologe, 328, σχ.42 (B - B), πίν. 208) και στο παρεκκλήσιο της Αγίας Σοφίας Αχρίδας (Millet G. - Frolow A., Yougoslavie I, πίν. 11.3).

[1167] Ενδεικτικά, στις μονές Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 173) και Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 286 - 290, εικ. 167.1), στο ναό των Εισοδίων της Θεοτόκου «του Τσιατσαπά» και στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 152, πίν. 70γ και 156, πίν. 6β αντίστοιχα), στη μονή Αγίου Παντελεήμονος Ανατολής Αγιάς (1640/ 41) (Τσιμπίδα Ε., Οι τοιχογραφίες, 63) Πρβλ. τις αντίστοιχες σκηνές στις μονές Οσίου Μελετίου (Deliyanni - Doris H., Hosios Meletios, 245 - 246, εικ. 20) και Γαλατάκη (Kanari T., Les peintures, πίν. 31b), όπου ο άγιος αποδίδεται αναρτημένος αντίστροφα από

Η παρουσία στρατιωτών που παρακολουθούν το γεγονός καθώς και το σύνθετο σκηνικό βάθος (φυσικό τοπίο, επάλξεις τείχους) στη σκηνή που εξετάζουμε αποτελούν σταθερά στοιχεία στην εικονογραφία του θέματος αυτή την εποχή.

Αξίζει να σημειωθεί μια ιδιαιτερότητα της παράστασης, σύμφωνα με την οποία η απεικόνιση των τριών εστεμμένων μορφών δεν έχει εντοπιστεί σε κάποια ομόθεμη σκηνή και με μια πρώτη προσέγγιση η παρουσία τους είναι ανεξήγητη. Ωστόσο, η περιγραφή του μαρτυρίου στο χειρόγραφο Oxon. Bodl. T. III. 16 (1307)[1168], η οποία διαφοροποιείται πλήρως από όλα τα άλλα κείμενα των πηγών, διευκρινίζει την ταυτότητά τους. Συγκεκριμένα, λοιπόν, η γυναικεία μορφή ταυτίζεται με τη Μαξιμίλλα, σύζυγος του ανθυπάτου Αιγεάτη, και ο γονυκλινής άνδρας με τον Στρατοκλή τον Σοφώτατο, αδελφό του ανθυπάτου. Ο εστεμμένος άντρας που κατρακυλά στο κενό ταυτίζεται με τον ανθύπατο Αιγεάτη, ο οποίος διέταξε το μαρτυρικό θάνατο του αποστόλου μετά τον εκχριστιανισμό της οικογένειάς του και ολόκληρης της Πελοποννήσου. Πρόκειται για δύο πρόσωπα, τα οποία δεν απαντούν σε άλλη σκηνή του μαρτυρίου του αποστόλου.

Συμπερασματικά, λοιπόν, η εικονογραφική συγκρότηση της σκηνής βασίζεται στο συνδυασμό ενός καθιερωμένου εικονογραφικού τύπου με επιμέρους μορφολογικά στοιχεία, που παραπέμπουν σε γραπτές πηγές. Τα εικονογραφικά αυτά στοιχεία οδηγούν στη δημιουργία ενός μη απαντώμενου εικονογραφικού τύπου, που μπορεί να χαρακτηρισθεί ως «άπαξ», σύμφωνα με τη μέχρι σήμερα έρευνα, και αποτελεί δείγμα προσωπικής δημιουργίας.

Ι΄ Μαΐου: Το μαρτύριο του αποστόλου Σίμωνα του Ζηλωτή

Στον κατακόρυφο άξονα της σκηνής (εικ. 127) εικονίζεται ο άγιος προσηλωμένος στο σταυρό. Εκατέρωθεν διατάσσονται στρατιώτες κρατώντας δόρατα και νεαροί με

δύο δέντρα. Πρβλ. τις παραστάσεις σε ναούς του 18ου αιώνα στην περιοχή Αγιάς (Κουμουλίδης Τ. – Δεριζιώτης Λ., Αγιά, 77 εικ. 18, Τσιουρής Ι., Δρακότρυπα, 307, εικ. 268, 367).

[1168] «…˙ *καί ξενισθείς παρά Σωσίω χαλεπῶς ἀσθενούντι, ἰάσατο αὐτόν καί παραυτίκα πᾶσα ἡ πόλις σχεδόν ἐκείνη προσῆλθε τῷ Χριστῷ, ὅτε καί ἡ τοῦ ἀνθυπάτου γυνή Μαξιμίλλα τῶν χαλεπῶν τῆς νόσου λυθεῖσα δεσμῶν καί ταχείας θεραπείας, ἐπίστευσε˙ και Στρατοκλῆς ὁ σοφώτατος, ὁ τοῦ ἀνθυπάτου Αἰγεάτου αὐτάδελφος καί ἕτεροι πολλοί νόσους ποικίλας καί διαφόρους, ὑγιάσθησαν διά τῆς ἐπιθέσεως τῶν χειρῶν τοῦ ἀποστόλου. Διά ταῦτα μανίᾳ περιπεσών ὁ Αιγεάτης καί σταυρῷ προσηλώσας τόν ἀπόστολον, αὐτός ἀπό τινος μετεώρου κρημνοῦ ἑαυτόν εἰς γῆν καταβεβληκώς συνετρίβη*» (Delehaye H., Synaxarium, Synaxaria selecta, στ. 267.1 - 6).

το βλέμμα στον απόστολο υποδεικνύοντας το γεγονός. Το επεισόδιο διαδραματίζεται σε ορεινό σκηνικό βάθος, πίσω από το οποίο προβάλλουν διόροφα καμαροσκεπή οικοδομήματα με κιονοστήρικτους εξώστες. Δε διακρίνεται επιγραφή.

Τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του αποστόλου [1169] και ο τρόπος του μαρτυρικού θανάτου μας επιτρέπει να τον ταυτίσουμε με τον απόστολο Σίμωνα τον Κανανίτη ή Ζηλωτή. Το σπάνιο στην εικονογράφηση του μαρτύριο ακολουθεί την Ερμηνεία[1170] και βασίζεται στα κείμενα των πηγών[1171]. Το εικονογραφικό σχήμα, γνωστό ήδη στη βυζαντινή περίοδο[1172], διαδίδεται ευρέως στα μετά την Άλωση χρόνια[1173], με ελάχιστες διαφοροποιήσεις ως προς τον αριθμό των δευτερευόντων προσώπων. Ωστόσο, η πολυπροσωπία της παράστασής μας και η διαμόρφωση του σκηνικού βάθους εντοπίζεται στην αντίστοιχη σκηνή του Αγίου Γεωργίου του Βουνού Καστοριάς (τέλη 16ου αι.) [1174] και μεταγενέστερα στο ναό των Αγίων Αποστόλων Αγιάς (1756) [1175], υποδηλώνοντας την κοινή εικονογραφική τους παράδοση.

Λ΄ Απριλίου : Το μαρτύριο του αποστόλου Ιακώβου του Ζεβεδαίου

Στο πρώτο επίπεδο της σκηνής (εικ. 128), κείτεται το ακέφαλο σώμα του αποστόλου σε ορεινό έδαφος. Πίσω του εικονίζεται ο δήμιος σε έντονη κινημένη στάση με το βλέμμα στην αποτετμημένη κεφαλή, τη χρονική στιγμή που φυλάσσει το μαχαίρι στη θήκη του, καθώς ανεμίζει το απόπτυγμα του ιματίου του. Στο δεξιό τμήμα της σκηνής, σε δεύτερο επίπεδο, παριστάνεται μια εστεμμένη ανδρική μορφή,

[1169] Ερμηνεία, 151.

[1170] Ερμηνεία, 204, 265.

[1171] Συναξάριο Κωνσταντινούπολης (Delehaye H., Synaxarium, στ. 671, 781), PG 117, 448, Νικόδημος Αγιορείτης, Συναξαριστής, Β΄, 142.

[1172] Όπως στη μικρογραφημένη σκηνή σε τετράπτυχο Μηνολογίου του Σινά (Σωτηρίου Γ. και Μ., Σινά, εικ. 136), στο Staro Nagoričino, στη Dečani, στο Peć και στο Pelinovo (Mijović P., Menologe, 279, σχ. 9 (D - D), 338, σχ. 50 (F - F), 372, σχ. 67 (C - C), 387, σχ.74 (A - A) αντίστοιχα).

[1173] Όπως στον εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 303), στον Άγιο Γεώργιο του Βουνού (τέλος 16ου αιώνα) (αδημοσίευτη) και στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 154, πίν. 72β) καθώς και μεταγενέστερα στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς και στη μονή Σπηλιάς Αγράφων (Κουμουλίδης Τ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, 76, εικ. 17, Τσιουρής Ι., Δρακότρυπα, 307 και 368 αντίστοιχα).

[1174] Προσωπικές παρατηρήσεις.

[1175] Κουμουλίδης Τ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, 76 εικ. 17, Τσιουρής Ι., Δρακότρυπα, 307.

ένθρονη σε ξύλινο μαργαριστοστόλιστο θρόνο, να συνομιλεί με Ιουδαίους και δύο στρατιώτες. Πίσω του προβάλλουν σύνθετα οικοδομήματα με στοές και εξώστες, που διακοσμούνται με περίτεχνα κιγκλιδώματα και λεοντοκεφαλές, καθώς και ένα τρουλαίο κτίσμα. Στο άνω τμήμα της σύνθεσης διακρίνεται η επιγραφή: «Ο ΑΓΙΟC ΙΑΚΟΒΟC ΞΙΦΙ/ ΤΕΛΙΟΥΤΑΙ».

Στη σύνθεση ιστορούνται δύο διαδοχικά χρονικά επεισόδια, σύμφωνα με τα οποία αρχικά ο βασιλιάς Ηρώδης Αγρίππας διατάζει τους στρατιώτες να συλλάβουν και να εκτελέσουν τον απόστολο και στη συνέχεια αποδίδεται η χρονική στιγμή μετά τον αποκεφαλισμό. Η ιστόρηση των επεισοδίων συμφωνεί με την Ερμηνεία[1176] και την αγιολογική παράδοση [1177] και αποτελεί το μοναδικό αποστολικό μαρτύριο, που αναφέρεται στις Πράξεις[1178]. Η απεικόνιση του ήδη αποκεφαλισμένου αγίου δεν είναι συχνή, αν και απαντάται ήδη στο Staro Nagoričino[1179], καθώς στο σύνολο των γνωστών παραστάσεων αποδίδεται η στιγμή του αποκεφαλισμού[1180].

Επίσης, η ιστόρηση του Ηρώδη Αγρίππα με τη συνοδεία του είναι εξαιρετικά σπάνια και δεν συναντάται σε κανένα γνωστό επιτοίχιο παράδειγμα. Μάλιστα, η απεικόνιση του βασιλιά στην αντίστοιχη σκηνή στο νάρθηκα του ναού των Εισοδίων «του Τσιατσαπά» Καστοριάς (1613/14)[1181] δεν μπορεί να αποδοθεί σε κοινό πρότυπο, καθώς εκεί ο Ηρώδης κατέχει τη θέση του δημίου. Τέλος, ο συνδυασμός αρχιτεκτονικού βάθους και φυσικού τοπίου θυμίζει τις αντίστοιχες σκηνές στις μονές του Μεγάλου Μετεώρου[1182] και του Οσίου Μελετίου[1183].

[1176] Ερμηνεία, 264, 300.

[1177] Συναξάριο Κωνσταντινούπολης (Delehaye H., Synaxarium, στ. 642. 1 - 6, στ. 780. 29 - 32), PG 105, 97BC.

[1178] Πράξεις Αποστόλων, 12,1 - 2.

[1179] Mijović P., Menologe, σελ.279, σχ.8 (C - C) III, (IV.26 - 30), πίν. 78.

[1180] Ενδεικτικά, στις μονές Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 171), Δουσίκου, Ρουσάνου (Αναγνωστόπουλος Α., Μονή Ρουσάνου, 252, εικ. 228), Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 235.3 και Μπεκιάρης Α., Ο ζωγραφικός διάκοσμος, 276 - 277), Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 412 - 414, εικ. 158.5), Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 302) και Οσίου Μελετίου (Deliyanni - Doris H., Hosios Meletios, 287 - 288, εικ. 28). Πρβλ. τη μεταγενέστερη σκηνή στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς (Κουμουλίδης Τ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, 74, εικ. 15, Τσιουρής Ι., Δρακότρυπα, 306, εικ. 267).

[1181] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 153, πίν. 71β. Πρβλ. ανάλογο πρότυπο στη μονή Σπηλιάς Αγράφων (1758) (Τσιουρής Ι., Δρακότρυπα, 367).

[1182] Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 171.

[1183] Deliyanni - Doris H., Hosios Meletios, εικ. 28.

Συμπερασματικά, λοιπόν, η παράσταση αυτή αποτελεί, πιθανόν, προσωπική δημιουργία του ζωγραφού, που απομακρύνεται από το καθιερωμένο εικονογραφικό πρότυπο της εποχής του, επιδιώκοντας να αποδώσει με αφηγηματική διάθεση την ένταση και τη δραματικότητα του γεγονότος.

Ια΄ Ιουνίου: Το μαρτύριο του αποστόλου Βαρθολομαίου

Στον κατακόρυφο άξονα (εικ. 129) ο απόστολος εικονίζεται προσηλωμένος στο σταυρό, ενώ ένας δήμιος σε έντονη επίκυψη καρφώνει τα πόδια του. Εκατέρωθεν του σταυρού, ένας στρατιώτης στα αριστερά κρατά δόρυ και στα δεξιά ένας άλλος αποδίδεται σε έντονη συστροφή κρατώντας μαστίγια στα χέρια του. Ηλικιωμένοι και νεαροί παρακολουθούν έκπληκτοι το γεγονός. Το σκηνικό βάθος ορίζεται από βαθμιδωτά όρη, πίσω από τα οποία προβάλλουν ψηλά καμαροσκεπή κτίσματα. Δε διακρίνεται επιγραφή.

Η παράσταση ακολουθεί πιστά την Ερμηνεία[1184] και τα κείμενα των πηγών[1185]. Ο ζωγράφος χρησιμοποιεί το παγιωμένο εικονογραφικό σχήμα του σταυρικού θανάτου, όπως αυτό αποτυπώνεται προηγουμένως στις Λιτές των μονών Δοχειαρίου[1186], Βαρλαάμ[1187], Φιλανθρωπηνών[1188] και Οσίου Μελετίου[1189]. Η πολυπροσωπία, όμως, της παράστασής μας δεν είναι συχνή και εντοπίζεται μόνο στο μεταγενέστερο διάκοσμο στο ναό των Αγίων Αποστόλων Αγιάς (1756)[1190], γεγονός που υποδεικνύει την ύπαρξη κοινού προτύπου. Τέλος, η απεικόνιση του στρατιώτη με το μαστίγιο στο χέρι συνδέεται με την όχι συχνή αναφορά στη μαστίγωση του αγίου πριν το τελικό μαρτύριο[1191].

Στ΄ Οκτωβρίου : Το μαρτύριο του αποστόλου Θωμά

Στο δέξιο τμήμα της σκηνής (εικ. 129), παριστάνεται ο απόστολος καθιστός σε

[1184] Ερμηνεία, 205, 265, 300.

[1185] Συναξάριο Κωνσταντινούπολης (Delehaye H., Synaxarium, στ. 743 - 745.1 - 5 και στ.781.11 - 14), PG 117, 493D - 496A, PG 105, 209CD.

[1186] Μπεκιάρης Α., Ο ζωγραφικός διάκοσμος, 283 - 284, εικ. 171β.

[1187] Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 415 - 418, πίν. 200.

[1188] Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 293.

[1189] Deliyanni - Doris H., Hosios Meletios, 288 - 289.

[1190] Τσιουρής Ι., Δρακότρυπα, 306, εικ. 267, Κουμουλίδης Τ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, 74, εικ. 15.

[1191] PG 105, 209CD, Lipsius - Bonnet, Acta apocrypha, τ.ΙΙ.1, 149.17 - 19.

έξαρμα του εδάφους με έντονη συστροφή του σώματος προς αντίθετη κατεύθυνση και το βλέμμα προς το θεατή. Απέναντί του διακρίνονται δυο στρατιώτες με υψωμένα τα δόρατα να λογχίζουν το μάρτυρα στα πλευρά. Το επεισόδιο διαδραματίζεται σε φυσικό τοπίο, πίσω από το οποίο προβάλουν διώροφα κτίσματα. Δε σώζεται επιγραφή και τμήμα της παράστασης έχει καταπέσει.

Η ταύτιση του επεισοδίου με τον τρόπο άθλησης του αποστόλου Θωμά βασίζεται στα αγιολογικά κείμενα[1192] και προσιδιάζει στον τύπο μαρτυρίου αντίστοιχου εκείνου του αγίου Δημητρίου. Ο ζωγράφος υιοθετεί ένα παγιωμένο εικονογραφικό σχήμα, γνωστό ήδη τη βυζαντινή περίοδο [1193], που διαδόθηκε ευρέως με επιμέρους διαφοροποιήσεις[1194] στα μετά την Άλωση χρόνια[1195]. Η συγκρατημένη στάση του μάρτυρα και των δημίων αλλά και ο συνδυασμός αρχιτεκτονικού βάθους και φυσικού τοπίου παραπέμπουν σε πρότυπο ανάλογο με εκείνο της Τράπεζας της Μεγίστης Λαύρας και των μονών Ρουσάνου και Δουσίκου.

Ιθ΄ Ιουνίου : Το μαρτύριο του αποστόλου Ιούδα του Θαδαίου

Στο κέντρο της σκηνής (εικ. 130) εικονίζεται δέντρο, από το κλαδί του οποίου κρέμεται το σώμα του αποστόλου. Αποδίδεται να αιωρείται σχεδόν μετωπικός, φορώντας περίζωμα στην οσφύ, δεμένος οπισθάγκωνα με το βλέμμα προς το θεατή

[1192] Ερμηνεία, 194, 265, 299 (παράρτημα Γ΄, Ε΄αντίστοιχα), Μηναίον Οκτωβρίου, 78, Συναξάριο Κωνσταντινούπολης (Delehaye H., Synaxarium, στ. 114.13 - 15, στ. 781.8 - 10), PG 117, 93A, PG 105, 141C.

[1193] Ενδεικτικά, στο Staro Nagoričino, στη Gracaniča, στη Cozia και στο Peć [Mijović P., Menologe, 263, σχ. 15, 291, σχ. 24 (Η - Η), 351, σχ. 62 (Β - Β), 363, σχ. 66 (Α - Α) αντίστοιχα].

[1194] Διαφοροποιήσεις εντοπίζονται στον αριθμό των στρατιωτών και στη στάση του αποστόλου, ο οποίος άλλοτε αποδίδεται πεσμένος στο έδαφος και άλλοτε με υψωμένο το δεξιό χέρι και σε έντονη κινημένη στάση.

[1195] Ενδεικτικά, στην τράπεζα της μονής Μεγίστης Λαύρας (Millet G., Athos, πίν. 140.2, Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, πίν. 72, εικ. 29) και στις Λιτές των μονών Διονυσίου (Δαμούλος Π., Λιτή, 92 - 94, εικ. 17β), Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 234.2, Μπεκιάρης Α., Ο ζωγραφικός διάκοσμος, 199 - 200, εικ.149) και Ρουσάνου (Αναγνωστόπουλος Α., Μονή Ρουσάνου, 254, εικ. 236 - 237). Πρβλ. στις Λιτές των μονών Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 196 - 199, πίν. 151.1), Οσίου Μελετίου (Deliyanni - Doris H., Hosios Meletios, 209 - 210, εικ. 8) και Γαλατάκη (Kanari T., Les peintures, 65 - 66, πίν. 18a). Επίσης, σε ναούς της Καστοριάς, όπως στον Άγιο Γεώργιο του Βουνού (τέλη 16ου αιώνα) (προσωπικές παρατηρήσεις), στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 155 – 156, υποσ. 1447, πίν. 73α) καθώς και στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης (1614) (Φλώρου Κ., Οι τοιχογραφίες, εικ. 57 - 58).

και πληγμένος με βέλη στα γυμνά μέρη του σώματος του. Εκατέρωθεν παριστάνονται πέντε νεαροί δήμιοι έτοιμοι να τοξεύσουν. Το επεισόδιο διαδραματίζεται σε φυσικό, ορεινό τοπίο, πίσω από το οποίο προβάλλουν τα τείχη πόλης και κτίσματα. Στο άνω τμήμα της παράστασης σώζεται η επιγραφή: «ΘΑΔΕΟC ΚΡΕΜΑCΗC Κ.. ΤΟΞΕΥΘΙC ΤΕΛΙΟΥΤΑΙ».

Η ιστόρηση του επεισοδίου είναι σύμφωνη με την Ερμηνεία[1196], όπως και η επιγραφή της σκηνής. Η ανάρτηση του αποστόλου σε δέντρο και η τόξευσή του αποτελούν ένα παγιωμένο εικονογραφικό σχήμα, γνωστό ήδη από τη βυζαντινή περίοδο[1197], που διαδίδεται στα παλαιολόγεια χρόνια[1198] και επιβιώνει σποραδικά στη μεταβυζαντινή ζωγραφική[1199]. Ωστόσο, ο αυξημένος αριθμός των νεαρών τοξοτών δεν απαντάται σε κανένα από τα γνωστά προγενέστερα παραδείγματα. Ο τρόπος απόδοσης του αποστόλου και των δημίων αλλά και το σύνθετο σκηνικό βάθος παραπέμπουν στη χρήση ανάλογου προτύπου με τη σκηνή στον εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπηνών, παρά τις επιμέρους διαφοροποιήσεις[1200].

Ιδ΄Νοεμβρίου : Το μαρτύριο του αποστόλου Φιλίππου

Στο κέντρο της παράστασης (εικ. 131) εικονίζεται δέντρο, απ΄όπου ο μάρτυρας αποδίδεται αναρτημένος κατακόρυφα από τα κάτω άκρα, ημίγυμνος με περίζωμα και δεμένος οπισθάγκωνα. Εκατέρωθεν στέκονται όμιλοι στρατιωτών και νεαρών, εκ των οποίων ο προεξάρχων δεξιά τον ακοντίζει, ενώ ο νεαρός αριστερά απευθύνεται στον απόστολο. Το επεισόδιο διαδραματίζεται μπροστά σε ορεινό τοπίο, πίσω από το οποίο προβάλλουν ένα δίρριχτο αρχιτεκτόνημα και τα τείχη της Ιεράπολης της Φρυγίας. Στο άνω τμήμα της σκηνής διακρίνεται η μεγαλογράμματη επιγραφή: «Ο ΑΓΙΟC ΦΙΛΙΠΟC ΚΡΕΜΑC[ ] Κ[ ] ΤΟΞΕΥΘΙC ΤΕΛΙΟΥΤΑΙ».

[1196] Ερμηνεία, 205, 264.

[1197] Όπως στη μικρογραφία τετραπτύχου Μηνολογίου του Σινά (β΄μισό 11ου αιώνα) (Σωτηρίου Γ. και Μ., Σινά, εικ. 137).

[1198] Όπως στο Staro Nagoričino, στη Gracaniča, στη Dečani και στο Pelinovo (Mijović P., Menologe, 280, σχ. 9 (D - D) πίν. 87, 301 σχ. 25 (I - I), 339, σχ. 46 (D1 - D1), 338, σχ. 74 (A - A) αντίστοιχα).

[1199] Όπως στον εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 293) και στο ναό των Αγίων Αποστόλων της μονής Βατοπαιδίου (1683) (Τούτος Ν. - Φουστέρης Γ., Ευρετήριον, 161, αρ.84).

[1200] Στη μονή Φιλανθρωπηνών παρατηρείται συστροφή του σώματος του μάρτυρα και προστίθεται εκτός από τον τοξευτή και ένας νεαρός που τον γδέρνει. Πρβλ. ανάλογη απόδοση στο μαρτύριο του αποστόλου Ιακώβου του Αλφαίου στον ίδιο ναό (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 141).

Η εικονογραφική συγκρότηση της σκηνής είναι σύμφωνη με την Ερμηνεία[1201]. Πρόκειται για ένα σχήμα, διαμορφωμένο ήδη τη βυζαντινή περίοδο[1202], που επιβιώνει στα μετά την Άλωση χρόνια με επιμέρους διαφοροποιήσεις[1203].

Ο ανάρτηση του αποστόλου από δέντρο και η τοποθέτηση των δημίων εκατέρωθεν αυτού ανακαλεί επιρροή της Κρητικής Σχολής[1204], η οποία όμως χαρακτηρίζεται για τη λιτότητα των εκφραστικών μέσων στο συγκεκριμένο επεισόδιο. Αντίθετα, η απεικόνιση των δύο ομίλων δεν απαντά σε άλλο συμπαραβαλλόμενο έργο και παραπέμπει στην παράδοση της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος[1205], όπου συνήθως ιστορούνται συμπληρωματικά επεισόδια του μαρτυρίου. Στην ίδια πηγή πρόσληψης οφείλεται και ο συνδυασμός αρχιτεκτονικού βάθους και ορεινού τοπίου παραπέμποντας στην αντίστοιχη σκηνή του νάρθηκα στο καθολικό της μονής Γαλατάκη[1206].

Ια΄Ιουνίου : Το μαρτύριο του αποστόλου Βαρνάβα

Στο πρώτο επίπεδο της σκηνής (εικ. 132) εικονίζεται ο απόστολος γονυκλινής και

[1201] Ερμηνεία, 264.

[1202] Όπως στη μικρογραφία τετραπτύχου Μηνολογίου του Σινά (Σωτηρίου Γ. και Μ., Σινά, εικ. 138) και στα μεταγενέστερα παλαιολόγεια παραδείγματα στη Dečani (Mijović P., Menologe, 325, εικ. 199, σχ.41 (A - A) και στη Cozia (Mijović P., Menologe, 352 σχ.63 (C - C).

[1203] Οι διαφοροποιήσεις οφείλονται σε θεολογικές πηγές, που αναφέρουν επιμέρους λεπτομέρειες γύρω από τη χρονική στιγμή του μαρτυρίου και την παρουσία άλλων προσώπων [Μηναίο Νοεμβρίου, 248, Συναξάριο Κωνσταντινούπολης (Delehaye H., Synaxarium, στ. 222. 18 - 22, 24 – 26)]. Πρβλ. Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 155, υποσ. 1434.

[1204] Ενδεικτικά, στα καθολικά των μονών Διονυσίου (Δαμούλος Π., Λιτή, 140 - 143, εικ. 31β), Μεγάλου Μετεώρου (Deliyanni - Doris H., Hosios Meletios, εικ. 43), Δοχειαρίου (Μπεκιάρης Α., Ο ζωγραφικός διάκοσμος, 219, εικ. 103, 153) και Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, εικ. 166.8). Πρβλ. παραπλήσια απεικόνιση στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 154 - 155, πίν. 72β) και στο καθολικό Σπηλιάς Αγράφων (1737) (Τσιουρής Ι., Δρακότρυπα, 367).

[1205] Βλ. στις μονές Οσίου Μελετίου (Deliyanni - Doris H., Hosios Meletios, 235 - 236, εικ. 10), Γαλατάκη (Kanari T., Les peintures, εικ. 27a) και Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 145) και αργότερα στους ναούς Αγίου Γεωργίου Αγιάς και Αγίου Αθανασίου Ζαγοράς (Τσιμπίδα Ε., Οι τοιχογραφίες, εικ. 95 και 289 αντίστοιχα).

[1206] Kanari T., Les peintures, 53, 73, εικ. 27a. Πρβλ. την παράσταση στον Άγιο Γεώργιο του Βουνού Καστοριάς (τέλη 16ου αιώνα) (προσωπικές παρατηρήσεις) και το μεταγενέστερο παράδειγμα στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς (1756/57) (Κουμουλίδης Τ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, 74, εικ. 15 και Τσιουρής Ι., Δρακότρυπα, 306).

δεόμενος με το κεφάλι στραμμένο προς τα πίσω, όπου παριστάνονται σε έντονες στάσεις και χειρονομίες πέντε νεαροί δήμιοι κρατώντας λίθους. Το γεγονός διαδραματίζεται σε φυσικό τοπίο, πίσω από το οποίο προβάλλουν τα τείχη της πόλης και διώροφα κτίσματα. Στο άνω τμήμα της σκηνής διακρίνεται η επιγραφή: «Ο ΑΓΙΟC ΒΑΡΝΑΒΑC ΛΙΘΟΒΟΛΗ/ΘΕΙC ΤΕΛΙΟΥΤΑΙ».

Ως προς την ιστόρηση του μαρτυρίου, ο ζωγράφος υιοθετεί έναν από τους δύο κυρίαρχους εικονογραφικούς τύπους του θέματος, ο οποίος συμφωνεί με την Ερμηνεία[1207] και με αγιολογικά κείμενα[1208]. Πρόκειται για ένα εικονογραφικό σχήμα, γνωστό ήδη από τη βυζαντινή περίοδο [1209], που επιβιώνει με επιμέρους διαφοροποιήσεις στα μετά την Άλωση χρόνια [1210]. Η εικονογραφική δομή του επεισοδίου και οι επιμέρους λεπτομέρειες, όπως οι στάσεις των προσώπων και ο αυξημένος αριθμός των δημίων ανάγονται σε υστεροβυζαντινό πρότυπο ανάλογο του Peć[1211], ενώ το σύνθετο σκηνικό βάθος παραπέμπει στην αντίστοιχη σκηνή της μονής Φιλανθρωπηνών[1212].

Συμπέρασμα

Ο θεματικός κύκλος των αποστολικών μαρτυρίων στον Άγιο Γεώργιο Δομενίκου, διατάσσεται στο πρόγραμμα του νοτίου κλίτους, ξεκινώντας από το δυτικό τοίχο με δεξιόστροφη φορά συνεχίζοντας στο βόρειο και καταλήγοντας στον ανατολικό τοίχο, πάνω από την κόγχη της Πρόθεσης.

Οι παραστάσεις των αποστολικών μαρτυρίων δεν ακολουθούν συγκεκριμένη ημερολογιακή σειρά στην ιστόρησή τους. Ωστόσο, διακρίνεται μια προσπάθεια ομαδοποίησης στη διαδοχική τοποθέτηση των κορυφαίων αποστόλων και στη

[1207] Ερμηνεία, 205, 262 (παράρτημα Γ΄).

[1208] Μηναίον Ιουνίου, 44, Συναξάριο Κωνσταντινούπολης (Delehaye H., Synaxarium, στ. 746.1, 5, 14 και στ. 782.20, στ. 783.1 - 2), PG 117, 493D - 496A.

[1209] Όπως στον κώδικα 510 της Παρισινής Βιβλιοθήκης (φ.32ν) (τέλος 9ου αιώνα) (Omont H., Miniatures, 14 - 15, πίν. XXII).

[1210] Όπως στη Λιτή του Οσίου Μελετίου (Deliyanni - Doris H., Hosios Meletios, 288 - 289) και στη μονή Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 293). Στο δεύτερο εικονογραφικό σχήμα ιστορείται το μαρτύριο της πυράς, το οποίο οι ζωγράφοι υιοθετούν στις Λιτές των μονών Μεγάλου Μετεώρου (προσωπική παρατήρηση), Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 415 - 416, εικ. 202 - 203) και Δοχειαρίου (Μπεκιάρης Α., Ο ζωγραφικός διάκοσμος, 283 - 284, εικ. 172β).

[1211] Mijović P., Menologe, 373, σχ.73, πίν. 272.

[1212] Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 293.

συνέχεια των ευαγγελιστών. Τα αποστολικά μαρτύρια αριθμούνται σε έντεκα, προστίθενται η Κοίμηση του ευαγγελιστή Λουκά και το μαρτύριο του ευαγγελιστή Μάρκου, το μαρτύριο του Ιακώβου του Αδελφόθεου[1213] και ένα ακόμη αδιάγνωστου αποστόλου. Στον κύκλο αυτό εντάσσεται ο απόστολος Βαρνάβας, ο οποίος υπάγεται στους Εβδομήκοντα[1214], ενώ δεν παριστάνεται ο Ιάκωβος του Αλφαίου[1215] και ο απόστολος Ματθίας[1216].

Στην πλειονότητά τους τα μαρτύρια περιγράφονται στην Ερμηνεία και στα αγιολογικά κείμενα. Υιοθετούνται κατά κανόνα αποκρυσταλλωμένα εικονογραφικά σχήματα, όπως αυτά έχουν αποτυπωθεί στα μεγάλα μοναστηριακά κέντρα του 16ου αιώνα, με επιμέρους διαφοροποιήσεις. Οι παραστάσεις χαρακτηρίζονται από πολυπροσωπία, αυξημένο αριθμό συμπληρωματικών επεισοδίων, διακοσμητική διάθεση και πρωτοτυπία. Ο ζωγράφος δε δίστασε να εμπλουτίσει το επιλεγόμενο κάθε φορά εικονογραφικό σχήμα με επιμέρους στοιχεία, ώστε να επιτύχει με αφηγηματική διάθεση, τη δραματικότητα του μαρτυρικού θανάτου και να αποφύγει την επανάληψη και την τυποποίηση. Επιπλέον, οι παραστάσεις των μαρτυρίων του ευαγγελιστή Ματθαίου, Ιακώβου του Ζεβεδαίου και Ανδρέα αποτελούν δείγματα της προσωπικής δημιουργίας του ζωγράφου φανερώνοντας συνδυασμό φαντασίας, ευρηματικότητας και γνώσης αγιολογικής παράδοσης. Ειδικότερα, προς αυτή την κατεύθυνση συνηγορούν οι ιστορήσεις των μαρτυρίων Ιακώβου και Ανδρέα, για τα οποία ο ζωγράφος βασίζεται στη διήγηση των χειρογράφων Paris. Coislin. 223 (1300/1) και Oxon. Bodl. T. III. 16 (1306/7) αντίστοιχα.

Κατά τον 17ο αιώνα η ιστόρηση ανάλογου κύκλου ως αυτόνομο ενότητα στη μεταβυζαντινή ζωγραφική και ο διαχωρισμός του από μαρτυρολόγια εντοπίζεται σε τρεις ναούς της Καστοριάς[1217] και σε ναούς της Θεσσαλίας φανερώνοντας μια τοπική

[1213] Στο Συναξάριο της Κωνσταντινούπολης αναφέρεται στη Σύναξη των Αποστόλων (Delehaye H., Synaxarium, στ.782), ενώ η Ερμηνεία (151, 298) τον εντάσσει στους Εβδομήκοντα.

[1214] Σύμφωνα με το Συναξάριο της Κωνσταντινούπολης, στη Σύναξη των Αποστόλων (Delehaye H., Synaxarium, στ.782 - 783) και στην Ερμηνεία (264 - 265, 299 - 300).

[1215] Στο Συναξάριο της Κωνσταντινούπολης αναφέρεται ως ένατος στη Σύναξη (Delehaye H., Synaxarium, στ.781).

[1216] Στο Συναξάριο της Κωνσταντινούπολης αναφέρεται ως δέκατος τρίτος στη Σύναξη (Delehaye H., Synaxarium, στ.782), όπως επίσης και η Ερμηνεία (264, 298)

[1217] Βλ. τη σκηνή στον νάρθηκα του Αγίου Γεωργίου του Βουνού (τέλη 16ου αιώνα), στα Εισόδια της Θεοτόκου «του Τσιατσαπά» (1613/14) και στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας (1663) (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 149 κ.εξ.).

εικονογραφική παράδοση με περιορισμένη διάδοση στις όμορες αυτές περιοχές. Επιμέρους στοιχεία, όπως η πολυπροσωπία και τα δευτερεύοντα επεισόδια, η διακοσμητική και αφηγηματική διάθεση και η χρήση σπάνιων θεμάτων [1218] φανερώνουν τις ποικίλες πηγές πρόσληψης του ζωγράφου προσδίδοντας ρεαλισμό και πρωτοτυπία στο επιλεγόμενο μαρτύριο.

Μαρτύρια Μηνός Μαρτίου

Στο νότιο κλίτος του ναού, στη δεύτερη ανώτερη ζώνη ιστορούνται μαρτύρια αγίων του μηνός Μαρτίου, σε ενιαία ζώνη με τη μορφή ζωφόρου, που περιτρέχει τους τοίχους του κλίτους. Η εκτεταμένη καταστροφή στο βόρειο κλίτος δεν μας επιτρέπει να εξάγουμε συμπεράσματα για την ιστόρηση ή μη άλλου μηνολογίου. Η απεικόνιση ανάλογων κύκλων είναι ιδιαίτερα διαδεδομένη στην μεταβυζαντινή μνημειακή ζωγραφική τόσο στην εικονογράφηση νάρθηκα ή λιτής[1219] όσο και στις Τράπεζες μονών[1220]. Στην περιοχή της Θεσσαλίας η ιστόρηση μηνολογίων και μαρτυρολογίων φαίνεται να αποτελεί μια συχνή πρακτική[1221].

Α΄ ΜΑΡΤΙΟΥ

Η αγία (εικ. 133) στέκεται μετωπική ως της μέση και έχει τα χέρια σε ανάταση, ενώ πίσω διακρίνονται κτίσματα. Η ανάγνωση των γραμμάτων «ΜΝ» και η συνακόλουθη απουσία μαρτυρίου (εικ. 134) οδηγεί στην αναγνώρισή της ως την αγία **Δομνίνα η νέα**[1222].

Η απεικόνιση της αγίας δεν αναφέρεται στην Ερμηνεία και ιστορείται εξαιρετικά σπάνια στη μνημειακή ζωγραφική, σύμφωνα με τη μέχρι σήμερα έρευνα, καθώς

[1218] Ενδεικτικά, η Κοίμηση του ευαγγελιστή Λουκά και το μαρτύριο του Ιακώβου του Ζεβεδαίου.

[1219] Deliyanni - Doris H., Hosios Meletios, 27 - 28, 33 - 37. Πρβλ. την απεικόνιση μηνολογίου σε κυριώς ναούς της παλαιολόγειας εποχής, όπως στη Gracaniča και στη μονή Marko (Mijovic P., Menologe, 396 - 397).

[1220] Όπως στις μονές Μεγίστης Λαύρας και Διονυσίου (Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 48κεξ., 120 κ.εξ., 434 - 436)

[1221] Όπως στα καθολικά των μονών Μεγάλου Μετεώρου, Βαρλαάμ, Ρουσάνου, Δουσίκου και Κορώνας. Επίσης, στην ευρύτερη περιοχή απαντά στον Άγιο Νικόλαο και στους Αγίους Αναργύρους Τσαριτσάνης καθώς στην Κοίμηση Ζάρκου (Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, 56 - 57, 147 - 148)

[1222] Delehaye H., Synaxarium, 499, Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής, 23 - 24, Μηναίον Μαρτίου, 13.

εντοπίζεται μόνο στη ζώνη Μηνολογίου στη Gracanič[1223] και αργότερα στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης (1614/15)[1224]. Τα κτίσματα πίσω από τη μορφή πιθανόν παραπέμπουν στην εκκλησία που ανήγειρε και την καλύβα που διαβιούσε πλησίον αυτής, σύμφωνα με τα κείμενα.

Οι άγιοι **Μάρκελλος** («ΜΑΡΚΕΛΟΥ») και **Αντώνιος** («ΑΝΤΩΝΙΟΥ») εικονίζονται εντός της καμίνου ως την οσφύ (εικ. 134). Ο πρώτος είναι μετωπικός, ενώ ο δεύτερος είναι στραμμένος προς τον Μάρκελλο[1225].

Οι άγιοι παραμένουν άγνωστοι στην παλαιολόγεια και μεταβυζαντινή εικονογραφία, χωρίς καμιά αναφορά στο είδος μαρτυρίου τους με εξαίρεση το Μεγάλο Συναξαριστή[1226], ενώ δεν εντοπίζονται ούτε στην Ερμηνεία.

Το ακέφαλο σώμα του αγίου **Νεστοριανού** («ΝΕΣΤΟΡΙΑΝΟΥ») (εικ. 134) βρίσκεται στο έδαφος, σε γονυκλινή στάση να αιμορραγεί από τον τράχηλο, ενώ δίπλα του αποδίδεται η κεφαλή του[1227]. Πίσω από το σώμα του μάρτυρα στέκεται ο δήμιος σε έντονη συστροφή με υψωμένο το ξίφος στο δεξιό χέρι.

Το επεισόδιο αποδίδει τη χρονική στιγμή μετά τον αποκεφαλισμό, υιοθετώντας ως προς τις επιμέρους λεπτομέρειες (στάσεις) το εικονογραφικό σχήμα του αποκεφαλισμού άλλων αγίων. Ο μάρτυρας δεν αναφέρεται ούτε στην Ερμηνεία ούτε και σε καμιά δημοσιευμένη εντοίχια παράσταση, παρά μόνο στον κώδικα Paris. Coislin. 223 (1300/1)[1228].

Σε πρώτο επίπεδο (εικ. 134), τρία ακέφαλα σώματα εικονίζονται πεσμένα στο έδαφος και δίπλα οι αποτμημένες κεφαλές τους. Πίσω διακρίνεται όρθιος ο δήμιος κρατώντας στα δύο χέρια το ξίφος του, μπροστά σε φυσικό ορεινό βάθος. Δε σώζεται επιγραφή, ωστόσο θα πρέπει να αναγνωριστούν οι άγιοι **Χαρίσιος**, **Νικηφόρος** και **Αγάπιος**.

Πρόκειται για την τριάδα των αγίων, που τιμώνται τη συγκεκριμένη μέρα[1229] και υιοθετείται το σύνηθες εικονογραφικό πρότυπο του αποκεφαλισμού άλλων αγίων.

[1223] Mijović P, Menologe, 294, σχ.27 (K - K), III - IV.

[1224] Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, 187.

[1225] Delehaye H., Synaxarium, 500.

[1226] Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής, 24.

[1227] Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής, 24.

[1228] Delehaye H., Synaxarium, Selecta, 500 (Mc).

[1229] Delehaye H., Synaxarium, 500, Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής, 25.

Δεν εντοπίζεται αναφορά στην Ερμηνεία και σε κανένα άλλο δημοσιευμένο παράδειγμα.

Β΄ ΜΑΡΤΙΟΥ (εικ. 133)

Ο άγιος **Θεόδοτος** («ΘΕΟΔΟΤΟΥ»)[1230] (εικ. 135), επίσκοπος Κυρήνιας Κύπρου εικονίζεται ανάσκελα δεμένος επάνω σε πυρακτωμένη εσχάρα, κάτω από την οποία καίει δυνατή φωτιά και αποτμήματα κάρβουνου.

Ο μάρτυρας δεν αναφέρεται στην Ερμηνεία. Ο τύπος του μαρτυρίου έχει αναλογίες με το αντίστοιχο του αγίου Ιούστου στις μονές Βαρλαάμ[1231] και Μεγάλου Μετεώρου και του αγίου Αρτέμονος στη μονή Φιλανθρωπηνών[1232]. Ο συγκεκριμένος μαρτυρικός θάνατος του αγίου δεν συναντάται σε καμιά μεταβυζαντινή γνωστή παράσταση [1233] , ενώ ως μετωπικός άγιος εντοπίζεται σε υστεροβυζαντινά παραδείγματα[1234].

Το σώμα του μάρτυρα (εικ. 135) αποδίδεται ανάσκελα στο έδαφος με αποτμημένα και διαμελισμένα τα άνω και κάτω άκρα του, ενώ πίσω του διακρίνεται με δυσκολία μια μορφή με πορφυρά ενδύματα σε έντονη κινημένη στάση. Η ανάγνωση των γραμμάτων «ΙΝ» και το είδος του μαρτυρίου οδηγεί στην αναγνώρισή του τελικού μαρτυρίου του οσίου **Κόιντου του ομολογητού**.

Η απεικόνιση του δεν αναφέρεται στην Ερμηνεία, ενώ είναι γνωστή στην αγιολογική παράδοση**[1235]**. Ωστόσο, ο τύπος του μαρτυρίου του εντοπίζεται συχνά στη μεταβυζαντινή ζωγραφική και φέρει αναλογίες με ακρωτηριασμό και διαμελισμό

[1230] Delehaye H., Synaxarium, 502, Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής, 26-27, Μηναίον Μαρτίου, 21.

[1231] Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, πίν. 182.1

[1232] Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 141.

[1233] Στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης (1614/15) ιστορείται διαφορετικό μαρτύριο του αγίου, εκείνο της ανάρτησης και της εκδοράς (Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, εικ. 49).

[1234] Το όνομα το αγίου αναφέρεται στους ναούς της Gracaniča, Peć και Pelinovo (Mijović P., Menologe, 294 σχ.27 (Κ - Κ), 369 σχ.70 (Β - Β), 385 σχ.75 (Β - Β) πίν. 280)

[1235] Delehaye H., Synaxarium, 500 - 501, Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής, 27.

άλλων αγίων, όπως του Ιάκωβου του Πέρση[1236] και των Ανδρονίκου, Πρόβου και Ταράχου[1237].

Τα ακέφαλα σώματα που κείτονται σε διαγώνια διάταξη στο έδαφος (εικ. 133) ανήκουν στους αγίους **Νέστορα** («ΝΕΣΤΟΡΟΣ») και **Τριβίμιο (Τριβιμίνο;)**, που μαρτύρησαν και τιμώνται μαζί τη συγκεκριμένη ημερομηνία. Ο πρώτος φέρει πορφυρό κοντό ένδυμα και τα κάτω άκρα είναι δεμένα με σχοινί, ενώ ο δεύτερος φέρει ποδήρη γαλάζιο χιτώνα έχοντας προτεταμένα τα χέρια. Πίσω από τον άγιο Νέστορα διακρίνεται με δυσκολία ο δήμιος όρθιος σε ήρεμη στάση κρατώντας στο δεξιό χέρι μαχαίρι (;).

Η απεικόνιση τους είναι σύμφωνη με την Ερμηνεία[1238], ενώ απαντούν αντικρουόμενες απόψεις για το είδος του τελικού μαρτυρίου τους στα αγιολογικά κείμενα[1239]. Η απόδοση του μαρτυρίου τους ακολουθεί το σύνηθες εικονογραφικό σχήμα του αποκεφαλισμού άλλων αγίων κατά τη χρονική στιγμή μετά το τετελεσμένο γεγονός. Η απεικόνισή τους εντοπίζεται ήδη στην παλαιολόγεια ζωγραφική[1240]. Κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο ιστορείται είται το μαρτύριο της ανάποδης ανάρτησης[1241] είτε ο αποκεφαλισμός τους[1242], όπως στην παράστασή μας.

Η αγία **Ευθαλία** η παρθένος («ΕΥΘΑΛΙΑΣ») (εικ. 133) κείτεται αποκεφαλισμένη στο έδαφος. Η απόδοση του μαρτυρίου της αγίας δεν αναφέρεται στην Ερμηνεία και

[1236] Βλ. στις μονές Δοχειαρίου (Μπεκιάρης Α., Ο ζωγραφικός διάκοσμος, εικ. 158α), Δουσίκου, Μεγάλου Μετεώρου, Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, πίν. 163.3) και Γαλατάκη (Kanari T., Les peintures, πίν. 31a).

[1237] Ενδεικτικά, στην Τράπεζα της Μεγίστης Λαύρας (Millet G., Athos, πίν. 140.2, Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 57, εικ. 27) και στις μονές Δοχειαρίου (Μπεκιάρης Α., Ο ζωγραφικός διάκοσμος, εικ. 112 - 114), Διονυσίου (Δαμούλος Π., Λιτή, εικ. 19β), Ρουσάνου (Αναγνωστόπουλος Α., Μονή Ρουσάνου, εικ. 213 - 214), Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, πίν. 147.2), Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 143) και Οσίου Μελετίου (Deliyanni - Doris H., Hosios Meletios, εικ. 14).

[1238] Ερμηνεία, 200.β.

[1239] Ο Συναξαριστής αναφέρεται στον αποκεφαλισμό (Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής, 27 - 28), ενώ στο Συναξάριο Κωνσταντινούπολης (Delehaye H., Synaxarium, Synaxaria Selecta, στ.502.47 - 56 (Mc, Mv) αναφέρονται στην ανάποδη ανάρτηση και το μαρτύριο της εκδοράς με βούνευρα.

[1240] Για παράδειγμα στο Treskavac (Mijović P., Menologe, 309 σχ.35, πίν. 145).

[1241] Όπως στις μονές Δουσίκου (αδημοσίευτη) και Δοχειαρίου (Μπεκιάρης Α., Ο ζωγραφικός διάκοσμος, 254 - 255, εικ. 127, 129).

[1242] Ενδεικτικά, στο Μεγάλο Μετέωρο (προσωπική παρατήρηση).

στα αγιολογικά κείμενα με εξαίρεση το Μέγα Συναξαριστή[1243], όπως επίσης και στη μνημειακή ζωγραφική.

Η αγία **Αθανασία** («ΑΘΑΝΑΣΙΑ») (εικ. 133) είναι και αυτή αποκεφαλισμένη. Δίπλα της, σε παράλληλη διάταξη, κείτεται το επίσης ακέφαλο σώμα του αγίου **Ανδρόνικου** («ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΥ»), ο οποίος αποδίδεται ανάσκελα με λυγισμένα τα κάτω άκρα. Ο δήμιος όρθιος σε έντονα κινημένη στάση κρατά στο δεξιό χέρι υψωμένο το σπαθί, ενώ ανεμίζει το απόπτυγμα του ιματίου του.

Η ιστόρηση του μαρτυρίου τους δεν εντοπίζεται στην Ερμηνεία και σε κανένα γνωστό στη μέχρι σήμερα έρευνα έργο. Αντίθετα, η μοναδική μνεία της παρουσίας τους βρίσκεται στον Μέγα Συναξαριστή [1244] , ενώ το Συναξάριο της Κωνσταντινούπολης[1245] αναφέρεται στην κοίμησή τους.

Γ΄ ΜΑΡΤΙΟΥ

Στην κορυφή της σκηνής (εικ. 136) δεσπόζουν οι εσταυρωμένοι άγιοι **Ευτρόπιος** («ΕΥΤΡΟΠΙΟΣ») και **Κλεόνικος**, ενώ πίσω τους προβάλλουν τείχη. Στη βάση των σταυρών διαμορφώνεται φρουριακή κατασκευή της φυλακής, όπου προβάλει ένθρονος ο νεαρός άγιος **Βασιλίσκος** («ΒΑΣΙΛΙΣΚΟΣ»), υψώνοντας την κεφαλή προς τους συναθλητές του.

Η απεικόνιση του τελικού μαρτυρίου των αγίων ακολουθεί πιστά την Ερμηνεία[1246] και την αγιολογική παράδοση [1247]. Η ιστόρηση τους, που ανάγεται ήδη από τη βυζαντινή τέχνη [1248], διαδίδεται στα μετά την Άλωση χρόνια [1249] με επιμέρους διαφοροποιήσεις.

[1243] Delehaye H., Synaxarium, 501, Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής, 28.

[1244] Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής, 29.

[1245] Delehaye H., Synaxarium, 501.

[1246] Ερμηνεία, 300 - 301.γ΄.

[1247] Όπως στο Συναξάριο Κωνσταντινούπολης (Delehaye H., Synaxarium, 503 - 504) και Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής, 29 - 30, Μηναίον Μαρτίου, 30, PG 117, 336CD.

[1248] Ενδεικτικά, στη Gracaniča, στη Dečani , στο Peć και στο Pelinovo (Mijović P., Menologe, 294, 333, σχ. 47 (Ε - Ε), 369, σχ. 72, 385 αντίστοιχα.

[1249] Όπως στις Λιτές του Μεγάλου Μετεώρου (προσωπική παρατήρηση), Δουσίκου (αδημοσίευτη), Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 235.1 και Μπεκιάρης Α., Ο ζωγραφικός διάκοσμος, 255 - 256, εικ. 127, 130) και Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 299). Επίσης, στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης και στην Κοίμηση Ζάρκου Τρικάλων (1620) (Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, εικ. 49, 162

Κάτω από το μαρτύριο των αγίων εικονίζεται μετωπικός νεαρός να κάθεται γονατιστός στο έδαφος (εικ. 136). Ο μάρτυρας, φορώντας κοντό ερυθρό χιτώνα, φέρει το δεξιό χέρι στον αριστερό ώμο, ενώ το αριστερό ακουμπά το μηρό του. Η ανάγνωση ορισμένων γραμμάτων οδηγεί στην αναγνώριση του αγίου **Ζήνωνα** («ΖΗΝΩΝΟΣ»).

Ο νεαρός άγιος δεν αναφέρεται στην Ερμηνεία και δεν εντοπίζεται στην εικονογραφική παράδοση της εποχής. Ωστόσο, μνημονεύεται στον Μέγα Συναξαριστή[1250] και στον κώδικα Paris. Coislin.223. (1300/1) και σε Μηναίο της Βενετίας (1596) [1251].

ΣΤ΄ ΜΑΡΤΙΟΥ (εικ. 137)

Σε βραχώδες έξαρμα του εδάφους (εικ. 137) προβάλεται δύο πολυπληθείς όμιλοι ακέφαλων σωμάτων και τις αποτμημένες κεφαλές σε πρώτο επίπεδο νεαρών μαρτύρων. Ανάμεσά τους οι πέντε δήμιοι σε παράταξη και σε έντονες κινημένες στάσεις με υψωμένα τα ξίφη, ενώ πίσω τους προβάλουν τείχη πόλης.

Η απεικόνιση ενός πλήθους αποκεφαλισμένων σωμάτων είναι πιθανώς να ιστορεί το μαρτύριο των αγίων **τεσσαράκοντα δύο μαρτύρων Αμορίου**[1252] («ΜΟΡ»). Η πιθανολόγηση αυτή στηρίζεται στο γεγονός ότι από τις 3 Μαρτίου έως τις 6 Μαρτίου δεν αναφέρεται άλλο πολυπληθές μαρτύριο εκτός από το συγκεκριμένο.

Η ιστόρηση του μαρτυρίου είναι σύμφωνη με την Ερμηνεία[1253] και την αγιολογική παράδοση[1254]. Ο ζωγράφος ακολουθεί ένα παγιωμένο εικονογραφικό σχήμα, γνωστό ήδη από τη βυζαντινή περίοδο[1255], που διαδίδεται στον 16ο αιώνα[1256] με επιμέρους διαφοροποιήσεις[1257].

αντίστοιχα). Αντίθετα, στη Λιτή της μονής Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, πίν. 195.1) η άθληση των τριών μαρτύρων αποδίδεται με ανάρτησή τους από ξύλινο ικρίωμα και διάτρηση των σωμάτων, αντίθετα με τις πηγές.

[1250] Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής, 32.

[1251] Delehaye H., Synaxarium, Selecta, 505 (Mc, Mv).

[1252] Delehaye H., Synaxarium, 516, Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής, 90 - 104.

[1253] Ερμηνεία, 201.στ΄.

[1254] Μηναίον Μαρτίου, 20, PG 117, 341B.

[1255] Όπως στο Staro Nagoričino και στο Peć (Mijović P., Menologe, 277 σχ.14, 369 σχ.72 αντίστοιχα).

[1256] Όπως στα καθολικά των μονών Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 173), Δοχειαρίου (Μπεκιάρης Α., Ο ζωγραφικός διάκοσμος, 257 - 258, εικ. 127, 131) και Δουσίκου (αδημοσίευτη). Πρβλ. παρόμοια απεικόνιση στις μονές Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., Ο

Ο άγιος **Ευφρόσυνος** («ΕΥΦΡΟΣΥΝΟΣ») (εικ. 138) απεικονίζεται με σκούρα κόμη και γενειάδα. Φορά μοναχικό ένδυμα και κείτεται στο έδαφος με τα χέρια σταυρωμένα στο στήθος. Δίπλα του εικονίζεται ο δήμιος να στάζει από λαγήνι κοχλαστό νερό στο στόμα του μάρτυρα.

Ο άγιος δε μνημονεύεται στην Ερμηνεία και δεν εντοπίζεται, σύμφωνα με τη μέχρι σήμερα έρευνα, η απεικόνισή του στη θρησκευτική ζωγραφική. Ωστόσο, αναφορά στην άθληση του αγίου γίνεται στον Μέγα Συναξαριστή[1258] και στον κώδικα Paris. Coislin. 223. (1300/1) και σε Μηναίο της Βενετίας (1596)[1259].

Ζ΄ ΜΑΡΤΙΟΥ

Τα σώματα των αγίων **Εύβουλου του Ιατρού** («ΕΥΒΟΥΛΟΣ») και **Ιουλιανού** (εικ. 138) κείτονται γονυκλινή στο έδαφος και δίπλα τους οι αποτμημένες κεφαλές τους. Ο δήμιος στέκεται πίσω τους κρατώντας στο υψωμένο δεξιό χέρι το σπαθί.

Η άθληση των αγίων δεν αναφέρεται στην Ερμηνεία. Ωστόσο, μνημονεύονται στο Συναξαριστή και στο Συναξάριο της Κωνσταντινούπολης[1260]. Η ιστόρηση του μαρτυρίου τους παραμένει άγνωστη στην εικονογραφική παράδοση, επαναλαμβάνοντας τον τύπο του αποκεφαλισμού άλλων αγίων.

Το **μαρτύριο των Επτά επισκόπων της Χερσώνας** (εικ. 139) εκτυλίσσεται σε δύο επάλληλα επίπεδα και ταυτίζεται με βάση τις επιγραφές των ονομάτων και την αρχιερατική ενδυμασία των μαρτύρων. Στο πρώτο επίπεδο ο **Βασιλεύς** («ΒΑΣΙΛΕΩΣ») αποδίδεται ανάσκελα με δεμένα τα κάτω άκρα να σύρεται από ένα στρατιώτης και ένα νεαρό. Οι τελευταίοι αποδίδονται σε έντονη συστροφή του σώματος. Σε δεύτερο επίπεδο, ψηλότερα, παριστάνεται ένας όμιλος πέντε επισκόπων (**Ευγένιος**, **Αγαθόδωρος**, **Καπίτων** και **Ευτύχιος)** με ένσταυρα ωμοφόρια σε παράλληλη διάταξη, πίσω από τους οποίους προβάλλουν δύο δήμιοι με ρόπαλα και λίθους. Απέναντί τους διακρίνεται άλλος ιεράρχης γονυκλινής και δεόμενος με το

τοιχογραφικός διάκοσμος, πίν. 197.3), Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 301) και Γαλατάκη (Kanari T., Les peintures, πίν. 49b).

[1257] Οι διαφοροποιήσεις οφείλονται στη διάταξη των μαρτύρων στο διαφορετικό διαθέσιμο κάθε φορά χώρο, στον αριθμό των δημίων και στην απόδοση της χρονικής στιγμής πριν ή μετά το τετελεσμένο γεγονός.

[1258] Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής, 107.

[1259] Delehaye H., Synaxarium, Selecta, 515 (Mc, Mv).

[1260] Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής, 107 και Delehaye H., Synaxarium, 518.

βλέμμα στο δήμιο, ο οποίος τον ραπίζει. Το επεισόδιο εκτυλίσσεται σε βραχώδες σκηνικό βάθος, πίσω από το οποίο διακρίνονται τείχη και δίρριχτα κτίσματα.

Η άθληση των μαρτύρων αναφέρεται στην Ερμηνεία[1261], χωρίς, όμως να διευκρινίζεται ο τρόπος του μαρτυρίου καθενός επισκόπου, ενώ τα κείμενα των πηγών διατυπώνουν με ακρίβεια τις δοκιμασίες των αγίων[1262]. Από την πολυπρόσωπη σύνθεση του μνημείου μας απουσιάζει το μαρτύριο του επισκόπου Αιθερίου. Η ιστόρηση του επεισοδίου, διαμορφωμένη ήδη στα βυζαντινά χρόνια[1263], επαναλαμβάνεται επαρκώς τόσο στην υστεροβυζαντινή ζωγραφική[1264] όσο και σε μεταβυζαντινές παραστάσεις[1265] με ορισμένες διαφοροποιήσεις.

Η παράστασή μας με την διευθέτηση των μορφών στο χώρο, την απουσία του επισκόπου Αιθερίου αλλά και την απεικόνιση της δοκιμασίας του λιθοβολισμού και του ραπίσματος παραπέμπουν στη χρήση ανάλογου προτύπου με εκείνο στο βόρειο εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπηνών[1266].

Θ΄ ΜΑΡΤΙΟΥ

Σε βραχώδες φυσικό τοπίο (εικ. 140) κείτονται σε παράταξη έξι ακέφαλα σώματα. Δε διακρίνονται επιγραφές αλλά τα φυσιογνωμικά τους χαρακτηριστικά παραπέμπουν σε διαφορετικές ηλικίες. Ο τύπος του μαρτυρίου τη συγκεκριμένη ημερομηνία παραπέμπει στον όμιλο **έξι ανώνυμων μαρτύρων** μιας οικογένειας (πάππος, μάμμη, πατήρ, μήτηρ, δύο τέκνα). Δε διακρίνεται δήμιος.

Η απεικόνιση του μαρτυρίου μιας ανώνυμης οικογένειας είναι άγνωστη στην Ερμηνεία, ενώ αναφορές εντοπίζονται στον Μέγα Συναξαριστή και σε κώδικα της Paris. Coislin 223 (1300/1)[1267]. Επίσης, η ιστόρηση του μαρτυρίου τους είναι

[1261] Ερμηνεία, 201.ζ΄.

[1262] Delehaye H., Synaxarium, 517 - 518, Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής, 108 - 110, Μηναίον Μαρτίου, 68, PG 117, 344D.

[1263] Βλ. στο τετράπτυχο Μηνολογίου της μονής Σινά (Σωτηρίου Γ. και Μ., Σινά, εικ. 136).

[1264] Ενδεικτικά, στη Dečani και στο Peć (Mijović P., Menologe, 334 σχ.43 (C - C), 369 σχ.71 (D - D).

[1265] Για παράδειγμα στις μονές Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 173), Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 239.1 και Μπεκιάρης Α., Ο ζωγραφικός διάκοσμος, 258 - 259, εικ. 180, 184) και Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, πίν. 196.2), στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης (1614) και στην Κοίμηση του Ζάρκου Τρικάλων (1620) (Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, εικ. 55, 174 αντίστοιχα).

[1266] Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 301.

[1267] Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής, 162 και Delehaye H., Synaxarium, Selecta, 523 (Mc).

άγνωστη στην εικονογραφική παράδοση και επαναλαμβάνει πρότυπα ανάλογων μαρτυρίων αποκεφαλισμού άλλων αγίων αποτυπώνοντας τη χρονική στιγμή μετά το γεγονός.

Χαμηλότερα (εικ. 140), παριστάνεται ένα ακέφαλο σώμα ηλικιωμένου γενειοφόρου μάρτυρα με σγουρή λευκή κόμη. Πάνω από την αποτμημένη κεφαλή δικρίνεται η επιγραφή «**ΤΑΡΑCΙΟC**».

Ο μάρτυρας δεν αναφέρεται στην Ερμηνεία και σε κανένα άλλο αγιολογικό κείμενο με εξαίρεση σε Μηναίο Βενετίας, που εκδόθηκε το έτος 1596[1268].

Ι΄ ΜΑΡΤΙΟΥ (εικ. 140)

Πάνω σε βραχώδες τοπίο εικονίζεται το ακέφαλο σώμα του αγίου **Κοδράτου** («ΚΟΔΡΑΤΟΥ») (εικ. 141) σε γονυκλινή και δεόμενη στάση. Δίπλα του παριστάνονται δύο επιπλέον ακέφαλα σώματα συναθλητών του, των αγίων **Κυπριανού** («ΚΥΠΡΙΑΝΟΥ») και **Κρησκέντος** («ΚΡΗΣΚΕΝΤΟΣ») με τις αποτετμημένες κεφαλές. Πίσω τους ένας νεαρός γονυκλινής, ο άγιος **Άνεκτος** («[ΑΝΕ]ΚΤΟC»), αναμένει την αποκεφάλισή του, καθώς ο δήμιος αποδίδεται σε έντονη συστροφή να κρατά υψωμένο το σπαθί, το οποίο μόλις έχει αφαιρέσει από τον τελαμώνα.

Η ιστόρηση του μαρτυρίου περιγράφεται στην Ερμηνεία[1269] και στα αγιολογικά κείμενα[1270]. Η ιστόρηση του μαρτυρίου τους, που ανάγεται τη βυζαντινή περίοδο[1271], επαναλαμβάνεται στη μεταβυζαντινή ζωγραφική [1272] χωρίς ιδιαίτερες διαφοροποιήσεις.

[1268] Delehaye H., Synaxarium, Selecta, 523 (Μν).

[1269] Ερμηνεία, 201.ι΄.

[1270] Μηναίον Μαρτίου, 106, στο Συναξάριο Κωνσταντινούπολης (Delehaye H., Synaxarium, 523 - 528), Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής, 163, PG 117, 345CD, PG 149, 513A.

[1271] Όπως στη Gracaniča, στο Treskavac και στο Peć (Mijović P., Menologe, 295 σχ.27 (K - K) III. 10 - 13, 310, σχ. 35 III.1 – 17, πίν. 147, 369, σχ.71.IV 8 - 9 αντίστοιχα). Αντίθετα, στη Dečani και στο Pelinovo (Mijović P., Menologe, 334 σχ.43 (C - C), πίν. 214 III.10, 385 σχ.75 (B – B), πίν. 280 αντίστοιχα) παριστάνονται όρθιοι και μετωπικοί κρατώντας το σταυρό του μαρτυρίου τους.

[1272] Πρβλ. τις σκηνές των μονών Μεγάλου Μετεώρου (προσωπική παρατήρηση), Δουσίκου (αδημοσίευτη) και Δοχειαρίου (Μπεκιάρης Α., Ο ζωγραφικός διάκοσμος, 260 - 261, εικ. 162β). Επίσης, βλ. στις μονές Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 384 - 385, πίν. 196.1), Γαλατάκη (Kanari T., Les peintures, πίν. 51) και Οσίου Μελετίου (Deliyanni - Doris H., Hosios

ΙΑ΄ ΜΑΡΤΙΟΥ (εικ. 140)

Ο άγιος **Σωφρόνιος** («ΣΩΦΡΟΝΙΟΥ») (εικ. 142), αρχιεπίσκοπος Ιεροσολύμων, εικονίζεται μετωπικός ως το στήθος, ανάμεσα σε μαλακούς λόφους, με αρχιερατική ενδυμασία.

Ο άγιος περιγράφεται εκτενώς στην Ερμηνεία[1273] αλλά και στα κείμενα των πηγών[1274]. Η μορφή του δεν εντοπίζεται σε κανένα έργο της μεταβυζαντινής περιόδου στη ζώνη του Μηνολογίου, με εξαίρεση στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης (1614)[1275]. Η παρουσία του, όμως, είναι συχνή στο χώρο του Ιερού Βήματος, στη ζώνη των συλλειτουργούντων ιεραρχών[1276]. Η απόδοσή του αγίου μετωπικού σε προτομή να προβάλλει ανάμεσα στο φυσικό τοπίο παραπέμπει πιθανόν σε επιβίωση παλαιολόγειου προτύπου, όπως αυτό εντοπίζεται στη Gracaniča[1277] και στο Peć[1278].

Ο νεαρός άγιος **Πιόνιος** («ΠΙΟΝΙΟΣ») (εικ. 142), πρεσβύτερος στη Σμύρνη, εικονίζεται μετωπικός ως την οσφύ και το βλέμμα προς το θεατή. Φορά χιτώνα με περίτεχνη απόληξη στο λαιμό και παριστάνεται καθιστός εντός πυράς.

Ο άγιος δε συναντάται στη Ερμηνεία, σε αντίθεση με τα κείμενα των πηγών[1279]. Η ιστόρησή του είναι εξαιρετικά σπάνια, καθώς προηγουμένως εντοπίζεται μόνο στη

Meletios, 275 - 276, abb.28) καθώς και στους ναούς του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης και της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Ζάρκο Τρικάλων (Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, 58, 171 αντίστοιχα).

[1273] Ερμηνεία, 155, 167, 268, 291.

[1274] Delehaye H., Synaxarium, 527 - 528, Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής, 175 - 177, Μηναίον Μαρτίου, 180.

[1275] Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, εικ. 58.

[1276] Ενδεικτικά, στο Ιερό των καθολικών των μονών Διονυσίου (Γκιολές Ν., Οι τοιχογραφίες, 27) και Δοχειαρίου (Παλιούρας Α., Οι τοιχογραφίες του καθολικού, 294). Πρβλ. Τούτος Ν. - Φουστέρης Γ., Ευρετήριον, 121, 146, 151, 172, 183, 218, 301).

[1277] Mijović P., Menologe, 295, σχ. 27 (K - K), III 10 - 13.

[1278] Mijović P., Menologe, 369, σχ. 71 (D - D). Πρβλ. την αντίστοιχη μορφή στο Treskavac και στη Dečani (Mijović P., Menologe, 311, σχ. 35, πίν. 147, 334, σχ. 43 (C - C), πίν. 214 αντίστοιχα), όπου αποδίδεται ολόσωμος κρατώντας ευαγγέλιο.

[1279] Delehaye H., Synaxarium, 529 - 530, Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής, 177 - 178, Μηναίον Μαρτίου, 117.

Gracaniča[1280] και στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης[1281]. Η απόδοση του τελικού μαρτυρίου του ακολουθεί ανάλογες απεικονίσεις αγίων στην πυρά[1282].

Ο άγιος **Γεώργιος ο Νεοφανής και θαυματουργός εν Διϊπίω** («ΓΕΩΡΓΙΟΥ») (εικ. 142) προβάλλει μετωπικός να δέεται ανάμεσα σε λοφίσκους. Αποδίδεται ηλικιωμένος με γκρίζα μακριά γενειάδα και κόμη.

Ο άγιος δεν περιγράφεται στην Ερμηνεία, αντίθετα με την αγιολογική παράδοση[1283]. Η παρουσία του στην μνημειακή ζωγραφική παραμένει άγνωστη σύμφωνα με τη μέχρι σήμερα έρευνα.

Οι άγιοι **Τρόφιμος** («ΤΡΟΦΙΜΟΥ») και **Θάλος** ή **Θαλλός** («ΘΑΛΛΟΣ») (εικ. 142) εικονίζονται προσηλωμένοι σε σταυρούς, οι οποίοι αποδίδονται σε παράταξη πάνω από κατακερματισμένο όρος. Φορούν περίζωμα, ενώ το σώμα του μάρτυρα Θαλλού παριστάνεται σε έντονη κάμψη με την κεφαλή στραμμένη προς τον ουρανό. Το μαρτύριο τους εκτυλίσσεται έξω από τα τείχη της πόλης.

Η απόδοση του τελικού μαρτυρίου των αγίων συμφωνεί απόλυτα με την Ερμηνεία[1284], ενώ αναφέρεται στο Μέγα Συναξαριστή[1285], στον κώδικα Paris. Coislin. 223 (1300/1) και σε Μηναίο της Βενετίας (1596)[1286]. Η ιστόρησή τους δε συναντάται στη ζώνη Μηνολόγιου παλαιολόγειων τοιχογραφικών συνόλων, ενώ κατά τον 16ο αιώνα απαντά στη Λιτή του Μεγάλου Μετεώρου[1287] και στον εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπηνών[1288]. Ο ζωγράφος για την απόδοση του μαρτυρίου τους επαναλαμβάνει πρότυπα άλλων αγίων με την προσήλωσή τους σε σταυρό. Χαρακτηριστικές είναι οι στάσεις των μαρτύρων, όπου η ακινησία και η στατικότητα του αγίου Τροφίμου αντιπαραβάλλεται με την κάμψη της κεφαλής και τους χαλαρωμένους βραχίονες του αγίου Θαλλού.

[1280] Mijović P., Menologe, 295, σχ.27 (K - K).

[1281] Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, εικ. 58.

[1282] Deliyanni - Doris H., Hosios Meletios, 86 - 89, Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 486 κ.εξ., όπου και σχετικά παραδείγματα με βάση τη διαμόρφωση της πυράς.

[1283] Delehaye H., Synaxarium, 530, Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής, 178.

[1284] Ερμηνεία, 201.ια΄.

[1285] Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής, 180 - 181.

[1286] Delehaye H., Synaxarium, Synaxaria Selecta, 527 - 530 (Mc, Mv).

[1287] Προσωπική παρατήρηση.

[1288] Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, εικ. 287.

ΙΒ΄ ΜΑΡΤΙΟΥ (εικ. 140)

Ο άγιος **Θεοφάνης** («ΘΕΩΦΑ[ΝΗC]») **ο ομολογητής** (εικ. 143)**,** επίσκοπος Σιγριανής, παριστάνεται μετωπικός και δεόμενος ως την οσφύ φορώντας μοναχικό ένδυμα. Αποδίδεται ηλικιωμένος με λευκή κόμη και γενειάδα.

Ο άγιος δεν αναφέρεται στην Ερμηνεία αλλά εντοπίζεται σε αγιολογικά κείμενα[1289]. Η παρουσία του είναι διαδεδομένη στην υστεροβυζαντινή μνημειακή ζωγραφική[1290], σε αντίθεση με την απουσία του στα μεταβυζαντινά χρόνια, με εξαίρεση τον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης (1614)[1291], φανερώνοντας τη χρήση κοινού προτύπου.

Ο άγιος **Φινεές** («ΦΙΝΕΕΣ») **ο δίκαιος** (εικ. 143) απεικονίζεται μετωπικός ως την οσφύ, μεσήλικας με κοντή μαύρη γενειάδα και κόμη. Αποδίδεται δεόμενος με ελαφρά συστροφή προς τον άγιο Θεοφάνη.

Ο άγιος δεν αναφέρεται στην Ερμηνεία και είναι άγνωστος στην εικονογραφική παράδοση. Μνεία του ονόματός του γίνεται στον Μέγα Συναξαριστή[1292], στον κώδικα Paris. Coislin. 223 (1300/1) και σε Μηναίο της Βενετίας (1596)[1293].

ΙΓ΄ ΜΑΡΤΙΟΥ (εικ. 140)

Ο άγιος **Ο(υ)ρπασιανός** (εικ. 143) παριστάνεται έγκλειστος εντός σιδερένιου κλωβού σε αφύσικη στάση με τα χέρια στο στήθος και τα γόνατα λυγισμένα. Χαμηλότερα, δύο δήμιοι εικονίζονται με υψωμένα τα χέρια κρατώντας λαμπάδες και με το βλέμμα προς τον μάρτυρα.

Η άθληση του αγίου περιγράφεται στην Ερμηνεία[1294] και στα κείμενα των πηγών[1295]. Η ιστόρηση του μαρτυρίου παραμένει άγνωστη στην εικονογραφική

[1289] Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής, 204 - 206 και Delehaye H., Synaxarium, 529 - 531, Μηναίον Μαρτίου, 128 - 129.

[1290] Όπως στη Gracaniča, στο Treskavac, στη Dečani και στο Peć (Mijović P., Menologe, 295 σχ.27 (K - K), 311 σχ.35, πίν. 147, 334 σχ.43 (C - C) πίν. 214, 371 σχ.71 (D - D).

[1291] Φλώρου Κ. Τσαριτσάνη, εικ. 60 - 61.

[1292] Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής, 211.

[1293] Delehaye H., Synaxarium, Synaxaria Selecta, 534 (Mc, Mv).

[1294] Ερμηνεία, 201.ιγ΄.

[1295] Ο Μέγας Συναξαριστής αναφέρει το μαρτύριο την 9η Μαρτίου (Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής, 159 - 161), όπως και ο κώδικς Paris. Coislin. 223 (Delehaye H., Synaxarium, Synaxaria Selecta 522 - 523 (Mc). Αντίθετα, το Μηναίον της Βενετίας (1596) αναφέρει στη συγκεκριμένη ημερομηνία το γεγονός (Delehaye H., Synaxarium, 535 (Mv).

παράδοση σύμφωνα με τη μέχρι σήμερα έρευνα, με εξαίρεση το σύγχρονο παράδειγμα στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης (1614)[1296].

Ο άγιος **Νικηφόρος** («ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ») (εικ. 144), Πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως, εικονίζεται μετωπικός σε προτομή φορώντας αρχιερατικά άμφια. Ευλογεί με το δεξιό χέρι, ενώ στο αριστερό κρατά κλειστό ευαγγέλιο. Η απεικόνισή του εδώ οφείλεται στο γεγονός ότι τη συγκεκριμένη ημερομηνία εορτάζεται η ανακομιδή των λειψάνων του[1297].

Ο πατριάρχης Νικηφόρος δεν αναφέρεται στην Ερμηνεία στο Μηνολόγιο του Μαρτίου[1298], καθώς η μνήμη του τελείται στις Β΄Ιουνίου[1299]. Ο άγιος ιστορείται κατά κανόνα στο Ιερό, στη ζώνη των συλλειτουργούντων ιεραρχών[1300]. Η απεικόνισή του σε Μηνολόγιο δεν απαντάται στην μνημειακή ζωγραφική της μεταβυζαντινής περιόδου, σε αντίθεση με την προγενέστερη υστεροβυζαντινή παράδοση[1301]. Επίσης, στην ίδια πηγή πρόσληψης ανάγεται και ο τρόπος απόδοσης του αγίου, που παραπέμπει στην αντίστοιχη μορφή στο ναό της Dečani [1302].

Ο άγιος **Άβιβος** («ΑΒΙΒΟΥ») (εικ. 144) από την Ερμούπολη της Αιγύπτου, παριστάνεται ημίγυμνος με περίζωμα και δεμένος με πέτρα στον τράχηλο. Ένας νεαρός δήμιος τον ανακρατεί και τον ρίπτει στο ποτάμι, που ρέει ανάμεσα στα καθ'ύψος αναπτυσσόμενα όρη.

Η περιγραφή του μαρτυρίου του αγίου δεν αναφέρεται στην Ερμηνεία, παρά μόνο σε ορισμένα κείμενα των πηγών, όπως στο Μέγα Συναξαριστή[1303] και στον κώδικα Paris. Coislin. 223 (1300/1) και σε Μηναίο Βενετίας του έτους 1596[1304]. Ωστόσο, η περιγραφή και η εικονογραφική απόδοση του μαρτυρίου συμπίπτει με το τελικό μαρτύριο του αγίου Σαβίνου ή Σαβινιανού, ο οποίος τιμάται στις ΙΣΤ΄ Μαρτίου και παριστάνεται στο δυτικό τοίχο του κλίτους.

[1296] Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, εικ. 60 - 61.

[1297] Delehaye H., Synaxarium, 533 - 534, Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής, 250 - 251.

[1298] Ερμηνεία, 156, όπου αναφέρεται ανάμεσα στους Ιεράρχες.

[1299] Delehaye H., Synaxarium, 723 - 726.

[1300] Ενδεικτικά, στα αγιορείτικα καθολικά (Τούτος Ν. - Φουστέρης Γ., Ευρετήριον, 121, 146, 183, 342, 398).

[1301] Όπως στο Staro Nagoričino, στη Gracaniča και στο Treskavac (Mijović P., Menologe, 277 σχ.14, 295 σχ.27 (Κ - Κ), 311 σχ.35 πίν. 147, 149 αντίστοιχα).

[1302] Mijović P., Menologe, 334 σχ.43 (C - C), πίν. 217.

[1303] Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής, 252

[1304] Delehaye H., Synaxarium, Synaxaria Selecta, 534 - 535 (Mc, Mv).

Η αγία **Χριστίνα** («ΧΡΙΣΤΙΝΑ») από την Περσία (εικ. 140), εικονίζεται γονυκλινής σε έντονη συστροφή με υψωμένο το δεξιό χέρι, καθώς αναμένει το ράπισμα του δημίου, ο οποίος στέκεται δίπλα της με ανεμίζον απόπτυγμα του ιματίου του.

Η αγία δεν αναφέρεται στην Ερμηνεία, αλλά στα κείμενα των πηγών[1305]. Για την ιστόρηση του μαρτυρίου της επαναλαμβάνεται πρότυπο αντίστοιχων μαρτυρίων άλλων αγίων[1306].

ΙΔ΄ ΜΑΡΤΙΟΥ

Ο άγιος **Αλέξανδρος ο εν Πίδνη** («ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ Ο ΕΝ ΠΙΘΝΗ») (εικ. 144), εικονίζεται γονυκλινής στο έδαφος έχοντας τα χέρια δεμένα με σκοινί. Πίσω του ο δήμιος ετοιμάζεται να ανασύρει το σπαθί από τη θήκη του.

Ο άγιος αναφέρεται στην Ερμηνεία[1307] και στην αγιολογική παράδοση[1308]. Η απόδοση του μαρτυρίου απαντάται σπάνια στα παλαιολόγεια χρόνια[1309] και δεν συναντάται στη μεταβυζαντινή ζωγραφική, με εξαίρεση στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης[1310].

ΙΕ΄ ΜΑΡΤΙΟΥ (εικ. 145)

Πίσω από κατακερματισμένα όρη και τείχη προβάλλει ο **Αριστόβουλος** («ΑΡΙΣΤΟΒΟΛΟΣ») (εικ. 146), αδελφός του αποστόλου Βαρνάβα, μετωπικός σε προτομή, κρατώντας κώδικα.

[1305] Το Συναξάριο της Κωνσταντινούπολης αναφέρει την αγία στη 14η Μαρτίου (Delehaye H. Synaxarium, 536), ενώ τστον κώδικα Paris. Coislin. 223 (1300/1) τη 13η Μαρτίου (Delehaye H., Synaxarium, Synaxaria Selecta (Mc), 536), Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής, 252.

[1306] Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 484 - 486.

[1307] Ερμηνεία, 201.ιδ΄.

[1308] Delehaye H., Synaxarium, Synaxaria Selecta, 535, Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής, 254, Μηναίον Μαρτίου, 148.

[1309] Βλ. στο Treskavac και στο Peć (Mijović P., Menologe, 311 σχ.35 πίν. 149, 371 σχ.71 (D - D). Αντίθετα, στο Staro Nagoričino ο άγιος τιμάται στις 13 Μαρτίου (Mijović P., Menologe, 277 σχ.14).

[1310] Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, εικ. 60, 62.

Ο άγιος αναφέρεται στην Ερμηνεία[1311] και στα κείμενα των πηγών[1312]. Η απεικόνιση του δεν είναι ιδιαίτερα διαδεδομένη και εντοπίζεται άλλοτε σε ζώνη Μηνολογίου και άλλοτε ανάμεσα στους Εβδομήκοντα (Ο΄) αποστόλους[1313], όπως στο μνημείο μας με τη διπλή απεικόνισή του. Η παρουσία του στο συγκεκριμένο χώρο οφείλεται μάλλον σε επιβίωση υστεροβυζαντινού προτύπου, όπως στη Gracaniča[1314] και στο Treskavac[1315], καθώς δεν απαντά σε κανένα μεταβυζαντινό παράδειγμα σε ανάλογο χώρο σύμφωνα με τη μέχρι σήμερα έρευνα. Ωστόσο, η απόδοση του αποστόλου στο λίγο μεταγενέστερο ναό της Κοιμήσης στο Ζάρκο Τρικάλων (1620)[1316] υποδηλώνει τη χρήση κοινού προτύπου στην περιοχή στις αρχές του 17ου αιώνα.

Σε πρώτο επίπεδο, ανάμεσα σε λοφίσκους (εικ. 146), αποδίδεται ο αποκεφαλισμός των αγίων **Αγαπίου** και των συν αυτώ: **Πλησίου** («ΠΛΗΣΙΟΣ»), **Ρωμύλου** («ΡΩΜΥΛΟΣ»), **Τιμολάου** («ΤΙΜΟΛΑΟΣ»), **Αλεξάνδρου** («ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ»), **Αλεξάνδρου** («ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ»), **Διονυσίου** («ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ») και **Διονυσίου** («ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ»). Οι τέσσερις από τους μάρτυρες έχουν ήδη αποκεφαλισθεί, ενώ οι υπόλοιποι αναμένουν το τελικό χτύπημα καθώς οι δύο δήμιοι στέκονται με υψωμένα σπαθιά στα χέρια.

Η περιγραφή του μαρτυρίου αναφέρεται στην Ερμηνεία[1317] και στα αγιολογικά κείμενα[1318]. Η ιστόρηση της άθλησής τους συναντάται ήδη σε υστεροβυζαντινά

[1311] Ερμηνεία, 153, 263.κγ΄, 298. Η απόδοση του στο μνημείο μας, όμως, δε συμφωνεί με τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά που αναφέρει η Ερμηνεία (γέρων, με λευκή κόμη και σγουρή γενειάδα) αλλά νέος και αγένειος.

[1312] Delehaye H., Synaxarium, 539 - 540, Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής, 255 - 256.

[1313] Όπως στο νάρθηκα της μονής Βατοπαιδίου (Millet G., Athos, πίν. 91.3 και Τσιγαρίδας Ε., Βυζαντινές τοιχογραφίες, εικ. 220), στη μονή Γαλατάκη (Kanari T., Les peintures, πίν. 102a), στην Τράπεζα της μονής Διονυσίου (Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 125), στη μονή Πατέρων Ζίτσας (Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων, 257, πίν. 16α) και αργότερα στη μονή Δρακότρυπας Αγράφων (Τσιουρής Ι., Δρακότρυπα, εικ. 5).

[1314] Mijović P., Menologe, 295, σχ. 28 (L - L). Η ιστόρηση του μαρτυρίου τοποθετείται τη 16η Μαρτίου, όπως και στο Treskavac.

[1315] Mijović P., Menologe, 311, σχ.35, πίν. 149.

[1316] Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, εικ. 180.

[1317] Ερμηνεία, 201.ιε΄.

[1318] Delehaye H., Synaxarium, 537 - 538, Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής, 255, Μηναίον Μαρτίου, 156.

παραδείγματα[1319] και κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο απαντούν στο διάκοσμο των ναών του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης και της Κοίμησης της Θεοτόκου στο Ζάρκο Τρικάλων[1320] υποδηλώνοντας τη χρήση κοινού προτύπου στην περιοχή. Ο ζωγράφος επαναλαμβάνει το παγιωμένο εικονογραφικό σχήμα της αποκεφάλισης άλλων αγίων χωρίς διαφοροποιήσεις.

Μπροστά από βραχώδες σχηματοποιημένο τοπίο, ιστορείται το μαρτύριο του αγίου **Νικάνδρου** («ΝΙΚΑΝΔΡΟΣ») (εικ. 146). Ο μάρτυρας προβάλλεται αναρτημένος ανάποδα σε κλαδί δέντρου[1321], ακίνητος με το βλέμμα προς το θεατή και με δεμένους τους αστραγάλους. Εκατέρωθεν του εικονίζονται δύο δήμιοι, οι οποίοι συγκρατούν στο στόμα τους τα μαχαίρια, και ταυτόχρονα με τα χέρια τους αποξέουν το δέρμα του μάρτυρα από τα σκέλη.

Το μαρτύριο του αγίου δεν περιγράφεται στην Ερμηνεία αλλά αναφέρεται στα αγιολογικά κείμενα[1322]. Η ιστόρηση του μαρτυρίου εντοπίζεται προηγουμένως στις Λιτές των μονών Δοχειαρίου[1323] και Βαρλαάμ[1324], εκ των οποίων η τελευταία αποτελεί και το πλησιέστερο παράλληλο με την παράστασή μας. Η αντίστοιχη παράσταση στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης[1325] υποδηλώνει τη χρήση κοινού προτύπου και ανθιβόλου στις γειτονικά όμορες περιοχές. Ο ζωγράφος χρησιμοποιεί ένα καθιερωμένο εικονογραφικό σχήμα για την απόδοση του ιδιότυπου αυτού μαρτυρίου, όπου συνδυάζονται τα διαφορετικά μαρτύρια της ανάρτησης και της εκδοράς δέρματος[1326].

Τέλος, στο κατώτερο δεξιό τμήμα (εικ. 146), σε πρώτο επίπεδο κείτεται στο έδαφος το ακέφαλο σώμα του αγίου **Μενίγνου του Κναφέως** («ΜΕΝΙΓΝΟC»), που

[1319] Όπως στο Staro Nagoričino και στη Gracaniča (Mijović P., Menologe, 277, σχ. 14 και 295, σχ. 28 (L - L) αντίστοιχα).

[1320] Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, 202, εικ. 60, 62.

[1321] Πρβλ. αναλογίες με το αντίστοιχο μαρτύριο του αποστόλου Ανδρέα και Φιλίππου στο μνημείο μας.

[1322] Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής, 256, Μηναίον Μαρτίου, 61. Αντίθετα, στο Συναξάριο της Κωνσταντινούπολης περιγράφεται ο αποκεφαλισμός ως το τελικό μαρτύριο του αγίου (Delehaye H, Synaxarium, 538 - 539).

[1323] Μπεκιάρης Α., Ο ζωγραφικός διάκοσμος, 261 - 262, εικ. 164.θ΄.

[1324] Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 387 - 388, πίν. 190.1.

[1325] Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, εικ. 60, 62.

[1326] Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 490 - 492 και Deliyanni - Doris H., Hosios Meletios, 89 - 91.

αποδίδεται σε γονυκλινή στάση, ενώ πίσω του προβάλει ο νεαρός δήμιος τοποθετώντας το σπαθί στη θήκη του.

Το μαρτύριο του αγίου δεν αναφέρεται στην Ερμηνεία αλλά μόνο στον κώδικα Paris. Coislin. 223 (1300/1)[1327]. Επίσης, η ιστόρηση του μαρτυρίου εντοπίζεται σπάνια στη μνημειακή ζωγραφική, όπως, για παράδειγμα, στο Treskavac[1328], ενώ κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο απαντά στο ναό του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης (1614)[1329], υποδηλώνοντας τη χρήση κοινού προτύπου.

ΙΣΤ΄ ΜΑΡΤΙΟΥ

Στο ανώτερο τμήμα της σκηνής εικονίζεται ο άγιος **Ιωάννης ο εν Ρουφινιαναίς** («ΙΩ[ΑΝΝΟΥ]») (εικ. 147), ηλικιωμένος με λευκή κόμη και γενειάδα, να στρεφεται ελαφρά προς αριστερά με το βλέμμα χαμηλότερα, όπου εικονίζεται το μαρτύριο του αγίου Σαβίνου («ΣΑΒΙΝΟΥ»).

Ο άγιος Ιωάννης δεν αναφέρεται στην Ερμηνεία, ενώ εντοπίζεται αναφορά μόνο στον κώδικα Paris. Coislin. 223 (1300/1)[1330] και σε Μηναίο της Βενετίας του έτους 1596[1331]. Δεν συναντάται σε κανένα προγενέστερο έργο, σύμφωνα με τη μέχρι σήμερα έρευνα.

Ο άγιος **Σαβίνος** ή **Σαβινιανός** («ΟCΑΒΙΝΟΥ») (εικ. 147), εικονίζεται εντός υδάτινης περιοχής πιθανόν λίμνης στις πλαγιές όρους. Φέρει τα άνω και κάτω άκρα δεμένα με σχοινί.

Η ιστόρηση του μαρτυρίου περιγράφεται τόσο στην Ερμηνεία[1332] όσο και στα αγιολογικά κείμενα[1333]. Η απεικόνιση του τελικού μαρτυρίου του αγίου δεν απαντάται συχνά στην υστεροβυζαντινή εικονογραφική παράδοση[1334]. Το ποτάμι στο

[1327] Delehaye H., Synaxarium, Synaxaria Selecta, 537 - 540 (Mc, Mv). Δεν αναφέρεται στον Μέγα Συναξαριστή.

[1328] Mijović P., Menologe, 311 σχ.35 πίν. 149.

[1329] Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, εικ. 60, 62.

[1330] Delehaye H., Synaxarium, Synaxaria Selecta, 543, όπου αναφέρεται τη 17η Μαρτίου.

[1331] Delehaye H., Synaxarium, Synaxaria Selecta, 543, όπου αναφέρεται τη 16η Μαρτίου. Πρβλ. Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής, 260.

[1332] Ερμηνεία, 201.ιστ΄.

[1333] Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής, 259 - 260. Αντίθετα, στο Συναξάριο της Κωνσταντινούπολης, ο άγιος αναφέρεται ότι τιμάται στις 12 Μαρτίου (Delehaye H., Synaxarium, 532 - 534).

[1334] Ενδεικτικά, στη Gracaniča και στο Peć (Mijović P., Menologe, 295 σχ.27 (K - K), 371 σχ.71 (D - D), όπου, όμως, παριστάνονται στα μαρτύρια της 12ης και 13ης Μαρτίου αντίστοιχα.

οποίο μαρτύρησε ο άγιος έχει τη μορφή περίκλειστης λίμνης ανάμεσα σε όρη, όπως στην αντίστοιχη σκηνή της Λιτής της μονής Δοχειαρίου[1335] και στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης[1336] με ουσιαστικές, όμως, διαφορές στη δομή της σκηνής.

Σε πρώτο επίπεδο παριστάνεται η ημίγυμνη μορφή του αγίου **Πάπα** («ΠΑΠΑ») **από τη Λυκαονία** (εικ. 147) προσαρτημένου σε δέντρο με τα χέρια πισθάγκωνα. Φορά περίζωμα και κλίνει ελαφρά το κεφάλι.

Ο τρόπος άθλησης του αγίου δεν περιγράφεται στην Ερμηνεία, ωστόσο αναφέρεται στην αγιολογική παράδοση[1337]. Σύμφωνα με το Συναξάριο του, ο άγιος έχει προσαρτηθεί σε άκαρπο δέντρο που βλάστησε με θαυμαστό τρόπο. Η ιστόρηση του τελικού μαρτυρίου διαφέρει από τα δημοσιευμένα μεταβυζαντινά παραδείγματα[1338], που ακολουθούν κοινά πρότυπα, και αποδίδουν προγενέστερο μαρτύριο του αγίου[1339]. Η παραπλήσια απόδοση του αγίου στο γειτονικό ναό του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης (1614)[1340] υποδηλώνει τη χρήση κοινού προτύπου στην περιοχή.

Στα δεξιά ο άγιος **Ιουλιανός ο εξ Κιλικίας** («ΙΟΥΛΙΑΝΟΥ») (εικ. 147) βρίσκεται δεμένος μέσα στη θάλασσα, εντός σάκου γεμάτου ερπετά, από τον οποίον προβάλλει μόνο το κεφάλι του.

Το ιδιότυπο μαρτύριο του αγίου δεν περιγράφεται στην Ερμηνεία αλλά μόνο στα κείμενα των πηγών[1341]. Η ιστόρηση του μπορεί να χαρακηριστεί ως σπάνια καθώς δεν απαντά σε άλλο έργο, με εξαίρεση στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης[1342], όπου η

[1335] Μπεκιάρης Α., Ο ζωγραφικός διάκοσμος, 261, εικ. 105.

[1336] Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, εικ. 60, 62.

[1337] Όπως στο Συναξάριο της Κωνσταντινούπολης (Delehaye H., Synaxarium, 539 – 540) και στον Μέγα Συναξαριστή (Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής, 260). Επίσης, στα Synaxaria Selecta ο άγιος αναφέρεται να τιμάται και τη 14η Σεπτεμβρίου (Delehaye H., Synaxarium, Synaxaria Selecta, στ.43 - 44.52 - 56, στ.45 - 46.38 - 47).

[1338] Όπως στις Λιτές των μονών Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ., - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 173), Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 388 - 389, εικ. 187.1), Γαλατάκη (Kanari T., Les peintures, πίν. 52α), Οσίου Μελετίου (Deliyanni - Doris H., Hosios Meletios, 276 - 277, εικ. 28) και Δοχειαρίου (Μπεκιάρης Α., Ο ζωγραφικός διάκοσμος, 262 - 263, εικ. 163α).

[1339] Ο άγιος αποδίδεται προσαρτημένος σε ξύλινο ικρίωμα ανάμεσα σε δημίους, όπου τον αποξέουν με αιχμηρά μεταλλικά εργαλεία, γνωστά ως «σιδηρόνυχα».

[1340] Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, εικ. 60, 62.

[1341] Delehaye H., Synaxarium, 541 - 542, Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής, 260 - 261.

[1342] Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, εικ. 60, 62.

παραπλήσια απεικόνισή του φανερώνει τη χρήση του ίδιου προτύπου. Η απόδοση του πελάγους, όπου ερρίφθη από τους ειδωλολάτρες, είναι ανάλογη με εκείνη του μαρτυρίου του αγίου Σαβίνου.

Ο άγιος **Ρωμανός του εν Παρίω** (εικ. 147)**,** διάκονος στην Παλαιστίνη, αποδίδεται γονυκλινής με τα χέρια δεμένα πισθάγκωνα, πίσω από λοφίσκο, να αναμένει τον αποκεφαλισμό του. Πίσω του προβάλλει όρθιος ο δήμιος με ανυψωμένο το σπαθί στο δεξιό χέρι και ανεμίζον απόπτυγμα του ιματίου του.

Ο άγιος δεν αναφέρεται στην Ερμηνεία, παρά μόνο στην αγιολογική παράδοση[1343]. Η απόδοση του μαρτυρίου δεν εντοπίζεται σε κανένα παλαιολόγειο ή μεταβυζαντινό παράδειγμα, υιοθετώντας το καθιερωμένο σχήμα του αποκεφαλισμού άλλων αγίων και αποτυπώνοντας τη χρονική στιγμή πριν την εκτέλεσή του.

Ο άγιος **Αλέξανδρος** («ΑΛΕΞΑΝΔΡΙΩΝ») (εικ. 147), σε νεαρή ηλικία και αγένειος, στέκεται μετωπικός ανάμεσα σε όρη, ενώ πίσω του προβάλλουν δίρρικτα κτίρια.

Ο άγιος δεν αναφέρεται στην Ερμηνεία. Καθώς αποδίδεται αγένειος σε νεαρή ηλικία, είναι δύσκολο να ταυτιστεί με τον αναφερόμενο στον Μέγα Συναξαριστή[1344] Πάπα Ρώμης, που τιμάται την ίδια ημέρα. Ωστόσο, με την παραλλαγή αυτή του ονόματος αναφέρεται τόσο στο Συναξάριο της Κωνσταντινούπολης[1345] όσο και στον κώδικα Paris. Coislin. 223 (1300/1)[1346] γεγονός που μας οδηγεί να ταυτίσουμε την μορφή του με τον συγκεκριμένο Πάπα, παρά τη νεαρή ηλικία του. Ανάλογη απόδοση του αγίου εντοπίζεται στο προγενέστερο παλαιολόγειο παράδειγμα στη Gracaniča[1347], ενώ δεν συναντάται στα μετά την Άλωση χρόνια.

Ανάμεσα στις πλαγιές του ορεινού τοπίου, παριστάνονται οι άγιοι **Δέκα (Ι΄) Μάρτυρες** από τη Φοινίκη (εικ. 147), τα σώματα των οποίων διατάσσονται σε δύο ομίλους και σε ακτινωτή διάταξη και περιμετρικά αυτών οι κεφαλές τους. Δύο δήμιοι

[1343] Όπως στο Συναξάριο της Κωνσταντινούπολης (Delehaye H., Synaxarium, 543) και τον Μέγα Συναξαριστή (Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής, 260).

[1344] Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής, 261, όπου γίνεται αναφορά στο τελικό μαρτύριο του αποκεφαλισμού του αγίου.

[1345] Delehaye H., Synaxarium, 544.

[1346] Delehaye H., Synaxarium, Synaxaria Selecta, στ. 543 - 544.52 - 53, όπου αναφέρεται ότι ο άγιος τιμάται τη 17η Μαρτίου.

[1347] Mijović P., Menologe, 295 σχ.28 (L - L), όπου, όμως, αναφέρεται ότι η μνήμη του τιμάται τη 15η Μαρτίου.

εικονίζονται σε έντονες στάσεις με υψωμένα τα σπαθιά, εκ των οποίων ο δεξιός ετοιμάζεται να αποκεφαλίσει τον τελευταίο ζωντανό μάρτυρα.

Το μαρτύριο των αγίων δεν περιγράφεται στην Ερμηνεία αλλά στον Μέγα Συναξαριστή[1348], σε Μηναίο του 1596[1349] και στον κώδικα Paris. Coislin. 223 (1300/1) [1350] .Ο ζωγράφος υιοθετεί το καθιερωμένο εικονογραφικό σχήμα αποκεφαλισμού άλλων αγίων για την απόδοση του συγκεκριμένου μαρτυρίου.

ΙΖ΄ ΜΑΡΤΙΟΥ (εικ. 145)

Στο επάνω τμήμα της σκηνής (εικ. 145) ξεχωρίζει ο άγιος **Κύριλλος** («ΚΙΡΙΛΟC»), αρχιεπίσκοπος Ιεροσολύμων, ο οποίος αποδίδεται μετωπικός ως την οσφύ, με ελαφρά στραμμένη την κεφαλή αριστερά και το βλέμμα προς το μαρτύριο των αγίων Δέκα Μαρτύρων της Φοινίκης. Φορά πολυσταύριο φαιλόνιο και κρατά κλειστό κώδικα στο αριστερό χέρι του.

Ο άγιος **Κύριλλος**, αρχιεπίσκοπος Ιεροσολύμων, τιμάται την 18η Μαρτίου. Η απεικόνισή του στην αμέσως προηγούμενη ημέρα δεν πρέπει να είναι άσχετη με την λανθασμένη προφανώς απεικόνιση του μαρτυρίου του αγίου Παύλου, ο οποίος τιμάται στις 17 Μαρτίου, ενώ εδώ παριστάνεται αμέσως μετά τον άγιο Κύριλλο με τα μαρτύρια αγίων της 18ης Μαρτίου.

Ο άγιος αναφέρεται στην Ερμηνεία[1351], όπως και στην αγιολογική παράδοση[1352]. Η απεικόνιση του γνωστή, ήδη, τον 11ο αιώνα[1353], θα γνωρίσει περιορισμένη διάδοση στην παλαιολόγεια ζωγραφική απαντώμενη σε μνημεία, όπως στη ζώνη του Μηνολογίου στη Dečani[1354] και στο Pelinovo[1355]. Η παρουσία του στη ζώνη του Μηνολογίου, όπως στο μνημείο μας, δεν συναντάται σε κανένα γνωστό μεταβυζαντινό εντοίχιο σύνολο.

[1348] Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής, 261.

[1349] Delehaye H., Synaxarium, Synaxaria Selecta, στ.543 - 544.47.

[1350] Delehaye H., Synaxarium, Synaxaria Selecta, στ.543 - 544.52, όπου, όμως, αναφέρεται η μνήμη τους τη 17η Μαρτίου.

[1351] Ερμηνεία, 156, 171, 269.

[1352] Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής, 316 - 317, Delehaye H., Synaxarium, στ.545 - 546.

[1353] Όπως στο τετράπτυχο Μηνολογίου της μονής Σινά (Σωτηρίου Γ. και Μ., Σινά, εικ. 136).

[1354] Mijović P., Menologe, 334 σχ.43 (C - C).

[1355] Mijović P., Menologe, 386 σχ.75 (B - B).

Στο άνω αριστερό άκρο, εντός πυράς (εικ. 148), εικονίζεται νεαρή αγένεια ανδρική μορφή, ο άγιος **Παύλο**ς («ΠΑΥΛΟ»). Αποδίδεται ως την οσφύ ελαφρά στραμμένος προς δεξιά με υψωμένο το αριστερό χέρι σε στάση χαιρετισμού και με το βλέμμα στο επόμενο μαρτύριο των αγίων Μυρίων.

Ο άγιος αναφέρεται στην Ερμηνεία[1356], στο Συναξαριστή[1357] αλλά και στον κώδικα Paris. Coislin.223 (1300/1) και στο Μηναίο του έτους 1596[1358]. Η ιστόρηση του μαρτυρίου του είναι άγνωστη στη ζωγραφική παράδοση, σύμφωνα με τη μέχρι σήμερα έρευνα.

ΙΗ΄ ΜΑΡΤΙΟΥ

Το κέντρο της σκηνής (εικ. 148), σε ορεινό τοπίο, καταλαμβάνει πλήθος ακέφαλων σωμάτων («**ΟΙ ΑΓΙΟΙ ΜΥΡΙΟΙ**»), ενώ οι τμηθείσες κεφαλές διατάσσονται περιμετρικά γύρω από αυτά. Πίσω τους προβάλλουν τέσσερις δήμιοι με έντονες κινήσεις και υψωμένα ξίφη στα χέρια αποτυπώνοντας τη χρονική στιγμή μετά την εκτέλεση των αγίων.

Το μαρτύριο των αγίων Μυρίων περιγράφεται στην Ερμηνεία[1359] και σε ορισμένα κείμενα πηγών, όπως στο Μεγάλο Συναξαριστή[1360], στον κώδικα Paris. Coislin. 223 (1300/1) και στο Μηναίο Βενετίας (1596)[1361]. Ωστόσο, δεν εντοπίζεται κάποιο εικονογραφικό προγενέστερο παράδειγμα γνωστό στην έρευνα.

Σε διπλανό διάχωρο (εικ. 149) εικονίζεται το μαρτύριο των αγίων **Τροφίμου, Ευκαρπίωνος** και των συναθλητών τους («ΤΡΟΦΙΜΟΥ Κ[ΑΙ] ΕΥΚΑΡΠΙΩΝΟ ΚΑΙ ΤΩΝ ΣΥΝ ΑΥΤΟΙC»). Στο κέντρο, εντός τετράπλευρης καμίνου, από οπές της οποίας εξέρχονται φλόγες εικονίζονται μετωπικοί εννέα άγιοι, αποδιδόμενοι ως την οσφύ με ελαφρά συστροφή και τα χέρια σε στάση δέησης. Πίσω τους υψώνονται πολυόροφα σύνθετα οικοδομήματα με κιονοστήρικτους εξώστες.

Το μαρτύριο των αγίων Τροφίμου και Ευκαρπίωνος δεν περιγράφεται στην

[1356] Ερμηνεία, 201.

[1357] Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής, 315.

[1358] Delehaye H., Synaxarium, Synaxaria Selecta, στ.543 - 544.

[1359] Ερμηνεία, 201.

[1360] Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής, 318.

[1361] Delehaye H., Synaxarium, Synaxaria Selecta, στ.547 - 548.

Ερμηνεία[1362] αλλά σε ορισμένα κείμενα των πηγών[1363]. Ο τρόπος άθλησής τους δεν διαφοροποιείται από την εικονογραφική παράδοση του θέματος [1364], ενώ, η απεικόνιση των συναθλητών τους δεν απαντάται σε άλλο γνωστό μεταβυζαντινό έργο. Επίσης, η τειχισμένη πόλη με τα πολύπλοκα κτήρια, που υψώνεται πίσω τους, ανακαλεί παραπλήσιες απεικονίσεις στις μονές Μεγάλου Μετεώρου και Δοχειαρίου.

ΙΘ΄ ΜΑΡΤΙΟΥ

Στο άνω μισό τμήμα της σκηνής (εικ. 150), εικονίζεται το μαρτύριο των αγίων **Κλαυδίου, Ιλαρίας** (ΙΛΑΡΙ[ ]C) και των παιδιών τους (ΙΑC[ ], ΜΑΥΡΟC). Όλα τα μέλη της οικογένειας παριστάνονται ακέφαλα σε γονυκλινή στάση προς αριστερά. Εξαίρεση αποτελεί ο νεαρός Ιάσωνας, ο οποίος αποδίδεται γονατιστός αναμένοντας το κτύπημα του δημίου, που στέκεται όρθιος πίσω του με ανυψωμένο σπαθί. Το επεισόδιο διαδραματίζεται σε φυσικό ορεινό τοπίο, πίσω από οποίο διακρίνονται οικοδομήματα.

Το μαρτύριο της άγιας οικογένειας διαφοροποιείται εν μέρει τόσο από τις πηγές[1365] όσο και από την εικονογραφική παράδοση του θέματος, σύμφωνα με την οποία ο Κλαύδιος αποδίδεται εδώ αποκεφαλισμένος και όχι δεμένος με λίθο για να ριφθεί στη θάλασσα[1366]. Αντίθετα, σύμφωνος με τις πηγές είναι ο τρόπος άθλησης της Ιλαρίας

[1362] Παρά το γεγονός ότι στο κείμενο του Διονυσίου του εκ Φουρνά αναφέρονται ένας απόστολος Τρόφιμος και τρεις ομώνυμοι άγιοι (Ερμηνεία, 152, 203, 299, 191, 201, 207), κανείς δεν ταυτίζεται με τους Τρόφιμο και Ευκαρπίωνα στο εξεταζόμενο μαρτύριο. Αντίστοιχα, δεν αναφέρεται το μαρτύριο του αγίου Ευκαρπίωνος.

[1363] Όπως στο Συναξαριστή (Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής, 317 - 318) και στα Synaxaria Selecta (Delehaye H., Synaxarium, Synaxaria Selecta, στ.545 - 546) (Mc).

[1364] Ενδεικτικά, στα καθολικά των μονών Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 173), Δουσίκου (αδημοσίευτη παράσταση), Δοχειαρίου (Μπεκιάρης Α., Ο ζωγραφικός διάκοσμος, 264, εικ. 98α), Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 390 - 391, εικ. 187.2, 188.2) και Οσίου Μελετίου (Deliyanni - Doris H., Hosios Meletios, 277 - 278, εικ. 28, 33) καθώς και στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης (Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, εικ. 64).

[1365] Delehaye H., Synaxarium, 547 - 548, Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής, 320 - 321. Πρβλ. Ερμηνεία, 201.

[1366] Όπως στις μονές Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 173), Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 391 - 393, πίν. 188.4), Δοχειαρίου (Μπεκιάρης Α., Ο ζωγραφικός διάκοσμος, 264 - 265, εικ. 105) και Οσίου Μελετίου (Deliyianni - Doris H., Hosios Meletios, 277 - 278, εικ. 28) καθώς και στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης (Φλώρου Κ.,

και των τέκνων της. Συγχρόνως, η συναπεικόνιση των παιδιών τους δεν απαντά σε προγενέστερο εικονογραφικό παράλληλο, σύμφωνα με τη μέχρι σήμερα έρευνα. Τέλος, το ορεινό τοπίο με τα κτίρια στο βάθος παραπέμπει σε πρότυπο κοινό με την αντίστοιχη σκηνή της μονής Βαρλαάμ.

Στο κατώτερο μέρος της σύνθεσης (εικ. 150), η απεικόνιση του μαρτυρίου των αγίων **Χρυσάνθου** («ΧΡΥCΑΝΘΟΥ») και **Δαρείας** («Δ[Α]ΡΕΙ[ ]C»). Οι άγιοι αποδίδονται εντός λάκκου καλυμμένοι με λίθους.

Η σκηνή ακολουθεί νοηματικά την περιγραφή των κειμένων[1367], όπως και την Ερμηνεία [1368] . Η ιστόρηση των αγίων είναι άγνωστη κατά κανόνα στην υστεροβυζαντινή ζωγραφική, με εξαίρεση την αντίστοιχη σκηνή στο Treskavac[1369]. Αντίθετα, η απόδοση του μαρτυρίου είναι αρκετά συχνή στη μεταβυζαντινή ζωγραφική [1370] . Ωστόσο, η απόδοση των αγίων καλυμμένων από λίθους διαφοροποιείται από την εικονογραφία του θέματος[1371].

Ο άγιος **Παγχάριος** («ΠΑΓΧΑΡΙΟC») (εικ. 151) εικονίζεται σε μέση ηλικία, με σκούρα κόμη και κοντή γενειάδα, γονυκλινής να αναμένει το κτύπημα του δημίου, ο οποίος στέκεται όρθιος με υψωμένο το σπαθί στο χέρι[1372].

Το μαρτύριο του αγίου περιγράφεται στην Ερμηνεία[1373] αλλά και στα αγιολογικά

Τσαριτσάνη, εικ. 64). Στις μονές Βαρλαάμ και Δοχειαρίου, οι επιγραφές αναφέρουν τους αγίους Κλαύδιο και Ιλαρία ως τα παιδιά των αγίων Χρυσάνθου και Δαρείας.

[1367] Delehaye H., Synaxarium, 547 - 548, Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής, 319 - 320.

[1368] Ερμηνεία, 201.ιθ΄.

[1369] Mijović P., Menologe, 311 σχ.33, πίν. 151, όπου, όμως, αποδίδεται το μαρτύριο του αποκεφαλισμού.

[1370] Ενδεικτικά, στις μονές Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 173), Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 391 - 393, πίν. 187.3), Δοχειαρίου (Μπεκιάρης Α., Ο ζωγραφικός διάκοσμος, 264 - 265, εικ. 105), Γαλατάκη (Kanari T., Les peintures, πίν. 52b) και Οσίου Μελετίου (Deliyianni - Doris H., Hosios Meletios, 277 - 278, εικ. 28). Πρβλ. την παράσταση στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης (Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, εικ. 64), όπου, όμως, ο λάκκος καλύπτεται με πλάκα από το δήμιο.

[1371] Συνήθως οι δύο άγιοι εικονίζονται δεμένοι να οδηγούνται από τους δημίους για να ριχθούν στο λάκκο.

[1372] Delehaye H., Synaxarium, Synaxaria Selecta, στ. 547 (Μν).

[1373] Ερμηνεία, 204, όπου αναφέρεται το μαρτύριο του και τιμάται την 25η Μαΐου.

κείμενα[1374]. Δεν εντοπίζεται σε κανένα προγενέστερο επιτοίχιο παράδειγμα. Η απόδοση του μαρτυρίου του αγίου στους λίγο μεταγενέστερους ναούς του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης (1614) και της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Ζάρκο (1620)[1375] φανερώνει τη χρήση κοινού προτύπου στην περιοχή.

Οι άγιοι **Διόδωρος ο πρεσβύτερος** («ΔΙΟΔΩΡΟC») και **Μαριανός ο διάκονος** («ΜΑΡΙΑΝΟC») (εικ. 151) στέκονται όρθιοι εντός σπηλαίου. Αποδίδονται ως την οσφύ με ελαφρά συστροφή μεταξύ τους με κλειστούς οφθαλμούς.

Ο εγκλεισμός των αγίων δεν περιγράφεται στην Ερμηνεία αλλά μόνο στο Συναξαριστή και σε Μηναία της Βενετίας (1596)[1376], ενώ η ιστόρηση τους παραμένει άγνωστη στη μεταβυζαντινή ζωγραφική.

Κ΄ ΜΑΡΤΙΟΥ

Το μαρτύριο των **αγίων Αββάδων ή Μαύρων** («ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΑΒΒΑΔΩΝ») (εικ. 151), ασκητών της μονής Αγίου Σάββα Ιεροσολύμων, διαδραματίζεται σε υπαίθριο χώρο ανάμεσα σε γήλοφους, πίσω από τα οποία προβάλλουν δίρρικτα κτίρια και τρουλαίο οικοδόμημα δεξιά. Πυκνός όμιλος ακέφαλων σωμάτων διατάσσονται περιμετρικά. Ανάμεσά τους γυναίκες και άνδρες κάθε ηλικίας αναμένουν καρτερικά το τελικό κτύπημα από τα δόρατα των τεσσάρων δημίων που στέκονται όρθιοι σε έντονες κινημένες στάσεις πίσω τους.

Το μαρτύριο αναφέρεται στο Συναξαριστή[1377], σε κώδικα Oxon. Bodl. T. III. 16 (1306/7) και σε Μηναία Βενετίας (1596)[1378]. Δεν εντοπίζονται σε προγενέστερο παράλληλο έργο[1379]. Αντίθετα, στους γειτονικούς ναούς του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης και της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Ζάρκο Τρικάλων[1380] αποδίδεται παραπλήσια το μαρτύριο.

[1374] Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής, 321 - 323 και στα Synaxaria Selecta (Delehaye H., Synaxarium, Synaxaria Selecta, στ. 547 - 548) (Mc) (Mν). Επίσης, στο Συναξάριο της Κωνσταντινούπολης μνημονεύεται την 25η Μαΐου (Delehaye H., Synaxarium, στ.707 - 710).

[1375] Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, εικ. 67, 189.

[1376] Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής, 323 και Delehaye H., Synaxarium, Synaxaria Selecta, στ.547 - 548 (Mν) αντίστοιχα.

[1377] Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής, 324.

[1378] Delehaye H., Synaxarium, Synaxaria Selecta, στ.550 - 552 (Mν) αντίστοιχα.

[1379] Στη Λιτή της μονής Γαλατάκη αποδίδεται διαφορετικό μαρτύριο των αγίων Αββάδων, όντες εντός πυράς (Kanari T., Les peintures, πίν. 52c).

[1380] Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, εικ. 66 - 67, 189 αντίστοιχα.

Ο όσιος **Γεράσιμος** («ΓΕΡΑCΙΜΟC») (εικ. 151) εικονίζεται σε γεροντική ηλικία, με μακριά διχαλωτή λευκή γενειάδα και φέροντας μοναχικό ένδυμα. Προβάλλει ως την οσφύ μετωπικός με ανασηκωμένο εμπρός στο στήθος το αριστερό χέρι σε στάση χαιρετισμού. Πίσω του διακρίνονται σύνθετα οικοδομήματα.

Μπροστά σε ορεινό τοπίο (εικ. 152) παριστάνεται ψηλή πολύπλευρη κάμινος, από την οποία εξέρχονται έντονες φλόγες. Προβάλλουν οι μορφές των **αγίων επτά γυναικών** στην Αμισό («ΑΛΕΞΑΝΔΡΙ..Σ, Κ..ΑΥΔΙΑΣ, ΕΥΦΡΑΣΙ..Σ, Π..ΤΡΟΝΙΣ, ΙΟΥΛΙΑΝΗΣ, ΕΥΦΗΜΙ..Σ, ΘΩΔΟΡΑΣ»). Αποδίδονται όρθιες με ελαφρά συστροφή μεταξύ τους σε στάση δέησης.

Το μαρτύριο αναφέρεται μόνο στο Συναξαριστή[1381] και στον κώδικα Paris. Coislin. 223 (1300/1) και σε Μηναίο της Βενετίας (1596)[1382], ενώ δεν εντοπίζεται κάποιο προγενέστερο επιτοίχιο έργο.

ΚΑ΄ ΜΑΡΤΙΟΥ

Ο άγιος **Κύριλλος** («ΚΥΡΙΛΛΟΣ») (εικ. 152) σε γεροντική ηλικία και κρατώντας στο δεξιό χέρι κλειστό κώδικα στέκεται μετωπικός μπροστά από κτίριο. Πρόκειται για τον αρχιεπίσκοπο Ιεροσολύμων που τιμάται την 18η Μαρτίου[1383].

Η απεικόνισή του εδώ για δεύτερη φορά στη ζώνη του Μηνολογίου πιθανόν συμβαδίζει με τον κώδικα Paris. Coislin. 223 (1300/1) και στο Μηναίο του 1596[1384]. Η απόδοσή του στη θέση αυτή πιθανόν ανάγεται σε επιβίωση υστεροβυζαντινού προτύπου, όπως αυτό εντοπίζεται στο Treskavac[1385].

Δίπλα στον Κύριλλο στέκεται ο **Ιακώ**β («ΙΑΚΩΒ») **ο Ομολογητής** (εικ. 152). Αποδίδεται σε γεροντική ηλικία, με λευκή κόμη και διχαλωτή γενειάδα να φέρει μοναχικό ένδυμα και τα χέρια καλυμμένα.

Αναφέρεται μόνο στο Συναξαριστή[1386]. Σύμφωνα με τη μέχρι σήμερα έρευνα, η απεικόνιση του δεν απαντά σε προγενέστερα έργα. Ωστόσο, η ανάλογη απόδοση του

[1381] Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής, 326 - 327.

[1382] Delehaye H., Synaxarium, Synaxaria Selecta, στ.549 - 552.

[1383] Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής, 316.

[1384] Delehaye H., Synaxarium, Synaxaria Selecta, στ.551 - 552 (Mc, Mv) αντίστοιχα.

[1385] Mijović P., Menologe, 311 σχ.33, πίν. 150.

[1386] Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής, 330.

αγίου στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης και στην Κοίμηση της Θεοτόκου στο Ζάρκο Τρικάλων[1387] υποδεικνύει τη χρήση κοινού προτύπου στην περιοχή.

Δίπλα από τον άγιο Ιάκωβο στέκεται ο άγιος **Θωμάς** («ΘΩΜ[ ]») (εικ. 152), Πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως. Αποδίδεται σε γεροντική ηλικία, με λευκή κόμη και διχαλωτή γενειάδα, να φέρει αρχιερατική ενδυμασία και να κρατά στο δεξιό χέρι κλειστό κώδικα.

Ο άγιος αναφέρεται μόνο στο Συναξαριστή[1388] και στον κώδικα Paris. Coislin. 223 (1300/1) καθώς και στο Μηναίο του 1596[1389]. Δεν εντοπίζεται στην προγενέστερη εικονογραφική παράδοση, σύμφωνα με τη μέχρι σήμερα έρευνα. Το πρότυπο της παράστασής μας επαναλαμβάνεται λίγα χρόνια αργότερα στους ναούς του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης και της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Ζάρκο Τρικάλων[1390].

Οι άγιοι **Φιλήμων** («ΦΙΛΙΜΟΝΟΣ») και **Δομνίνος** («ΔΟΜΝΙΝΟΣ») (εικ. 152) εικονίζονται σε νεαρή ηλικία γονικλινείς στο έδαφος προς αριστερά με τα χέρια δεμένα πισθάγκωνα. Από αυτούς ήδη ο Φιλίμων έχει αποκεφαλιστεί, ενώ ο Δομνίνος αναμένει το τελικό κτύπημα από το σπαθί του δημίου, που στέκεται όρθιος πίσω του. Το επεισόδιο εκτυλίσσεται μπροστά σε φυσικό ορεινό τοπίο.

Το μαρτύριο των αγίων περιγράφεται από την Ερμηνεία[1391] αλλά και τα κείμενα των πηγών[1392]. Η απόδοση του μαρτυρίου δεν είναι ιδιαίτερα διαδεδομένη και εντοπίζεται προγενέστερα στη Gracaniča[1393] και στη Dečani [1394], όπου, όμως, μνημονεύονται την 26η Μαρτίου. Στη μεταβυζαντινή ζωγραφική δεν εντοπίζεται άλλο εικονογραφικό παράλληλο με εξαίρεση τη σκηνή στη Λιτή της μονής Δοχειαρίου[1395], όπου, όμως, αποδίδεται ένα διαφορετικό μαρτύριο των αγίων, εκείνο του ραβδισμού.

[1387] Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, εικ. 66, 69, 192 αντίστοιχα.

[1388] Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής, 330.

[1389] Delehaye H., Synaxarium, Synaxaria Selecta, στ. 551 - 552 (Mc, Mv) αντίστοιχα.

[1390] Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, εικ. 69, 192 αντίστοιχα.

[1391] Ερμηνεία, 201.κα΄.

[1392] Delehaye H., Synaxarium, 552, Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής, 331.

[1393] Mijović P., Menologe, 295 σχ.27 (K - K).

[1394] Mijović P., Menologe, 334 σχ.43 (C - C).

[1395] Μπεκιάρης Α., Ο ζωγραφικός διάκοσμος, 265 - 266 εικ. 163α. Πρβλ. τις σκηνές στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης και στην Κοίμηση της Θεοτόκου στο Ζάρκο Τρικάλων (Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, εικ. 69, 193), όπου και χρήση ανάλογου προτύπου.

ΚΒ΄ ΜΑΡΤΙΟΥ

Ο άγιος **Βασίλειος** («ΒΑΣΙΛΙΟC») (εικ. 153), πρεσβύτερος στην εκκλησία της Άγκυρας, εικονίζεται ανάσκελα στο έδαφος με λυγισμένα τα κάτω άκρα και τα με τα χέρια δεμένα πισθάγκωνα. Η ιδιόμορφη στάση του δίνει την εντύπωση ότι αιωρείται. Φορά περίζωμα και το σώμα του έχει διατρυπηθεί κατά πλάτος από τρεις πυρακτωμένες σούβλες. Το επεισόδιο διαδραματίζεται σε καθ'ύψος αναπτυσσόμενα όρη, πίσω από τα οποία προβάλλουν κτίρια.

Το επεισόδιο αποδίδει το τελικό μαρτύριο της διάτρησης του αγίου, το οποίο περιγράφεται τόσο στην Ερμηνεία[1396] όσο και στα αγιολογικά κείμενα[1397]. Δεν εντοπίζεται προγενέστερο εικονογραφικό παράλληλο από τα δημοσιευμένα μνημεία της περιόδου. Εξαίρεση αποτελεί η σκηνή στη Λιτή της μονής Γαλατάκη[1398], όπου, όμως αποδίδεται το μαρτύριο της εκδοράς, σ'έναν εικονογραφικό τύπο που γνώρισε περιορισμένη διάδοση στην περιοχή[1399].

Η αγία **Δροσίδα** («ΔΡΟCΙΔΑ») (εικ. 153), θυγατέρα του αυτοκράτορα Τραϊανού, εικονίζεται όρθια, μετωπική ως την οσφύ, φέροντας βασιλική ενδυμασία και στέμμα. Αποδίδεται με τα χέρια σε χειρονομία δέησης και το βλέμμα της χαμηλότερα, στις αγίες **Πέντε Κανονικές** («ΑΙ Ε΄ ΚΑΝΟΝΙΚΑΙ») (εικ. 153), μοναχές και συναθλήτριες της Δροσίδος. Στις πλαγιές του όρους, παριστάνεται ένας πυρακτωμένος κλίβανος, από τις οπές του οποίου ξεπηδούν φλόγες. Οι άγιες γυναίκες αποδίδονται εντός του κλιβάνου ως την οσφύ. Η μεσαία στέκεται μετωπική, ενώ οι εκατέρωθεν αυτής στρέφονται προς το κέντρο με τα χέρια σε στάση δέησης.

Η απεικόνισή της πριγκίπισσας εδώ συνάδει με την περιγραφή του θανάτου της, καθώς πέθανε από ασιτία στο βουνό, όπου είχε καταφύγει για να σωθεί από τον πατέρα της[1400]. Το επεισόδιο δεν αναφέρεται στην Ερμηνεία αλλά μόνο στο

[1396] Ερμηνεία, 201.κβ΄.

[1397] Delehaye H., Synaxarium, 551 - 556, Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής, 336 - 337.

[1398] Kanari T., Les peintures, πίν. 52d. Η εικονογραφική συγκρότησης της σκηνής διαφέρει από την παράστασή μας καθώς συνδυάζονται ταυτόχρονα δύο διαφορετικά μαρτύρια με τον άγιο αναρτημένο ανάποδα σε ξύλινο ικρίωμα και να εκδέρεται από ένα δήμιο, ενώ ένας άλλος γονατιστός τον διατρυπά στα πλευρά με τη σούβλα.

[1399] Πρβλ. τις παρόμοιες εικονογραφικά σκηνές στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης και στην Κοίμηση της Θεοτόκου στο Ζάρκο Τρικάλων (Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, εικ. 69 - 70, 193 αντίστοιχα).

[1400] Κογιώνης Χ., Συναξάρι γυναικών, 11 - 14.

Συναξαριστή[1401] και στον κώδικα Paris. Coislin. 223 (1300/1)[1402]. Δεν εντοπίζεται κανένα εικονογραφικό παράλληλο από τα δημοσιευμένα μνημεία της περιόδου.

ΚΓ΄ ΜΑΡΤΙΟΥ

Ανάμεσα στα καθ' ύψος αναπτυσσόμενα όρη, όπου προβάλλουν πίσω τους κτίρια, εικονίζονται οι άγιοι **Εκατόν Ενενήντα Εννέα μάρτυρες** («ΟΙ ΑΓΙΟΙ ΡΖΘ΄ ΜΑΡΤΥΡΕϹ») (εικ. 154). Τα ακέφαλα σώματά τους σε γονυκλινή στάση στάση διατάσσονται ακτινωτά στο έδαφος, ενώ οι τμηθείσες κεφαλές αποδίδονται περιμετρικά τους. Πίσω τους δύο δήμιοι στέκονται όρθιοι σε έντονες κινημένες στάσεις κρατώντας τα ανορθωμένα τα σπαθιά και με το βλέμμα προς τους μάρτυρες. Δίπλα τους εικονίζεται ο άγιος **Νίκων** («ΝΙΚΩΝΟϹ») (εικ. 154), γονυκλινής προς τα δεξιά, ενώ πίσω του στέκεται ο δήμιος με υψωμένο το σπαθί.

Οι άγιοι μάρτυρες υπήρξαν μαθητές και συναθλητές του αγίου Νίκωνα, επισκόπου Νεάπολης, και μαρτύρησαν στο Ταυρομένιο όρος της Σικελίας. Το μαρτύριο περιγράφεται αναλυτικά από την Ερμηνεία[1403] και τα αγιολογικά κείμενα[1404]. Η ιστόρηση του τελικού μαρτυρίου του αγίου απαντάται τόσο στη βυζαντινή περίοδο[1405] όσο και στην υστεροβυζαντινή ζωγραφική[1406]. Ο ζωγράφος ακολουθεί το καθιερωμένο εικονογραφικό σχήμα της αποτομής και τα τυποποιημένα επιμέρους εικονογραφικά στοιχεία του θέματος. Τα εικονογραφικά παράλληλα της παράστασής μας εντοπίζονται στις αντίστοιχες σκηνές στις Λιτές των μονών Μεγάλου Μετεώρου[1407] και Γαλατάκη[1408], όπως, επίσης, στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης και στην Κοίμηση της Θεοτόκου Ζάρκου[1409].

[1401] Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής, 337 - 340.

[1402] Delehaye H., Synaxarium, Synaxaria Selecta, στ. 553 - 556 (Mc).

[1403] Ερμηνεία, 202.κγ΄.

[1404] Delehaye H., Synaxarium, 555 - 556, Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής, 370 - 371.

[1405] Όπως στο τετράπτυχο Μηνολογίου της μονής Σινά (Σωτηρίου Γ. και Μ., Σινά, εικ. 136).

[1406] Όπως στη Dečani (Mijović P., Menologe, 334 σχ.43 (C - C).

[1407] Προσωπική παρατήρηση.

[1408] Kanari T., Les peintures, πίν. 53a, όπου διακρίνεται μια λιτότητα στην εικονογραφική σύλληψη του ζωγράφου. Αντίθετα, η αντίστοιχη σκηνή στη Λιτή της μονής Δοχειαρίου (Μπεκιάρης Α., Ο ζωγραφικός διάκοσμος, 266, εικ. 163δ) αποτυπώνει συνδυασμό δύο ταυτόχρονων μαρτυρίων του αγίου Νίκωνα, εκείνο του ερπυσμού από ίππο και της μαστίγωσης, ενώ στη μονή Δουσίκου (αδημοσίευτη) αποδίδεται το μαρτύριο του ραβδισμού.

[1409] Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, εικ. 69 - 70, 194 αντίστοιχα.

Ο άγιος **Δομέτιος** («ΔΟΜΕΤΙΟΣ») από τη Φρυγία (εικ. 154), εικονίζεται γονυκλινής απέναντι από τον άγιο Νίκωνα. Αποδίδεται το ακέφαλο σώμα του με τα δεμένα χέρια και την τμηθείσα κεφαλή εμπρός του. Πίσω του προβάλλει ο δήμιος με το βλέμμα στο μάρτυρα κρατώντας στο ένα χέρι το σπαθί και στο άλλο τη θήκη του.

Το μαρτύριο του αγίου περιγράφεται στο Μεγάλο Συναξαριστή[1410]. Η εξαιρετικά σπάνια ιστόρηση του μαρτυρίου εντοπίζεται προγενέστερα μόνο στο Treskavac[1411], ενώ στη μεταβυζαντινή ζωγραφική δεν απαντά κάποιο εικονογραφικό παράλληλο της παράστασής μας.

ΚΔ΄ ΜΑΡΤΙΟΥ

Ο άγιος **Ιάκωβος** («ΙΑΚΩΒΟΥ») ο Πρεσβύτερος (εικ. 155) εικονίζεται ηλικιωμένος φορώντας μοναχικό ένδυμα μπροστά σε ορεινό τοπίο. Αποδίδεται ως την οσφύ, ελαφρά στραμμένος προς αριστερά κρατώντας ειλητό στο δεξιό χέρι, ενώ έχει το αριστερό στο στήθος σε στάση χαιρετισμού. Δε συγχέεται με τον Ιάκωβο τον Ομολογητή, που τιμάται την 21η Μαρτίου, καθώς διαφέρουν τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά τους.

Η συγκεκριμένη απεικόνιση του αγίου είναι σύμφωνη με το βίο του καθώς εκοιμήθη στην εξορία λόγω κακουχιών, σύμφωνα με τα αγιολογικά κείμενα[1412]. Η παρουσία του στη ζώνη Μηνολογίου εντοπίζεται προηγουμένως μόνο στο Treskavac[1413], ενώ δε συναντάται εικονογραφικό παράλληλο της παράστασής μας από τα προγενέστερα δημοσιευμένα μνημεία της περιόδου. Το πρότυπο αυτό θα επαναληφθεί λίγα χρόνια αργότερα στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης (1614)[1414].

Ο άγιος **Αρτέμων** («ΑΡΤΕΜΟΝΟC») (εικ. 155), επίσκοπος Σελευκείας της Πισιδίας, στέκεται μετωπικός ως την οσφύ ανάμεσα στα κατακερματισμένα όρη. Αποδίδεται ηλικιωμένος φορώντας αρχιερατική ενδυμασία. Κρατά στα καλυμμένα χέρια του κλειστό κώδικα.

Η απεικόνισή του εδώ συμβαδίζει με το βίο του καθώς εκοιμήθηκε σε προχωρημένη ηλικία και αναφέρεται τόσο στο Συναξαριστή [1415] όσο και στο

[1410] Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής, 371.

[1411] Mijović P., Menologe, 311 σχ.33, πίν. 151.

[1412] Delehaye H., Synaxarium, 558. Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής, 400.

[1413] Mijović P., Menologe, 311 σχ.34, πίν. 152.

[1414] Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, εικ. 70.

[1415] Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής, 400.

Συναξάριο της Κωνσταντινούπολης[1416]. Η παρουσία του στη ζώνη Μηνολογίου είναι γνωστή ήδη από τη βυζαντινή περίοδο[1417], ενώ στη μεταβυζαντινή ζωγραφική απαντά στο Μεγάλο Μετέωρο[1418] και στη μονή Δοχειαρίου[1419], όπου, όμως, αποδίδεται διαφορετικό μαρτύριο (ρίψης στην κάμινο). Το πρότυπο της παράστασής μας θα επαναληφθεί στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης και στην Κοίμηση της Θεοτόκου στο Ζάρκο Τρικάλων[1420].

Ο όσιος **Ζαχαρίας** («ΖΑΧΑΡΙΟΥ») (εικ. 155) από τη Χαρσικίο της Καππαδοκίας, σε γεροντική ηλικία προβάλλει στηθαίος πίσω από όρη, φέροντας ένδυμα μοναχού.

Η απεικόνισή του δεν διαφοροποιείται από το βίο του καθώς εκοιμήθη σε μεγάλη ηλικία, σύμφωνα με το Συναξαριστή[1421]. Δεν εντοπίζεται κανένα προγενέστερο εικονογραφικό παράλληλο από τα γνωστά επιτοίχια σύνολα της εποχής.

Ο άγιος **Αρτέμωνας** («ΑΡΤΕΜΟΝΟ») (εικ. 155), πρεσβύτερος Λαοδικείας, εικονίζεται γονυκλινής προς αριστερά, ενώ πίσω του προβάλλει ο δήμιος σε έντονη κίνηση με ανυψωμένο το σπαθί στο αριστερό χέρι.

Το ίδιο μαρτύριο περιγράφεται τόσο από την Ερμηνεία[1422], όσο και από τον Συναξαριστή[1423] αλλά και το Μηναίο του 1596[1424]. Δεν εντοπίζεται κανένα προγενέστερο εικονογραφικό παράλληλο. Το πρότυπο της παράστασής μας επαναλαμβάνεται στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης (1614)[1425].

Ο άγιος **Νίκανδρος** («ΝΙΚΑΝΔΡΟΥ») (εικ. 155) αποδίδεται αναρτημένος ανάποδα σε κλαδί δέντρου, ακίνητος με δεμένους τους αστραγάλους. Δίπλα του ένας δήμιος με το ένα χέρι κρατά στο ένα χέρι το δέρμα του αγίου ενώ με το άλλο αποξέει το σώμα του.

Πρόκειται για τον άγιο Νίκανδρο τον Αιγύπτιο, ο οποίος τιμάται στις 15 Μαρτίου[1426], και έχει ήδη παρασταθεί προηγουμένως στο δυτικό τοίχο του νότιου

[1416] Delehaye H., Synaxarium, 557.

[1417] Όπως στο τετράπτυχο Μηνολογίου της μονής Σινά (Σωτηρίου Γ. και Μ., Σινά, εικ. 136).

[1418] Προσωπική παρατήρηση.

[1419] Μπεκιάρης Α., Ο ζωγραφικός διάκοσμος, 263 - 264, εικ. 163ε.

[1420] Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, εικ. 70, 72, 194 αντίστοιχα.

[1421] Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής, 403 - 405.

[1422] Ερμηνεία, 202.κδ΄.

[1423] Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής, 400 - 403.

[1424] Delehaye H., Synaxarium, Synaxaria Selecta, 557 - 558 (Μν).

[1425] Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, εικ. 70, 72.

[1426] Βλ. την εικονογραφική ανάλυση του μαρτυρίου τη συγκεκριμένη ημέρα μνήμης του.

κλίτους. Η δεύτερη απεικόνιση του στη ζώνη του Μηνολογίου συμφωνεί με το Μηναίο του 1596[1427] και επαναλαμβάνεται με παρόμοιο εικονογραφικό τύπο λίγο αργότερα στο γειτονικό ναό του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης[1428].

Συμπεράσματα

Η ζώνη του Μηνολογίου ιστορείται εν είδει πλατιάς ενιαίας ζωφόρου χωρίς διακεκριμένο χωρισμό σε πίνακες, με αποτέλεσμα τα μαρτύρια να εικονίζονται σε επάλληλη και σε παράλληλη διάταξη. Η διευθέτηση των σκηνών παρουσιάζει συνοχή και χρονική αλληλουχία, ενώ παραλείπονται τα μαρτύρια των ημερών Δ΄ - Ε΄, Η΄, ΚΕ΄ - Λ΄ Μαρτίου. Η υιοθέτηση της κατά ζωφόρο ανάπτυξης του Μηνολογίου παραπέμπει σε ανάλογες ιστορήσεις υστεροβυζαντινών μνημείων και στα μετά την Άλωση χρόνια σε έργα της της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας[1429].

Ιστορείται κατά κανόνα το τελικό μαρτύριο εκάστου μάρτυρα, όπως αυτό περιγράφεται στα Μηναία, ενώ σε αρκετές περιπτώσεις εικονογραφούνται άλλα αντιπροσωπευτικά μαρτύρια και όχι εκείνο, που επέφερε το θάνατο. Ο ζωγράφος επιλέγει άλλοτε αποκρυσταλλωμένους εικονογραφικούς τύπους για τα συνήθη μαρτύρια (αποτομή, πυρά, λιθοβολισμός) [1430] και άλλοτε βασιζόμενος στις φιλολογικές πηγές διαμορφώνει ανάλογο εικονογραφικό σχήμα με πρωτοτυπία και φαντασία.

Η επιλογή των μαρτυρίων του μηνός Μαρτίου μπορεί να οφείλεται είτε σε απαίτηση των χορηγών είτε σε πρότυπα των μαρτυρίων, που είχε στη διάθεσή του ο ζωγράφος. Επίσης, δε γνωρίζουμε την ύπαρξη ή μη άλλου εκτεταμένου Μηνολογίου στο βόρειο κλίτος του ναού ή στο νάρθηκα εξαιτίας της εκτεταμένης καταστροφής.

Η σύγκριση και ο συσχετισμός με την Ερμηνεία του Διονυσίου του εκ Φουρνά δείχνει μια απόκλιση σε μεγάλο βαθμό καθώς εκεί στο Μαρτυρολόγιο του εκάστου μήνα επιλέγονται τα πιο δημοφιλή και αντιπροσωπευτικά μαρτύρια της ημέρας. Επιπλέον, πολλά μαρτύρια δεν περιγράφονται στην Ερμηνεία, ενώ σε αρκετές

[1427] Delehaye H., Synaxarium, Synaxaria Selecta, 557 - 558 (Mv).

[1428] Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, εικ. 60, 62, 70, 72.

[1429] Όπως στις μονές Οσίου Μελετίου και Βαρλάαμ.

[1430] Ενδεικτικά παραδείγματα τα μαρτύρια των αγίων Θεοδότου και Κόιντου του Ομολογητού (Β΄Μαρτίου), Τροφίμου και Θαλού (ΙΑ΄Μαρτίου), Νικάνδρου (ΙΕ΄Μαρτίου), των Δέκα μαρτύρων από τη Φοινίκη (ΙΣτ΄Μαρτίου), των ΡΖΘ΄μαρτύρων (ΚΓ΄Μαρτίου).

περιπτώσεις γίνεται αναφορά σε μαρτύρια άλλων αγίων της αντίστοιχης ημέρας σε σχέση με το μνημείο μας.

Η θεολογική παιδεία του ζωγράφου Γερασίμου αποτυπώνεται στις αγιολογικές πηγές του, όπως αυτές καταδεικνύονται από τις αποκκλίσεις από το Συναξάριο της Κωνσταντινούπολης και, κυρίως, στις πιστές αναφορές σε Μηναίο του έτους 1596 και σε αντίγραφα υστεροβυζαντινών χειρογράφων, όπως του *Paris. Coislin. 223* (1300/1). Ενδεικτικά παραδείγματα αποτελούν τα μαρτύρια των αγίων Ευφροσύνου (Στ΄Μαρτίου), Αβίβου (ΙΓ΄Μαρτίου), Δέκα μαρτύρων από τη Φοινίκη (ΙΣτ΄Μαρτίου), των Επτά γυναικών της Αμισού (Κ΄Μαρτίου), της βασίλισσας Δροσίδος και των συναθλητριών της με τις Ε΄Κανονικές (ΚΒ΄Μαρτίου).

Ο εκτεταμένος αριθμός των μαρτυρίων την ίδια ημέρα από 1η έως την 24η Μαρτίου δε απαντάται στα μεγάλα μοναστηριακά καθολικά του 16ου αιώνα, παρά μόνο στο Μηνολόγιο του σύγχρονου και γειτονικού ναού του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης (1614) και σ'εκείνο του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Ζάρκο Τρικάλων[1431].

Συγκεκριμένα, η επιλογή των μαρτυρίων της εκάστοτε ημέρας και το εικονογραφικό σχήμα τους[1432] βρίσκουν αντιστοιχίες σε μεγάλο βαθμό με το Μηνολόγιο του ναού της Τσαριτσάνης, όπως, επίσης, και στις απεικονίσεις μαρτύρων[1433], μερικές εκ των οποίων εντοπίζονται εξαιρετικά σπάνια σε μνημεία του Ελλαδικού χώρου. Παράλληλα, οι ανακολουθίες στις ημέρες μνήμης ορισμένων αγίων[1434], σε σχέση με τα συναξάρια, εντοπίζονται με ακρίβεια και στα δύο μνημεία της επαρχίας Ελασσόνας, υποδηλώντας τη στενή εικονογραφική συνάφειά τους στον κύκλο του Μηνολογίου. Όλα τα παραπάνω στοιχεία φανερώνουν ότι οι ζωγράφοι του

[1431] Ο ζωγράφος του ναού ήδη συμμετείχε στην τοιχογράφηση του ναού της Τσαριτσάνης (Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, 331 - 332).

[1432] Ενδεικτικά, τα μαρτύρια του Σωφρονίου, Πιονίου, Τροφίμου και Θαλού (11/3) και των οσίων Αββάδων (20/3) (Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, εικ. 66, 267).

[1433] Ενδεικτικά, οι άγιοι Δομνίνα η νέα (1/3), Θεοφάνης ο ομολογητής (12/3), Ουρπασιανός (13/3), Αλέξανδρος ο εν Πίδνη (14/3), Μένιγνος του Κναφέως (15/3), Πάπας από Λυκαονία και Ιουλιανός ο εξ Κιλικίας (16/3), Παγχάριος (19/3), άγιοι Αββάδες ή Μαύροι (20/3), Ιάκωβος ο Ομολογητής και Θωμάς, Πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως (21/3) και ο Ιάκωβος ο πρεσβύτερος, Αρτέμονας και Νίκανδρος (24/3). Οι περισσότεροι εξ αυτών απαντούν στα έργα της παλαιολόγειας περιόδου στη Σερβία αλλά σε διαφορετικό εικονογραφικό σχήμα.

[1434] Συγκεκριμένα οι άγιοι Ουρπασιανός (13/3), Μένιγνος του Κναφέως (15/3) και η διπλή απεικόνιση των αγίων Νικάνδρου (15/3 και 24/3) και Ιακώβου του Ομολογητή (21/3 και 24/3).

ναών της Τσαριτσάνης και του Ζάρκου Τρικάλων[1435] άντλησαν τα πρότυπά τους από το εκτεταμένο πλούσιο θεματολόγιο του Αγίου Γεωργίου Δομενίκου προσαρμόζοντάς τα στις εκάστοτε αρχιτεκτονικές επιφάνειες των μνημείων τους.

Μαρτύρια διάφορα

Οι Τρεις Παίδες εν καμίνω

Οι τρεις παίδες (εικ. 156) εικονίζονται ως την οσφύ μέσα σε πολυγωνική, κτιστή κάμινο, καθώς εξέρχονται πύρινες γλώσσες από τις οπές της βάσης της. Οι τρεις αγένειοι νέοι, εκ των οποίων ο μεσαίος είναι μετωπικός και οι άλλοι δύο στρέφουν ελαφρά προς αυτόν, αποδίδονται με υψωμένα τα χέρια σε στάση ικεσίας. Είναι ενδεδυμένοι με χιτώνες και πλούσιους μανδύες, που πορπώνονται μπροστά στο στήθος, καθώς και τη φρυγική κίδαρι στις κεφαλές. Ψηλότερα, ένας ημίσωμος άγγελος αποδίδεται με απλωμένα τα χέρια. Στο άνω τμήμα της σύνθεσης σώζεται η επιγραφή: «ΟΙ ΤΡΙC ΠΕΔΕC ΕΝ ΤΗ ΚΑΜΗΝΟ».

Η παράσταση είναι αρκετά διαδεδομένη[1436], γνωστή από την παλαιοχριστιανική περίοδο[1437], τόσο για το σωτηριολογικό περιεχόμενό της όσο και για την προεικόνιση του Αειπάρθενου της Θεοτόκου[1438]. Ο συνήθης συνοπτικός[1439] εικονογραφικός τύπος διαδόθηκε κυρίως στην μνημειακή ζωγραφική, τόσο στην υστεροβυζαντινή[1440] όσο

[1435] Ομοιότητες με τον Άγιο Γεώργιο Δομενίκου ως προς τον αρχιτεκτονικό τύπο της τρίκλιτης βασιλικής και στο μέγεθος του ναού παρατηρούνται στην Κοίμηση της Θεοτόκου στο Ζάρκο. Η θέση του Μηνολογίου εκεί αναπτύσσεται σε ζωφόρο στα πλάγια κλίτη, όπως στο μνημείο μας (Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, 147, 236 - 237).

[1436] Αναφορικά με την πιθανολογούμενη χρήση της ιστορίας ως λειτουργικό δρώμενο βλ. Velimirovic M., Litourgical Drama, 351κ.ε.

[1437] Για την εικονογραφία του θέματος, βλ. Archontopoulos T., Les Troix Hebreux, 121 - 140, Κουκιάρης Σ., Τα θαύματα, 138 - 142, Παρχαρίδου - Αναγνώστου Μ., Τρεις Παίδες εν Καμίνω, 74.

[1438] Καλοκύρης Κ., Τρεις παίδες, 843, Κουκιάρης Σ., Τα θαύματα, 140, Σιμωτάς Π., Φλεγόμενη Βάτος, 634.

[1439] Αντίθετα, στον ανεπτυγμένο τύπο προστίθεται ως επιμέρους συμπληρωματικές μορφές, είτε ένας στρατιώτης που φροντίζει τη φωτιά, όπως στη σκηνή στη μονή Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 133) και σε φορητή εικόνα του Πρωτάτου (Ταβλάκης Ι., Τρεις Παίδες εν καμίνω, 161 - 162) είτε ο ίδιος ο Ναβουχοδονόσωρ με τη συνοδεία του, όπως στης μονή Draca (Milisavljevic D., Draca, σχ. σελ. 30). Πρβλ. Κουκιάρης Σ., Τα θαύματα, 139 - 140, όπου και σχετικά παραδείγματα.

[1440] Ενδεικτικά, στο Πρωτάτο (Millet G., Athos, πίν. 88.20) και στη μονή Βατοπαιδίου (Τσιγαρίδας Ε., Βυζαντινές τοιχογραφίες, 251 - 253 εικ. 215)

και στα μετά την Άλωση χρόνια[1441]. Ωστόσο, η παράστασή μας αποκλίνει από το πρότυπο ως προς την απεικόνιση του αγγέλου στηθαίου[1442]. Τα παραπάνω στοιχεία εντοπίζονται στην αντίστοιχη σκηνή στο ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Καλαμπάκας, η οποία αποτελεί και το πλησιέστερο παράλληλο της παράστασής μας.

Στον Άγιο Γεώργιο «τον Γεωργούλη», η παράσταση διαφοροποιείται από την καθιερωμένη ανάπτυξη του θέματος με τη μετωπική στάση των δύο παίδων στα άκρα[1443] και την απουσία της φρυγικής κίδαρις[1444]. Επιπλέον, η εξαιρετικά σπάνια απεικόνιση απόδοσης στεφάνων προς τους παίδες θυμίζει το σύγχρονο αντίστοιχο παράδειγμα φορητής εικόνας του Πρωτάτου[1445]. Επίσης, η απόδοση φυσικού τοπίου δεν είναι ιδιαίτερα συνήθης και επαναλαμβάνει αντίστοιχο πρότυπο της σκηνής από το παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου της μονής Διονυσίου (1608/9)[1446] και στο ναό των Εισοδίων του «Τσιατσαπά» (1613/4)[1447].

[1441] Βλ. στα καθολικά των μονών Αναπαυσά (Σοφιανός Δ. – Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 267), Μεγίστης Λαύρας (Millet G., Athos, πίν. 120.2), Δουσίκου (αδημοσίευτη παράσταση) και Ρουσάνου (Αναγνωστόπουλος Α., Μονή Ρουσάνου, εικ. 233) καθώς και στην Κοίμηση Καλαμπάκας (Αναγνωστόπουλος Α. - Ανδρούδης Π., Η Βυζαντινή καθέδρα, εικ. 383, Λυτάρη Φ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 201, εικ. 83). Πρβλ. στη μονή Οσίου Μελετίου Κιθαιρώνα (Deliyanni - Doris H., Hosios Meletios, 250 - 251, εικ. 25), στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου της Μαυριώτισσας Καστοριάς (Γούναρης Γ., Μαυριώτισσα, 61 - 62, πίν. 31^{α}) καθώς και στο παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου της μονής Διονυσίου (Βαφειάδης Κ., Η ζωγραφική, 100 - 101, εικ. 56).

[1442] Ανάλογα ο άγγελος αποδίδεται στη μονή Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Οι τοιχογραφίες, 97, εικ. 72 και Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 133), στην Κοίμηση Καλαμπάκας και στις μονές Πατέρων Ζίτσας (Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων, 193 - 195, εικ. 111), Προφήτη Ηλία στους Γεωργουτσάτες και Μεταμορφώσεως του Σωτήρος στην Τσιάτιστα Βορείου Ηπείρου (Σκαβάρα Μ., Το Έργο, 67 - 68, εικ. 12, 148). Το μοτίβο αυτό ανάγεται σε βυζαντινές παραστάσεις (Archontopoulos T., Les Troix Hebreux, 131), καθώς στη μεταβυζαντινή περίοδο προτιμάται η απεικόνιση του αγγέλου ως τους μηρούς.

[1443] Η στάση απαντά κυρίως σε πρώιμα παραδείγματα (Archontopoulos T., Les Troix Hebreux, 130, Κουκιάρης Σ., Τα θαύματα, 139 σημ.16) και σποραδικά σε υστεροβυζαντινές και μεταβυζαντινές παραστάσεις, όπως στους Αγίους Αποστόλους στο Peć (Petcovic V., La peinture Serbe, εικ. LXXXIII) και σε ναούς της Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 146 – 147, πίν. 6^{α}, 74). Πρβλ. την εικόνα στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Σόφιας (16ος - 17ος αιώνας) (Κουκιάρης Σ., Τα θαύματα - εμφανίσεις, εικ. 14).

[1444] Archontopoulos T., Les Troix Hebreux, 129.

[1445] Ταβλάκης Ι., Τρεις Παίδες εν καμίνω, 161 - 162.

[1446] Βαφειάδης Κ., Η ζωγραφική, 100 - 101 εικ. 56.

[1447] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, πίν. 74.

Ο Δανιήλ στο λάκκο των λεόντων

Εντός ανοίγματος σπηλαίου ο προφήτης Δανιήλ («Ο ΠΡΟΦΙΤΗ ΔΑΝΙΗΛ») (εικ. 157) εικονίζεται όρθιος σε στάση contraposto με το βλέμμα στο θεατή και πλαισιώνεται από επτά αντωπούς κουλουριασμένους λεόντες. Φορά κοντό χιτώνα, ιμάτιο και μανδύα που δένεται μπροστά στο στήθος, υφασμάτινες αναξυρίδες και εβραϊκή κίδαρη στην κεφαλή. Στο άνω δεξιό τμήμα της σύνθεσης, εκτός σπηλαίου, ίπταται ημίσωμος άγγελος, ο οποίος κρατά τον προφήτη Αββακούμ («[ ]ΒΚΟΥΜ») από τη μέση, ο οποίος μεταφέρει σε δισάκι τροφή και δίωτο λαγήνι. Ο τελευταίος αποδίδεται νεαρός και αγένειος με φωτοστέφανο στην κεφαλή και τα πόδια λυγισμένα. Στην αριστερή πλευρά του σπηλαίου προβάλλει πίσω από τα βράχη εστεμμένη μορφή, ο βασιλιάς Κύρος με τους συκοφάντες, οι οποίοι θα ριχθούν στους λέοντες[1448].

Το θέμα[1449], προσφιλές στην παλαιοχριστιανική εικονογραφία[1450], γνωρίζει μεγάλη διάδοση εξαιτίας του ευχαριστιακού περιεχομένου σχετικού με την Ταφή και την Ανάσταση του Χριστού[1451]. Επίσης, το δευτερεύον επεισόδιο της θεϊκής παρέμβασης του Αββακούμ για τη διατροφή του Δανιήλ, εκτός από το σωτηριολογικό περιεχόμενο του, αποτελεί προτύπωση της Θείας Μετάληψης [1452] . Τέλος, η επιλεγμένη θέση της σκηνής να έπεται από το έτερο επεισόδιο της Παλαιάς Διαθήκης, τους Τρεις Παίδες εν καμίνω, οφείλεται στο γεγονός ότι συνεορτάζουν και μνημονεύονται τα γεγονότα την ίδια μέρα (17η Δεκεμβρίου)[1453].

Το εικονογραφικό σχήμα είναι το πλέον διαδεδομένο τόσο στην

[1448] Δανιήλ 12.31 - 40.

[1449] Το επεισόδιο βασίζεται στο απόκρυφο κείμενο της Παλαιάς Διαθήκης, «Βηλ και Δράκων, 31 – 39». Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. Κουκιάρης Σ., Τα θαύματα, 37, 143 - 144, όπου και παλαιότερη βιβλιογραφία και Αρχοντόπουλος Θ., Δανιήλ, 253 κ.εξ.

[1450] Κουκιάρης Σ., Τα θαύματα, 143 - 144.

[1451] Κουκιάρης Σ., Τα θαύματα, ο.π.

[1452] Αρχοντόπουλος Θ., Δανιήλ, 256, όπου και αναφορά στο κείμενο του Κωνσταντίνου Μεσαρίτη (12ος αιώνας).

[1453] Σε ορισμένους ναούς της μεταβυζαντινής περιόδου, η ιστόρηση των επεισοδίων εντάσσεται στη ζώνη Μηνολογίου, όπως στις μονές Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, πίν. 179.1), Δοχειαρίου (Μπεκιάρης Α., Ο ζωγραφικός διάκοσμος, εικ. 168γ) και Γαλατάκη (Kanari T., Les peintures, πίν. 34b). Αντίθετα, στις μονές Ρουσάνου (Αναγνωστόπουλος Α., Μονή Ρουσάνου, εικ. 234 - 235) και Οσίου Μελετίου (Deliyanni - Doris H., Hosios Meletios, 250 - 251, εικ. 25) εντάσσεται στη ζώνη Μαρτυρολογίου.

υστεροβυζαντινή[1454] όσο και στη μεταβυζαντινή εικονογραφία[1455]. Όμως, ο σύνθετος εικονογραφικός τύπος με το δευτερεύοντα επεισόδια της μεταφοράς του Αββακούμ στο δεξιό άνω τμήμα καθώς και της παρουσίας του Κύρου με τους συκοφάντες απαντά προηγουμένως στο καθολικό της μονής Δουσίκου[1456] και αργότερα στο καθολικό της μονής Αγίου Αθανασίου Τσαριτσάνης (1613/14) [1457] και στο μεταγενέστερο ναό του Αγίου Νικολάου της αρχόντισσας Θεολογίνας στην Καστοριά (1663)[1458] φανερώνοντας τη χρήση και την περιορισμένη διάδοση κοινού προτύπου. Ο αυξημένος αριθμός των λεόντων[1459] συναντάται μόνο στο σύγχρονο καθολικό της μονής Αγίου Αθανασίου Τσαριτσάνης (1613). Τέλος, η εικονογραφική λεπτομέρεια της απόδοσης καλαθιού κρεμασμένου στο αριστερό χέρι του Αββακούμ αποτελεί γραφικό - ρεαλιστικό στοιχείο, το οποίο δεν απαντά προγενέστερα, ενώ παραπλήσια απόδοση εντοπίζεται στη μικρογραφημένη σκηνή της εικόνας Δέησης του Εθνικού Μουσείου των Σκοπίων (1625/26)[1460].

Οι Επτά Παίδες της Εφέσου

Μέσα στο βραχώδες σπήλαιο, οι Επτά Παίδες της Εφέσου [1461] (εικ. 158) απεικονίζονται να κοιμούνται καθιστοί ή μισοξαπλωμένοι σε κυκλική διάταξη. Είναι νέοι και αγένειοι, φορούν χειριδωτούς χιτώνες και ιμάτια και αποδίδονται σε στάσεις

[1454] Ενδεικτικά, στη Dečani (Milanovic V., Old Testaments Themes, εικ. 6), στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στις Αρχάνες (1315) (Κατσελάκη Α., Ο ναός του Αρχαγγέλου, εικ. 36 - 37) και στην εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών Τ.1556 (μέσα 14ου αιώνα) (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Εικόνες, 54 - 55, αρ.13).

[1455] Ενδεικτικά, στα καθολικά των μονών Αναπαυσά (Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 268), Ρουσάνου (Αναγνωστόπουλος Α., Μονή Ρουσάνου, εικ. 234 - 235), Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 132), στον Άγιο Προκόπιο Βέροιας (Τσιλιπάκου Α., Μνημειακή ζωγραφική, πίν. 72α), στο Hopovo (Davidof D., Hopovo, εικ. 12), και αργότερα στη μονή Πατέρων Ζίτσας (Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων, εικ. 109) και σε έργα Λινοτοπιτών ζωγράφων (Σκαβάρα Μ., Το Έργο, εικ. 370, 441).

[1456] Αδημοσίευτη παράσταση.

[1457] Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, εικ. 275.

[1458] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 148, πίν. 69β. Επιμέρους διαφορές εντοπίζονται στις στάσεις του προφήτη και του βασιλιά Κύρου.

[1459] Σχετικά με τον αριθμό και τις στάσεις των λεόντων βλ. Koukiaris S., Deux scenes, 55 κ.εξ.

[1460] Κουκιάρης Σ., Τα θαύματα - εμφανίσεις, 62, εικ. 109.

[1461] Σχετικά με την εικονογραφία του θέματος βλ. Tsarevskaia T., Seven Sleepers of Ephesus, 857 - 862, Στρατή Α., Το εικονογραφικό θέμα, 295 - 307, όπου και προγενέστερη βιβλιογραφία.

και χειρονομίες χαλάρωσης. Οξυκόρυφοι βράχοι με αραιή βλάστηση διαμορφώνουν την εξωτερική όψη της σπηλιάς. Διακρίνεται η επιγραφή: «ΟΙ Ζ΄ ΠΕΔΕC ΚΟΙΜΟΜΕΝΟΙ».

Το επεισόδιο περιγράφεται τόσο στην Ερμηνεία[1462] όσο και στην αγιολογική παράδοση[1463], αν και οι γραπτές πηγές δε συμφωνούν στην ημέρα αναφοράς της μνήμης τους[1464]. Πρόκειται για ένα εικονογραφικό θέμα, που ανάγεται στη μεσοβυζαντινή περίοδο[1465] και διαδόθηκε αρκετά λόγω του εσχατολογικού περιεχομένου του[1466]. Το καθιερωμένο εικονογραφικό σχήμα επαναλαμβάνεται με ελάχιστες επιμέρους διαφοροποιήσεις στις στάσεις των μαρτύρων τόσο στην υστεροβυζαντινή ζωγραφική[1467] όσο και στα μετά την Άλωση χρόνια[1468]. Στην πλειονότητα των μεταβυζαντινών παραδειγμάτων[1469], μάλιστα, το θέμα εντάσσεται στη ζώνη Μηνολογίου του Οκτωβρίου.

[1462] Ερμηνεία, 161, 195.κα΄.

[1463] PG 115, 433AD, 436D, 445D, PG 117, 124BC.

[1464] Στο Συναξάριο της Κωνσταντινούπολης (Delehaye H., Synaxarium, στ. 155 - 156, 865 - 866) και στα Μηναία (Μηναίον Οκτωβρίου, 307, Μηναίον Αυγούστου, 59, 61) η ημέρα μνήμης τους αναφέρεται την 22η Οκτωβρίου και 4η Αυγούστου, ενώ στην Ερμηνεία γίνεται μνεία τους την 21η και 23η Οκτωβρίου και 4η Αυγούστου (Ερμηνεία, 161, 195). Ο Συναξαριστής αναφέρει την 4η Αυγούστου (Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής, 50).

[1465] Ενδεικτικά, στο Μηνολόγιο του Βατικανού, κώδικα Vatic. gr. 1156, fol. 242r (11ος αιώνας) (Mijović P., Menologe, 193 εικ. 2) και στο ναό της Παναγίας στο Arkazhi του Novgorod (1189) (Tsarevskaia T., Seven Sleepers of Ephesus, 859, σχ.1).

[1466] Tsarevskaia T., Seven Sleepers of Ephesus, 858.

[1467] Βλ. στο Staro Nagoričino, στη Dečani και στη Cozia (Mijović P., Menologe, 283 σχ.11(F - F), 341 σχ.44 (D - D), 361 σχ.61 (A - A.) καθώς και στον Άγιο Νικόλαο της Ροδιάς στην Άρτα (αρχές 13ου αιώνα) (Γιαννούλης Δ., Οι τοιχογραφίες, εικ. 66).

[1468] Για παράδειγμα, στο νάρθηκα της μονής Τιμίου Προδρόμου Σερρών (1500) (Στρατή Α., Το εικονογραφικό θέμα, πίν. 100α), στις μονές Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 157) και Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 161) και στην Παναγία Χαβιαρά Βέροιας (1597/8) (Πεσιρίδου Ι., Παναγία Χαβιαρά, πίν.39). Πρβλ. τις φορητές εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών (1500) (Αχειμάστου Μ., Εικόνες, 54 - 55, αρ. 13) και του μουσείου Ερμιτάζ (16ος αιώνας) [Εικόνες Κρητικής τέχνης, 343 - 345, αρ.10, (Piatnitsky J.)].

[1469] Όπως στην Τράπεζα της μονής Μεγίστης Λαύρας, Διονυσίου (Millet G., Athos, πίν. 147.2 και Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 58, εικ. 28, 128 - 129, εικ. 40 αντίστοιχα) και στις Λιτές των καθολικών Δουσίκου (Βογιατζής Σ., Συμβολή, πίν. 38), Διονυσίου (Δαμούλος Π., Λιτή, 110 - 111, εικ. 23α), Γαλατάκη (Kanari T., Les peintures, πίν. 20b) και Οσίου Μελετίου (Deliyianni - Doris H.,

Οι στάσεις των δύο νεαρών ανακεκλιμένων μορφών στο πρώτο επίπεδο, που διασταυρώνονται τα κάτω άκρα τους, και η ανάπτυξη των παιδιών σε όλο το πλάτος του σπηλαίου χαρακτηρίζουν το πρότυπό μας, όπως αυτό απαντά στις μονές Δοχειαρίου[1470] και Βαρλαάμ[1471], που αποτελούν και τα πλησιέστερα εικονογραφικά παράλληλα της παράστασής μας.

Ο προφήτης Ηλίας στην έρημο

Ο προφήτης κάθεται σε άνοιγμα σπηλιάς (εικ. 159), που ορίζεται εξωτερικά από καθ' ύψος αναπτυσσόμενες συστάδες βράχων με αραιή χαμηλή βλάστηση. Φορά ωχροράδινο ποδήρη χιτώνα και πράσινη μηλωτή με τριχωτή επένδυση, που δένει με κόμπο στο στήθος. Κάθεται σε στροφή τριών τετάρτων σε έξαρμα του εδάφους και ανακρατεί το κεφάλι με το αριστερό χέρι ενώ το δεξιό ακουμπά χαλαρά στο γόνατο. Στρέφει την κεφαλή και ατενίζει δεξιά, όπου θα εικονιζόταν ο κόρακας κρατώντας στο ράμφος του τον άρτο, καθώς το τμήμα αυτό της σκηνής έχει καταπέσει. Στο βάθος του σπηλαίου διακρίνεται η επιγραφή: «Ο ΑΓΙΟC ΗΛΙ[Α]C».

Η παράσταση αποτυπώνει την ιστορία της θαυματουργής διατροφής του προφήτη στην έρημο, σύμφωνα με τη θεϊκή εξαγγελία[1472], και αποτελεί προεικόνιση της Θείας Κοινωνίας [1473] . Το εικονογραφικό θέμα, που έλκει την καταγωγή από την υστεροβυζαντινή περίοδο[1474], αποκρυσταλλώνεται από τους Κρήτες ζωγράφους και γνωρίζει ιδιαίτερη διάδοση τόσο στη μνημειακή ζωγραφική[1475] όσο και σε φορητές εικόνες[1476].

Hosios Meletios, 220 - 221, εικ. 11) καθώς και στην Κοίμηση Καλαμπάκας (Αναγνωστόπουλος Α. - Ανδρούδης Π., Η Βυζαντινή καθέδρα, εικ. 212).

[1470] Millet G., Athos, πίν. 234.2 και Μπεκιάρης Α, Ο ζωγραφικός διάκοσμος, 208, εικ. 115.

[1471] Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 216 - 218, εικ. 148.1.

[1472] Βασιλειών Γ΄, 17.1 - 7. Σχετικά με την εικονογραφία του θέματος βλ. Κοντούλης Η., Ο προφήτης Ηλίας, 177 κ.εξ. Πρβλ. το συσχετισμό της θαυμαστής διατροφής του αγίου με εκείνο της Παναγίας στα Εισόδια της Θεοτόκου σε Ομιλία του Κωνσταντίνου Μεσαρίτη, που σώζεται σε κώδικα του μουσείου Αχρίδας (14ος - 15ος αιώνας) (Αρχοντόπουλος Θ., Δανιήλ, 256).

[1473] Αρχοντόπουλος Θ., Ο ναός της Αγίας Αικατερίνης, 157 - 158.

[1474] Ενδεικτικά, στο Διακονικό της μονής Morača (Millet G. - Frolow A., Yougoslavie I, πίν. 94.2) και στη μονή Προδρόμου Σερρών (Ξυγγόπουλος Α., Μονή Προδρόμου, 22 - 23 πίν. 22).

[1475] Βλ. στην Τράπεζα της μονής Μεγίστης Λαύρας (Millet G., Athos, πίν. 141.2 και Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 66, εικ. 26), στο παρεκκλήσιο του Προδρόμου της μονής Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, εικ. 218) και στη Λιτή της μονής Δοχειαρίου (Μπεκιάρης Α., Ο

Ο ζωγράφος μας επαναλαμβάνει στο σύνολο του το πρότυπο της Κρητικής Σχολής και διαφοροποιείται σε επιμέρους λεπτομέρειες, όπως η απουσία της βαθιάς πτύχωσης στην απόληξη της μηλωτής, η μη απόδοση ορθής γωνίας στη θέση των πελμάτων του προφήτη και η έλλειψη δενδρυλίων στο τοπίο. Ανάλογα εικονογραφικά στοιχεία εντοπίζονται σε ορισμένα επιτοίχια σύνολα του τέλους του 16ου και των αρχών του 17ου αιώνα, όπως στην Παναγία Χαβιαρά Βέροιας (1597/8) [1477], στον Άγιο Γεώργιο άρχοντα Γραμματικού (1603) [1478], στον Άγιο Προκόπιο (1607) [1479] Βέροιας καθώς και στη μονή Προφήτη Ηλία στους Γεωργουτσάτες (1617)[1480].

Το μαρτύριο του αγίου Ιγνατίου του Θεοφόρου

Ο ηλικιωμένος μάρτυρας (εικ. 160) εικονίζεται ολόσωμος με το βλέμμα προς αριστερά και ανασηκωμένο το αντίστοιχο χέρι. Εκατέρωθεν δύο λιοντάρια του επιτίθενται, εκ των οποίων το αριστερό στέκεται όρθιο αρπάζοντας τον άγιο από τον αντίστοιχο ώμο. Αντίθετα, το δεξιό λιοντάρι εικονίζεται να τον δαγκώνει με μια ιδιότυπη απόδοση δρασκελιάς στον αέρα. Στο άνω τμήμα διακρίνεται η επιγραφή: «ΜΑΡΤΗΡΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΗΓΝΑΤΙΟΥ ΤΟΥ ΘΕΩΦΟΡΟΥ».

ζωγραφικός διάκοσμος, εικ. 227β). Επίσης, στους ναούς του Αγίου Γεωργίου στο Ακραίφνιο Θήβας (Κοιλάκου Χ., Επισήμανση τοιχογραφιών, εικ. 2), Παναγίας Χαβιαράς Βέροιας (Πεσιρίδου Ι., Παναγία Χαβιαρά, πίν. 49β), Εισοδίων «του Τσιατσαπά» Καστοριάς (1613/4) (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 167 - 168) και Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι (Τούρτα Α., Οι ναοί, 65 - 66, πίν. 37β).

[1476] Για παράδειγμα βλ. τις εικόνες του Αγγέλου στη Νάξο (β΄τέταρτο 15ου αιώνα) (Βασιλάκη Μ., Χειρ Αγγέλου, 184 - 185, αρ.41), της Πάτμου (αρχές 16ου αιώνα) (Χατζηδάκης Μ., Εικόνες, 80 - 82, πίν. 25, 93 αντίστοιχα), του Μιχαήλ Δαμασκηνού (β΄μισό 16ου αιώνα) (Τσιγαρίδας Ε., Προφήτης Ηλίας, 138 - 139, αρ. κατ. 2.73), του Πρωτάτου (17ος αιώνας) (Παλιούρας Α. - Ταβλάκης Ι., Άλλες εικόνες, 263 - 264, εικ. 132), του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών (αρχές 17ου αιώνα) (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Εικόνες, 204 - 205, αρ.62) και της Συλλογής Ανδρεάδη (μέσα 17ου αιώνα) (Δρανδάκη Α., Συλλογή Ανδρεάδη, 137, 139 αρ. 29).

[1477] Πεσιρίδου Ι., Παναγία Χαβιαρά, 71 - 72, εικ. 49β.

[1478] Τσιλιπάκου Α., Μνημειακή ζωγραφική, 90 - 91, πίν. 35α.

[1479] Τσιλιπάκου Α., Μνημειακή ζωγραφική, 140, πίν. 70β. Πρβλ. την αντίστοιχη μορφή στο νότιο εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 320).

[1480] Σκαβάρα Μ., Το Έργο, 70 - 71, εικ. 14. Πρβλ. τη δεσποτική εικόνα στο Εθνικό Μουσείο Τέχνης της Ρουμανίας (αρχές 17ου αιώνα) (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Εικόνες της Ρουμανίας, 118 - 119, αρ. 50).

Ο τρόπος άθλησης του αγίου συνάδει απόλυτα με τις πηγές[1481]. Ο εικονογραφικός τύπος της σκηνής, γνωστός ήδη από τη βυζαντινή περίοδο[1482], υιοθετήθηκε και καθιερώθηκε κατά τη μεταβυζαντινή εποχή [1483] με ελάχιστες επιμέρους διαφοροποιήσεις στη στάση του Ιγνατίου και στην απόδοση των λεόντων. Η μετωπικότητα, όμως εδώ, του αγίου διαφοροποιείται τόσο από έργα της υστεροβυζαντινής περιόδου [1484] όσο και από το σύνολο των σωζόμενων μεταβυζαντινών σκηνών. Επιπλέον, η απόδοση του δεξιού λέοντα σε παράλληλη διάταξη ως προς το σώμα του αγίου πιθανόν να οφείλεται στην έλλειψη διατειθέμενου χώρου παρά στην επιβίωση προγενέστερου προτύπου.

Το μαρτύριο του αγίου Ευσταθίου

Εντός χάλκινου βοόσχημου λέβητος (εικ. 161) παριστάνεται ο άγιος με πολυτελή ενδυμασία, όρθιος μετωπικός και δεόμενος, συνοδευόμενος από τα μέλη της οικογενείας του. Στα αριστερά του τα δύο παιδιά του αποδίδονται σε αντίστοιχη στάση, ενώ από την άλλη πλευρά, μέσα από την κεφαλή του ταύρου, προβάλλει η μητέρα τους Θεοπίστη με τα χέρια σε στάση δέησης. Στην άνω δεξιά γωνία της παράστασης διαμορφώνεται το ημικύκλιο του ουρανού, όπ΄ όπου θα εικονιζόταν το χέρι του Θεού ή ο Χριστός ημίσωμος. Στο κατώτερο τμήμα της σύνθεσης αποδίδονται σχηματοποιημένα οι πύρινες γλώσσες, κάτω από τον πυρακτωμένο λέβητα. Στο βάθος της παράστασης διακρίνεται τμήμα της επιγραφής: «Μ[ΑΡΤ]ΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΕΥCΤΑΘ[ΙΟΥ]».

[1481] Μηναίον Δεκεμβρίου, 147, PG 5, 981CD, PG 50, 594, PG 117, 216D, Delehaye H., Synaxarium, 329 - 330.

[1482] Sacopoulo M., A Saint - Nicolas - du - Toit, εικ. 2 - 4.

[1483] Βλ. στο καθολικό της μονής Κουτλουμουσίου (Millet G., Athos, πίν. 165.3), στην Τράπεζα της μονής Μεγίστης Λαύρας (Millet G., Athos, πίν. 143.2 και Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 64, εικ. 25), στα καθολικά των μονών Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 173), Δουσίκου, Ρουσάνου (Αναγνωστόπουλος Α., Μονή Ρουσάνου, εικ. 221), Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 274), Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 312 - 315, πίν. 179, αρ.3), Γαλατάκη (Kanari T., Les peintures, πίν. 35b) και Οσίου Μελετίου Κιθαιρώνα (Deliyanni - Doris H., Hosios Meletios, 253 - 254, εικ. 25) καθώς και στον Άγιο Γεώργιο του άρχοντα Γραμματικού Βέροιας (Τσιλιπάκου Α., Μνημειακή ζωγραφική, πίν. 36β).

[1484] Όπως στο Staro Nagoričino, στο Peć (Mijović P., Menologe, 269, εικ. 44, σχ.12 (G - G), 367 σχ.66 (A - A) και στη Dečani (Kesic - Ristic S. - Vojvodic D., The Menologion, 391, 428, σχ. T.VIII).

Ο εικονογραφικός τύπος του μαρτυρίου[1485], γνωστός ήδη από τη βυζαντινή περίοδο[1486], εντοπίζεται σε ικανό αριθμό παραστάσεων του 16ου αιώνα[1487]. Ωστόσο, η παράστασή μας διαφοροποιείται από το σύνολό τους ως προς τη διάταξη των ατόμων και την απουσία του φυσικού βάθους. Επίσης, η ρεαλιστική απόδοση του ζωόσχημου λέβητα αποτελεί επιβίωση υστεροβυζαντινού προτύπου[1488], το οποίο επιβιώνει και στη μεταβυζαντινή εποχή και απαντά στο καθολικό της μονής Δουσίκου[1489], όπως και στην μεταγενέστερη ομόθεμη παράσταση του Αγίου Νικολάου της αρχόντισας Θεολογίνας Καστοριάς[1490].

Μεμονωμένες Σκηνές

Χριστός Μέγας Αρχιερέας

Στο ανώτερο τμήμα της παράστασης (εικ. 162), ανάμεσα στον έναστρο ουρανό, εικονίζεται μετωπικός ο Χριστός («IC/ XC»), με πατριαρχικό σάκκο και μίτρα, να ευλογεί έχοντας τα δυο χέρια σε έκταση. Αποδίδεται σε προτομή μέσα σε τριμερή ακτινωτή δόξα, απ΄όπου εκπορεύονται ακτίνες φωτός. Από το ημικύκλιο του ουρανού προβάλλουν δύο σεβίζοντες άγγελοι. Στο κατώτερο τμήμα παριστάνεται πυκνός

[1485] Σχετικά με τη σκηνή βλ. Πάλλας Δ., Εικόνα του αγίου Ευσταθίου, 328 κ.εξ., Velmans T., L eglise de Zenobani, 19 κ.εξ., Coumousi A., Une representation, 51κ.εξ. Για τη μεταβυζαντινή εποχή βλ. Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 145 – 146, Τσιουρής Ι., Δρακότρυπα, 222 - 223, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[1486] Βλ. στη Dečani (Kesic - Ristic S. - Vojvodic D., The Menologion, 379, 426), στο Staro Nagoričino (Mijović P., Menologe, 261 σχ. 8 (C - C) και στη Cozia (1386) (Mijović P., Menologe, 350 σχ. 64 (D - D).

[1487] Ενδεικτικά, στις τράπεζες των μονών Μεγίστης Λαύρας (Millet G., Athos, πίν. 147.1 και Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 53, εικ. 19) και Διονυσίου (Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 124 και Βαφειάδης Κ., Η ζωγραφική, 240, εικ. 139) καθώς και στα καθολικά των μονών Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 171), Κορώνας (προσωπική παρατήρηση), Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, εικ. 155), Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 174 - 177, πίν. 140.2), Γαλατάκη (Kanari T., Les peintures, πίν. 14b), Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 238.2) και Οσίου Μελετίου (Deliyanni - Doris H., Hosios Meletios, 197 - 198, εικ. 4).

[1488] Πρβλ. τη σκηνή στη Dečani (Mijović P., Menologe, 318, εικ. 206 σχ. 42 (B - B), Kesic - Ristic S. - Vojvodic D., The Menologion, 379, 426) και στη Gracaniča (Mijović P., Menologe, 289, σχ. 21 (E - E).

[1489] Αδημοσίευτη παράσταση.

[1490] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 147 – 148, πίν. 69β.

όμιλος δεόμενων βασιλέων και αξιωματούχων με το βλέμμα προς τον ουρανό. Όλοι αποδίδονται ολόσωμοι σε πανομοιότυπες στάσεις και συγκρατημένες χειρονομίες. Πάνω από αυτούς προβάλλει η μορφή του προφήτη Δαυίδ («Ο ΠΡΟΦΙΤΗ Δ(ΑΥΙ)Δ») να ευλογεί και να κρατά ανεπτυγμένο ειλητό με δυσανάγνωστο περιεχόμενο. Το βάθος της σκηνής ορίζεται από πρισματικής μορφής όρη. Στο σκοτεινό βάθος διακρίνεται η επιγραφή: «Ο ΒΑCΙΛΕΥC ΤΩΝ ΒΑCΙ/ ΛΕΥΩΝΤΩΝ».

Η εικονογραφική συγκρότηση της σκηνής δεν συναντάται σε προγενέστερο εντοίχιο ή φορητό έργο. Η πατριαρχική ενδυμασία του Χριστού με τα επιμέρους τυπολογικά στοιχεία (σάκκος, ωμοφόριο, στέμμα με πρεπενδούλια) παραπέμπει στη μορφή του ως Μεγάλου Αρχιερέα[1491] και ταυτόχρονα Βασιλέα[1492]. Συγχρόνως, η χαρακτηριστική χειρονομία Του να ευλογεί με τα δυο χέρια σε συνδυασμό με την παρουσία των αγγέλων συνδέεται με τις παραστάσεις της Κοινωνίας των Αποστόλων[1493] και της Ουράνιας Λειτουργίας[1494]. Εκτός από την αμφίεση, η ιδιότητα του Βασιλέα υπογραμμίζεται και με την επιγραφή, που συνοδεύει την παράσταση[1495].

Η σύμπτυξη της βασιλικής και αρχιερατικής ιδιότητας στο πρόσωπο του Χριστού σε συνδυασμό με την επιγραφή ανακαλεί επιρροές από παραστάσεις Βασιλικής Δέησης[1496], χωρίς, όμως, να παρατηρείται εδώ το εικονογραφικό σχήμα του Τριμόρφου. Η Βασιλική Δέηση ανάγεται στην καλλιτεχνική παραγωγή της Μακεδονίας του 14ου αιώνα[1497] και θα γνωρίσει σχετική διάδοση στα μετά την

[1491] Για το εικονογραφικό αυτό θέμα βλ. Παπαμαστοράκης Τ., Η μορφή του Χριστού, 67 κ.ε. Βλ., επίσης, τη φορητή εικόνα της Πάτμου (Χατζηδάκης Μ., Εικόνες, 67, εικ. 19).

[1492] Παπαμαστοράκης Τ., Η μορφή του Χριστού, 74 κ.εξ., εικ. 4-5, 9.

[1493] Όπως στη Ravanica (Walter C., Art and Ritual, 217).

[1494] Όπως στην Περίβλεπτο του Μυστρά (Παπαμαστοράκης Τ., Η μορφή του Χριστού, εικ.2) και στο ναό των Αρχαγγέλων στο Lesnovo (Millet G. - Velmans T., Yougoslavie IV, πίν. 6.13)

[1495] Παπαμαστοράκης Τ., Η μορφή του Χριστού, 74-75 υποσ. 44, εικ. 5, 9. Πρβλ. ανάλογη επιγραφή στον Άγιο Νικόλαο της μοναχής Ευπραξίας (Πελεκανίδης Σ., Καστοριά, πίν. 186α).

[1496] Σχετικά με το θέμα βλ. Grigoriadou L., Deésis Royale, 46 - 52, Γαρίδης Μ., Μεταβυζαντινή ζωγραφική, 93, Παπαμαστοράκης Τ., Η μορφή του Χριστού, 74, όπου σχετική βιβλιογραφία. Σχετικά με τις ερμηνείες, τις συμβολικές προεκτάσεις και τις πηγές εμπνευσης, που έχουν διατυπωθεί κατά καιρούς βλ. Παζαράς Ν., Οι τοιχογραφίες, 293-295, Τσιγαρίδας Ε., Καστοριά, 87-91 εικ.51-52, 230-232 εικ. 161, όπου συγκεντρωτική προγενέστερη βιβλιογραφία και παραδείγματα.

[1497] Για το θέμα βλ. Τσιγαρίδας Ε., Καστοριά, 524, όπου και σχετικά παραδείγματα.

Άλωση χρόνια[1498]. Στις συνθέσεις αυτές η ιδιαίτερη τιμητική θέση του προφήτη Δαβίδ βασίζεται στον Ψαλμό μδ΄. 2, 10 - 12, που αποτέλεσε την αρχική πηγή έμπνευσης στη διαμόρφωση του εικονογραφικού θέματος[1499]. Άλλωστε, όπως στην παράστασή μας, ο πρωταγωνιστικός ρόλος του προφήτη - βασιλέα εντοπίζεται ήδη σε πρώιμες ιστορήσεις της Βασιλικής Δέησης[1500]. Επίσης, ένα άλλο στοιχείο που παραπέμπει στην ίδια πηγή πρόσληψης είναι το σχήμα της δόξας, το οποίο δεν είναι συχνό[1501].

Οι περίτεχνα διακοσμημένες ενδυμασίες των βασιλέων και οι φορεσιές των αρχόντων της εποχής αποτυπώνουν εικαστικά τον Ψαλμό του Δαυίδ β΄.2, 1 - 6[1502]. Σύμφωνα με τον ψαλμό αυτό, ο Χριστός - Βασιλέας συγκαλεί τους εκπροσώπους των λαών της γης, όπως οι βασιλείς και οι άρχοντες, και απορρίπτει κάθε είδους ανθρώπινης υποταγής στην επίγεια εξουσία υπογραμμίζοντας το ρόλο και την αξία της επουράνιας βασιλείας.

Συμπερασματικά, λοιπόν, η παράσταση αποτελεί ένα ξεχωριστό δείγμα προσωπικής δημιουργίας του ζωγράφου, ένα εικονογραφικό άπαξ, όπου η Βασιλεία των Ουρανών συνδέεται με την επίγεια αυτοκρατορική εξουσία απηχώντας το εσχατολογικό και συνάμα το θριαμβικό χαρακτήρα της σύνθεσης[1503]. Τα επιμέρους

[1498] Βλ. σε ναούς της Αχρίδας (Subotić G., Ohrid, σχ. 34, 50, 79, 114), στο Kremikovci (Γαρίδης Μ., Μεταβυζαντινή ζωγραφική, εικ. 115) και στο παλαιό καθολικό του Μεγάλου Μετεώρου (Georgitsoyanni E., Les peintures murales, πίν. 14, 87-89).

[1499] Grigoriadou L., Deésis Royale, 50 υποσ. 24-25, η οποία υποστηρίζει ότι η απεικόνιση της Θεοτόκου με βασιλική ενδυμασία, που φέρει συχνά το προσωνύμιο «βασίλισσα» οφείλεται στο συγκεκριμένο Ψαλμό του Δαυίδ. Βλ. επίσης, Παζαράς Ν., Οι τοιχογραφίες, 295, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[1500] Ενδεικτικά, στο Trescavac (1342) (Grozdanov C., Etudes, 132 κ.ε.), στο Zaum Αχρίδας (1361) (Grozdanov C., La peinture murale, 106 - 109, σχ. 27) και στη μονή Marko (Millet G. - Velmans T., Yougoslavie IV, πίν. 94.172). Στο πρώτο μνημείο ο προφήτης αντικαθιστά τον Πρόδρομο στη θέση του Τριμόρφου, ενώ στα άλλα δύο καταλαμβάνει ιδιαίτερα τιμητική θέση πίσω από την Παναγία.

[1501] Όπως στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη Καστοριάς (Παζαράς Ν., Οι τοιχογραφίες, εικ. 87, 24).

[1502] Ψαλμοί, Δαυίδ β΄. 2, 1 - 6: «*Ἱνατί ἐφρύαξαν ἔθνη, καὶ λαοὶ ἐμελέτησαν κενά; [2] παρέστησαν οἱ βασιλεῖς τῆς γῆς, καὶ οἱ ἄρχοντες συνήχθησαν ἐπὶ τὸ αὐτὸ κατὰ τοῦ Κυρίου καὶ κατὰ τοῦ χριστοῦ αὐτοῦ. [3] Διαρρήξωμεν τοὺς δεσμοὺς αὐτῶν καὶ ἀπορρίψωμεν ἀφ᾽ ἡμῶν τὸν ζυγὸν αὐτῶν.[4] ὁ κατοικῶν ἐν οὐρανοῖς ἐκγελάσεται αὐτούς, καὶ ὁ Κύριος ἐκμυκτηριεῖ αὐτούς. [5] τότε λαλήσει πρὸς αὐτοὺς ἐν ὀργῇ αὐτοῦ καὶ ἐν τῷ θυμῷ αὐτοῦ ταράξει αὐτούς.[6] Ἐγὼ δὲ κατεστάθην βασιλεὺς ὑπ᾽ αὐτοῦ ἐπὶ Σιὼν ὄρος τὸ ἅγιον αὐτοῦ διαγγέλλων τὸ πρόσταγμα Κυρίου*».

[1503] Καζαμία-Τσέρνου Μ., Ιστορώντας τη Δέηση, 197-202.

τυπολογικά στοιχεία έλκουν την καταγωγή τους από το ιδεολογικό υπόβαθρο της Βασιλικής Δεήσεως και του Χριστού ως Μεγάλου Αρχιερέως, όπως αυτά αποτυπώθηκαν στην υστεροβυζαντινή καλλιτεχνική παράδοση του ευρύτερου Μακεδονικού χώρου.

Αδιάγνωστη παράσταση

Στο ανώτερο τμήμα της παράστασης (εικ. 163), μέσα από το ημικύκλιο του ουρανού από δόξα προβάλλει ο Χριστός («ΙC ΧC») ημίσωμος στραμμένος προς αριστερά με το βλέμμα χαμηλότερα. Φορά ιμάτιο και χιτώνα, φέρει ένσταυρο φωτοστέφανο, κρατά κλειστό ειλητό στο αριστερό χέρι και ευλογεί. Περιβάλλεται από πέντε ημίσωμους αγγέλους που κρατούν αναμμένα κεριά. Στο κάτω μέρος της σκηνής εικονίζεται όμιλος ανθρώπων, που αποτελείται από βασιλείς και αξιωματούχους, αρχιερείς και πιστούς. Αποδίδονται όρθιοι να δέονται στραμμένοι προς το κέντρο με το βλέμμα προς τον Χριστό. Ανάμεσά τους προβάλλει ψηλότερα ο προφήτης Δαυίδ («Ο ΠΡΟΦΙΤΗ Δ[ ]Δ») με πολυτελή βασιλική ενδυμασία και στέμμα κρατώντας ανεπτυγμένο ειλητό, όπου αναγράφεται: «ΕΞ ΟΥΡΑ/ ΝΟΥ Ε/ ΠΕΒΛ/ ΕΨΕΝ»[1504]. Το βάθος ορίζεται από δύο καθ'ύψος αναπτυσσόμενα όρη. Δε σώζεται επιγραφή.

Από την παράσταση απουσιάζει η επιγραφή και δεν μπορεί να αναγνωριστεί καθώς δεν έχει εντοπιστεί κάποιο προγενέστερο ή μεταγενέστερο παράλληλο εικονογραφικό θέμα. Η παραπλήσια εικονογραφική συγκρότηση με την προηγούμενη σκηνή του Χριστού ως Μεγάλου Αρχιερέως, τόσο στα δομικά στοιχεία της όσο και σε επιμέρους μοτίβα, υποδηλώνουν τη χρήση κοινού προτύπου στις δύο διαφορετικές συνθέσεις και το πιθανό συμβολικό περιεχόμενό της. Σύμφωνα με το χωρίο του ειλητού, ο ζωγράφος αποτυπώνει εικαστικά το σωτηριολογικό περιεχόμενο του Ψαλμού του Δαυίδ λβ΄. 13 - 16, όπου υπογραμμίζεται ο ρόλος της επουράνιας βασιλείας επί γης.

[1504] Ψαλμοί, Δαυίδ λβ΄. 13 - 16: «…..*13 ἐξ οὐρανοῦ ἐπέβλεψεν ὁ Κύριος, εἶδε πάντας τοὺς υἱοὺς τῶν ἀνθρώπων· 14 ἐξ ἑτοίμου κατοικητηρίου αὐτοῦ ἐπέβλεψεν ἐπὶ πάντας τοὺς κατοικοῦντας τὴν γῆν, 15 ὁ πλάσας κατὰ μόνας τὰς καρδίας αὐτῶν, ὁ συνιεὶς πάντα τὰ ἔργα αὐτῶν. 16 οὐ σῴζεται βασιλεὺς διὰ πολλὴν δύναμιν, καὶ γίγας οὐ σωθήσεται ἐν πλήθει ἰσχύος αὐτοῦ*».

Η Ύψωση του Τιμίου Σταυρού («Η ΥΨΩCΕΙC ΤΟΥ CΤΡΟΥ»)

Στο κέντρο της σύνθεσης[1505] (εικ. 113) παριστάνεται ο επίσκοπος Ιεροσολύμων, Μακάριος πάνω σε ημικυκλικό άμβωνα να κρατά με τα δυο χέρια του τον Σταυρό. Εκατέρωθεν διατάσσονται σε δύο επίπεδα όμιλοι ανδρών και γυναικών: αριστερά, σε πρώτο επίπεδο, η αγία Ελένη, με αυτοκρατορική ενδυμασία και στέμμα, συνοδευόμενη από τις άγιες γυναίκες, στρέφεται δεόμενη προς το κέντρο. Δεξιά εικονίζονται τρεις μετωπικοί ψάλτες με τα χαρακτηριστικά σκιάδια και πανομοιότυπες χειρονομίες. Σε δεύτερο επίπεδο, όμιλοι αντρών με προεξάρχοντες διακόνους που κρατούν αναμμένη λαμπάδα παρακολουθούν το γεγονός. Το επεισόδιο διαδραματίζεται μπροστά από τείχος, που ενώνει στα δυο άκρα μια τρίκλιτη βασιλική και κτίσμα με κιονοστήρικτο κιβώριο.

Η παράσταση ακολουθεί τον καθιερωμένο εικονογραφικό τύπο της μεταβυζαντινής περιόδου και αποτυπώνει τη χρονική στιγμή της πρώτης Ύψωσης του Τιμίου Σταυρού στα Ιεροσόλυμα, όπως φανερώνει η παρουσία της αγίας Ελένης[1506]. Πρόκειται για ένα εικονογραφικό σχήμα, βασισμένο σε υστεροβυζαντινές παραστάσεις[1507], όπως αυτό διαμορφώθηκε και αποκρυσταλλώθηκε το 15ο αιώνα από Κρήτες ζωγράφους[1508], και υιοθετήθηκε από τους εκπροσώπους των δύο κυρίαρχων Σχολών του 16ου αιώνα[1509]. Η μορφή του άμβωνα, το αρχιτεκτονικό βάθος και το γεγονός της μη συναπεικόνισης της Εύρεσης του Τιμίου Σταυρού επιτρέπουν την ένταξη της παράστασης στον τύπο Β΄, σύμφωνα με την κατάταξη του Π. Βοκοτόπουλου[1510].

[1505] Για το θέμα βλ. Βοκοτόπουλος Π., Η Εύρεση και Ύψωση, 257 - 265 και Σταυροπούλου - Μακρή Α., Η Εύρεση, 475 - 485.

[1506] Βοκοτόπουλος Π., Η Έυρεση και Ύψωση, 260 - 261 και Σταυροπούλου - Μακρή Α., Η Εύρεση, 483 - 484.

[1507] Ενδεικτικά, στη Dečani (Kesic - Ristic S. - Vojvodic D., The Menologion, πίν. IV.1)

[1508] Βοκοτόπουλος Π., Η Έυρεση και Ύψωση, 261 - 262, 265.

[1509] Βλ. στα καθολικά των μονών Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, πίν. 121), Μεγίστης Λαύρας, Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 131.1, 231.1), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 121), Δουσίκου (Γκιολές Ν., Οι τοιχογραφίες, εικ. 80), Ρουσάνου (Αναγνωστόπουλος Α., Μονή Ρουσάνου, 188 - 190, εικ. 144 - 145), Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 128), Βαρλαάμ (Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, εικ. 158) και Γηρομερίου (Τσιουρής Ι., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 125 - 126, εικ. 78). Πρβλ. στις μονές Πατέρων Ζίτσας (Καραμπερίδου Α., Μονή Πατέρων, 193 - 194, εικ. 144) και Πέτρας (Σδρόλια Στ., Οι τοιχογραφίες, 231 - 232, εικ. 125) καθώς και σε φορητές εικόνες (Βοκοτόπουλος Π., Η Εύρεση και Ύψωση, εικ. 1 - 11).

[1510] Βοκοτόπουλος Π., Η Εύρεση και Ύψωση, 263 - 264.

Η σύνθεσή μας ακολουθεί πιστά το πρότυπο της Κρητικής Σχολής, που χαρακτηρίζεται από πολυπροσωπία, τη δίζωνη διάταξη των προσώπων και το αρχιτεκτονικό βάθος, με επιμέρους διαφοροποιήσεις στην απουσία του επισκόπου[1511] και τη θέση του πλήθους.

Η Ανάληψη του προφήτη Ηλία

Στο κέντρο της σκηνής (εικ. 164) εικονίζεται ο προφήτης εντός άρματος, που το ανακρατούν τέσσερα φτερωτά άλογα. Αυτά αποδίδονται ανά δύο ζεύγη με αντιθετικές κινήσεις προς τα επάνω, σε έντονο καλπασμό με ανορθωμένες φτερούγες και κεφαλές. Ο προφήτης απεικονίζεται μετωπικός ως την οσφύ με το βλέμμα προς το θεατή κρατώντας στο δεξιό χέρι τα χαλινάρια των ίππων, ενώ με το αριστερό παραδίδει τη μηλωτή στον Ελισαίο. Ο τελευταίος αποδίδεται όρθιος σε έντονη συστροφή του σώματος με υψωμένα τα χέρια και την κεφαλή προς τον ουρανό αναμένοντας την μηλωτή. Το γεγονός διαδραματίζεται σε ορεινό τοπίο. Στο άνω τμήμα της σύνθεσης σώζεται η επιγραφή: «Η ΠΥΡΦΟΡΟC ΑΝΑΒΑCIC ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΕΝΔΟΞΟΥ ΠΡΟΦΙΤΟΥ ΙΛΗΟΥ ΤΟΥ ΘΕCΒΙΤΟΥ».

Η σκηνή, βασισμένη σε χωρίο των Βασιλειών[1512], που αποτελεί προεικόνιση της Ανάληψης του Χριστού [1513] , ακολουθεί ένα από τους δύο καθιερωμένους εικονογραφικούς τύπους [1514] . Ο ζωγράφος υιοθετεί το μετωπικό εικονογραφικό σχήμα, που ανάγεται τη βυζαντινή περίοδο [1515] και απαντά τόσο στη μνημειακή ζωγραφική[1516] όσο και στις φορητές εικόνες[1517]. Το πρότυπο χαρακτηρίζεται από την

[1511] Πρβλ. την παράσταση στο καθολικό της μονής Δοχειαρίου.

[1512] Βασιλειών Δ΄, 2,11 - 15. Για την εικονογραφία της παράστασης βλ. Lucchesi - Palli E. - Hoffscholte L., Elias, 607 - 614, Chatzidakis - Bacharas T., Hosios Lukas, 49 κ.εξ., Κοντούλης Η., Ο προφήτης Ηλίας, 93 κ.εξ.

[1513] Chatzidakis - Bacharas T., Hosios Lukas, 62 κ.εξ.

[1514] Κοντούλης Η., Ο προφήτης Ηλίας, 93 - 129. Ο έτερος εικονογραφικός τύπος χαρακτηρίζεται από την κατά μήκος διάρθρωση της σκηνής, όπως στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (Τσιτουρίδου Α., Άγιος Νικόλαος Ορφανός, εικ. 83) και στον εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, εικ. 284).

[1515] Κοντούλης Η., Ο προφήτης Ηλίας, 94 - 98. Ενδεικτικά βλ. στο ναό των Αρχαγέλων στο Lesnovo (Κοντούλης Η., ό.π., 99 - 100, εικ. 30).

[1516] Για παράδειγμα, στον Άγιο Νικόλαο της μοναχής Ευπραξίας (Κοντούλης Η., Ο προφήτης Ηλίας, 101 - 102 εικ. 31).

κατά μέτωπο απόδοση του τεθρίππου με τα τέσσερα υποζύγια σε αντιθετική κίνηση ανά ζεύγη, την επιβλητική παρουσία του προφήτη και τη μορφή του Ελισσαίου να προσμένει τη μηλωτή[1518]. Τον κατακόρυφο άξονα της σύνθεσης επιτείνει η απόδοση του τροχού και η μορφή του Ελισσαίου, ως προέκταση του προφήτη. Τέλος, η απόδοση μόνο του ενός τροχού του άρματος αποτελεί μια όχι συχνή εικονογραφική λεπτομέρεια και πιθανόν επιβίωση παλαιολόγειου προτύπου, όπως αυτό εντοπίζεται σε φορητή εικόνα από το ναό της Παναγίας Κιβωτού στον Άγιο Θεόδωρο Κύπρου (13ος αι.)[1519].

Η Κοίμηση του οσίου Εφραίμ του Σύρου («Η ΚΟΙΜΗCΙC…..»)

Στο κέντρο της σύνθεσης (εικ. 114), στο πρώτο επίπεδο, το σαβανωμένο λείψανο του οσίου κείτεται σε κλίνη καλυμμένη με ψάθα, γύρω από την οποία συνωθούνται πλήθος θρηνούντων ασκητών, διατεταγμένοι σε πυκνό ημικύκλιο, άλλοι όρθιοι και άλλοι σκυμμένοι να ασπάζονται τη σορό[1520]. Μεταξύ αυτών, ένας ιεράρχης θυμιατίζει κρατώντας λαμπάδα, ενώ δεξιότερα ένας διάκονος κρατά αναμμένη λαμπάδα και ένας νεαρός αναγνώστης ανοιχτό βιβλίο. Από αριστερά, ένας μοναχός καταφθάνει επάνω σε λιοντάρι, ένας άλλος στα δεξιά μεταφέρεται σε φορείο, κάποιος στους ώμους του υποτακτικού του και ένας πρεσβύτης συρόμενος στα τέσσερα. Ο υπόλοιπος χώρος καταλαμβάνεται από μεμονωμένα επεισόδια της ασκητικής ζωής στην έρημο. Έτσι, λοιπόν, εντός σπηλαίου, δύο γέροντες μοναχοί συζητούν, ψηλότερα ένας νεαρός και ένας πρεσβύτης ασχολούνται με την καλαθοπλεκτική και δίπλα τους ένας άλλος προσεύχεται, ενώ διακρίνεται και ένα μικρότερο άνοιγμα στο βράχο με ημίσωμη μορφή ασκητή. Δεξιά ένας μοναχός γράφει σε κώδικα κείμενο που του υπαγορεύει γηραιότερος ασκητής, ενώ ένας στυλίτης λαμβάνει την τροφή τραβώντας το καλάθι που του έχει ετοιμάσει ο υποτακτικός του. Το επεισόδιο διαδραματίζεται στο βραχώδες τοπίο της ερήμου με τα μαλακά εξάρματα του

[1517] Πρβλ. τις φορητές εικόνες από το Shipcke της Αλβανίας (β΄μισό 15ου αιώνα) (Tresors d art, 60 - 61, αρ. 12), της Συλλογής Οικονομοπούλου (1623) (Μπαλτογιάννη Χ., Συλλογή Οικονομοπούλου, 76 - 77, πίν. 157 αρ.111) και της Pljevlja (β΄μισό 17ου αιώνα) (Petković S., Pljevlja, πίν. 41).

[1518] Επιμέρους διαφοροποιήσεις σχετίζονται με το διαθέσιμο χώρο της επιφάνειας, τη θέση του Ελισσαίου και τη φυσιοκρατική απόδοση του χώρου.

[1519] Κοντούλης Η., Ο προφήτης Ηλίας, 163 - 164, εικ. 76, Σοφοκλέους Σ., Η Ανάληψη του προφήτη, 148 - 149, αρ.19.

[1520] Walter C., Death in iconography, 120 - 121, 126 - 127.

εδάφους και την αραιή διάσπαρτη βλάστηση, όπου αναμεσά τους διακρίνονται ένα ζαρκάδι και δύο λαγοί. Στο άνω τμήμα της σύνθεσης εντός δόξας εικονίζεται η ψυχή του οσίου.

Η εικονογράφηση της αφηγηματικής αυτής παράστασης[1521] βασίζεται σε έναν κοινό και καθιερωμένο εικονογραφικό τύπο Κοιμήσεως οσίων, ενώ τα επιμέρους επεισόδια και μοτίβα 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 και εκείνος που φθάνει πάνω σε γαϊδουράκι καθώς και η μορφολογία του εδάφους οδηγούν σε πρότυπο του 16ου αιώνα αντίστοιχο εκείνου του Θεοφάνη [1522], όπως αυτό αποτυπώθηκε στο καθολικό της μονής Αναπαυσά[1523]. Πρόκειται για εικονογραφικό σχήμα, το οποίο απαντάται με επιμέρους διαφοροποιήσεις[1524] κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο. Ωστόσο, λεπτομέρειες όπως η απεικόνιση της ψυχής του αγίου εντός

[1521] Για την εικονογραφία της παράστασης βλ. Martin J., The Death of Efraim, 217κ.εξ., Ιωαννιδάκη - Ντόστογλου Ε., Παραστάσεις Κοιμήσεως, 108 κ.εξ., Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Η Κοίμηση του οσίου, 41 κ.εξ., Σαμπανίκου Ε., Κοίμηση Εφραίμ του Σύρου, 275 κεξ. Αναφορικά με το συσχετισμό της παράστασής μας με την «Έκφρασή» του Μάρκου Ευγενικού (α΄μισό 15ου αιώνα) βλ. Ιωαννιδάκη - Ντόστογλου Ε., Παραστάσεις Κοιμήσεως, 99 - 108.

[1522] Ο Θεοφάνης υιοθετεί έναν εικονογραφικό τύπο με επιμέρους διαφοροποιήσεις αποκρυσταλλωμένο σε εικόνες του 15ου αιώνα, που χαρακτηρίζονται από λιτότητα στην αφήγηση (Ιωαννιδάκη - Ντόστογλου Ε., Κοιμήσεις οσίων, πίν. 19α, πίν. 20α, Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Η Κοίμηση του οσίου, πίν. Α), βασισμένες σε υστεροβυζαντινό πρότυπο (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Η Κοίμηση του οσίου, 46).

[1523] Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 292 - 293.

[1524] Όπως στις μονές Διονυσίου και Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 207.1, 252 - 253), στην Κοίμηση Καλαμπάκας (Αναγνωστόπουλος Α. - Ανδρούδης Π., Η Βυζαντινή καθέδρα, εικ. 253), στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της μονής Βαρλαάμ (Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, εικ. 73 αντίστοιχα), στην Αγία Παρασκευή Σιάτιστας (1611) (Ιωαννιδάκη - Ντόστογλου Ε., Παραστάσεις Κοιμήσεως, 125 - 126, εικ. 32β), στη μονή Σωσίνου (1626) (Τσάμπουρας Θ., Τα καλλιτεχνικά εργαστήρια, εικ. 325β) και στη μονή Πατέρων Ζίτσας (Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων, εικ. 124). Πρβλ. τις φορητές εικόνες του μουσείου Κανελλοπούλου, των Ιεροσολύμων, της μονής Ιβήρων (Ιωαννιδάκη - Ντόστογλου Ε., Παραστάσεις Κοιμήσεως, πίν. 29 - 31) και της Συλλογής Ν. Εμπειρίκου (Chatzidakis M., Les debuts, πίν. ΚΕ΄.2). Αντίθετα, το θέμα δεν είναι ιδιαίτερα σύνηθες στην καλλιτεχνική παράδοση της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος, με εξαίρεση τις παραστάσεις των μονών Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 208) και Γαλατάκη (Kanari T., Les peintures, 127 - 129, πίν. 44a).

δόξας[1525], των δύο λαγών και της δορκάδος αλλά και η ταραγμένη κυματοειδής γεωμορφολογία στο κατώτερο τμήμα της σκηνής παραπέμπουν στην παράδοση έργων, όπως η εικόνα στο ναό του Αγίου Κωνσταντίνου στα Ιεροσόλυμα (α΄μισό 16ου αι.)[1526] μαρτυρώντας τη συνένωση στοιχείων δύο παραπλήσιων εικονογραφικών τύπων.

[1525] Η καταστροφή μέρους του άνω τμήματος της παράστασης δεν επιτρέπει την διαπίστωση της απεικόνισης ή μη του αγγέλου (Ιωαννιδάκη - Ντόστογλου Ε., Παραστάσεις Κοιμήσεως, πίν. 29, 30, 33β).

[1526] Ιωαννιδάκη - Ντόστογλου Ε., Παραστάσεις Κοιμήσεως, 122, πίν. 30.

Νάρθηκας

Δευτέρα Παρουσία (εικ. 165)

Η σύνθεση καταλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος της πρόσοψης του ανατολικού τοίχου του νάρθηκα. Στην αετωματική απόληξη εντός τριπλής ιριδίζουσας δόξας εικονίζεται ο ένθρονος Χριστός να ευλογεί με προτεταμένα τα δύο χέρια. Την δόξα ανακρατούν ολόσωμοι άγγελοι και στηρίζεται σε Τροχούς. Εκατέρωθεν, ηγούμενοι πολυπληθών ομίλων αγγέλων στέκονται σε στάση δεήσεως η Παναγία και ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος. Το σύνολο αυτών των μορφών εμπεριέχεται σε ανεπτυγμένη δέλτο τα άκρα της οποίας αναπτύσουν δύο άγγελοι.

Στο κέντρο της επόμενης ζώνης (εικ. 166) ιστορείται η Ετοιμασία του Θρόνου[1527] («Η ΕΤΗΜΑΣΙΑ ΤΟΥ ΘΡΟΝΟΥ»), ο οποίος αποδίδεται περίτεχνος με ερισείνωτο. Επάνω του φέρει τα σύμβολα του Πάθους, ενώ μία λευκή περιστερά ίπταται αυτών [1528] και περιβάλλεται από πλήθος ολόσωμων αγγέλων. Εκατέρωθεν του θρόνου, σε ενιαίο έδρανο αλλά με χωριστά οξυκόρυφα ερεισίνωτα κάθονται οι Απόστολοι («Η ΔΕΥΤΕΡΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑ»). Πίσω από κάθε μαθητή στέκεται ένας άγγελος. Κάτω από το υποπόδιο οι Αδάμ και η Εύα προκυνούν γονυκλινείς το θρόνο. Πίσω από τον Αδάμ στέκονται οι δύο «*ελάχιστοι*». Δίπλα τους δύο γοναστιστές μορφές, εκ των οποίων ο ένας είναι ο Άβελ προσκλίνουν προς το θρόνο. Ο τελευταίος (εικ. 167) με το δεξιό χέρι δείχνει την κεφαλή του ενώ με το αριστερό τον αλυσοδεμένο Κάιν, τον οποίο άγγελος με ρομφαία οδηγεί στην Κόλαση. Πίσω από τους «ελάχιστους»[1529], εντός μίας σειράς νεφών εικονίζονται όμιλοι ολόσωμων αγίων (ανδρών, γυναικών, μοναχών, προφητών). Κάτω από τη σειρά αυτή ιστορείται η παραβολή του Πλουσίου και του Φτωχού Λαζάρου[1530] (εικ. 165), το Όραμα του Δανιήλ[1531] (εικ. 165) και η ολόσωμη μορφή του αποστόλου Παύλου (εικ. 165) που

[1527] Σχετικά με το πολυσήμαντο νόημα της παράστασης βλ. Παπαμαστοράκης Τ., Ο διάκοσμος του τρούλου, 80 κ.ε., όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[1528] Για το συμβολισμό ως συνόλου της περιστεράς και των συμβόλων του Πάθους με την Τριαδικότητα του Θεού βλ. Παπαμαστοράκης Τ., Ο διάκοσμος του τρούλου, 84 - 87.

[1529] Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 175. Επίσης βλ. Λουκάς, 16.10: «*Ὁ πιστὸς ἐν ἐλαχίστῳ καὶ ἐν πολλῷ πιστός ἐστιν, καὶ ὁ ἐν ἐλαχίστῳ ἄδικος καὶ ἐν πολλῷ ἄδικός ἐστιν*».

[1530] Λουκάς, 16. 22 - 23. Για τη σχέση της παραβολής του φτωχού Λαζάρου με τη Δευτέρα Παρουσία βλ. Wolf U., Die Parabel, 155 - 157. Επίσης, για τη σκηνή βλ. Mantas A., Die Ikonographie, 292 - 312, Angheben M., Les Jugements derniers, 116 - 117.

[1531] Δανιήλ, 7. 1 - 28. Για την εικονογραφία του θέματος βλ. Σκώττη Τ., Το Όραμα του προφήτη Δανιήλ, 289 κ.εξ.

κρατά ανεπτυγμένο ειλητό[1532] με δυσανάγνωστο περιεχόμενο. Τέλος, στο μέρος αυτής της σύνθεσης η ιστόρηση ολοκληρώνεται με την απεικόνιση του Παραδείσου εντός του οποίου διακρίνονται μορφές, οι οποίες δεν μπορούν να αναγνωριστούν λόγω φθοράς.

Στο δεξιό τμήμα της σύνθεσης (εικ. 168) κυριαρχεί ο πύρινος ποταμός, ο οποίος πηγάζει από το υποπόδιο του θρόνου στη σκηνή της Ετοιμασίας του Θρόνου και καταλήγει στο στόμα του Βύθιου Δράκοντα[1533]. Εντός του εικονίζεται πλήθος αμαρτωλών από τους οποίους, και παρά τις δυσανάγνωστες επιγραφές, ξεχωρίζουν μορφές της εκκλησίας, όπως μοναχοί, ιερείς και αρχιερείς. Αριστερά του ποταμού τέσσερεις άγγελοι έλκουν βιαίως από τον τάφο έναν αμαρτωλό και τον κτυπούν, ενώ τα βασιλικά σύμβολα στα πόδια του μαρτυρούν την ανώτερη κοινωνική θέση του[1534]. Πιο κάτω, κοντά στον Βύθιο Δράκοντα εκτυλίσσεται η σκηνή της Ψυχοστασίας με τον όμιλο αγγέλων[1535]. Στα δεξιά του ποταμού αναπτύσσονται ποικίλα επεισόδια της Μέλλουσας Κρίσης. Ο Μωυσής δείχνει το δρόμο προς το Θρόνο[1536] σε ομίλους ανθρώπων, οι οποίοι εκπροσωπούν τα έθνη, και πιο πέρα εικονίζονται ομαδικά μαρτύρια. Πιο δίπλα προβάλλουν από τη γη οι τέσσερις βασιλείς των Εθνών της αρχαιότητας χωρίς επιγραφές[1537]. Οι προσωποποιήσεις της Γης και της Θάλασσας[1538] (εικ. 168) προβάλλουν μέσα από το περιβάλλον τους, όπως τα τερατόμορφα ζώα της θάλασσας και τα θηρία της στεριάς. Τέλος, οι νεκροί εικονίζονται να εξέρχονται των τάφων[1539].

[1532] Η παρουσία του αποστόλου Παύλου είναι σύμφωνη με την περιγραφή του Διονυσίου του εκ Φουρνά (Ερμηνεία, 288). Πρβλ. παρόμοια απεικόνιση του αποστόλου στη μονή Ντίλιου (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, εικ. 412) και μεταγενέστερα στον Άγιο Νικόλαο Μεταξοχωρίου Αγιάς (μέσα 17ου αιώνα) (Τσιμπίδα Ε., Οι τοιχογραφίες, 71, εικ. 86)

[1533] Τσάκα Κ., Απεικονίσεις του δράκοντος, 477-488. Η απεικόνιση του πύρινου ποταμού να καταλήγει στον Βύθιο Δράκοντα αποτελεί επιρροή της δυτικής τέχνης και εμφανίζεται στην ορθόδοξη ζωγραφική μόλις τον 16ο αιώνα (Προβατάκης Θ., Ο Διάβολος, 185).

[1534] Σχετικά με τα ατομικά παραπτώματα που αποβαίνουν επιζήμια για το κοινωνικό σύνολο βλ. τη σύνθεση στο ναό των Εισοδίων «του Τσιατσαπά» (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 174).

[1535] Ψαλμοί 61.13: «ὅτι σὺ ἀποδώσεις ἑκάστῳ κατὰ τὰ ἔργα αὐτοῦ».

[1536] Για το εικονογραφικό αυτό θέμα βλ. Garidis M., Jugement dernier , 91 κ.ε., Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 180.

[1537] «*Ταῦτα τὰ θηρία τὰ μεγάλα εἰσὶ τέσσαρες βασιλεῖαι*» Δανιήλ, 7.17 - 18.

[1538] Για την προσωποποίηση της Θάλασσας βλ. Mijović P., La personnification de la mer, 208 - 219.

[1539] Αποκάλυψη Ιωάννη 20.13: «*καὶ ἔδωκεν ἡ θάλασσα τοὺς νεκροὺς τους ἐν αὐτῇ καὶ ὁ θάνατος καὶ ὁ ᾅδης ἔδωκαν τοὺς νεκροὺς τοὺς ἐν αὐτοῖς καὶ ἐκρίθησαν ἕκαστος κατὰ τὰ ἔργα αὐτῶν*».

Η εικονογράφηση της Δευτέρας Παρουσίας, διαμορφωμένη ήδη κατά τη βυζαντινή περίοδο [1540], γνωρίζει ιδιαίτερη διάδοση κατά τη μεταβυζαντινή εποχή [1541] ακολουθώντας ένα μάλλον παγιωμένο στα κύρια σημεία του εικονογραφικό σχήμα.

Η απεικόνιση του Χριστού να κάθεται σε δόξα, όπως και το είδος αυτής, ακολουθεί την καθιερωμένη εικονογραφία του θέματος [1542]. Στην ίδια πηγή πρόσληψης προσγράφονται και οι άγγελοι που πλαισιώνουν τη δόξα[1543]. Επίσης, η μορφή του σύνθρονου των αποστόλων με την αετωματική απόληξη του ερεισίνωτου παραπέμπει στην παράδοση της Κρητικής Σχολής[1544].

[1540] Mouriki D., An Unusual Representation, 145 κ.ε., Nikolaides A., Le Jugement dernier, 71 κ.ε., Angheben M., Les Jugements derniers, 105 κ.ε, Garidis M., Jugement Dernier, 5 κ.ε., όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[1541] Βλ. ενδεικτικά για τον 16ο αιώνα στον ελλαδικό χώρο τις σκηνές στη μονή Αναπαυσά (Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 270 - 287), στις τράπεζες των μονών Μεγίστης Λαύρας (Millet G., Athos, πίν. 149.1 - 2, Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 73, εικ. 23 - 24) και Διονυσίου (Millet G., Athos, πίν. 210.2, Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 111 - 112, εικ. 34), καθώς και στα καθολικά των μονών Ρουσάνου (Αναγνωστόπουλος Α., Μονή Ρουσάνου, 259 κ.ε., εικ. 253, Σοφιανός Δ., Μετέωρα, εικ. σελ. 76, 77, 79) και Δοχειαρίου (Millet G.,Athos, πίν. 244.2 - 248.2). Επίσης, στις μονές Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 321 - 344), Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 175 κ.ε., εικ. 78 - 87, Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 412 - 420), Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 64 κ.ε., πίν. 17 - 20) και Γηρομερίου Θεσπρωτίας (Τσιουρής Ι., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 127 κ.ε., εικ. 79), καθώς και στους ναούς του Αγίου Νικολάου Κράψης Ιωαννίνων (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, πίν. 89α - β, Stavropoulou -Makri A., Les peintures, εικ. 55a), Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου Ραψάνης (1546) (Τσιουρής Ι., Παρατηρήσεις, 502) και Αγίου Αθανασίου Κάτω Μερόπης Πωγωνίου (1584) (Μεράντζας Χρ. - Κωστή Ι., Άγιος Αθανάσιος, 159 κ.ε., εικ. 60 - 61, 65 68). Επίσης, για τον 17ο αιώνα βλ., Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 171 κ.ε., Τσιμπίδα Ε., Οι τοιχογραφίες, 70 κ.ε., Σκαβάρα Μ., Το Έργο, 233 κ.ε., Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων, 209 κ.ε. Για παραδείγματα του ευρύτερου Βαλκανικού χώρου βλ. Garidis M., Jugement dernier, 5 κ.ε.

[1542] Βλ. τις συμπαραβαλλόμενες παραστάσεις. Πανομοιότυπη χρωματική διαβάθμιση συναντάται στο γειτονικό Άγιο Βησσαρίωνα Δομενίκου και στον Άγιο Δημήτριο στα Παλατίτσια.

[1543] Ενδεικτικά, στις μονές Δοχειαρίου, Ρουσάνου, Φιλανθρωπηνών και Ντίλιου. Πρβλ. τις παραστάσεις των μονών Διονυσίου και Βαρλαάμ καθώς και του Αγίου Νικολάου Βάθειας, όπου τη δόξα περιβάλλουν Σεραφείμ.

[1544] Βλ. τα ερεισίνωτα των θρόνων των αποστόλων στις μονές Αναπαυσά, Μεγίστης Λαύρας, Δοχειαρίου και Διονυσίου, καθώς και στις μονές Φιλανθρωπηνών και Γηρομερίου. Πρβλ. παρόμοια διαμόρφωση του ερεισίνωτου στη μονή Πατέρων Ζίτσας (Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων, 209 - 210, εικ. 125) και στο ναό του Αγίου Νικολάου Μεταξοχωρίου Αγιάς (Τσιμπίδα Ε., Οι τοιχογραφίες, 70, εικ. 86).

Οι απεικονίσεις των δικαίων σε νέφη[1545] παραπέμπει στην παράδοση έργων όπως οι μονές Μεγίστης Λαύρας, Διονυσίου, Ρουσάνου, Ντίλιου και Γηρομερίου. Στην ίδια πηγή πρόσληψης προσγράφεται η απεικόνιση, επίσης, στο κατώτερο τμήμα της παράστασης ομίλου αγγέλων με έντονες κινήσεις να προχωρούν στην Ψυχοστασία. Επιμέρους, ωστόσο, θέματα, όπως η μορφή των τεράτων της στεριάς και της θάλασσας προέρχονται από την παράδοση της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος[1546]. Από την ίδια παράδοση, τέλος, προέρχεται και η απεικόνιση του Παραδείσου με τη δήλωση των τειχών[1547], στοιχείο που απαντά και σε τοιχογραφικά σύνολα του 15ου αιώνα της Αχρίδας[1548].

Ωστόσο, η απεικόνιση του πύρινου ποταμού να πηγάζει από το υποπόδιο του θρόνου του Χριστού στη σκηνή της Ετοιμασίας δεν είναι συχνή και συναντάται προηγουμένως στο Kremikovci[1549], στον Άγιο Δημήτριο Δομενίκου και σε ρωσικές εικόνες του 16ου αι.[1550], ενώ μεταγενέστερα εντοπίζεται στον Προφήτη Ηλία Δραγαμεστού Αιτωλοακαρνανίας (τέλη 17ου αι.)[1551], στον Άγιο Νικόλαο της αρχότισσας Θεολογίνας Καστοριάς (1663)[1552] και στον Άγιο Νικόλαο Μεταξοχωρίου Αγιάς (μέσα 17ου αι.)[1553].

Επιμέρους στοιχεία, όπως ο τρόπος της προσωποποιημένης Γης να κρατά την οθόνη και η παρουσία της περιστεράς στην Ετοιμασία του Θρόνου αποτελούν εικονογραφικά στοιχεία, που συναντώνται, κυρίως, στα εντοίχια παραδείγματα του ευρύτερου Μακεδονικού χώρου[1554].

[1545] Για την απεικόνισή τους βλ. Garidis M., La représentation des Nations, 186 κ.ε., Grabar A., La représentation, 186 κ.ε.

[1546] Βλ., ενδεικτικά, στις μονές Φιλανθρωπηνών, Ντίλιου, Βαρλαάμ και στον Άγιο Δημήτριο στα Παλατίτσια.

[1547] Αντίθετα, στην Κρητική Σχολή ο Παράδεισος, συνήθως, διαιρείται σε δύο διακριτά τμήματα διαχωρισμένα μεταξύ τους με εικονογραφική σαφήνεια και χωρίς δήλωση των τειχών του.

[1548] Για παράδειγμα, στο Dragalevci, στο Bobosevo και στο ναό της Παναγίας στην Bolnica (Subotić G., Ohrid, σχ. 95, 104 και 105 αντίστοιχα).

[1549] Grabar A., Bulgarie, πίν. LVIa. Πρβλ. επίσης, το ίδιο μοτίβο σε εικόνα του μουσείου Π. Κανελλοπούλου (14ος - 15ος αιώνας) (Μπρούσκαρη Μ., Το Μουσείο, 108 - 110 αρ. κατ. 96)

[1550] Garidis M., Jugement Dernier, εικ. 38 - 39.

[1551] Παλιούρας Α., Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία, εικ. 152.

[1552] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 180, πίν. 8.

[1553] Τσιμπίδα Ε., Οι τοιχογραφίες, εικ. 86.

[1554] Subotić C., Ohrid, σχ. 104, Garidis M., Jugement dernier, πίν. VI.12, VII.13, VIII.16, IX.17. Επίσης στο νάρθηκα της μονής Rozhen (1611) (Gerov G. - Penkova B. - Bozhinov R., The Rozhen

Τέλος, η διαφοροποίηση της σκηνής από το σύνολο των προγενέστερων δημοσιευμένων παραστάσεων οφείλεται στην προσθήκη της παραβολής του Πλούσιου και του Φτωχού Λαζάρου. Χωρίς γνωστό εικονογραφικό προηγούμενο, η πιθανότερη εξήγηση είναι εκείνη της αφηγηματικής τάσης του ζωγράφου, καθώς η σκηνή συνδέεται άμεσα με την απεικόνιση του Φτωχού Λαζάρου στην αγκαλιά του Αβραάμ στον Παράδεισο.

Συμπερασματικά, λοιπόν, ο ζωγράφος για την ιστόρηση της Δευτέρας Παρουσίας δεν διαφοροποιείται από την καθιερωμένη εικονογραφία του θέματος. Επιμέρους, ωστόσο, εικονογραφικές λεπτομέρειες μαρτυρούν τον επηρεασμό του από έργο της Κρητικής Σχολής. Θα πρέπει δε να σημειωθεί ότι ως εικονογραφικό πρότυπο η σκηνή θα χρησιμοποιηθεί λίγο αργότερα στον Άγιο Νικόλαο Μεταξοχωρίου Αγιάς Λάρισας (μετά το 1646)[1555].

Στον Άγιο Δημήτριο Δομενίκου, η Δευτέρα Παρουσία (εικ. 274) σώζεται κατά το ήμισυ και ακολουθείται ένα παγιωμένο εικονογραφικό σχήμα με επιμέρους διαφοροποιήσεις. Υιοθετείται ανάλογο πρότυπο με εκείνο του Αγίου Γεωργίου Δομενίκου προσαρμοσμένο σε περιορισμένη διαθέσιμη επιφάνεια και παραπέμπει στην παράδοση της Κρητικής Σχολής[1556]. Επιπλέον, διαφοροποιήσεις παρατηρούνται στη διάταξη των εικονιζόμενων προσώπων με την απόδοση του αναλαμβανόμενου Χριστού με τους ομίλους των αγγέλων, εκατέρωθεν του οποίου παρατάσσονται το ουράνιο δικαστήριο των αποστόλων, η απεικόνιση οκτώ ομίλων σε νέφη που πλαισιώνουν την Ετοιμασία του Θρόνου και η παρουσία της Θεοτόκου και του καλού Ληστή εντός του Παραδείσου.

Μεμονωμένες Σκηνές

Η παραβολή του Πλουσίου και του Φτωχού Λαζάρου

Στο επάνω τμήμα της σκηνής (εικ. 169) εικονίζεται το ορθογώνιο τραπέζι με τα

Monastery, εικ. σελ. 56 - 57, σχ. σελ. 64 - 65), στη μονή Slimnica (1613/14) (Popovska - Korobar V., The west facade paintings, 161 - 162, εικ. 4, 7) και στον Άγιο Νικόλαο του Κυρίτζη (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, πίν. 78α).

[1555] Τσιμπίδα Ε., Οι τοιχογραφίες, 69 – 74, εικ. 86.

[1556] Ενδεικτικά, στις Τράπεζες των μονών Μεγίστης Λαύρας (Millet G., Athos, πίν. 149.1 - 2, Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, εικ. 23 - 24) και Διονυσίου (Millet G., Athos, πίν. 210.2, Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, εικ. 34) και στο καθολικό της μονής Ρουσάνου (Αναγνωστόπουλος Α., Μονή Ρουσάνου, εικ. 253).

εδέσματα, στο κέντρο του οποίου κάθεται ο πλούσιος φέροντας πολυτελή ενδυμασία και στέμμα στραμμένος προς αριστερά, όπου βρίσκεται η συνδετημόνας του ενδεδυμένη με ανάλογα πολυτελή ενδύματα. Άλλες τρεις γυναικείες μορφές σερβίρουν και υπηρετούν το ζευγάρι. Στα δεξιά ο φτωχός Λάζαρος («Ο ΠΤΩΧΟC ΛΑΖΑΡΟC») κάθεται ρακένδυτος παρακολουθώντας το δείπνο, ενώ δύο σκυλιά του γλύφουν τις πληγές. Σε πρώτο επίπεδο ο νεκρός πια πλούσιος έχει εναποτεθεί επί της νεκρικής κλίνης με τις τρεις γυναίκες ολοφυρόμενες δίπλα του, ενώ ένας διάβολος πλησιάζει να αρπάξει την ψυχή. Αντίθετα, το σώμα του νεκρού Λαζάρου κείτεται στη γη, ενώ ένας άγγελος παραλαμβάνει την ψυχή του. Στο βάθος σώζεται η επιγραφή: «ΤΟ CΥΜΠΟCΙΟ ΤΟΥ ΠΛΟΥCΙΟΥ».

Η σκηνή [1557] αποδίδεται σύμφωνα με τον ανεπτυγμένο εικονογραφικό τύπο. Πρόκειται για ένα σχήμα όχι συχνό, σε αντίθεση με τη συνεπτυγμένη μορφή[1558], και το οποίο απαντάται προηγουμενως στη Dečani [1559] και κατά τον 16ο αιώνα στις μονές Φιλανθρωπηνών [1560] και Οσίου Μελετίου στον Κιθαιρώνα [1561] καθώς και στην Κοίμηση Καλαμπάκας [1562] . Παρά, όμως, την απόδοσή της σε συγκεριμένη εικονογραφική επιρροή, ο ζωγράφος διαφοροποείται, κυρίως, στην απόδοση του νεκρού πλουσίου, η οποία παραπέμπει, ως συνοπτική και ελλειπτική εδώ διήγηση, σε σκηνές Κοιμήσεως της Παναγίας.

Η Μεταφορά της Κιβωτού της Διαθήκης

Στα δεξιά της παράστασης[1563] (εικ. 170) εικονίζεται επάνω σε τετράτροχο όχημα που σέρνουν δύο βόδια η Κιβωτός της Διαθήκης σε μορφή ναού, εμπρός της οποίας εικονίζεται η Θεοτόκος και δίπλα ίπταται ένα σεραφείμ. Τα ζώα είναι δεμένα με σχοινί που κρατά ο Οζάν, ο οποίος στρέφεται προς τα πίσω για να συγκρατήσει την άμαξα. Απέναντι, με προεξάρχοντα τον Δαυίδ που παίζει κινύρα, όμιλος Ιουδαίων

[1557] Για τη σκηνή βλ. Mantas A., Die Ikonographie, 292 κ.εξ., όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[1558] Για τη συνεπτυγμένη μορφή και τη διάδοσή της κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο βλ. Σδρόλια Στ., Οι τοιχογραφίες, 221, Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων, 158 κ.εξ.

[1559] Mantas A., Die Ikonographie, εικ. 230.

[1560] Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, εικ. 205.

[1561] Doris E., Hosios Meletios, 15, εικ. 11.

[1562] Αναγνωστόπουλος Α. - Ανδρούδης Π., Η Βυζαντινή καθέδρα, εικ. 193, Λυτάρη Φ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 180 κ.ε., εικ. 75α-β.

[1563] Βασιλειών Β, 6.3.

κρατώντας μουσικά όργανα υποδέχεται την Κιβωτό. Στο βάθος της σκηνής αποδίδεται η περιτειχισμένη Ιερουσαλήμ. Επιγραφή: «……ΚΙΒΩΤΟΣ ΦΕΡΟΜΕΝΗ ΥΠΟ ΤΟΥ ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΔΑΒΙΔ».

Τα κύρια στοιχεία της παράστασης, όπως η μεταφορά της Κιβωτού σε άμαξα που σύρουν βόδια, η απεικόνιση της Παναγίας στο αέτωμα του σκεπάστρου[1564], η μορφή του Οζάν που οδηγεί την άμαξα, οι οργανοπαίχτες και το αρχιτεκτονικό βάθος αποτελούν πάγια δεδομένα της εικονογραφίας του θέματος[1565]. Επιμέρους, ωστόσο, λεπτομέρειες, όπως το είδος της άμαξας με τους τέσσερις τροχούς και η ναόσχημη κιβωτός, παραπέμπουν σε πρότυπο παραπλήσιο εκείνου της μονής Φιλανθρωπηνών και παρόμοιου του μεταγενέστερου της μονής Δρυόβουνου Κοζάνης[1566]. Θα πρέπει, όμως, να σημειωθεί η λιτότητα της σκηνής σε σχέση με τις προγενέστερες του 16ου αιώνα, η οποία πιθανόν να οφείλεται στους περιορισμούς του διαθέσιμου χώρου[1567].

Ο Ιωάννης ο Χρυσόστομος ως «Πηγή της Σοφίας»

Από τη σκηνή (εικ. 171) σώζεται μέρος του δεξιού κάτω τμήματος δίπλα στην προηγούμενη και ομόθεμη του αγίου Γρηγορίου. Διακρίνεται τμήμα του ρέοντος ύδατος στο πρώτο επίπεδο. Πιστοί, γονυκλινείς πίνουν νερό με τις οινοχόες και όμιλος κοσμικών με πολυτελείς ενδυμασίες παρακολουθεί τα δρώμενα, σε δεύτερο επίπεδο. Το βάθος είναι αντίστοιχο με την προγενέστερη παράσταση. Δε σώζεται επιγραφή.

Τα παραπάνω στοιχεία, παρόλο που είναι αποσπασματικά, επιτρέπουν βάσει σύγκρισης την αναγνώριση της σκηνής. Η ύπαρξη, λοιπόν, άφθονου ρέοντος ύδατος

[1564]Για τον προεικονιστικό συμβολισμό της στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη βλ. Revel - Neher E., Hypothetical Models, 405 κ.ε., Προεστάκη Ξ., Η Μεταφορά της Κιβωτού, 247 κ.ε.

[1565] Πρβλ. τις αντίστοιχες απεικονίσεις στις μονές Μεγίστης Λαύρας (Millet G., Athos, πίν. 118. 2 - 3), Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, 49, 80, πίν. 65), Διονυσίου (Millet G., Athos. πίν. 201.2), Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 354), Βαρλαάμ (Chatzidakis M., Contribution, πίν. 21) και Κορώνας (Vitaliotis I., Saint - Etienne, πίν. 227) καθώς και στην Κοίμηση Καλαμπάκας (Αναγνωστόπουλος Α. - Ανδρούδης Π., Η Βυζαντινή καθέδρα, 123 - 124 εικ. 136, Λυτάρη Φ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 291 κ.ε., εικ. 137). Για τον 17ο αιώνα βλ. ενδεικτικά, τις σκηνές στο παλαιό καθολικό της μονής Αγίου Στεφάνου Μετεώρων (Vitaliotis I., Saint - Etienne, 102 κ.εξ., πίν. 17, 50 - 53), Μεταμόρφωσης του Σωτήρος στο Δρυόβουνο Κοζάνης (Τσάμπουρας Θ., Μονή Δρυόβουνου, εικ. 104, Τούρτα Α., Οι ναοί, 205) και Πέτρας (Σδρόλια Στ., Οι τοιχογραφίες, 130, εικ. 60).

[1566] Τσάμπουρας Θ., Μονή Δρυόβουνου, 63 κ.ε., εικ. 104.

[1567] Βλ. παρόμοια λύση στη μονή Πέτρας (Σδρόλια Στ., Οι τοιχογραφίες, 129, εικ. 60).

εν είδη ποταμού που κυλά έως το κάτω άκρο της σκηνής παραπέμπει στις αντίστοιχες απεικονίσεις του αγίου Ιωάννη του Χρυσοστόμου ως «Πηγή της Σοφίας»[1568] καθώς στους υπόλοιπους Ιεράρχες το νερό είτε περιορίζεται σε ανοικτές δεξαμενές είτε ρέει σε περιορισμένο όγκο[1569]. Επιπλέον, η εικονογραφική συγκρότηση και οι επιμέρους λεπτομέρειες, όπως οι στάσεις και οι ενδυμασίες του ομίλου των κοσμικών, συνδέουν την παράστασή μας με την αντίστοιχη στον Άγιο Νικόλαο στο Mrzen Oreovec (1584), με την οποία συνδέεται και η ομόθεμη επόμενη σκηνή του Αγίου Γρηγορίου.

Ο Άγιος Γρηγόριος ως «Πηγή της Σοφίας»

Στα δεξιά της παράστασης (εικ. 171) ο άγιος σε μέση ηλικία, με καστανή κόμη και μακριά γενειάδα, φέροντας αρχιερατική ενδυμασία κάθεται σε θρόνο με ερεισίνωτο και γράφει σε ανοικτό κώδικα. Πίσω του παραστέκεται ένας άγγελος υποδεικνύοντας τα ρηθέντα. Στο κέντρο υπάρχει μία υπερυψωμένη υδρία, στη βάση της οποίας κρουνοί απομακρύνουν το νερό που εκπορεύεται από τον θρόνο του αγίου. Τρεις ανδρικές μορφές πίσω από την υδρία κρατώντας αγγεία παίρνουν νερό, ενώ ένας όμιλος ανδρών, με προεξάρχοντες μορφές με αρχοντική ενδυμασία παρακολουθεί τα δρώμενα. Το βάθος καταλαμβάνεται από πλήθος πολυόροφων κτηρίων με φωτιστικά ανοίγματα. Δε σώζεται επιγραφή.

Η απεικόνιση Ιεράρχη ως Πηγή της Σοφίας[1570] εμφανίζεται ήδη τον 12ο αιώνα σε μικρογραφίες χειρογράφων[1571] και, κυρίως, αποδίδεται ο Ιωάννης ο Χρυσόστομος ή ο Γρηγόριος ο Θεολόγος[1572]. Πρόκειται για ένα παγιωμένο εικονογραφικό σχήμα με ιδιαίτερη διάδοση στην όψιμη υστεροβυζαντινή περίοδο, το οποίο απαντά σπάνια στα μεταβυζαντινά χρόνια με επιμέρους παραλλαγές ως προς το πρόσωπο του

[1568] Ενδεικτικά, στο Lesnovo (Djuric G., Les Docteurs, 131 κ.ε., p. 67), στο Poganovo (Popovska - Korobar V., The Holy Church Fathers, εικ. 2), στη μονή Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Α., Μονή Ντίλιου, εικ. 75) και στον Άγιο Νικόλαο στο Mrzen Oreovec (1584) (Popovska - Korobar V., The Holy Church Fathers, 355 κ.ε., εικ. 6).

[1569] Βλ. στο Αφεντικό του Μυστρά (Ξυγγόπουλος Α., Άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος, εικ. 10), στο Lesnovo, Poganovo και στον Άγιο Νικόλαο στο Mrzen Oreovec (Popovska - Korobar V., The Holy Church Fathers, 355 κ.ε., εικ. 1, 2 και 9 αντίστοιχα).

[1570] Για το θέμα βλ. Ξυγγόπουλος Α., Άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος, 1 κ.ε., Djuric G., Les Docteurs, 131 κ.ε., Popovska - Korobar V., The Holy Church Fathers, 355 κ.ε..

[1571] Sarabianov V., Scenes of the Sources, εικ. 11, 16 - 18.

[1572] Ξυγγόπουλος Α., Άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος, 15 κ.εj., όπου και σχετικά παραδείγματα. Πρβλ. Djuric G., Les Docteurs, 130 - 135, όπου συγκεντρωτική προγενέστερη βιβλιογραφία.

ιεράρχη [1573] . Η εικονογραφική συγκρότηση και οι επιμέρους λεπτομέρειες παραπέμπουν στη σκηνή του αγίου Γρηγορίου ως «Πηγή Σοφίας»[1574]. Στη μνημειακή ζωγραφική, τα γνωστά στην έρευνα παραδείγματα είναι λίγα και εντοπίζονται στο Lesnovo (1341 - 1348)[1575], στη Psača (1365 - 1371)[1576], στο Αφεντικό του Μυστρά (1366)[1577], στο Poganovo (ca. 1499)[1578], στη μονή Ντίλιου (1543)[1579], στον Άγιο Νικόλαο στο Mrzen Oreovec (1584)[1580] και στο Karlukovo (1602)[1581]. Η παράστασή μας συναντά το πλησιέστερο παράλληλο της στην αντίστοιχη στον Άγιο Νικόλαο στο Mrzen Oreovec (1584)[1582] με επιμέρους διαφοροποιήσεις στις στάσεις του πλήθους.

Ωστόσο, τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά του μεσήλικα ιεράρχη με την μακριά, οξύληκτη γενειάδα προσομοιάζουν με τη φυσιογνωμική απόδοση του αγίου Βασιλείου[1583], ενώ η παρουσία του ολόσωμου αγγέλου, παρόλο που δεν απαντάται συχνά [1584] , παραπέμπει στην απεικόνιση του αποστόλου Παύλου, όπως ο ίδιος παριστάνεται στις αντίστοιχες σκηνές του αγίου Ιωάννη του Χρυσοστόμου ως «Πηγή της Σοφίας»[1585].

Συμπερασματικά, λοιπόν, στη συγκεκριμένη σύνθεση ο ζωγράφος συνδυάζει διαφορετικά επιμέρους στοιχεία σ'ένα εικονογραφικό σχήμα φανερώνοντας φαντασία και ευελιξία στην επιλογή και τη χρήση των προτύπων του.

Η Ουρανοδρόμος Κλίμακα

Στο κέντρο της σκηνής (εικ. 172) κυριαρχεί οπτικά η κλίμακα η οποία έχει

[1573] Sarabianov V., Scenes of the Sources, 55 -56.

[1574] Popovska - Korobar V., The Holy Church Fathers, 358 - 359.

[1575] Djuric G., Les Docteurs, πίν. 67, Popovska - Korobar V., The Holy Church Fathers, 357, εικ. 1.

[1576] Οι τοιχογραφίες έχουν υποστεί σημαντικές φθορές (Djuric G., Les Docteurs, 131, Popovska - Korobar V., The Holy Church Fathers, 357, όπου και σχετική βιβλιογραφία).

[1577] Millet G., Mistra, πίν. 103.2 - 3, Ξυγγόπουλος Α., Άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος, 29 κ.ε., εικ. 10.

[1578] Grabar A., Bulgarie, πίν. LVII, Popovska - Korobar V., The Holy Church Fathers, εικ. 2.

[1579] Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 169 - 170, εικ. 75.

[1580] Popovska - Korobar V., The Holy Church Fathers, εικ. 4 - 9.

[1581] Pandurski V., Karlukovo, 18, σχ. ΙΙΙ, αρ. 4 (Ιωάννης ο Χρυσόστομος), 22, σχ. V, αρ. 4 (Γρηγόριος ο Θεολόγος).

[1582] Popovska - Korobar V., The Holy Church Fathers, εικ. 7 - 9.

[1583] Ερμηνεία, 154, 267, 291.

[1584] Στις παραστάσεις, αποκλειστικά, στο Lesnovo, άγγελος εντός δόξας καθοδηγεί τον κάθε ιεράρχη.

[1585] Ενδεικτικά, βλ. τις σκηνές στο Lesnovo και στο Poganovo (Popovska - Korobar V., The Holy Church Fathers, εικ. 1 και 2 αντίστοιχα).

κατεύθυνση από δεξιά προς αριστερά. Στη βάση της στέκεται πλήθος μοναχών και παρακολουθεί εκείνους που ανέρχονται την κλίμακα προς τον ουρανό. Αριστερά, διαβολικές μορφές παρασέρνουν πολλούς από εκείνους στο κενό για να καταλήξουν στο στόμα του Βύθιου Δράκοντα[1586]. Αντίθετα, στα δεξιά όμιλος αγγέλων στηρίζει όσους συνεχίζουν την ανάβαση προς τον Χριστό, που προβάλλει μέσα από δόξα στο ημικύκλιο του ουρανού. Τέλος, στα δεξιά της σκηνής εικονίζεται σύνθετο μοναστικό κτηριακό συγκρότημα. Δε σώζεται επιγραφή.

Η απεικόνιση της Ουρανοδρόμου Κλίμακας[1587] ακολουθεί την περιγραφή του Διονυσίου του εκ Φουρνά[1588], χωρίς κάποια ιδιαίτερη διαφοροποίηση. Παρά την ιστόρηση του κειμένου του αγίου Ιωάννη της Κλίμακος από τον 11ο ήδη αιώνα[1589], μία σχετική τυποποίηση του εικονογραφικού σχήματος παρατηρείται μόλις τον 16ο αιώνα[1590]. Ωστόσο, παραμένει το ερώτημα της αμφίδρομης επιρροής με την Κλίμακα της Αρετής στο Hortus Deliciarum[1591]. Οι πλησιέστερες εικονογραφικά παραστάσεις είναι αυτές της Τράπεζας της μονής Μεγίστης Λαύρας[1592], της μονής Περιβολής Λέσβου και του Σιναΐτικου κώδικα gr. 427 (16ος - 17ος αι.), με τη διαφορά ότι εδώ αντί του ναού εικονίζεται το περιτείχισμα της μονής, όπως περιγράφεται και στο κείμενο του Διονυσίου του εκ Φουρνά.

[1586] Τσάκα Κ., Απεικονίσεις του δράκοντος, 489 - 490.

[1587] Για το θέμα βλ. Martin J., The Heavenly Leader, 5 κ.ε., όπου σχετική βιβλιογραφία και παραδείγματα της βυζαντινής, κυρίως, περιόδου, Corrigan K. – Sevcenko P., The teaching of the Ladder, 99 – 120.

[1588] Ερμηνεία, 211 - 212.

[1589] Martin J., The Heavenly Leader, 150.

[1590] Βλ., ενδεικτικά, στις Τράπεζες του Αγίου Όρους (Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 342 – 344, Μπεκιάρης Α., Ο ζωγραφικός διάκοσμος, 396, εικ. 201), στις μονές Γαλατάκη (Kanari Tr., Les peintures, 226 - 127, εικ. 75b) και Περιβολής Λέσβου (Γούναρης Γ., Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, 128 - 129, πίν. 101β), στη φορητή εικόνα της μονής Παντοκράτορος Αγίου Όρους (16ος αιώνας) (Τσιγαρίδας Ε., Αμφιπρόσωπη εικόνα, 140 - 141), στο νάρθηκα της μονής Rozhen (1611) (Gerov G. - Peenkova B. - Bozhinov R., The Rozhen Monastery, εικ. σελ. 62 - 63, σχ. σελ. 64) και στον κώδικα gr. 427 της μονής Σινά (16ος - 17ος αιώνας) (Martin J., The Heavenly Leader, 190 - 191, εικ. 293).

[1591] Martin J., The Heavenly Leader, 19, εικ. 297.

[1592] Millet G., Athos, πίν. 142.2, Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 342 κ.ε., πίν. 20

Ολόσωμες Μορφές

Ο αρχάγγελος Μιχαήλ [Ο ΑΡΧ(ΑΓΓΕΛΟΣ) ΜΙΧΑΗΛ»]

Ο αρχάγγελος εικονίζεται μετωπικός (εικ. 173), με μία ανεπαίσθητη στροφή προς τα δεξιά. Φέρει πανοπλία, μανδύα που ασφαλίζει με κόμπο εμπρός στο στέρνο, και στο δεξιό χέρι κρατά ανυψωμένο σπαθί ενώ στο αριστερό ανεπτυγμένο ειλητό με το επίγραμμα: «ΒΡΟΤΟΙ ΒΛΕΠ/ΟΝΤΕΣ ΤΟ ΞΙ/ΦΟΣ ΤΕΤΑΜΕΝΟ/ ΟΣΙ ΒΕΒΗΛ/ΟΙ ΚΑΙ ΡΑΘΥΜΟΙ/ ΤΟΝ ΤΡΟΠΟΝ/ ΣΥΣΤ(ΑΛΕΙΤΕ)».

Η απεικόνιση του πάνοπλου μετωπικού αρχαγγέλου Μιχαήλ ως Φύλακα[1593] έλκει την καταγωγή από τη ζωγραφική του 13ου αιώνα[1594] και στηρίζεται στις ιστορήσεις στρατιωτικών αγίων [1595]. Κατά τη μεταβυζαντινή εποχή θα γνωρίσει ιδιαίτερη διάδοση σε διάφορες παραλλαγές, κυρίως, ως προς το αντικείμενο που κρατά στο αριστερό χέρι (κολεό, σφαίρα, ειλητό) [1596]. Η ανεπαίσθητη μεταστροφή του βλέμματος, η λοξή τοποθέτηση του σπαθιού σε συνδυασμό με το είδος της πανοπλίας συνδέουν την παράστασή μας με την παράδοση της Κρητικής Σχολής, όπως αυτή απαντάται στη μονή Αναπαυσά[1597].

Ο αρχάγγελος Γαβριήλ [«Ο ΑΡΧ(ΑΓΓΕΛΟΣ) ΓΑΒΡΙΗΛ]

Ο αρχάγγελος (εικ. 174) φέροντας χιτώνα και ιμάτιο είναι στραμμένος στα δεξιά και κρατά ανεπτυγμένο ειλητό στο αριστερό χέρι, ενώ στο δεξιό μία γραφίδα. Στο ειλητό αναγράφεται το εξής χωρίο: «ΚΑΛΑΜΟΣ/ ΓΡΑΜΜΑΤΕ/ΩΣ ΟΞΥ/ΓΡΑΦΟΥ Ω/ΡΑΙΟΣ ΚΑΛΛ/ΕΙ ΠΑΡΑ ΤΟΥΣ».

Η απεικόνιση του αρχαγγέλου στραμμένου πλάγια να γράφει σε ειλητό δεν είναι συχνή. Κατά τη βυζαντινή περίοδο απαντά σε περιορισμένο αριθμό έργων όπως, για

[1593] Για την απεικόνιση ως Φύλακα βλ. Tatić - Djurić M., "Archanges gardiens, 359 - 366, Προβατάκης, Ο Διάβολος, σ. 297 κ.ε. Επίσης, για το συμβολισμό του σπαθιού βλ. Βαραλής Ι., Χριστός Εκδικητής, 162 κ.ε.

[1594] Ενδεικτικά, στο Arilije (Millet G. - Frollow A., *Y*ougoslavie II, πίν. 87. 2), το Πρωτάτο (Millet G., Athos, πίν. 50.2), στον Ταξιάρχη της Μητροπόλεως Καστοριάς (Πελεκανίδης Σ., Καστοριά, πίν. 140α), στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη (Παζαράς Ν., Οι τοιχογραφίες, 284, εικ. 91), στη Resava (Djurić V., Resava, εικ. 16), στο ναό των Αγίου Κωνσταντίνου και Ελένης Αχρίδας, καθώς και στον Άγιο Δημήτριο του Bobоševo (Subotić G., Ohrid, εικ. 55 και 101 αντίστοιχα).

[1595] Χατζηδάκης Μ., Εικόνες, 102, Βοκοτόπουλος Π., Τρεις εικόνες, 347.

[1596] Για παράδειγμα, πρβλ. τη φορητή εικόνα της Ζακύνθου, στην οποία κρατά τον κολεό (15ος αιώνας) (Βοκοτόπουλος Π., Τρεις εικόνες, 347 κ.ε., εικ. 199.1).

[1597] Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 232.

παράδειγμα, στο Πρωτάτο[1598] και στο Berende[1599]. Επίσης, σπάνιος θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ο συγκεκριμένος τύπος για την πρώιμη μεταβυζαντινή περίοδο, ενώ η απεικόνιση στους Αγίους Αποστόλους Καστοριάς μαρτυρά κοινό πρότυπο[1600]. Ανάλογη απόδοση του αρχαγγέλου στον Άγιο Βησσαρίωνα Δομενίκου (1600).

Προφήτες

Στα εσωρράχια των τόξων των δύο κιονοστοιχιών στον κυρίως ναό εικονίζονται συνολικά δεκαέξι ολόσωμοι προφήτες σε ζεύγη. Παρά την αντωπή τοποθέτησή τους, αναγνωρίζεται μία διαλογική ιστόρηση, η οποία αποτελεί γνώρισμα της παλαιολόγειας ζωγραφικής[1601] και, σε συνδυασμό με την όχι έντονη κίνησή τους, απαντά κυρίως στην παράδοση της Κρητικής Σχολής[1602]. Η ανάπτυξή τους σε ζεύγη στα εσωρράχια των τόξων καθώς και ο τρόπος απεικόνισής τους παραπέμπει στην ισχυρή πιθανότητα το πρότυπο να προέρχεται από το πρόγραμμα ιστόρησης τρούλλου. Συγχρόνως, η διαπίστωση αυτή ενισχύεται από το γεγονός του συνδυασμού της απεικόνισης των μείζονων προφητών με ελάσσονες, όπως οι Αββακούμ και Ζαχαρίας αλλά και ηγετών του Ισραήλ[1603]. Πρόκειται για μία πρακτική όχι άγνωστη στη μεταβυζαντινή ζωγραφική[1604].

Ο **Γεδεών** [«Ο ΠΡΟΦΗ(ΤΗΣ) ΓΕΔΕΩΝ»] (εικ. 175) στέκεται μετωπικός, με μία ανεπαίσθητη συστροφή της κεφαλής προς τα δεξιά. Αποδίδεται σε γεροντική ιλικία, με λευκή κόμη και γενειάδα, φορά ιμάτιο και χιτώνα, ευλογεί με το δεξιό χέρι, ενώ

[1598] Millet G., Athos, πίν. 30.

[1599] Grabar G., Bulgarie, πίν. XLV.a. Με παρόμοιο εικονογραφικό τύπο αποδίδεται ο αρχάγγελος στο ναό των Αποστόλων Πέτρου και Παύλου στο Veliko Tirnovo (ό.π., πίν. XLV.b).

[1600] Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, 77, πίν. 20α - β.

[1601] Βλ. Παπαμαστοράκης Τ., Ο διάκοσμος του τρούλου, 169 κ.ε., όπου και σχετικά παραδείγματα.

[1602] Ενδεικτικά, στις μονές Αναπαυσά (Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 145 - 157), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 103 - 105), και Διονυσίου (Γκιολές Ν., Οι τοιχογραφίες, εικ. 63 - 66) καθώς και στις μονές Πέτρας (Σδρόλια Στ., Οι τοιχογραφίες, 99 κ.ε., εικ. 29 - 36) και Αγίου Στεφάνου Μετεώρων (Vitaliotis I., Saint Etienne, εικ. 127 - 144).

[1603] Για την απόδοση της ιδιότητας του προφήτη σε κάθε ηγέτη ή ιερέα που προείπε την έλευση του Χριστού βλ. Μουρίκη Ντ., Απεικονίσεις, 239.

[1604] Ενδεικτικά, βλ. στα καθολικά των μονών Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 103 - 105), Δουσίκου (αδημοσίευτη ζωγραφική) και Πέτρας (Σδρόλια Στ., Οι τοιχογραφίες, 98 κ.ε., όπου και σχετική βιβλιογραφία).

στο αριστερό κρατά ανεπτυγμένο ειλητό όπου αναγράφεται: «ΠΟΚΟ/ ΣΕΜΝ/Η ΠΡΙΝ/ ΚΕΚΛΙ/ΚΑ ΠΑΡ/ΘΕΝΕ»[1605]. Η ηλικιακή απόδοση και τα χαρακτηριστικά του προφήτη δεν διαφοροποιούνται από την εικονογραφική παράδοση της μορφής του[1606] αλλά και από τις οδηγίες του Διονυσίου του εκ Φουρνά[1607]. Παρόμοια εικονίζεται σε ικανό αριθμό έργων, όπως στα καθολικά των μονών Αναπαυσά[1608] και Φιλανθρωπηνών[1609], μονή Πατέρων[1610] και Πέτρας[1611].

Ο **Ιωνάς** [«Ο ΠΡΟΦΗ(ΤΗΣ) ΙΩΝΑΣ»] (εικ. 176) εικονίζεται σε γεροντική ηλικία με κοντή λευκή γενειάδα, στραμμένος προς τα δεξιά με συγκρατημένη κίνηση. Έχει υψωμένο το δεξιό χέρι σε χαιρετισμό ενώ στο αριστερό κρατά ανεπτυγμένο ειλητό με το χωρίο: «ΕΒΟΗΣΑ ΕΒ ΘΛ/ΗΨΥ Μ/ΟΥ ΠΡΟΣ/ Κ(ΥΡΙΟ)Ν Τ(ΟΝ) Θ(ΕΟ)Ν»[1612]. Η απόδοση του προφήτη[1613] ακολουθεί τον εικονογραφικό τύπο των μονών Σταυρονικήτα[1614] και Μεγάλου Μετεώρου[1615], ο οποίος θα υιοθετηθεί από ικανό αριθμό ζωγράφων[1616].

Ο **Μαλαχίας** [«Ο ΠΡΟΦΗ(ΤΗΣ) ΜΑΛΑΧΙΑΣ»] (εικ. 177) αποδίδεται μετωπικός, σε νεαρή ηλίκια και αγένειος. Φέρει χιτώνα και ιμάτιο, έχει υψωμένο το δεξιό χέρι σε κίνηση χαιρετισμού ενώ στο αριστερό κρατά ειλητό, όπου αναγράφεται: «ΤΑΔΕ ΛΕΓΕΙ ΚΥΡΙΟΣ…». Ο προφήτης εικονίζεται με αγένειο νεανικό πρόσωπο σύμφωνα με το κείμενο του Ελπίου[1617]. Πρόκειται για μία απεικόνιση απαντώμενη σε ικανό

[1605] Κριταί 6. 36 - 40. Πρβλ. ίδιο κείμενο παραδίδεται και από τον Διονύσιο τον εκ Φουρνά (Ερμηνεία, 146, 282).

[1606] Για τον προφήτη βλ. Παπαμαστοράκης Τ., Ο διάκοσμος του τρούλου, 186 - 187, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[1607] Ερμηνεία, 79.

[1608] Σοφιανός Δ. -Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 262.2.

[1609] Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 34.

[1610] Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων, 77, εικ. 14.

[1611] Σδρόλια Στ., Οι τοιχογραφίες, 99, εικ. 30.

[1612] Ιωνάς 2.3. Ερμηνεία 78, 262, 289.

[1613] Για την εικονογραφία του προφήτη Ιωνά βλ. Παπαμαστοράκης Τ., Ο διάκοσμος του τρούλου, 226 - 229, όπου και σχετικά παραδείγματα.

[1614] Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, εικ. 31.

[1615] Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 105.

[1616] Ενδεικτικά, στο παλαιό καθολικό της μονής Αγίου Στεφάνου Μετεώρων (Vitaliotis I., Saint Etienne, 307, εικ. 128) καθώς και στη μονή Πατέρων (Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων, 97, εικ. 29).

[1617] Χατζηδάκης, Εκ του Ελπίου, σ. 410. Το ίδιο στο συναξάριό του (Delehaye H., Synaxarium, 368), καθώς και στις Πηγές της Ερμηνείας του Διονυσίου του εκ Φουρνά (Ερμηνεία, 262, 289). Ωστόσο σε

αριθμό έργων, όπως, στον Άγιο Στέφανο Μετεώρων[1618], στον Άγιο Γεώργιο Πολιτείας Καστοριάς[1619] καθώς και στον Άγιο Γεώργιο Γραμματικού και στη Μεταμόρφωση Βεροίας[1620].

Ο **Ιερεμίας** [«Ο ΠΡΟΦΗ(ΤΗΣ) ΙΕΡΕΜΙΑΣ»] (εικ. 178) εικονίζεται σε μία αντικίνηση το σώματος, κινούμενος έντονα προς τα αριστερά αλλά συγχρόνως στρέφοντας την κεφαλή προς τα δεξιά. Αποδίδεται σε γεροντική ηλικία, με μακριά κόμη και γενειάδα. Φορά ιμάτιο και χιτώνα, έχει ανασηκωμένο το δεξιό χέρι σε κίνηση χαιρετισμού και κρατά στο αριστερό ειλητό με το χωρίο: «ΙΔΟΥ Η/ΜΕΡΑΙ/ΕΡΧΟΝΤΑΙ/ ΛΕΓΕΙ Κ(ΥΡΙΟ)Σ/ ΚΑΙ ΔΙΑΘΙ(ΣΟΜΑΙ)»[1621]. Τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του προφήτη ακολουθούν την καθιερωμένη εικονογραφία της μορφής του[1622] τόσο στη βυζαντινή[1623] όσο και στη μεταβυζαντινή ζωγραφική[1624].

Ο **Ζαχαρία**ς (εικ. 179) αποδίδεται μετωπικός με ελαφρά στροφή του σώματός του προς τα αριστερά. Είναι νεαρός, αγένειος με μακριά κόμη. Φορά χιτώνα, ιμάτιο και μανδύα, ενώ κρατά με τα δυό του χέρια ανεπτυγμένο ειλητό, όπου αναγράφεται: «ΧΑΙΡΕ ΚΑΙ/ΕΥΦΡΕΝΟΥ/ΘΥΓΑΤ/ΕΡ ΣΙ/ΟΝ ΙΔ/ΟΥ Ο ΒΑΣΙ/ΛΕΑΣ ΤΟΥ

ικανό αριθμό παραστάσεων αποδίδεται σε γεροντική ή μέση ηλικία με γενειάδα («*μιζαιπόλιος, στρογγυλογένης*»), απεικόνιση που συμφωνεί με το κείμενο της Ερμηνείας (Ερμηνεία, 78). Ενδεικτικά, βλ. στη Μονή Μεταμορφώσεως στη Τσιάτιστα Πωγωνίου (Σκαβάρα Μ., Το Έργο, 194 - 195, όπου και σχετικά παραδείγματα).

[1618] Vitaliotis, Saint Etienne, 312 - 313, εικ. 137.

[1619] Παϊσίδου, Καστοριά, 61, πίν. 1.

[1620] Τσιλιπάκου, Μνημειακή ζωγραφική, 86, πίν. 30α και 303, πίν. 231α αντίστοιχα.

[1621] Ιερεμίας 38.1.Το κείμενο απαντά κατά την παλαιολόγεια εποχή μόνο στα σλαβονικά, στη Studenica και στη Gracaniča (Παπαμαστοράκης Τ., Ο διάκοσμος του τρούλου, 211, όπου και σχετική βιβλιογραφία).

[1622] Βλ. Ερμηνεία, 77, 262, 289. Χατζηδάκης Μ., Εκ του Ελπίου, 393 - 414.

[1623] Για παραδείγματα από τη βυζαντινή ζωγραφική βλ. Παπαμαστοράκης Τ., Ο διάκοσμος του τρούλου, 208 - 211, εικ. 2, 8, 16, 21, 33, 41, 93β, 115β, 123α, 130β, 151α.

[1624] Ενδεικτικά, στα καθολικά των μονών Αναπαυσά (Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 155) και Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, εικ. 28), Δουσίκου (1557, αδημοσίευτη), στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 119, εικ. 43b, 44b) καθώς και στις μονές Πατέρων (Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων, 113, εικ. 55 - 56), Πέτρας (Σδρόλια Στ., Οι τοιχογραφίες, 103, εικ. 26) και Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Μεγαλόβρυσο Αγιάς (Τσιμπίδα Ε., Οι τοιχογραφίες, 125, εικ. 145).

(ΚΟΣΜΟΥ)»[1625]. Ο προφήτης αποδίδεται στον καθιερωμένο από τη βυζαντινή ήδη εποχή εικονογραφικό τύπο[1626], που εντοπίζεται σε ικανό αριθμό μνημείων της μεταβυζαντινής εποχής[1627].

Ο **Ησαΐας** (εικ. 180) είναι στραμένος προς τα δεξιά. Εικονίζεται σε γεροντική ιλικία, με μακριά κόμη που απλώνεται με πλοκάμους στους ώμους και λευκή γενειάδα[1628]. Φέρει ιμάτιο και χιτώνα, ευλογεί με το δεξιό χέρι ενώ στο αριστερό κρατά ανεπτυγμένο ειλητό, όπου αναγράφεται το χωρίο: «ΙΔΟΥ Ο/ ΘΕΟΣ ΗΜΟ/Ν ΙΔΟΥ/Κ(ΥΡΙΟ)Σ ΜΕ/ΤΑ ΥΣΧΙ(ΟΣ)»[1629]. Η μορφή του δεν διαφοροποιείται από προγενέστερα έργα[1630] καθώς ο τρόπος απεικόνισής του έχει παγιωθεί ήδη στην παλαιολόγεια ζωγραφική[1631].

Ο **Σολομών** [«Ο ΠΡΟΦ(ΗΤΗΣ) ΣΟΛΟΜΩΝ»] (εικ. 181) εικονίζεται μετωπικός με μία ελαφρά στροφή προς τα αριστερά. Φέρει στέμμα, πολυποίκιλτη βασιλική ενδυμασία και έχει ανασηκωμένο το δεξιό χέρι σε στάση χαιρετισμού, ενώ στο άλλο κρατά ειλητό με το χωρίο: «ΣΤΩΜΑ ΘΕΟΥ ΑΠΟΣΤΑΖΙ ΣΟΦΗ/ΑΝ ΧΗΛ/Η Δ/Ε ΑΝ/ΔΡΟΝ»[1632]. Η στάση του προφήτη και το είδος της αμφίεσης παραπέμπουν σε

[1625] Ζαχαρίας 9.9.

[1626] Ερμηνεία, 78, 262, 275, 289, Χατζηδάκης Μ., Εκ των Ελπίου, σ. 410, Παπαμαστοράκης Τ., Ο διάκοσμος του τρούλου, σ. 238 - 241, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[1627] Όπως στο παλαιό καθολικό της μονής του Μεγάλου Μετεώρου (Georgitsoyanni E., Les peintures murales, 241 - 242, εικ. 65), στη μονή Φιλανθρωπηνών (1542) (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 53, εικ. 30), στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου της Μονής Μεγίστης Λαύρας (Semoglou A., Saint -Etienne, 71 - 72, πίν. 38a), στο παρεκκλήσιο του αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στη Μαυριώτισσα Καστοριάς (Γούναρης Γ., Μαυριώτισσα, πίν. 16), στην Κοίμηση Καλαμπάκας καθώς και στις μονές Πέτρας (Σδρόλια Σ., Οι τοιχογραφίες, 104, εικ. 30) και Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Μεγαλόβρυσο Αγιάς (Τσιμπίδα Ε., Οι τοιχογραφίες, 318, εικ. 245).

[1628] Ερμηνεία, 77, 262.

[1629] Ησαΐας 40.9 - 10.

[1630] Ενδεικτικά, στο παλαιό καθολικό της μονής Μεγάλου Μετεώρου (Georgitsoyanni E., Les peintures murales, 242, εικ. 66), καθώς και στα καθολικά των μονών Αναπαυσά (Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 152, 185), Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, εικ. 32), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 105) και Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, εικ. 36). Επίσης, πρβλ. παρόμοια απεικόνιση στον Άγιο Μηνά και Άγιο Νικόλαο Ζίτσας (Τούρτα Α., Οι ναοί, 144 - 145, εικ. 86α - β, 87β) και στη μονή Πατέρων Ζίτσας (Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων, 81, εικ. 15).

[1631] Παπαμαστοράκης Τ., Ο διάκοσμος του τρούλου, 203 - 208.

[1632] Παροιμίαι 10:31. Για την εικονογράφηση του προφήτη βλ. Παπαμαστοράκης Τ., Ο διάκοσμος του τρούλου, 190 - 192, όπου και σχετική βιβλίογραφία.

επιρροή προτύπου αντίστοιχου εκείνου στις μονές Φιλανθρωπηνών [1633] και Γηρομερίου[1634].

Ο **Δαυίδ** [«Ο ΠΡΟΦΗ(ΤΗΣ) ΔΑΒΙΔ»] (εικ. 182) εικονίζεται και αυτός με στέμμα και βαρύτιμα βασιλικά ενδύματα, ελαφρώς στραμμένος προς τα δεξιά, όπου και κοιτά. Έχει υψωμένο σε ευλογία το δεξιό χέρι ενώ στο αριστερό κρατά ανεπτυγμένο ειλητό με το χωρίο: «ΟΣ ΕΜΕ/ΓΑΛΗΝ/ΘΗ ΤΑ Ε/ΡΓΑ ΣΟΥ/ ΚΥ(ΡΙΕ) Κ/Ε Π/ΑΝΤΑ ΤΑ ΕΝ/ΣΩΦΙΑ». Η φυσιογνωμική του απεικόνιση ως «*γέροντα στρογγυλογένη*» είναι σύμφωνη με την Ερμηνεία [1635]. Η μορφή του αποδίδεται σύμφωνα με εικονογραφικό τύπο απαντώμενο ήδη στην Περίβλεπτο του Μυστρά[1636] και στη Ravanica (1381/89) [1637]. Στη μεταβυζαντινή εποχή, η συγκεκριμμένη παραλλαγή, να ευλογεί με το δεξιό χέρι, απαντά σε αρκετά μνημεία, όπως, στη μονή Φιλανθρωπηνών[1638], στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου της μονής Μεγίστης Λαύρας[1639] και στο παλαιό καθολικό της μονής του Αγίου Στεφάνου Μετεώρων[1640]. Ανάλογη απόδοση του προφήτη στον Άγιο Δημήτριο Δομενίκου.

Ο προφήτης **Δανιήλ** [«Ο ΠΡΟΦΗ(ΤΗΣ ΔΑΝΙΗΛ»] (εικ. 183) αποδίδεται σε νεαρή ηλικία, με ελαφρά συστροφή του σώματος. Φέρει κίδαρι, κοντό χιτώνα που δένει με υφασμάτινη ζώνη, αναξυρίδες και πορφυρή χλαμύδα, η οποία πορπώνεται εμπρός στο δεξιό ώμο. Έχει προτεταμένο το δεξιό χέρι σε στάση χαιρετισμού, ενώ στο αριστερό κρατά ειλητό με δυσανάγνωστο κείμενο. Ο εικονογραφικός τύπος του προφήτη αποκρυσταλλωμένος ήδη την παλαιολόγεια εποχή [1641], απαντά στη μεταβυζαντινή περίοδο με επιμέρους διαφοροποιήσεις. Η συγκεκριμένη απόδοση έλκει την καταγωγή από την παράδοση, κυρίως, έργων της Κρητικής Σχολής[1642],

---

[1633] Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 34.

[1634] Τσιουρής Ι., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 32, πίν. 1, εικ. 11.

[1635] Ερμηνεία, 77, 262. Για την απεικόνιση του προφήτη βλ. Παπαμαστοράκης Τ., Ο διάκοσμος του τρούλου, 187 - 190.

[1636] Μουρίκη Ν., Προεικονίσεις, πίν. 87.

[1637] Παπαμαστοράκης Τ., Ο διάκοσμος του τρούλου, πίν. 132β.

[1638] Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 36.

[1639] Semoglou A., Saint -Nicolas, πίν. 37b.

[1640] Vitalliotis I., Saint -Etienne, 309, πίν. 132.

[1641] Παπαμαστοράκης Τ., Ο διάκοσμος του τρούλου, 215 κ.ε., πίν. 3, 107α, 122α, 133α.

[1642] Ενδεικτικά, στα καθολικά των μονών Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 103), Διονυσίου (Γκιολές Ν., Οι τοιχογραφίες, 126, εικ. 64)**.** Πρβλ.

τόσο στη στάση όσο και στο είδος των ενδυμάτων.

Ο προφήτης **Αββακούμ** [«Ο ΠΡΟΦΗ(ΤΗΣ) ΑΒΒΑΚΟΥΜ»] (εικ. 184) εικονίζεται με μικρή στροφή προς τα δεξιά. Είναι νεαρός, αγένειος με ελαφρώς ακατάσταση κόμη[1643]. Είναι ενδεδυμένος με χιτώνα και ιμάτιο, έχει ανασηκωμένο το δεξιό χέρι σε στάση χαιρετισμού και με το αριστερό κρατά ανεπτυγμένο ειλητό όπου αναγράφεται: «ΠΕΡΙΕ/ΒΑΛΕΝ Α/ΜΕΛΕΙΣ Ε/Ξ ΕΚΔΙ/ΚΙΑΣ»][1644]. Η απεικόνισή του να χαιρετά και όχι, ως συνήθως, να δείχνει το αυτί του απαντά σε ηπειρωτικά κυρίως μνημεία, όπως στον Άγιο Αθανάσιο Κάτω Μερόπης[1645], στην μονή Πατέρων Ζίτσας[1646] και στη μονή Ευαγγελίστριας Ζαγορίου[1647].

Ο προφήτης **Ααρών** [«Ο ΠΡΟΦΗ(ΤΗΣ) ΑΑΡΩΝ»] (εικ. 185) αποδίδεται σε γεροντική ηλικία στραμμένος ελαφρά προς τα αριστερά με ανασηκωμένο το δεξιό χέρι σε στάση χαιρετισμού ενώ στο αριστερό κρατά ανεπτυγμένο ειλητό με δυσανάγνωστο περιεχόμενο. Η απεικόνιση των προσωπογραφικών χαρακτηριστικών του προφήτη είναι σύμφωνη με τις οδηγίες του Διονυσίου του εκ Φουρνά[1648]. Η ιστόρησή του να κρατά ανεπτυγμένο ειλητό και να φέρει την κίδαρι παραπέμπει σε έναν εικονογραφικό τύπο, που δεν απαντά συχνά στη μεταβυζαντινή ζωγραφική[1649]. Ωστόσο, η απόδοσή του με αρχαΐζουσα ενδυμασία είναι σχετικά σπάνια και

παρόμοια απόδοση στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα Α., Οι ναοί, 140, εικ. 82β) και παραπλήσια στη μονή Πατέρων Ζίτσας (Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων, 112, εικ. 58).

[1643] Ερμηνεία, 78. Για την εικονογραφία του προφήτη βλ. Παπαμαστοράκης Τ., Ο διάκοσμος του τρούλου, 232 - 235.

[1644] Ερμηνεία, 261. Το χωρίο είναι σχετικά σπάνιο και εντοπίζεται σε περιορισμένο αριθμό έργων των αρχών του 17ου αιώνα, όπως στον Άγιο Νικόλαο και στον Άγιο Μηνά Βίτσας (Τούρτα Α., Οι ναοί, 144, εικ. 86α, 87β), στην μονή Πατέρων (Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων, 112, εικ. 50), στον Άγιο Νικόλαο και στους Αγίους Αναργύρους Κλειδωνιάς (Χουλιαράς Ι., Δυτικό Ζαγόρι, 357, εικ. 268 και 391, εικ. 305 αντίστοιχα) και στην μονή Μεταμορφώσεως στην Τσιάτιστα Πωγωνίου (Σκαβάρα Μ., Το Έργο, 190, εικ. 129).

[1645] Μεράντζας Χρ. - Κωστή Ι., Άγιος Αθανάσιος, εικ. 55.

[1646] Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων, 112, εικ. 51.

[1647] Χουλιαράς Ι., Δυτικό Ζαγόρι, 62.

[1648] Ερμηνεία, 76, 282. Για τον προφήτη βλ. Παπαμαστοράκης Τ., Ο διάκοσμος του τρούλου, 193 - 194, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[1649] Ενδεικτικά, στα καθολικά των μονών Μεγίστης Λαύρας (Γαρίδης Μ., Μεταβυζαντινή ζωγραφική, εικ. 144) και Πέτρας (Σδρόλια Στ., Οι τοιχογραφίες, 102, εικ. 32), στον Άγιο Αθανάσιο Κλειδωνιάς (Χουλιαράς Ι., Δυτικό Ζαγόρι, 206, εικ. 139) και στη μονή Ευαγγελισμού Βάνιστας (Σκαβάρα Μ., Το Έργο, 127, 60).

παραπέμπει στην παράδοση της Παρηγορίτισσας Άρτας[1650], καθώς στο σύνολο των γνωστών παραδειγμάτων ο προφήτης φέρει αρχιερατικό ένδυμα. Ανάλογη εικονογραφική απόδοση απαντά στον Άγιο Δημήτριο Δομενίκου (αρχές 17ου αι.).

Ο προφήτης **Μωυσής** [«Ο ΠΡΟΦΗ(ΤΗΣ) ΜΩΥΣΗΣ»] (εικ. 186) αποδίδεται σε μέση ηλικία με κοντή κόμη και γενειάδα. Φέρει ιμάτιο και χιτώνα και στην κεφαλή την κίδαρι. Έχει ανασηκωμένο σε στάση χαιρετισμού το αριστερό χέρι, ενώ στο δεξιό κρατά ανεπτυγμένο ειλητό με δυσανάγνωστο περιεχόμενο. Η απεικόνιση του προφήτη έχει ήδη διαμορφωθεί στην παλαιολόγεια τέχνη[1651] και παρόμοια απαντά σε ικανό αριθμό έργων στη μεταβυζαντινή εποχή[1652]. Η δημιουργία του ζεύγους των δύο αδελφών Μωυσή και Ααρών οφείλεται, εκτός από το βαθμό συγγενείας, σε μία προσπάθεια τονισμού της ιδιότητάς τους[1653].

Οι Απόστολοι

Ο **απόστολος Πέτρος** («Ο ΑΓΙΟC ΠΕΤΡΟC») (εικ. 187) εικονίζεται ολόσωμος με συστροφή προς τα δεξιά. Διασώζεται ως το ύψος του στήθους, καθώς καθώς στο υπόλοιπο τμήμα της μορφής διακρίνεται τμήμα προγενέστερης ιστόρησης με την ολόσωμη Παναγία Βρεφοκρατούσα. Αποδίδεται με τα τυπικά φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του[1654], ενώ, λόγω της απολέπισης τμήματος, δεν είναι εφικτό να εξαχθούν συμπεράσματα για τον επιλεγόμενο εικονογραφικό τύπο.

Ο **απόστολος Παύλος** («Ο ΑΓΙΟC ΠΑΥΛΟC το σκεῦος τῆς ἐκλογῆς»[1655]) (εικ. 188) παριστάνεται ολόσωμος με συστροφή προς αριστερά. Κρατά στα δύο χέρια κλειστό κώδικα.

Τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά και η ενδυμασία των Πρωτοκορυφαίων

[1650] Παπαμαστοράκης Τ., Ο διάκοσμος του τρούλου, 193.

[1651] Καλοκύρης Κ., Μωυσής, 83 κ.ε., Παπαμαστοράκης Τ., Ο διάκοσμος του τρούλου, 182 - 185, όπου και σχετικά παραδείγματα.

[1652] Ενδεικτικά, στα καθολικά των μονών Αναπαυσά (Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 149), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Ε., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 105) και Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 88 - 89, πίν. 28), στον Άγιο Δημήτριο Δομενίκου και στη μονή Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Κεφαλόβρυσο Αγιάς (Τσιμπίδα Ε., Οι τοιχογραφίες, 131, εικ. 148).

[1653] Αποτελούν εκφραστές της πολιτικής και θρησκευτικής εξουσίας αντίστοιχα (Παπαμαστοράκης Τ., Ο διάκοσμος του τρούλου, 180 - 181).

[1654] Ερμηνεία, 150.

[1655] Πράξεις Αποστόλων 9,15.

ακολουθεί την εικονογραφική παράδοση του θέματος και συμφωνεί με τις υποδείξεις της Ερμηνείας[1656], είτε αποδίδονται μεμονωμένοι είτε ως ζεύγος. Ο εικονογραφικός τύπος τους επαναλαμβάνει γνωστό υστεροβυζαντινό πρότυπο[1657], που διαδίδεται εκτενώς στη μεταβυζαντινή ζωγραφική[1658] με επιμέρους διαφοροποιήσεις.

Η τοποθέτηση των ολόσωμων αποστόλων κοντά στο τέμπλο, θέση ιδιαίτερα τιμητική στους ιδρυτές της Εκκλησίας[1659], είναι ιδιαίτερα διαδεδομένη κατά το 16ο αιώνα στη μνημειακή ζωγραφική[1660], με επιμέρους διαφοροποιήσεις. Η παρουσία τους στους πεσσούς παραπέμπει στο αντίστοιχο παράδειγμα του καθολικού της μονής Βαρλαάμ[1661] και του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Καλαμπάκας[1662].

Οι άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη

Από την απεικόνιση των δύο Ισαποστόλων (εικ. 189) διατηρείται το σώμα του αγίου Κωνσταντίνου («……ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ») καθώς και τμήμα του σταυρού. Ο άγιος, αυστηρά μετωπικός, φέρει πολυτελέστατη διάλιθη αυτοκρατορική ενδυμασία και στέμμα, δέεται με το αριστερό χέρι ενώ με το δεξιό κρατά το σταυρό.

Η τοποθέτηση των αγίων στο δυτικό τοίχο του ναού, στα δεξιά της θύρας εισόδου

[1656] Ερμηνεία, 150.

[1657] Όπως στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (Ξυγγόπουλος Α., Οι τοιχογραφίες, εικ. 143), το εξάπτυχο και η εικόνα της μονής Σινά (Σωτηρίου Γ. και Μ., Σινά, εικ. 217, 224 αντίστοιχα).

[1658] Ενδεικτικά, στα αθωνίτικα καθολικά Κουτλουμουσίου, Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 168.1, 217.1 αντίστοιχα), στις μονές Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 115, 117), Δουσίκου, Παναγία Ρασιώτισσα, Βαρλαάμ (Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, εικ. 38β - 39α) και Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 114 - 115 και Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, εικ. 397).

[1659] Γκιολές Ν., Εικονογραφικά θέματα, 263 - 268.

[1660] Οι απόστολοι άλλοτε παριστάνονται δίπλα στο τέμπλο αλλά ένας σε κάθε πλευρά, όπως στα καθολικά των μονών Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 115, 121) και Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 217) και άλλοτε εικονίζονται εκατέρωθεν της κεντρικής θύρας του ναού, όπως στη μονή Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 101 - 102, πίν. 63 - 64) και στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 126, εικ. 52a - b).

[1661] Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, πίν. 38α, 39α (στους δυτικούς πεσσούς του ναού, απέναντι από την είσοδο).

[1662] Αναγνωστόπουλος Α. - Ανδρούδης Π., Η Βυζαντινή καθέδρα, 284 - 285 (στους ανατολικούς πεσσούς απέναντι από το τέμπλο).

στο βόρειο κλίτος, δεν είναι ασυνήθιστη στη μεταβυζαντινή εποχή[1663]. Ως προς την εικονογραφία, η απεικόνιση του μετωπικού αγίου Κωνσταντίνου [1664] δε διαφοροποιείται από τη διαμορφωμένη κατά την παλαιολόγεια ζωγραφική παράδοση [1665] . Η μορφολογία του αυτοκρατορικού ενδύματος παραπέμπει σε επιβίωδη προτύπου κοινού με την αντίστοιχη μορφή στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη Καστοριάς[1666], που θα γνωρίζει ιδιαίτερη διάδοση κατά τη μεταβυζαντινή εποχή[1667]. Επίσης, η απόδοση του στέμματος, έλκει την καταγωγή του από βυζαντινό πρότυπο[1668], που απαντά, κυρίως, σε εντοίχια σύνολα του ευρύτερου μακεδονικού χώρου[1669]. Επιπλέον, η απόδοση περπενδούλιων στο στέμμα, στοιχείο γνωστό από τη βυζαντινή περίοδο [1670] , εντοπίζεται προγενέστερα στο γειτονικό ναό του Αγίου Γεωργίου «του Γεωργούλη» Δομενίκου (α΄φάση, τέλος 16ου αι.)[1671], υιοθετώντας πρότυπο αντίστοιχο της μορφής στο ναό του Αγίου Γεωργίου του Βουνού Καστοριάς[1672].

Στο νότιο τοίχο του νότιου κλίτους ιστορείται μια σειρά ολόσωμων αγίων, οι οποίοι διασώζονται έως το ύψος του στήθους. Ωστόσο, μπορούν να εξαχθούν

[1663] Για το θέμα βλ. Γούναρης Δ., Οι τοιχογραφίες, 73. Πρβλ. την απόδοσή τους στον Άγιο Γεώργιο του Βουνού Καστοριάς (Trifonova A., Άγιος Γεώργιος, 209 κ.ε., εικ. 58), στο ναό του Προφήτη Ηλία στο Dolgaec στο ναό του Αγίου Νικολάου στη Βεύη και στο Leskoec (Subotić G. Ohrid, 103, σχ. 35, 71 και 80 αντίστοιχα).

[1664] Για την εικονογραφία του θέματος βλ.C. Walter, The iconography, 66 κ.ε., με παλαιότερη βιβλιογραφία.

[1665] Παζαράς Ν., Οι τοιχογραφίες, 278 κ.ε., Trifonova A., Άγιος Γεώργιος, 209 κ.ε., όπου και σχετικά παραδείγματα.

[1666] Παζαράς Ν., Οι τοιχογραφίες, 278 κ.ε., εικ. 90. Πρβλ. ανάλογη απόδοση στον Άγιο Γεώργιο του Βουνού και στον Άγιο Δημήτριο στη Bobostica Κορυτσάς (Τσιγαρίδας Ε., Καστοριά, εικ. 80, 359)

[1667] Πρβλ. την ενδυμασία του αγίου στους Αγίους Αποστόλους Καστοριάς (Γούναρης Δ., Τοιχογραφίες, 73, πίν. 17β).

[1668] Ενδεικτικά βλ. την εικόνα μηνολογίου από το Σινά (Σωτηρίου Γ. – Σωτηρίου Μ., Σινά, πίν. 128)

[1669] Όπως σε ναούς της Αχρίδας (Subotić G., Ohrid, σχ. 79, 115), στο Kremikovci (Γαρίδης Μ., Μεταβυζαντινή ζωγραφική, εικ. 15), στην Αγία Σολομωνή Λιτοχώρου (Τσιούμη Χ., Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, 283, πίν.14), στους Αγίους Αποστόλους Καστοριάς (Γούναρης Δ., Τοιχογραφίες, 73 - 74, πίν. 17β) και στη μονή Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, πίν. 63).

[1670] Βλ. στους Αγίους Αναργύρους και στον Άγιο Στέφανο Καστοριάς (Πελεκανίδης Στ. – Χατζηδάκης Μ., Καστοριά, πίν. 13 και 29 αντίστοιχα).

[1671] Τριβυζά Ε., Παρατηρήσεις, 490, εικ. 9.

[1672] Trifonova A., Άγιος Γεώργιος, 209, εικ. 58.

συμπεράσματα σχετικά με την απεικόνισή τους:

Ο άγιος **Γεώργιος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ») (εικ. 190) εικονίζεται ένθρονος σε ξύλινο θρόνο με υψηλό ερισείνωτο. Φέρει στρατιωτική ενδυμασία και πορφυρό μανδύα και κρατά σταυρό στο δεξιό χέρι, ενώ στο αριστερό δόρυ. Η συγκεκριμένη απεικόνιση του αγίου δεν απαντάται συχνά σε εντοίχια έργα της υστεροβυζαντινής εποχής[1673] αλλά διαδίδεται, κυρίως, σε φορητές εικόνες[1674]. Παραπλήσια απαντά στον Άγιο Γεώργιο «τον Γεωργούλη» Δομενίκου (β΄ μισό 16ου αι.)[1675].

Από τον μετωπικό άγιο **Θεόδωρο τον Στρατηλάτη** («….. ΘΕΟΔΩΡΟΣ Ο ΣΤΡΑΤΗΛΑΤΗΣ») (εικ. 191) διατηρείται μόνο τμήμα του αριστερού άνω μέρους του σώματος με το δόρυ, καθώς και η απόληξη του σπαθιού, υψωμένου εμπρός στο δεξιό μέρος του στήθους. Παρά τη σημαντική καταστροφή, τα παραπάνω στοιχεία, συνδέουν την μορφή με την παράδοση της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος[1676]. Ανάλογη απόδοση του αγίου απαντά στον Άγιο Γεώργιο «τον Γεωργούλη» Δομενίκου.

Ο άγιος **Θεόδωρος ο Τήρων** («…. ΘΕΩΔΟΡΟΣ Ο ΤΥΡΟΝ») (εικ. 191) αποδίδεται μετωπικός με στρατιωτική πανοπλία και μανδύα που στηρίζεται στους ώμους του. Κρατά κάθετα τοποθετημένο δόρυ στο δεξιό χέρι, στους ώμους φέρει ασπίδα, ενώ διακρίνεται και η σταυρόσχημη λαβή του σπαθιού που πιθανόν κρατά με το αριστερό χέρι. Η απόδοση του αγίου δεν διαφοροποιείται από την εικονογραφική παράδοση της μορφής του[1677]. Η διαμόρφωση της στρατιωτικής περιβολής σε συνδυασμό με το κάθετα τοποθετημένο δόρυ παραπέμπει στις αντίστοιχες απεικονίσεις του αγίου στις μονές Φιλανθρωπηνών[1678] και Ντίλιου[1679] καθώς και

[1673] Ενδεικτικά, στον Άγιο Γεώργιο του Βουνού (Trifonova A., Άγιος Γεώργιος, 165 κ.ε., εικ. 49), στον Άγιο Γεώργιο Λογκανίκου (Chassoura O., Longanikos, 429, εικ. 43) και στον ομώνυμο ναό του Kremikovci (Grabar A., Bulgarie, πίν. LVIb). Πρβλ. Τσιγαρίδας Ε., Καστοριά, 126-128, όπου και σχετικά παραδείγματα.

[1674] Ενδεικτικά, βλ. φορητή εικόνα στη μονή του Αγίου Παύλου Αγίου Όρους (Τσιγαρίδας Ε., Άγιος Γεώργιος, 143 - 144, αρ 2.77).

[1675] Τριβυζά Ε., Παρατηρήσεις, 490 - 491.

[1676] Ενδεικτικά, στους Αγίους Αποστόλους Καστοριάς (Γούναρης Δ., Τοιχογραφίες, 74 - 75, πίν. 18β).

[1677] Weigert C. - Lucchesi - Palli E., Theodor Tiro, 447 - 451.

[1678] Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 106 - 107, πίν. 16α, 67α.

[1679] Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 116, εικ. 36.

στους Αγίους Αποστόλους Καστοριάς[1680].

Ο άγιος **Μερκούριος** («…. ΜΕΡΚΟΥΡΙΟΣ») (εικ. 192) εικονίζεται στραμμένος στα δεξιά και σε ελαφρά επίκυψη. Φέρει στρατιωτική πανοπλία, περίκλειστο κράνος με λοφίο και μεταλλικά ελάσματα προστασίας, έχει περασμένο στον ώμο ένα τόξο, ενώ διακρίνεται και η ασπίδα. Η απεικόνιση του αγίου ακολουθεί έναν εικονογραφικό τύπο απαντώμενο ήδη τον 14ο αιώνα στον Άγιο Αθανάσιο Μουζάκη Καστοριάς[1681]. Η απόδοση της μορφής του, όμως, η δομή της στρατιωτικής ενδυμασίας, η μορφή του τόξου και της ασπίδας παραπέμπουν στην αντίστοιχη μορφή της μονής Φιλανθρωπηνών[1682], που θα αποτελέσει το πρότυπο πλήθους μεταβυζαντινών παραστάσεων[1683].

Ο άγιος **Παντελεήμων** («Ο ΑΓΙΟΣ ΠΑΝΕΤΕΛΗΜΟΝΑΣ») (εικ. 192) αποδίδεται μετωπικός, σε νεαρή ηλικία και αγένειος. Φέρει μαργαριτοστόλιστο ιμάτιο και χιτώνα και κρατά σταυρό στο δεξιό χέρι, ενώ έχει ανασηκωμένο το αριστερό εμπρός στο στήθος του. Η απεικόνισή του αγίου[1684] σε νεαρή ηλικία και αγένειου ακολουθεί τις οδηγίες της Ερμηνείας του Διονυσίου εκ Φουρνά[1685]. Το γεγονός ότι κρατά σταυρό μάρτυρα και όχι την καθιερωμένη λαβίδα και το κιβωτίδιο με τα φάρμακα, όπως στον Άγιο Νικόλαο και στον Άγιο Βησσαρίωνα Δομενίκου, διαφοροποιεί την εδώ μορφή

[1680] Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, 75, εικ. 18β. Πρβλ. την απεικόνιση του αγίου Θεοδώρου του Στρατηλάτη στον Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο Ραψάνης (Τσιουρής Ι., Παρατηρήσεις, 445 κ.ε. - προσωπική παρατήρηση).

[1681] Παζαράς Ν., Οι τοιχογραφίες, 276, εικ. 89.

[1682] Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, σ. 103, πίν. 65.

[1683] Βλ., στις μονές Μυρτιάς (Σέμογλου Α., Μονή Μυρτιάς, 222, εικ. 23), Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Λ., Μονή Ντίλιου, 115, εικ. 45) και Βαρλαάμ (αδημοσίευτη παράσταση), στα παρεκκλήσια του Αγίου Νικολάου Μεγίστης Λαύρας (Semoglou A., Saint - Nicolas, πίν. 63b) και του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου Μαυριώτισσας Καστοριάς (Γούναρης Δ., Τοιχογραφίες, πίν. 30). Πρβλ. κατά τον 17ο αιώνα τις απεικονίσεις του αγίου στο παλαιό καθολικό της μονής του Αγίου Στεφάνου Μετεώρων (Vitaliotis I., Saint Etienne, 322 - 324, εικ. 153, 157 - 158), στην Παναγία του άρχοντα Αποστολάκη και στον Άγιο Δημήτριο Ελεούσας Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 207, 212, πίν. 92β), στο καθολικό της μονής Σωσίνου (1601/2) (Τσάμπουρας Θ., Τα καλλιτεχνικά εργαστήρια, εικ. 328) καθώς και στη μονή Πατέρων Ζίτσας (Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων, 246, εικ. 150).

[1684] Για την εικονογραφία του αγίου βλ. Welker K., Pantaleon, 112 - 115. Επίσης, Georgitsoyanni E., Les peintures murales, 254. Για την εικονογραφία του Βίου του βλ. Κουκιάρης Σ., Εικόνα του αγίου, 233 κ.ε., όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[1685] Ερμηνεία, 162, 270.

του από προγενέστερες αντίστοιχες ιστορήσεις[1686].

Οι άγιοι **Κοσμάς** («Ο ΑΓΙΟΣ ΚΟΣΜΑΣ») και **Δαμιανός** («Ο ΑΓΙΟΣ ΔΑΜΙΑΝΟΣ») (εικ. 192) παριστάνονται αυτηρά μετωπικοί, με κοινά προσωπογραφικά χαρακτηριστικά, σε ώριμη ηλικία, με κοντή κόμη και γενειάδα. Δυστυχώς η σημαντική καταστροφή του σώματός τους έως και το στήθος σχεδόν, δεν επιτρέπει να διαπιστωθεί το αντικείμενο που κρατούν. Η απουσία, όμως, κάθε ίχνους σταυρού, όπως συμβαίνει στον διπλανό άγιο Παντελεήμονα, οδηγεί στην διαπίστωση ότι κρατούν ιατρικά εργαλεία.

Οι στάσεις των δύο αγίων και ο τρόπος απόδοσής τους έλκει την καταγωγή από καθιερωμένο ήδη στην παλαιολόγεια εποχή εικονογραφικό τύπο[1687], που θα γνωρίσει ιδιαίτερη διάδοση κατά την μεταβυζαντινή περίοδο με επιμέρους επουσιώδεις διαφοροποιήσεις[1688]. Ανάλογη απόδοση των αγίων απαντά στον Άγιο Γεώργιο «τον Γεωργούλη» (α΄φάση, τέλος 16ου αι.) και στον Άγιο Βησσαρίωνα Δομενίκου.

Ο άγιος **Αντώνιος ο Μέγας** («Ο ΑΓΙΟΣ ΑΝΤΩΝΙΟΣ») (εικ. 193) εικονίζεται έως την μέση. Παριστάνεται μετωπικός, σε γεροντική ηλικία, «*κοντοδιχαλογένης*»[1689], με μοναχικά ενδύματα και κουκούλιο, ευλογώντας με το δεξιό χέρι. Η συγκεκριμένη απεικόνιση του αγίου δεν είναι συχνή καθώς, συνήθως, αποδίδεται είτε ευλογώντας με το αριστερό χέρι εμπρός στο στήθος είτε κρατώντας ειλητό ή και βακτηρία[1690].

[1686] Ενδεικτικά, βλ. στο Πρωτάτο (Millet G., Athos, πίν. 52.1) και στα καθολικά των μονών Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, εικ. 165), Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, 53, εικ. 146) και Διονυσίου (Millet G., Athos, πίν. 190.2, Γκιολές Ν., Οι τοιχογραφίες, εικ. 325, 342).

[1687] Για παράδειγμα, στο Πρωτάτο (Millet G., Athos, πίν. 52.1, 53.1), στον Άγιο Νικόλαο στο Prilep, στον Άγιο Νικήτα στο Čučer, στο Staro Nagoričino (Millet G. - Follow A., Yougoslavie III, πίν. 29.2, 30.3, 48.4 και 74.1 αντίστοιχα) και στην Παναγία Ολυμπιώτισσα Ελασσόνας (Constantinides E., Panagia Olympiotissa, 204 - 205, πίν. 55).

[1688] Όπως στον Άγιο Νικόλαο της μοναχής Ευπραξίας Καστοριάς (Πελεκανίδης Σ., Καστοριά, πίν. 187α - β), στον Άγιο Γεώργιο Λεσνίτσας Βορείου Ηπείρου (Γιακουμής Γ., Ναός Αγίου Γεωργίου, πίν. 47), στα καθολικά των μονών Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 103, πίν 64), Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 111 - 112, πίν. 43), Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, εικ. 149 - 150) και Βυτουμά Καλαμπάκας (1600, Τριβυζά Ε., Μονή Βυτουμά, 111, εικ. 77) καθώς και σε ναούς της Λέσβου (Γούναρης Γ., Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, 135, πίν. 103α, 120β, 162α).

[1689] Ερμηνεία, 162, 223, 273, 292.

[1690] Ενδεικτικά, στις μονές Μεγίστης Λαύρας (Millet G., Athos, πίν. 138.3), Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, εικ. 209), Διονυσίου (Millet G., Athos, πίν. 192.2, Γκιολές Ν., Οι

Παρόμοιο παράλληλο της μορφής του απαντάται σε περιορισμένο αριθμό έργων, όπως στο Dragalevski[1691] και στον Άγιο Γεώργιο «το Γεωργούλη» Δομενίκου (β΄φάση, 1615 - 1618) και σε φορητές εικόνες του Ιερέως Δημητρίου στη Ζάκυνθο (ca. 1500)[1692] και του Μιχαήλ Δαμασκηνού στην Κέρκυρα[1693]. Χωρίς να αποκλείεται ένα κοινό πρότυπο, θα πρέπει να σημειωθεί ότι με παρόμοια κίνηση αποδίδονται και άλλοι άγιοι, όπως ο άγιος Αθανάσιος Αλεξανδρείας στη μονή Σταυρονικήτα[1694].

Ο άγιος **Παχώμιος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΠΑΧΩΜΙΟΣ») (εικ. 193), μεσήλικας με πλούσια πλατειά γενειάδα, εικονίζεται μετωπικός έως το ύψος των αγκώνων με το ένα χέρι εμπρός στο στήθος. Σε αντίθεση με τη συνήθη απόδοση του Οράματος[1695] του αγίου[1696], η απεικόνισή του σε κατενώπιον στάση δεν απαντάται συχνά. Παρά το γεγονός της καταστροφής σημαντικού μέρους του σώματός του, μπορεί να αναγνωριστεί το πρότυπο στην κοινή παράδοση αντίστοιχων ιστορήσεων με την Τράπεζα της μονής Μεγίστης Λαύρας[1697] και στον Άγιο Νικόλαο Κράψης Ιωαννίνων[1698].

Ο άγιος **Αρσένιος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΑΡΣΕΝΙΟΣ») (εικ. 194) εικονίζεται μετωπικός, σε γεροντική ηλικία και με μακριά γενειάδα, φέροντας μοναχικό ένδυμα. Διακρίνεται μόνο το χέρι του ανασηκωμένο εμπρός στο στήθος. Η απεικόνιση του αγίου, ως προς τα γενικά χαρακτηριστικά, ακολουθεί την καθιερωμένη απόδοση της μορφής του, όπως αυτή απαντά ήδη στη Mileseva[1699] και αργότερα στις μονές Μυρτιάς[1700],

---

τοιχογραφίες, 152, εικ. 74), Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 213), Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 168, εικ. 74), Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, πίν. 39 - 40) και στο ναό του Αγίου Βησσαρίωνος Δομενίκου (1600).

[1691] Subotić G., Ohrid, σχ. 100.

[1692] Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Εικόνες Ζακύνθου, 80, εικ. σελ. 81.

[1693] Βοκοτόπουλος Π., Εικόνες της Κέρκυρας, 47 - 48, εικ. 24, 124 - 126.

[1694] Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, εικ. 208.

[1695] Για τον άγιο βλ. Delehaye, Synaxarium, 683 - 685, Fr. Halkin, L'histoire Lausiaque, 257 κ.ε., Goehring J., The Letter, 3 κ.ε.

[1696] Ενδεικτικά, βλ. τις σκηνές στο παλαιό καθολικό της μονής του Μεγάλου Μετεώρου, καθώς και στα καθολικά των μονών Αναπαυσά (Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 312 - 313), Δοχειαρίου (Millet G., Athos, 240.2, Βελένης Γ., Πρώτες πληροφορίες, πίν.4α), Ρουσσάνου (Βελένης Γ., Πρώτες πληροφορίες, πίν. 3α) και Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 103 - 104, πίν. 50 - 51).

[1697] Millet G., Athos, πίν. 146 - 147.1

[1698] Stavropoulou - Makri A., Les peintures, εικ. 54b.

[1699] Millet G. - Follow A., Yougoslavie I, πίν. 78.1.

Διονυσίου [1701], Βαρλαάμ [1702], Μεγάλου Μετεώρου [1703] και Αγίου Βησσαρίωνος Δομενίκου. Από την καθιερωμένη αυτή και σύμφωνη με την Ερμηνεία[1704] απόδοση, ο ζωγράφος εδώ διαφοροποιείται ως προς την απόδοση της στενής γενειάδος, αντί της πεπλατυσμένης. Πρόκειται για μια όχι συχνή λεπτομέρεια απαντώμενη σε περιορισμένο αριθμό έργων, όπως στις μονές Μακρυαλέξη [1705] και Πατέρων Ζίτσας[1706] καθώς και στον Άγιο Νικόλαο Γούρνας Βέροιας[1707].

Ο άγιος **Θεοδόσιος ο Κοινοβιάρχης** («Ο ΑΓΙΟΣ ΘΕΟΔΟΣΙΟΣ Ο ΚΟΙΝΟΒΙΑΡΧΗΣ») (εικ. 194) αποδίδεται μετωπικός, σε γεροντική ηλικία και με διχαλωτή γενειάδα. Η απεικόνιση του αγίου δεν διαφοροποιείται από την περιγραφή του Διονυσίου του εκ Φουρνά[1708]. Το γεγονός ότι δεν διακρίνονται τα χέρια του[1709] μας οδηγεί στην υπόθεση της χρήσης εικονογραφικού τύπου παρόμοιου εκείνου στις μονές Αναπαυσά[1710] και Διονυσίου[1711], όπου κρατά με χαμηλωμένα τα δυό του χέρια ανεπτυγμένο ειλητό. Ανάλογη εικονογραφική απόδοση του αγίου στον Άγιο Βησσαρίωνα Δομενίκου.

Οι άγιοι **Ευθύμιος** και **Σάββας**, οι οποίοι έδρασαν στην περιοχή της εγγύς Ανατολής[1712], εικονίζονται ολόσωμοι στο εσωρράχιο του τόξου της εισόδου από το νάρθηκα στο βόρειο κλίτος. Ο άγιος **Ευθύμιος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΕΥΘΗΜΙΟΣ») (εικ. 195) εικονίζεται σε γεροντική ηλικία, με μακριά γενειάδα και ενδύμα μοναχού. Ευλογεί με το δεξιό χέρι ενώ στο αριστερό κρατά ανεπτυγμένο ειλητό, όπου αναγράφεται:

[1700] Σέμογλου Α., Μονή Μυρτιάς, εικ. 34.

[1701] Millet G., Athos, 146 - 147.1.

[1702] Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 95 - 96, εικ. 37, με εκτενή κατάλογο απεικονίσεων του αγίου.

[1703] Χατζηδάης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 121.

[1704] Ερμηνεία, 162.

[1705] Προσωπική παρατήρηση.

[1706] Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων, 263 - 264, εικ. 179.

[1707] Τσιλιπάκου Α., Μνημειακή ζωγραφική, 220 - 221, πίν. 139β.

[1708] Ερμηνεία, 162.

[1709] Συνήθως ο άγιος εικονίζεται με υψωμένο το δεξιό χέρι σε κίνηση ευλογίας, ενώ στο άλλο κρατά ειλητό. Για τον εικονογραφικό αυτόν τύπο βλ. Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 90, με παράθεση παραδειγμάτων.

[1710] Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 306.

[1711] Γκιολές Ν., Οι τοιχογραφίες, εικ. 74.

[1712] Για το έργο των δύο αυτών ασκητών βλ. Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 112 - 113, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

«ΑΔΕΛΦΙ /ΤΑ ΟΠΛΑ/ ΤΟΥ Χ(ΡΙΣΤΟ)Υ Η ΜΕΛΕΤΙ ΕΣΤΙΝ Ι ΔΙΑ/κρεισισ»[1713]. Η απεικόνιση του αγίου ακολουθεί τον καθιερωμένο από τη βυζαντινή εποχή εικονογραφικό τύπο[1714], ο οποίος συμφωνεί με την Ερμηνεία. Συγχρόνως, η λεπτομέρεια του μανδύα που δένει εμπρός, στο ύψος του ώμου, συνδέει την παράστασή μας με εκείνες των μονών Μεγίστης Λαύρας[1715] και Μεγάλου Μετεώρου[1716]. Ανάλογη απόδοση του αγίου απαντά στον Άγιο Γεώργιο «το Γεωργούλη» Δομενίκου (1615 - 1618).

Ο άγιος **Σάββας** («Ο ΑΓΙΟΣ ΣΑΒΒ(ΑΣ)») (εικ. 196) αποδίδεται μετωπικός, σε γεροντική ηλικία, να έχει ανασηκωμένο εμπρός με την παλάμη προς τα έξω το δεξιό χέρι ενώ στο αριστερό κρατά ειλητό με το χωρίο: «ΤΟΙΧΗ/ΣΟΝ ΤΟ/ ΚΕΛΛΙΟΝ/ ΣΟΥ Ω ΜΟΝ/ΑΧΕ ΚΑΙ ΑΛΟ/ ΚΕΛΙΟΝ …»[1717]. Η μορφή του αγίου διαμορφώθηκε στη βυζαντινή εποχή[1718] και με επιμέρους διαφοροποιήσεις συναντάται εκτενώς στη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Η αυστηρή μετωπικότητά του έλκει την καταγωγή από την παράδοση του Ηπειρωτικού και του Μακεδονικού χώρου[1719], καθώς στα έργα της Κρητικής Σχολής αποδίδεται με ελαφρά συστροφή του σώματός του[1720]. Ανάλογη απόδοση του αγίου απαντά στον Άγιο Γεώργιο «το Γεωργούλη» (β΄φάση) και στον Άγιο Βησσαρίωνα Δομενίκου (1600).

[1713] Ερμηνεία, 162, 292.

[1714] Βλ. στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (Τσιτουρίδου Α., Άγιος Νικόλαος Ορφανός, πίν. 104), στο Χριστό Βέροιας (Πελεκανίδης Στ., Καλλιέργης, πίν. ΙΖ΄), στον Άγιο Νικήτα στο Čučer (Millet G. - Frolow A., Yougoslavie III, πίν. 48.2) και στη Dečani (Petković V. - Bošković D., Dečani, πίν. CXXXIII).

[1715] Καλοκύρης Κ., Άθως, πίν. 21β.

[1716] Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 11. Πρβλ. παρόμοια απεικόνιση στο καθολικό της Μονής Πέτρας (1625) (Σδρόλια Στ., Οι τοιχογραφίες, 264, εικ. 171).

[1717] Ερμηνεία, 273, 292.

[1718] Ενδεικτικά, στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (Τσιτουρίδου Α., Άγιος Νικόλαος Ορφανός, 204, πίν. 104), στον Χριστό Βέροιας (Πελεκανίδης Στ., Καλλιέργης, 87, πίν. ΙΖ΄, εικ. 75), στον Άγιο Νικήτα στο Čučer (Millet G. - Frolow A., Yougoslavie III, πίν. 48.2) και στη Dečani (Petković V. - Bošković D., Dečani, 74, πίν. CXXXIII).

[1719] Για παράδειγμα, στις μονές Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 168, πίν. 74) και Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 113 - 114, πίν. 67, 71), στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα Α., Οι ναοί, 157, πίν. 92β) και στην Παναγία του άρχοντα Αποστολάκη Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 228, πίν. 101α).

[1720] Ενδεικτικά, στα καθολικά των μονών Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, πίν. 209), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 119) και Δουσίκου (αδημοσίευτη παράσταση).

Οι ερημίτες άγιοι **Ονούφριος** και **Μακάριος ο Ρωμαίος,** αποδίδονται ολόσωμοι και μετωπικοί στα εσωρράχια του τόξου της εισόδου από τον εξωνάρθηκα στο νότιο κλίτος του κυρίως ναού. Η συναπεικόνισή τους οφείλεται στο γεγονός ότι και οι δύο ασκήτεψαν στην έρημο της Αιγύπτου[1721]. Ο άγιος **Ονούφριος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΟΝΟΥΦΡΙΟΣ») (εικ. 197) αποδίδεται σε γεροντική ηλικία και με μακριά γενειάδα, να καλύπτεται στη μέση με περίζωμα από φύλλα. Δέεται με το δεξιό χέρι ενώ στο αριστερό κρατά ειλητό με το χωρίο: «ΚΟΣΜΟΥ ΦΡΟ/ΝΤΙΔΩΝ Ο Θ/ΕΛΩΝ ΓΥΜ/ΝΩΘΗΝΑΙ/ ὁ …..». Η απεικόνιση του αγίου δεν διαφοροποιείται από την Ερμηνεία[1722] και από προγενέστερες περιγραφές[1723]. Παρόμοια εικονίζεται σε ικανό αριθμό έργων, όπως στα καθολικά των μονών Φιλανθρωπηνών[1724], Μεγάλου Μετεώρου[1725], Δουσίκου και Κορώνας[1726]. Επίσης, ο ίδιος εικονογραφικός τύπος απαντά στην Παναγία Χαβιαρά (1597/8)[1727] και στον Άγιο Νικόλαο της Γούρνας Βέροιας[1728] και στον Άγιο Βησσαρίωνα Δομενίκου.

Ο άγιος **Μακάριος ο Ρωμαίος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΜΑΚΑΡΙΟΣ Ο ΡΩΜΑΙΟΣ») (εικ. 198) εικονίζεται μετωπικός, καλυμμένος ολόκληρος με τρίχωμα και έχοντας τα χέρια εμπρός στο στήθος του σε στάση δέησης. Η απεικόνιση του αγίου ακολουθεί την παγιωμένη από το 14ο αιώνα εικονογραφική παράδοση[1729], σύμφωνα με την οποία ο άγιος αντί ενδύματος καλύπτεται από την τριχοφυΐα του σώματός του. Η απόδοσή του δεν διαφοροποιείται από προγενέστερες απεικονίσεις, όπως στα καθολικά των μονών Μεγάλου Μετεώρου[1730], Διονυσίου[1731], Δοχειαρίου[1732], Βαρλαάμ (Λιτή)[1733]

[1721] Για το θέμα βλ. Πάσχος, Ο αναχωρητικός μοναχισμός, 817 κ.ε.

[1722] Ερμηνεία, 165

[1723] «*Ἄνθρωπος φοβερός τήν θέαν, γυμνός τό σῶμα καί μαλλάτος, ὅλος, σκεπόμενος ὡσάν ζῶον ἄγριον μέ τάς τρίχας του εἰς δέ τό μέσον ἦτον περιεζωσμένος μέ βλαστάρια δένδρων*» (Χατζηδάκης Μ., Εικόνες, 126, όπου και σχετική βιβλιογραφία) και Μαλαδάκης Β. - Στρατή Α., Συζυγία ερημιτών αγίων, 319 - 320, 324 - 327.

[1724] Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 203.

[1725] Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 169

[1726] Προσωπική παρατήρηση.

[1727] Πεσιρίδου Ι., Παναγία Χαβιαρά, πίν. 51

[1728] Τσιλιπάκου Α., Μνημειακή ζωγραφική, 220, πίν. 138β.

[1729] Για τον άγιο βλ. Kimpel S., Makarius Romanus, 479 - 480.

[1730] Προσωπική παρατήρηση.

[1731] Δαμούλος Π., Ο γραπτός διάκοσμος, 233 κ.ε., εικ. 48γ, όπου και βιβλιογραφία για τους τρεις ομώνυμους αγίους.

[1732] Millet G., Athos, πίν. 241.2.

καθώς και στην Κοίμηση Καλαμπάκας[1734]. Ανάλογη εικονογραφική απόδοση απαντά στον Άγιο Βησσαρίωνα Δομενίκου.

Ο άγιος Βάρβαρος («… ΒΑΡΒΑΡΟΣ») (εικ. 199) εικονίζεται σε μέση ηλικία ακίνητος, μετωπικός να φορά σκουρόχρωμο χιτώνα. Στο λαιμό φέρει σιδερένιο κολάρο από το οποίο κρέμεται αλυσίδα η οποία δένει τα χέρια του και πιθανώς περιόριζε και τα πόδια. Στα χέρια κρατά ανοικτό ειλητό, όπου αναγράφεται δυσανάγνωστο κείμενο. Τα φυσιογνωμικά του χαρακτηριστικά δικαιολογούν την αραβική του καταγωγή: ηλικιωμένος, μελαμψός, με σγουρή, κοντή κόμη και γένι, μεγάλα μαύρα μάτια και παχύ χείλος του στόματος.

Ο εικονογραφικός τύπος του αγίου[1735] είναι σταθερός ήδη την ύστερη βυζαντινή περίοδο[1736] και επιχωριάζει κατά τη μεταβυζαντινή εποχή στην εικονογραφία ταών της Μακεδονίας[1737] και της Ηπείρου[1738]. Η διαφοροποίηση της παράστασής μας από τις προηγούμενες έγκειται στην προσθήκη του ειλητού που κρατά χωρίς, ωστόσο, να διαφοροποιείται από το κοινό πρότυπο με την αντίστοιχη απεικόνιση στο καθολικό της μονής Βυτουμά Καλαμπάκας (1600)[1739] και στους ναούς του αγίου Βησσαρίωνος Δομενίκου (1600) [1740] και της Παναγίας του Άρχοντα Αποστολάκη Καστοριάς (1606)[1741].

[1733] Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 123 - 124, πίν. 91.

[1734] Αναγνωστόπουλος Α. - Ανδρούδης Π., Η Βυζαντινή καθέδρα, εικ. 367.

[1735] Για τον άγιο βλ. Tsiouris I., An Arab pirate, 22 - 26, Ζακυθηνός Δ., Άγιος Βάρβαρος, 438 κ.ε., Valeva C., The presentation, 49 κ.ε.

[1736] Ενδεικτικά, βλ. στο Zrze (Ivkovic Z., Zrze, 76, σχ. 1) και στην Αγία Σοφία Αχρίδας (Grozdanov C., La peinture murale, σχ. 14). Πρβλ. Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 229 - 230, όπου και σχετικά παραδείγματα.

[1737] Όπως στο Dragalevski (Subotić G., Ohrid, σχ. 94), στη Λιτή της μονής Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 117 - 118, πίν. 81) και αργότερα στο ναό της Παναγίας του Άρχοντα Αποστολάκη Καστοριάς (1606) (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, πίν. 12β, 101β, Πελεκανίδης Σ., Καστοριά, πίν. 243β).

[1738] Η διάδοση της λατρείας και σημαντικός αριθμός παραστάσεων του αγίου εντοπίζεται στην περιοχή της Αιτωλοακαρνανίας, η οποία αποτέλεσε τον τόπο διαμονής και μαρτυρίου του (Παλιούρας Α., Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία, 25, υποσ. 10, Ζακυθηνός Δ., Άγιος Βάρβαρος, 444 - 445). Για ανάλογα παραδείγματα στο χώρο αυτόν βλ. Παλιούρας Α., Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία, 124, 266, 378, 389, εικ. 114.

[1739] Αδημοσίευτη παράσταση.

[1740] Πασαλή Α., Ναοί, 71, 351.

[1741] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, πίν. 12β, 101β.

Ο άγιος Μωυσής ο Αιθίοψ («Ο ΑΓΙΟΣ ΜΟΗΣΙΣ») (εικ. 200) μελαμψός και με σγουρή κόμη, στέκεται μετωπικός, φορώντας σκαιόχρωμο χειριδωτό χιτώνα με τα χέρια σταυρωμένα εμπρός και κρατώντας σταυρό. Η απεικόνιση του αγίου[1742] ως προς τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά δεν διαφοροποιείται από την καθιερωμένη εικονογραφική παράδοση της μορφής του, όπως αυτή απαντά προηγουμένως στην τράπεζα της μονής Μεγίστης Λαύρας[1743] καθώς και στα καθολικά των μονών Βαρλαάμ[1744], Δουσίκου[1745], Δοχειαρίου[1746], Κορώνας[1747]. Μάλιστα, με παρόμοιο τρόπο περιγράφεται από την Ερμηνεία[1748]. Ωστόσο, η απόδοσή του μετωπικού με χειριδωτό χιτώνα πιθανόν να οφείλεται σε επιρροή από τη συναπεικόνισή του με τον άγιο Βάρβαρο, ενώ παραπλήσια εικονίζεται και στη μονή Βαρλαάμ.

Ο άγιος Παύλος ο Θηβαίος («Ο ΑΓΙΟΣ ΠΑΒΛΟΣ Ο ΘΗΒΑΙΟΣ») (εικ. 201) εικονίζεται μετωπικός σε μέση ηλικία και με μακριά γενειάδα. Φορά το χαρακτηριστικό ψαθίον και κρατά ανεπτυγμένο ειλητό, όπου αναγράφεται το επίγραμμα: «ΠΥΡΒΗ ΜΑΤΑΙΑ ΚΟΣΜΙΚΩΝ ΦΡΟΝΤΙΣΜΑΤΩΝ»[1749].

Η απεικόνιση του αγίου ακολουθεί τον καθιερωμένο ήδη από τη βυζαντινή εποχή εικονογραφικό του τύπο[1750], που διαδίδεται επαρκώς στη μεταβυζαντινή εποχή[1751].

[1742] Η μνήμη του τιμάται στις 28 Αυγούστου (Delehaye H., Synaxarium, 929). Για τον άγιο βλ. Kaster G., Moses, 24.

[1743] Millet G., Athos, πίν. 146. 2 και Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 56, εικ. 28.

[1744] Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 118 - 119, πίν. 82.

[1745] Αδημοσίευτη παράσταση.

[1746] Μπεκιάρης Α., Ο ζωγραφικός διάκοσμος, 138 - 139, 432, εικ. 47α - β.

[1747] Αδημοσίευτη παράσταση.

[1748] Ερμηνεία, 164, 208, 294.

[1749] Θα πρέπει να διορθωθεί σε «Τύρβη ματαία κοσμικών φροντισμάτων». Το επίγραμμα συνήθως συνοδεύει τον άγιο Θεοδόσιο τον Κοινοβιάρχη (Ερμηνεία, 284). Πρβλ. παρόμοια λανθασμένη τοποθέτηση, με επίσης παραπλήσια λανθασμένη αναγραφή («πύρβη» αντί «τύρβη»), στο καθολικό της μονής Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Κεφαλόβρυσο Αγιάς (1638/39) (Τσιμπίδα Ε., Οι τοιχογραφίες, 282).

[1750] Βλ. στο Πρωτάτο (Millet G., Athos, πίν. 46.2), στην Παναγία Ολυμπιώτισσα (Constantinides E., Panagia Olympiotissa, 221, εικ.12α, σχ. 225α), στον Άγιο Νικόλαο τον Ορφανό (Τσιτουρίδου Α., Άγιος Νικόλαος Ορφανός, 204, πίν. 104), στον Άγιο Νικήτα στο Čučer (Millet G. - Frollow A., Yougoslavie III, πίν. 48.3) και στη Dečani (Petković V. - Bošković D., Dečani, 74, πίν. CXXIV.1).

[1751] Ενδεικτικά, στην Τράπεζα και στο καθολικό της μονής Διονυσίου (Millet G., Athos, πίν. 214.1), στα καθολικά των μονών Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, εικ. 8), Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, εικ. 204), Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 109 -

Μάλιστα, ο τρόπος πλέξης του «ψαθίου» παραπέμπει στην αντίστοιχη παράσταση των μονών Μεγάλου Μετεώρου και Δουσίκου.

Ο άγιος Αλέξιος («Ο ΑΓΙΟC ΑΛΕΞΙΟC….») [1752] (εικ. 202) παριστάνεται ολόσωμος και μετωπικός κρατώντας στο αριστερό χέρι ανεπτυγμένο ειλητό και το δεξιό στην τυπική χειρονομία δέησης. Η ασκητική μορφή δηλώνεται με οστεώδη, λιπόσαρκα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά, καστανή μακριά κόμη, που διατάσσεται σε πλοκάμους και καστανό γένι, που αναλύεται σε θυσσάνους. Φορά απλό ποδήρη χιτώνα με ανασηκωμένες χειρίδες.

Ο άγιος αποδίδεται σύμφωνα με την περιγραφή της Ερμηνείας [1753] . Ο εικονογραφικός τύπος του αγίου είναι κοινός και διαδεδομένος στη μεταβυζαντινή μνημειακή ζωγραφική με επιμέρους διαφοροποιήσεις[1754]. Η απόδοση του αγίου να κρατά ανεπτυγμένο ειλητό παραπέμπει σε πρότυπο ανάλογο της Λιτής των μονών Διονυσίου[1755] και Δοχειαρίου[1756]. Ωστόσο, διαφοροποιείται ως προς την απόδοση του δεξιού χεριού σε στάση δέησης, που ανάγεται σε πρότυπο του 15ου αιώνα[1757] και απαντάται εκτενώς στην πλειονότητα των μεταβυζαντινών παραστάσεων[1758].

Η αγία **Φωτεινή** («Η ΑΓΙΑ ΦΟΤΗΝΙ») (εικ. 203) παριστάνεται μετωπική

110, πίν. 60, 64, 65), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 165), Δουσίκου και Κορώνας (αδημοσίευτες παραστάσεις).

[1752] Σχετικά με τα βιογραφικά στοιχεία του αγίου βλ. Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 126 υποσ.720, 722. Η μνήμη του αγίου τιμάται τη 17η Μαρτίου βλ. Delehaye H., Synaxarium, στ. 543.5 - 31 και 544.5 - 11.

[1753] Ερμηνεία, 166, 294.

[1754] Οι διαφορές εντοπίζονται στο γεγονός αν η μορφή φέρει σταυρό, ειλητάριο ή και τα δύο μαζί.

[1755] Δαμούλος Π., Λιτή, 201 - 203, εικ. 419.

[1756] Millet G., Athos, 241.2 και Μπεκιάρης Α., Ο ζωγραφικός διάκοσμος, 418 - 419, εικ. 233 - 234.

[1757] Όπως στη φορητή εικόνα από τη Συλλογή Βελιμέζη (1500) (Χατζηδάκη Ν., Συλλογή Βελιμέζη, 100 - 101 εικ. 38, αρ. κατ. 7).

[1758] Ενδεικτικά, στα καθολικά των μονών Αγίου Νικολάου Αναπαυσά (Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 316), Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, πίν. 96), Μεγάλου Μετεώρου (αδημοσίευτη), Δουσίκου (αδημοσίευτη), Φιλανθρωπηνών, Ντίλιου (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 216, 444, 447 αντίστοιχα) και Γαλατάκη (Kanari T., Les peintures, εικ. 78b), στην Τράπεζα της Μεγίστης Λαύρας (Millet G., Athos, πίν. 146.2 και Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 55, εικ. 27), στην Κοίμηση Καλαμπάκας (Αναγνωστόπουλος Α. - Ανδρούδης Π., Η Βυζαντινή καθέδρα, 167), στον Άγιο Νικόλαο Κράψης (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, εικ. 54a), στην Παναγία του άρχοντα Αποστολάκη (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, πίν. 101β) και στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα Α., Οι ναοί, πίν. 92β).

κρατώντας στο δεξιό χέρι σταυρό και εκτείνει το αριστερό σε χειρονομία δέησης με την παλάμη ανοικτή προς τα έξω. Φοράει μαφόριο στην κεφαλή.

Η ιστόρηση της αγίας, σύμφωνη με την Ερμηνεία και τις Πηγές της[1759], είναι σπάνια στη μεταβυζαντινή ζωγραφική και εντοπίζεται κατά τον πρώιμο 17ο αιώνα στον Άγιο Γεώργιο του Γραμματικού (1603)[1760], στον Άγιο Προκόπιο Βέροιας (1607)[1761] αλλά και λίγο μεταγενέστερα στον Άγιο Νικόλαο του άρχοντα Θωμανού Καστοριάς (1664)[1762].

Η αγία **Βαρβάρα** («Η ΑΓΙΑ ΒΑΡΒΑΡΑ») (εικ. 204) αποδίδεται μετωπική να κρατά σταυρό στο αριστερό χέρι και φτερό στο αριστερό. Φέρει πολυτελή μαργαριτοποίκιλτη ενδυμασία με λώρο και χρυσοκέντητο μανδύα. Η κόμη της καλύπτεται από κεφαλόδεσμο που ασφαλίζει εμπρός στο λαιμό καθώς και στέμμα στο οποίο είναι προσηλωμένα πρεπενδούλια.

Η απεικόνιση της αγίας δεν διαφοροποιείται, ως προς τα κύρια χαρακτηριστικά από την εικονογραφική παράδοση της μορφής της[1763] και η θέση της συνδέεται με το φυλακτήριο ρόλο των αγίων γυναικών[1764]. Επιμέρους, όμως, λεπτομέρειες, όπως η πολυτελέστατη βασιλική ενδυμασία και το στέμμα έλκουν την καταγωγή από εικονογραφικό τύπο που διαμορφώθηκε τον 14ο αιώνα[1765], σε αντιδιαστολή με την έτερη, αν και παραπλήσια απεικόνισή της με αρχοντική ενδυμασία, καλύπτρα και διάδημα[1766]. Η ιδιαίτερα επιμελημένη απόδοση της βαρυποίκιλτης αμφίεσης και το είδος του στέμματος της αγίας ανακαλεί επιρροές από την απεικόνιση της Μαρίας

[1759] Ερμηνεία, 169, 266, 273, 300.

[1760] Τσιλιπάκου Α., Μνημειακή ζωγραφική, 100, πίν. 40α.

[1761] Τσιλιπάκου Α., Μνημειακή ζωγραφική, 146, πίν. 77β.

[1762] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 256, πίν. 51α.

[1763] Για την εικονογραφία της αγίας βλ. Petzold L., Barbara, 304 - 311, Ράμφος Ι. - Οικονομίδης Δ., Βαρβάρα, 608 - 612.

[1764] Παζαράς Ν., Οι τοιχογραφίες, 288.

[1765] Ενδεικτικά, στην Παναγία Ljeviška (Panić - Babić, Ljeviška, πίν. XXVII). Πρβλ. παρόμοιες απεικονίσεις της μεταβυζαντινής εποχής στην Παναγία Πορφύρα Πρέσπας (Παϊσίδου Μ., Ζητήματα, σ. 181, εικ. 3), στον Άγιο Πατάπιο Βέροιας (1610/15) (Τσιλιπάκου Α., Μνημειακή ζωγραφική, 185, πίν. 195α - β) και στον Άγιο Νικόλαο Κυρίτζη Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 251, πίν. 97α).

[1766] Ενδεικτικά, στον Άγιο Αθανάσιο Μαγαλειού Καστοριάς (Παζαράς Ν., Οι τοιχογραφίες, 287, εικ. 91), στη Μεταμόρφωση Δολίχης Ελασσόνας (1515) (αδημοσίευτη παράσταση), στη μονή Βυτουμά Καλαμπάκας (Τριβυζά Ε., Μονή Βυτουμά, εικ. 78 - 79) και στον Άγιο Βησσαρίωνα Δομενίκου (1600).

Παλαιολογίνας στο δίπτυχο του Μεγάλου Μετεώρου (ca. 1385)[1767]. Επίσης, ο σταυρός που κρατά αποτελεί ένα μάλλον πάγιο στοιχείο της εικονογραφίας της σε αντίθεση με τον κλαδί φοίνικα, το οποίο παραπέμπει στην παράδοση της Κρητικής Σχολής[1768]. Τέλος, ο συνδυασμός των δύο αυτών αντικειμένων δεν μπορεί να θεωρηθεί ως συχνά απαντώμενος[1769].

Η αγία **Αικατερίνη** («Η ΑΓΙΑ ΚΑΤΕΡΙΝΙ») (εικ. 205) αποδίδεται μετωπική φέροντας στέμμα και πολυτελή ενδυμασία, αποτελούμενη από ιμάτιο, μανδύα και διάλιθο λώρο. Έχει ανασηκωμένα τα χέρια εμπρός στο ύψος του στήθους σε στάση ικεσίας κρατώντας, συγχρόνως, στο δεξιό σταυρό.

Ο εικονογραφικός τύπος της αγίας[1770] απαντάται προηγουμένως σε μνημεία όπως η Bojana[1771], ο Άγιος Νικόλαος ο Ορφανός[1772] και ο Χριστός Βέροιας[1773]. Κατά τη μεταβυζαντινή εποχή δεν διαφοροποιείται ιδιαίτερα η απόδοση της μορφής της[1774]. Τέλος, το είδος του στέμματος και η δομή της καλύπτρας παραπέμπει στο αντίστοιχο της αγίας Ελένης σε εικόνα του Ονουφρίου (μέσα 16ου αι.)[1775].

Δίπλα στην αγία Αικατερίνη εικονίζεται μία αγία αδιάγνωστη σε νεανική ηλικία (εικ. 205), μετωπική, με ποδήρη χιτώνα και μαφόριο να κρατά σταυρό. Η απουσία του συμπληρωματικών στοιχείων αποτρέπει κάθε προσπάθεια αναγνώρισης της

[1767] Agoritsas D., Maria Palaiologina, 174, εικ. 1.

[1768] Βλ. τη φορητή εικόνα στο Ελληνικό Ινστιτούτο της Βενετίας (Chatzidakis M., Icones, n. 21, 41, εικ. 16). Αντίθετα, πλέγμα από κρινάνθεμα στο χέρι εντοπίζεται σε μνημεία του Εργαστηρίου της Καστοριάς (Καραγιάννη Φ., Άγιος Αθανάσιος Κουστοχωρίου, 262 - 263, εικ. 5).

[1769] Πρβλ. παρόμοιο συνδυασμό στο ναό του αγίου Παταπίου Βέροιας (1610 - 1615) (Τσιλιπάκου Α., Μνημειακή ζωγραφική, 185, πίν. 195α - β) και στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της μονής Βαρλαάμ (1637) (Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 213, εικ. 111).

[1770] Για την εικονογραφία της αγίας βλ. Assion P., Katharina, 289 - 297.

[1771] Grabar A., Bulgarie, πίν. XIII, XVIII.

[1772] Τσιτουρίδου Α., Άγιος Νικόλαος Ορφανός, πίν. 101.

[1773] Πελεκανίδης Στ., Καλλιέργης, πίν. 83.

[1774] Ενδεικτικά, στην Κοίμηση Καλαμπάκας (Αναγνωστόπουλος Α.-Ανδρούδης Π., Η Βυζαντινή καθέδρα, εικ. 329, 331), στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Μονής Βαρλαάμ (Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 213, εικ. 111), σε ναούς της Βέροιας (Τσιλιπάκου Α., Μνημειακή ζωγραφική, 171, πίν. 90β) και της Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 250, πίν. 96α, 91β) καθώς και στο καθολικό της μονής του προφήτη Ηλία στη Στεγόπολη (1653) (Σκαβάρα Μ., Το Έργο, 355, εικ. 461).

[1775] Εικόνες της Αλβανίας, 74 - 77, αρ. κατ. 16. Πρβλ. παρόμοιο σχήμα στέμματος στον Άγιο Νικόλαο Βεύης (Subotić G., Ohrid, πίν. 57) και στο ναό της Παναγίας στη συνοικία των Αγίων Αναργύρων (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, πίν. 96α).

μορφής της.

Η αγία **Παρασκευή** («… ΠΑΡΑΣΚΕΒΙ») (εικ. 206) παριστάνεται μετωπική και ακίνητη, φορά ποδήρη χιτώνα και μαφόριο που πτυχώνεται στον αριστερό ώμο. Δέεται υψώνοντας το αριστερό χέρι στο στήθος με την παλάμι προς τα έξω, ενώ με το δεξιό κρατά σταυρό.

Ο εικονογραφικός τύπος[1776], σύμφωνα με τον οποίο αποδίδεται η αγία, γνωρίζει ιδιαίτερη διάδοση ήδη από τον 14ο αιώνα[1777] τόσο σε τοιχογραφίες[1778] όσο και σε φορητές εικόνες[1779], χωρίς κάποια ιδιαίτερη διαφοροποίηση. Αντίθετα, στον Άγιο Νικόλαο Δομενίκου (1582) αποδίδεται δεόμενη σε προτομή εντός μεταλλίου.

Η αγία **Κυριακή** («Η ΑΓΙΑ ΚΥΡΓΙΑΚΗ») (εικ. 206) τοποθετείται δίπλα στην αγία Παρασκευή σύμφωνα με τη διαδοχή των Ημερών της εβδομάδας. Στέκεται μετωπική, σε νεανική ηλικία φέροντας καλύπτρα και στέμμα. Φορά πολυτελή ενδυμασία αποτελούμενη από χιτώνα, μαργαριτοποίκιλτο λώρο και περίτεχνα κοσμημένο μανδύα. Δέεται και κρατά σύνθετο σταυρό, όμοιο εκείνων που κρατούν και οι υπόλοιπες αγίες.

Ο εικονογραφικός τύπος[1780] και τα επιμέρους τυπολογικά στοιχεία της μορφής, όπως το στέμμα και η καλύπτρα, ο λώρος και γενικά το είδος των ενδυμάτων, αποτελούν χαρακτηριστικά γνωρίσματα της παράδοσης της ζωγραφικής της

[1776] Για την εικονογραφική παράδοση της αγίας αλλά και τη σύγχυση ανάμεσα στις τρεις ομώνυμες αγίες βλ. Κουκιάρης Σ., Αγία Παρασκευή, 120 κ.ε.

[1777] Ενδεικτικά, στο ναό των αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης στην Αχρίδα (Subotić G., Saints Constantin et Helene, 131 κ.ε., σχ. 7 και 10), στη Bojana και στο Zemen (Grabar A., Bulgarie, 118, 193), στο Berende (Bakalova E., Berende, πίν. 55) και στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη Καστοριάς (Παζαράς Ν., Οι τοιχογραφίες, 254, εικ. 84).

[1778] Όπως στον Άγιο Γεώργιο Λεσινίτσας Βορείου Ηπείρου (Γιακουμής Γ., Ναός Αγίου Γεωγρίου, εικ. 45), στο Kremikovski (Grabar A., Bulgarie, πίν. XXXIX.b), στο Mali Grad (Djuric V., Mali Grad, πίν. 13), σε ναούς της Αχρίδας (Subotić G., Ohrid, 175, 221, σχ. 16, 79, 114), στη Μεταμόρφωση Δολίχης Ελασσόνας (1515) (αδημοσίευτη παράσταση), στο καθολικό της μονής Βυτουμά Καλαμπάκας (1600) (Τριβυζά Ε., Μονή Βυτουμά, εικ.79) και σε ναούς της Βέροιας (Παπαζώτος Θ., Βέροια, 181, 200, Τσιλιπάκου Α., Μνημειακή ζωγραφική, 96).

[1779] Ενδεικτικά, σε εικόνες της Πάτμου (Χατζηδάκης Μ., Εικόνες, πίν. 48, 110, 201).

[1780] Για την εικονογραφία της μορφής της βλ. Σπυριδάκης Γ., Κυριακή, 1143 - 1144, Réau L., Iconographie, III. 2, 970. Kaster G., Cyriake, 18 - 19, Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 247 όπου και σχετική βιβλιογραφία.

Μακεδονίας[1781]. Η απεικόνισή της με στέμμα και όχι με διάδημα απαντάται μόλις την παλαιολόγεια εποχή[1782] και θα διαδοθεί στη μεταβυζαντινή ζωγραφική[1783]. Ανάλογη απόδοση της αγίας απαντά στον Άγιο Βησσαρίωνα Δομενίκου (1600).

Στα εσωρράχια των τριών τόξων του τρίβηλου εικονίζονται σε ζεύγη έξι συνολικά ολόσωμοι μάρτυρες:

Η ιστόρηση του νότιου τόξου καλύπτεται με τους αγίους **Θεόπιστο** («Ο ΑΓΙΟΣ ΘΕΟΠΙΣΤΟΣ») (εικ. 207) και **Αγάπιο** («Ο ΑΓΙΟΣ ΑΓΑΠΙΟΣ») (εικ. 208), τέκνα του αγίου Ευσταθίου του Πλακίδα, που συνεορτάζουν την 20η Σεπτεμβρίου [1784], Αποδίδονται μετωπικοί υψώνοντας με το δεξί τους χέρι σταυρό. Οι δύο νεαροί αγένειοι μάρτυρες είναι ενδεδυμένοι με πολυτελή χιτώνα και μανδύα, ο οποίος πορπώνεται στη βάση του λαιμού. Η απεικόνιση νεανικών μορφών δε διαφοροποιείται από την περιγραφή της Ερμηνείας[1785] και από άλλες σύγχρονες παραστάσεις, όπως στο ναό της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος στα Παπιανά Λέσβου [1786], στον Άγιο Αθανάσιο Κλειδωνιάς Κόνιτσας (1617) [1787], στη μονή Πέτρας[1788], στον Άγιο Προκόπιο και στην Παναγία Ευαγγελίστρια Βέροιας[1789] καθώς και στη μονή Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Μεγαλόβρυσο Αγιάς[1790].

Στο κεντρικό τόξο εικονίζεται ο άγιος Ακάκιος μαζί με έναν αδιάγνωστο νεαρό άγιο (εικ. 210) που κρατά σταυρό και ευλογεί με το δεξιό χέρι. Οι άγιοι είναι ενδεδυμένοι με πολυτελή χιτώνα και μανδύα, ο οποίος πορπώνεται στη βάση του

[1781] Ενδεικτικά, στη Bojana (Schweinfurth O., Bojana, πίν. 50), στο Dragalevski (Γαρίδης Μ., Μεταβυζαντινή ζωγραφική, εικ. 13), στην Αγία Σολομωνή στο Λιτόχωρο (Τσιούμη Χ., Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, πίν. 21) και σε ναούς της Καστοριάς (Πελεκανίδης Στ., Καστοριά, πίν. 116β, 150β, 154β, 172β, Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 247 κ.ε.).

[1782] Ενδεικτικά, στην Ολυμπιώτισσα Ελασσόνας (Constantinides E., Panagia Olympiotissa, πίν. 104).

[1783] Βλ. στον Άγιο Νικόλαο Μεγαλοχωρίου Τρικάλων (1566) (προσωπικές παρατηρήσεις), στη μονή Βυτουμά (Τριβυζά Ε., Μονή Βυτουμά, εικ.79), στον Προφήτη Ηλία στο Γεωργουτσάτι (1617) (Σκαβάρα Μ., Το Έργο, 105, εικ. 37) και στον Άγιο Νικόλαο του άρχοντα Θωμανού Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 250, πίν. 89α).

[1784] Delehaye H., Synaxarium, 59 - 61.

[1785] Ερμηνεία, 158.

[1786] Γούναρης Γ., Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, 189, πίν. 120β.

[1787] Χουλιαράς Ι., Δυτικό Ζαγόρι, 232, εικ. 175.

[1788] Σδρόλια, Μονή Πέτρας, 332 - 330

[1789] Τσιλιπάκου Α., Μνημειακή ζωγραφική, 264, πίν. 170α.

[1790] Τσιμπίδα Ε., Οι τοιχογραφίες, 295, εικ. 225β.

λαιμού. Ο άγιος **Ακάκιος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΑΚΑΚΙΟΣ») (εικ. 209) εικονίζεται σε μέση ηλικία, με κοντή γενειάδα. Στην Ερμηνεία αναφέρονται τέσσερις άγιοι με το ίδιο όνομα[1791] με αποτέλεσμα να δημιουργείται σύγχυση. Ωστόσο, τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά του προσομοιάζουν με αυτά του αγίου Μερκουρίου και οδηγούν στο συμπέρασμα ότι πρόκειται για συγκεκριμένο άγιο που όμοια περιγράφεται στην Ερμηνεία [1792] . Παρόμοια απεικόνιση απαντά προηγουμένως στην Παναγία του Μουζεβίκη Καστοριάς[1793] και στη μονή Μεταμόρφωσης στην Τσιάτιστα Πωγωνίου (1626)[1794].

Στο εσωρράχιο του βόρειου τόξου του τρίβηλου εικονίζονται δύο από τους Επτά Μακκαβαίους, οι άγιοι **Αντώνιος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΑΝΤΟΝΙΟΣ») (εικ. 211) και **Γουρίας** («Ο ΑΓΙΟΣ ΟΥΡΙ[ΑΣ]») (εικ. 212). Αποδίδονται μετωπικοί κρατώντας στο δεξί χέρι σταυρό. Οι δύο νεαροί και αγένειοι μάρτυρες[1795] είναι ενδεδυμένοι με πολυτελή χιτώνα και μανδύα, ο οποίος πορπώνεται στη βάση του λαιμού. Ομοιότητα στην απόδοση των μορφών παρατηρείται με τις αντίστοιχες στους ναούς της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Παπιανών Λέσβου[1796] και της Παναγίας Μουζεβίκη Καστοριάς[1797].

Τέλος, στο νάρθηκα, στο νότιο τμήμα του δυτικού τοίχου, παριστάνεται ο άγιος **Ευφρόσυνος**[1798] («ΕΥΡΩCΙΝΟC»)(εικ. 213), ολόσωμος και μετωπικός, με το δεξιό χέρι σε στάση δέησης με την παλάμη προς τα έξω, ενώ δε διακρίνεται το αριστερό. Εικονίζεται νέος με κοντά καστανά μαλλιά και αραιό γένι. Φορά μοναχικό ένδυμα, μανδύα που πορπώνεται μπροστά στο στήθος και σκουρόχρωμο ανάλαβο.

Η ιστόρηση του αγίου [1799] είναι ιδιαίτερα διαδεδομένη στο εικονογραφικό

[1791] Ερμηνεία, 305.

[1792]«|*Ὅμοιος τῷ ἁγίῳ Μερκουρίῳ*» (Ερμηνεία, 158, 271, 296).

[1793] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 262, πίν. 66β.

[1794] Σκαβάρα Μ., Το Έργο, 229 - 230, εικ. 192.

[1795] Ερμηνεία, 161. Αντίθετα, στην πλειονότητα των παραδειγμάτων εικονίζονται ηλικιωμένοι ακολουθώντας υστεροβυζαντινό πρότυπο (Ερμηνεία, 157, 196, 270, 272, 296), που υιοθετείται εκτενώς στη μεταβυζαντινή περίοδο (Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων, 282 - 283 υποσ. 2354 - 2355).

[1796] Γούναρης Γ., Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, 193, πίν. 121α.

[1797] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 260 - 261, πίν. 12α, 42α, 67α.

[1798] Σχετικά με τη βιογραφία του αγίου βλ. Delehaye H., Synaxarium, στ. 34.59 - 35 - 36.54 (Synaxaria Selecta), και Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 125 υποσ.706.

[1799] Ο άγιος δεν αναφέρεται στην Ερμηνεία του Διονυσίου εκ Φουρνά.

πρόγραμμα των μοναστηριακών καθολικών του 16ου αιώνα[1800], σε αντίθεση με τη βυζαντινή περίοδο, όπου ανάγεται η προέλευσή του [1801] . Η απόδοση των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών του αγίου ως «*νέου, αρχιγένειου*» παραπέμπει σε παλαιολόγειο πρότυπο[1802], καθώς στο σύνολο των μεταβυζαντινών παραστάσεων παριστάνεται ώριμης ηλικίας με ασκητικό πρόσωπο και ρυτίδες. Το κατεστραμμένο τμήμα της παράστασης δεν μας επιτρέπει να διαπιστώσουμε την ύπαρξη ή μη κλάδου μηλιάς, που κρατά συνήθως στο αριστερό χέρι του[1803].

Άγιοι

α΄. Ημίσωμοι

Η ανώτερη ζώνη του μακρών τοίχων του κεντρικού κλίτους καταλαμβάνεται από ημίσωμες μορφές αγίων οι οποίοι συνήθως είναι στραμμένοι με ποικίλες στάσεις σε μία διαλογική συνήθως μεταξύ τους στάση. Από το σύνολο των πολυπληθών αυτών αγίων, λίγοι μόνο μπορούν να αναγνωριστούν από τις επιγραφές τους, ενώ πολλοί είτε είναι κατεστραμένοι σε σημαντικό βαθμό είτε έχουν απωλέσει τις συνοδευτικές επιγραφές.

Στη χορεία του νότιου τοίχου προεξάρχει ο προφήτης **Ααρών** («Ο ΠΡΟΦΙΤΗΣ ΑΑΡΟΝ»). Εικονίζεται με λευκή κόμη και γενειάδα, σε στάση τριών τετάρτων με ανασηκωμένο το δεξιό χέρι, ενώ στο αριστερό κρατά ανεπτυγμένο ειλητό με

[1800] Όπως στα καθολικά των μονών Αναπαυσά (Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 314), Διονυσίου (Δαμούλος Π., Λιτή, εικ. 49), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 169) και Δοχειαρίου (Μπεκιάρης Α., Ο ζωγραφικός διάκοσμος, εικ. 233 - 234). Πρβλ. Στις μονές Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, εικ. 73), Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, πίν. 94 - 95) και Γαλατάκη (Kanari T., Les peintures, εικ. 78b). Επίσης, στην Κοίμηση Καλαμπάκας (Αναγνωστόπουλος Α. - Ανδρούδης Π., Η Βυζαντινή καθέδρα, εικ. 332) και στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα Α., Οι ναοί, πίν. 92α). Για περισσότερα παραδείγματα του 17ου αιώνα βλ. Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων, 274 υποσ. 2229.

[1801] Η πρωιμότερη απεικόνιση του εντοπίζεται στο ναό του Αγίου Γεωργίου στο Kurbinovo (Hadermann - Misguich L., Kurbinovo, 264 - 265 εικ. 135 - 136) με καθιερωμένα εικονογραφικά και όχι προσωπογραφικά χαρακτηριστικά.

[1802] Όπως στη Dečani , στο Mateic και στη Ravanica (Hadermann - Misguich L., Kurbinovo, 264 - 265 εικ. 137)

[1803] Η σχετική λεπτομέρεια σχετίζεται με την ιστόρηση κάποιου θαύματος του αγίου βλ. Delehaye H., Synaxarium, στ. 35. 27 - 36.54.

δυσανάγνωστο περιεχόμενο. Η απόδοση του προφήτη δεν διαφοροποιείται από προγενέστερες απεικονίσεις[1804], όπως, επίσης, και από την Ερμηνεία[1805].

Ο επόμενος προφήτης [«(Ο) Π(ΡΟ)ΦΗΤΗΣ …..»] είναι νεαρός, αγένειος με περίτεχνα κοσμημένη ενδυμασία και δεν είναι ευανάγνωστη η επιγραφή που τον συνοδεύει. Στρέφεται προς τα δεξιά έχοντας ελαφρώς υψωμένο το δεξιό χέρι ενώ στο αριστερό κρατά ειλητό όπου αναγράφεται: «ΗΔΟΥ Η/ΜΕΡΑ ΚΙ/ΡΙΟΥ ΕΡ/ΧΕΤΕ Ο/Σ ΚΛΗΒ/ΑΝΟΝ» (Μαλ. 4.1). Παρόλο που δεν συναντάται με τόσο πολυτελή ενδυμασία, θα μπορούσε να αναγνωριστεί ως ο ίδιος ο **Μαλαχίας,** καθώς φέρει τα δικά του προσωπογραφικά χαρακτηριστικά[1806], όπως, επίσης, και το κείμενο.

Ο προφήτης **Μιχαίας** («Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΜΙΧΑΙΑΣ») (εικ. 214)αποδίδεται σε νεαρή ηλικία και αγένειος, στραμμένος προς τα δεξιά, να έχει ελαφρώς ανασηκωμένο το δεξιό χέρι σε χειρονομία λόγου, ενώ κρατά στο αριστερό ανεπτυγμένο ειλητό με δυσανάγνωστο χωρίο. Η απόδοσή του διαφοροποιείται από την καθιερωμένη μορφή του, όπως αυτή περιγράφεται στο έργο του Διονυσίου του εκ Φουρνά[1807]. Ωστόσο, προσομοιάζει με την Πηγή Γ΄ («νέος μουστακίζων»)[1808]. Παρόμοια αποδίδεται σε περιορισμένο αριθμό έργων[1809], όπως στη Ljubostina (1389)[1810], στον Άγιο Αθανάσιο Κλειδωνιάς Κόνιτσας (1617) [1811] και στη μονή Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Μεγαλόβρυσο Αγιάς (1638/39)[1812].

Ο προφήτης **Ιωήλ** («Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΙΩΗΛ») εικονίζεται σε μέση ηλικία, με μακριά κόμη και κοντή, διχαλωτή γενειάδα να έχει ελαφρώς ανασηκωμένο το δεξιό χέρι, ενώ κρατά στο αριστερό ανεπτυγμένο ειλητό με δυσανάγνωστο χωρίο. Η

[1804]Βλ., ενδεικτικά, στην μονή Πατέρων (Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων, εικ. 315), στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας και στον Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου (Τούρτα Α., Οι ναοί, 144, 85α, 86α - β).

[1805] Ερμηνεία, 76.

[1806] Πρβλ. τη μορφή του προφήτη στο καθολικό της μονής Πέτρας (Σδρόλια Στ., Οι τοιχογραφίες, 126) και το κείμενο του Ελπίου όπου περιγράφεται ως «*νέος, εὐειδής, στρογγυλοπρόσωπος*» (Χατζηδάκης Μ., Εκ των Ελπίου, 410).

[1807] Ερμηνεία, 261.

[1808] Ερμηνεία, 261.

[1809] Για την απεικόνιση του προφήτη βλ. Τούρτα, Οι ναοί, 143 και Vitaliotis I., Saint - Étienne, 306 - 307.

[1810] Παπαμαστοράκης Τ., Ο διάκοσμος του τρούλλου, πίν. 135.

[1811] Χουλιαράς Ι., Δυτικό Ζαγόρι, 207, εικ. 139.

[1812] Τσιμπίδα Ε., Οι τοιχογραφίες, 317, εικ. 244.

συγκεκριμένη απεικόνιση του προφήτη παραπέμπει σε επιρροή της παράδοσης έργων της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος, καθώς παρόμοια αποδίδεται σε ικανό αριθμό έργων του 16ου και του 17ου αιώνα[1813]. Η φυσιογνωμική του απόδοση συμφωνεί με την Ερμηνεία[1814] και ανάλογα αποδίδεται στον Άγιο Δημήτριο Δομενίκου (αρχές 17ου αι.).

Ο άγιος **Αρσένιος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΑΡΣΕΝΙΟΣ») (εικ. 215)εικονίζεται με μαύρη κόμη και κοντή γενειάδα, στραμμένος στα δεξιά και κρατά ειλητό με δυσανάγνωστο χωρίο. Η απόδοσή του είναι σύμφωνη με την περιγραφή του Διονυσίου του εκ Φουρνά[1815].

Ο υμνογράφος άγιος («…… ΒΥΖΑΝΤΙΟΣ») (εικ. 216)εικονίζεται μετωπικός, με λευκή κόμη και επίσης λευκή διχαλωτή γενειάδα, με μοναχικό ένδυμα να κρατά ειλητό με δυσανάγνωστο χωρίο. Πρόκειται για τον **Βυζάντιο τον Ποιητή**, η απεικόνιση του οποίου δεν διαφοροποιείται από τις οδηγίες της Ερμηνείας[1816].

Ο **Θεοφάνης** [«Ο ΑΓΙ(ΟΣ) ΘΕΩΦΑΝΗΣ»] (εικ. 82, 216)είναι μετωπικός, με λευκή κόμη και γενειάδα, φέρει ενδυμασία μοναχού και κρατά με τα δυό του χέρια ανεπτυγμένο ειλητό όπου αναγράφεται: «……/…ΘΥ/ΣΑΥΡΟΣ/ ΕΝ ΓΗ Κ/ΡΗΠΤΟΜ/ΕΝΟΣ» (Μην. Σεπτ. 20). Τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά του αγίου παραπέμπουν στον υμνωδό άγιο **Θεοφάνη τον Γραπτό**[1817].

Ο **Ιωσήφ ο υμνογράφος**[1818] («Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΣΙΦ») (εικ. 82)εικονίζεται μετωπικός, σε γεροντική ηλικία με αναφαλαντίαση και κοντά λευκά γένια, με ενδυμασία μοναχού να κρατά ειλητό με δυσανάγνωστο χωρίο. Αν και ο εικονογραφικός του

[1813] Ενδεικτικά, στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου της μονής Μεγίστης Λαύρας (Semoglou A., Saint - Nicolas, 71 - 72), στα καθολικά των μονών Πέτρας Αγράφων (Σδρόλια Σ., Οι τοιχογραφίες, 312-131, εικ. 193), στην Κοίμηση της Θεοτόκου στο Μεγαλόβρυσο Αγιάς (1638/ 9) (Τσιμπίδα Ε., Οι τοιχογραφίες, 318, εικ. 244) καθώς και στον Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου (Τούρτα Α., Οι ναοί, 142, πίν. 88β).

[1814] Ερμηνεία, 82, 261, 289.

[1815] Ερμηνεία, 167.

[1816] Ερμηνεία, 167.

[1817] Πρβλ. τις απεικονίσεις του αγίου στις μονές Αγίου Νικολάου Αναπαυσά (Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 306), Μεγίστης Λαύρας (Millet G., Athos, πίν. 130.3), Διονυσίου (Δαμούλος Π., Λιτή, 242 - 244), Δοχειαρίου (Μπεκιάρης Α., Ο ζωγραφικός διάκοσμος, εικ. 235) καθώς και στη μονή Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, εικ. 269α).

[1818] Για την απεικόνισή του βλ. Χρήστου Π., Ιωσήφ, 113 - 115, Kaster G., Josef der Hymnenschreiber, 208 - 209, όπου και σχετικά παραδείγματα.

τύπος δεν είναι σταθερός, η απεικόνισή του ως «*γέροντα οξυγένη*» είναι σύμφωνη με την περιγραφή του Διονυσίου του εκ Φουρνά[1819] και παρόμοια ιστορείται στη μονή Δρυόβουνου και σε μνημεία της Μολδαβίας[1820].

Ο άγιος **Σωφρόνιος**, με λευκή κόμη και γενειάδα, είναι στραμμένος στα αριστερά και κρατά ειλητό όπου αναγράφεται («ΕΙΣ ΑΝΘ/ΡΩΠΟΣ/ ΕΝ ΠΟ/ …../….»). Η απόδοση του αγίου[1821] δεν διαφοροποιείται από την περιγραφή της Ερμηνείας[1822], με εξαίρεση το χωρίο στο ειλητό.

Ο άγιος **Ιωάννης ο Δαμασκηνός** [1823] (εικ. 85) εικονίζεται στο γνωστό εικονογραφικό τύπο [1824], σε γεροντική ηλικία με κοντή γενειάδα [1825], να είναι στραμμένος στα δεξιά και να έχει ανασηκωμένο το αριστερό χέρι σε χειρονομία λόγου, ενώ στο δεξιό κρατά ειλητό όπου αναγράφεται δυσανάγνωστο χωρίο.

Ο άγιος **Εφραίμ επίσκοπος Καρίας** («ΕΦΡΑΙΜ ΚΑΡΙΑΣ») (εικ. 85), είναι στραμμένος στα αριστερά κρατώντας ειλητό με δυσανάγνωστο χωρίο. Η απεικόνισή του σε γεροντική ηλικία και με κοντή διχαλωτή γενειάδα είναι σύμφωνη με την Ερμηνεία[1826].

Ο άγιος **Βαβύλας** (εικ. 76) σε γεροντική ηλικία με λευκή κόμη και γενειάδα είναι στραμμένος προς τα δεξιά κρατώντας ειλητό με το χωρίο: «ΒΥΟΝ ΑΫΛ/ΟΝ ΕΞΙ/ΣΚΕΙ/ΜΕΝΟΝ». Η απεικόνισή του είναι σύμφωνη με εκείνη της Ερμηνείας[1827] και επαναλαμβάνεται πανοποιότυπα σε μετάλλιο στο κεντρικό κλίτος. Ανάλογα απόδοση απαντά στον Άγιο Δημήτριο Δομενίκου (αρχές 17ου αι.).

[1819] Ερμηνεία, 167.

[1820] Όπως στο Humor και στη Moldovita (Henry P., Moldavie du Nord, πίν. XXVI.2, XXVII.1 αντίστοιχα). Αντίθετα, ως γέροντας «*στρογγυλογένης*» αναφέρεται στις Πηγές της Ερμηνείας (Ερμηνεία, 294) και εντοπίζεται στη μονή Πατέρων (Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων, 123 - 124, πίν. 1β, όπου και σχετικά παραδείγματα των παραλλαγών).

[1821] Για την εικονογραφία του αγίου βλ. Kaster G., Sophronius, 385.

[1822] Ερμηνεία 167.

[1823] Kaster G., Johanes der Damascus, 102 - 104.

[1824] Ενδεικτικά, στις μονές Μεγίστης Λαύρας (Millet G., Athos, πίν. 133.2), Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, εικ. 70) και Πατέρων Ζίτσας (Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων, 123, εικ. 68).

[1825] Παρόμοια περιγράφεται από τον Διονύσιο τον εκ Φουρνά (Ερμηνεία, 167).

[1826] Ερμηνεία, 168.

[1827] Ερμηνεία, 167.

Η αγία **Κασσιανή** [«Η ΑΓΙΑ ΚΑΣΙΑ(ΝΗ)»] (εικ. 76) εικονίζεται σε νεαρή ηλικία, στραμμένη στα δεξιά και φέροντας μοναχικό ένδυμα. Με τα δυο της χέρια κρατά ανεπτυγμένο ειλητό στο οποίο αναγράφεται: «ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ/ ΜΟΝ/ΑΡΧΥ/ΣΑΝΤΟΣ/ ΕΠΙ Τ/ΗΣ (ΓΗΣ)» (Δοξαστικό του εσπερινού των Χριστουγέννων). Η απεικόνιση της οσίας δεν είναι συχνή αν και αναφέρεται στην Ερμηνεία μαζι με τους ποιητές αγίους[1828]. Στο κείμενο του Διονυσίου του εκ Φουρνά υπάρχει η περιγραφή της αλλά το αναφερόμενο χωρίο που τη συνοδεύει δεν είναι το ίδιο με το υπό εξέταση. Ωστόσο, παρά την απουσία αντίστοιχων δημοσιευμένων έργων, η απεικόνισή της στο Hopovo (1608)[1829] αποτελεί ένα στοιχείο απόδοσης τιμής της αγίας την ίδια αυτή εποχή.

Κάτω από τη σύνθεση της Κοιμήσεως της Θεοτόκου και των επιμέρους επεισοδίων της, παριστάνεται ο άγιος **Κοσμάς ο Ποιητής**[1830] («Ο ΑΓΙΟC ΚΟCΜΑC Ο ΠΙΥΤΙC») (εικ. 217) σε προτομή με ελαφρά συστροφή προς δεξιά κρατώντας ανεπτυγμένο ειλητό, όπου αναγράφεται: «ΑΜΦΕΠ/ΟΝΕΙΤΟ Α/ΥΛΩΝ ΤΑ/ΞΙΣ ΟΥΡ/ΑΝΟΒΑΜΩΝ ΕΝ Σ/ΙΩΝ ΤΟ ΘΕΙ/ΟΝ ΣΩΜΑ». Φορά μοναχικό ένδυμα και κουκούλι στην κεφαλή.

Ο εικονογραφικός τύπος του αγίου δεν είναι τυποποιημένος καθώς άλλοτε παριστάνεται με φαλάκρα ή υψηλό μέτωπο[1831] και άλλοτε με κουκούλι και μακριά σκουρόχρωμη γενειάδα[1832]. Η ιστόρησή του δύο φορές στο ίδιο εικονογραφικό πρόγραμμα θυμίζει το αντίστοιχο παράδειγμα στη Λιτή του καθολικού της μονής Δοχειαρίου[1833]. Η απόδοσή του εδώ με κουκούλι συναντάται στα μετεωρίτικα καθολικά των μονών του Μεγάλου Μετεώρου[1834], Ρουσάνου[1835], Βαρλαάμ[1836] αλλά

[1828] Ερμηνεία, 168.

[1829] Petković S., Patriarchate of Pec, 207.

[1830] Σχετικά με τα βιογραφικά στοιχεία του αγίου βλ. Delehaye H., Synaxarium, στ. 395.18 - 23 - 396.1 - 23. Επίσης βλ. Δαμούλος Π., Λιτή, 240 υποσ.1459, όπου αναλυτική βιβλιογραφία.

[1831] Ενδεικτικά στο Πρωτάτο (Millet G., Athos, πίν. 41.2). Ανάλογη περιγραφή αναφέρεται και στην Ερμηνεία του Διονυσίου εκ Φουρνά (Ερμηνεία, 167).

[1832] Ενδεικτικά, στο Χριστό Βέροιας (Πελεκανίδης Σ., Καλλιέργης, πίν. 53) και στην Παντάνασσα του Μυστρά (Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ. - Εμμανουήλ Μ., Μονή Παντάνασσας, εικ. 88)

[1833] Μπεκιάρης Α., Ο ζωγραφικός διάκοσμος, 409 - 410, εικ. 230β.

[1834] Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 139.

[1835] Αναγνωστόπουλος Α., Μονή Ρουσάνου, εικ. 197 - 198.

[1836] Semoglou A., Saint-Nicolas, πίν. 90.

και της μονής Φιλανθρωπηνών[1837], όπως, επίσης, και στην Τράπεζα της Μεγίστης Λαύρας[1838].

Ο άγιος **Ιωάννης ο Δαμασκηνός**[1839] («Ο ΑΓΙΟC ΙΩ[ ] Ο ΔΑΜΑCΚΙΝΟ») (εικ. 218) εικονίζεται με ελαφρά συστροφή προς αριστερά κρατώντας ανεπτυγμένο ειλητό στα δύο χέρια, όπου αναγράφεται: «ΠΑΡΘΕΝΟ/Ι ΝΕΑΝΙΔΕΣ ΣΥΝ ΜΑΡΙΑ/Μ ΤΗ ΠΡΟ/ΦΗΤΙΔΙ Ω/ΔΗΝ ΤΗΝ/ ΕΞΟΔ(Ι)ΟΝ». Φορά μοναχικό ένδυμα, όπου ο μανδύας πορπώνεται κάτω από το λαιμό, χιτώνα και κουκούλι στην κεφαλή.

Ο άγιος αποδίδεται σύμφωνα με τον καθιερωμένο εικονογραφικό τύπο με τυποποιημένα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά[1840]. Η ιστόρησή του είναι συχνή στη μεταβυζαντινή περίοδο και συναπεικονίζονται κατά κανόνα μαζί με τον άγιο Κοσμά τον Ποιητή[1841].

Οι δύο παραπάνω υμνογράφοι σχετίζονται άμεσα με την εικονογραφία του κύκλου της Κοιμήσεως της Θεοτόκου μέσα από το ποιητικό τους έργο, γεγονός που δικαιολογεί τη συχνή παρουσία τους εντός της παράστασης[1842] αφενός τονίζοντας το λειτουργικό χαρακτήρα τους[1843] και αφετέρου την αναγωγή του προτύπου σε σέρβικα υστεροβυζαντινά μνημεία με ανάλογο κύκλο[1844]. Παραπλήσια απόδοση με την ημίσωμη απόδοσή τους σε ξεχωριστά διάχωρά της σύνθεσης με τον ίδιο εικονογραφικό τύπο εντοπίζεται στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά[1845].

Ο άγιος **Ισίδωρος ο Πηλουσιώτης** («Ο ΑΓΙΟC ΙCΙΔΩΡΟC Ο

[1837] Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 253.

[1838] Millet G., Athos, πίν. 241.1 και Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 51 εικ. 18.

[1839] Σχετικά με το βίο του αγίου βλ. Delehaye H., Synaxarium, στ. 278.29 - 36, 279.1 - 18 και Δαμούλος Π., Λιτή, 237, υποσ. 1442.

[1840] Ερμηνεία, 167, 294.

[1841] Πρβλ. τα συμπεριβαλλόμενα έργα, στα οποία απεικονίζεται ο έτερος υμνογράφος, άγιος Κοσμάς ο Ποιητής ή Μαϊουμά.

[1842] Ενδεικτικά, στα καθολικά των μονών Μεγίστης Λαύρας, Κουτλουμουσίου, Διονυσίου (Millet G., Athos, πίν. 132.1, 163.1, 197.2 αντίστοιχα), στον κοιμητηριακό ναό της μονής Λειμώνος, στο καθολικό της μονής Δαμανδρίου (Γούναρης Γ., Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, πίν. 26α, 51, 52β, 53α αντίστοιχα) και στη μονή Πέτρας (1625) (Σδρόλια Στ., Οι τοιχογραφίες, 172 υποσ. 132, εικ. 99 - 100).

[1843] Αλμπάνη Τ., Ψάλλατε συνετώς, 234 - 235.

[1844] Όπως στο νάρθηκα του ναού της Αγίας Σοφίας στην Αχρίδα (ca. 1350) και στον εξωνάρθηκα της Bogorodica Ljeviska στο Prizren (Grozdanov C., La peinture murale, 65 - 69, 191 - 192, σχ. 11, 13 αντίστοιχα).

[1845] Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 226 - 227.

ΠΙΛΟCΙΟΤΗC»)[1846] (εικ. 219) παριστάνεται σε προτομή μετωπικός, γέρων και οξυγένης, φορώντας μοναχική αμφίεση. Αποδίδεται με το αριστερό χέρι ανυψωμένο και το δεξιό κρατώντας ανεπτυγμένο ειλητό με τη μεγαλογράμματη επιγραφή: «ΕΙ ΤΙC Τ ..Ν ΚΟC[ ] ΕΜΙCΗCΕΝ ΟΥΤΩC ΛΟΙΠ[ ] ΔΙΕΦΥΓΕΝ»[1847].

Η απόδοση του αγίου συμφωνεί με τις υποδείξεις της Ερμηνείας[1848]. Η απεικόνισή του, αν και διαδεδομένη στην υστεροβυζαντινή μνημειακή ζωγραφική[1849], είναι σπάνια στη μεταβυζαντινή εικονογραφία και εντοπίζεται στην Τράπεζα της μονής Μεγίστης Λαύρας[1850] και σε μετάλλιο στο γειτονικό σύγχρονο ναό του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης (1614/15)[1851] υποδηλώνοντας τη χρήση κοινού προτύπου στην περιοχή.

Ο άγιος **Δανιήλ** («Ο ΑΓΙΟΣ ΔΑΝΗΛ Ο ΣΤΙΛΙΤΙΣ») εικονίζεται μετωπικός (εικ. 220), φέροντας μοναχικό ένδυμα και έχοντας τα χέρια μπροστά στο στήθος του κρατώντας σταυρό στο αριστερό. Ο ίδιος προβάλλει μέσα από πολύπλευρο εξώστη που στηρίζεται σε κίονα.

Ο άγιος[1852] αποδίδεται σύμφωνα με τον καθιερωμένα εικονογραφικό τύπο, όπως αυτός έχει παγιωθεί ήδη στη βυζαντινή εποχή[1853]. Παρόμοια θα αποδοθεί κατά τον 16ο αιώνα στις μονές Ντίλιου[1854], Γαλατάκη[1855], Δοχειαρίου, Διονυσίου[1856] και Δουσίκου[1857]. Επίσης, η απόδοση κοντής γενειάδας, παρόλο που διαφοροποιείται από

[1846] Η μνήμη του τιμάται την 4η Φεβρουαρίου (Delehaye H., Synaxarium, 441.34 - 443.20).

[1847] Ερμηνεία, 293.

[1848] Ερμηνεία, 164, 293.

[1849] Εντοπίζεται σε μηνολόγια των σέρβικων παλαιολόγειων μνημείων, όπως στο Staro Nagoričino, στη Dečani , στη Cozia, στο Peć και στο Pelinovo (Mijović P., Menologe, 274, σχ. 9 (D - D), 333, σχ. 43 (C - C), 356, σχ. 62 (B - B), πίν. 242, 369 σχ. 66 (A - A), 384, σχ. 76 αντίστοιχα).

[1850] Ο άγιος εντοπίζεται στη ζώνη Μηνολογίου του μηνός Φεβρουαρίου (Τούτος Ν. - Φουστέρης Γ., Ευρετήριον, 92, αρ. 251).

[1851] Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, 265, εικ. 80.

[1852] Για την εικονογραφία βλ. Myslivec J., Daniel der Stylite, 33. Για τους στυλίτες αγίους βλ., ενδεικτικά, Ξυγγόπουλος Α., Οι στυλίται, 116, Amprazogoula K., Particularités iconographiques, 225 - 236.

[1853] Ενδεικτικά, στο Staro Nagoričino (Millet G. - Frolow A., Yougoslavie III, πίν. 82.2) και στη Gracaniča (Petković Vl., La peinture serbe, πίν. LXIV).

[1854] Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, εικ. 433, 435.

[1855] Kanari Tr., Les peintures, πίν. 84c.

[1856] Millet G., Athos, πίν. 206.2 και 239. 3 αντίστοιχα.

[1857] Αδημοσίευτη παράσταση.

τις οδηγίες του Διονυσίου του εκ Φουρνά[1858], παραπέμπει σε εικονογραφικό τύπο κοινό με εκείνο των Λινοτοπιτών ζωγράφων στο Γεωργουτσάτι[1859], στη μονή Πατέρων Ζίτσας[1860] και στη μονή Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Κεφαλόβρυσο Αγιάς[1861].

β΄. Σε μετάλλια

Στο ανατολικό τμήμα του νοτίου τοίχου του κεντρικού κλίτους προεξάρχων εικονίζεται ο άγιος **Μητροφάνης**[1862] («Ο ΑΓΙΟC ΜΙΤΡΟΦΑΝΙC») (εικ. 221), πατριάρχης Κωνσταντινούπολης. Αποδίδεται ηλικιωμένος με μακριά κόμη και λευκή οξύληκτη γενειάδα.

Η απόδοσή του ανάγεται σε υστεροβυζαντινό πρότυπο[1863] και συμφωνεί με την Ερμηνεία[1864]. Αποδίδεται με ανάλογο εικονογραφικό τύπο στην Κοίμηση Καλαμπάκας[1865], στο καθολικό της Μεγίστης Λαύρας[1866], στη μονή Πέτρας[1867], στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης[1868] και στους γειτονικούς ναούς Αγίου Νικολάου και Αγίου Δημητρίου Δομενίκου.

Ο άγιος **Ταράσιος**[1869], Πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως («Ο ΑΓΙΟC ΤΑ[ ]ΑCΙΟC») (εικ. 221) εικονίζεται ηλικιωμένος με κοντή κόμη και καστανή, οξύληκτη γενειάδα. Η απόδοσή του συμφωνεί με την Ερμηνεία[1870], και σε αντίθεση με την

[1858] Ερμηνεία, 166, 294.

[1859] Σκαβάρα Μ., Το έργο, 68 - 69, εικ. 13.

[1860] Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων, 251, εικ. 153.

[1861] Τσιμπίδα Ε., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 286, εικ. 20β.

[1862] Για την εικονογραφία βλ. Kaster G., Metrofanes, 15. Η μνήμη του εορτάζεται την 4η Ιουνίου (Delehaye H., Synaxarium, στ. 727 - 730.

[1863] Όπως στο Χριστό Βέροιας (Πελεκανίδης Σ., Καλλιέργης, πίν. Κ΄, 66).

[1864] Ερμηνεία, 269. Επίσης, αναφέρεται και ως «*γερών και δασυγένης*» (Ερμηνεία, 256, 292).

[1865] Αναγνωστόπουλος Α. - Ανδρούδης Π., Η Βυζαντινή καθέδρα, εικ. 287.

[1866] Millet G., Athos, πίν. 118.2 - 3.

[1867] Σδρόλια Στ., Οι τοιχογραφίες, 135, όπου και αποδίδεται σε ανάλογη θέση, πάνω από τον τοπικό άγιο Αχίλλιο.

[1868] Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, 88 - 89 εικ. 17.

[1869] Για την εικονογραφία του αγίου βλ. Bohm B., Tarasius von Konstantinopel, 420. Η μνήμη του τιμάται την 25η Φεβρουαρίου (Delehaye H., Synaxarium, στ.487 - 489).

[1870] Ερμηνεία, 155, 291.

πλειονότητα των μεταβυζαντινών παραδειγμάτων [1871] , ακολουθεί πρότυπο αντίστοιχου εκείνου στις μονές Σταυρονικήτα[1872] και Πατέρων Ζίτσας[1873].

Ο άγιος **Φωκάς**[1874] («Ο ΑΓΙΟC ΦΩΚ[ ]C») επίσκοπος Σινώπης, αποδίδεται ηλικιωμένος με πλούσια κόμη και κοντή λευκή γενειάδα. Η απεικόνισή του συμφωνεί με τις επιταγές της Ερμηνείας [1875] και αποδίδεται ανάλογα στην Κοίμηση Καλαμπάκας[1876] και στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης[1877].

Ο άγιος **Ακεψιμάς**[1878] («Ο ΑΓΙΟC ΑΚΕΨΥΜ[ ]C») αποδίδεται ηλικιωμένος μς πυκνή, λευκή κόμη και μακριά οξύληκτη γενειάδα. Η απεικόνισή του συμφωνεί με την Ερμηνεία [1879] . Η ιστόρησή του δεν είναι ιδιαίτερα συχνή και απαντά προγενέστερα στην Κοίμηση Καλαμπάκας[1880], στον Άγιο Κήρυκο και Ιουλίτα[1881], και στον Άγιο Γεώργιο Γραμματικού Βέροιας (1603)[1882].

Ο άγιος **Υπάτιος**[1883] («Ο ΑΓΙΟC ΥΠΑΤΙΟC») (εικ. 222) επίσκοπος Γαγγρών Παφλαγονίας, ιστορείται ηλικιωμένος με αναφαλλαντίαση και μακριά οξύληκτη

[1871] Στην πλειονότητα των παραστάσεων, ο άγιος παριστάνεται με λευκή κόμη και γενειάδα, όπως στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (Τσιτουρίδου Α., Άγιος Νικόλαος Ορφανός, εικ. 4), στη μονή Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, 48 εικ. 50), στον εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, εικ. 282) και στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης (Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, εικ. 12).

[1872] Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, 48 εικ. 53.

[1873] Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων, 88 εικ. 18.

[1874] Η μνήμη του εορτάζεται την 22η Σεπτεμβρίου (Delehaye H., Synaxarium, στ.69 - 70).

[1875] Ερμηνεία , 291 (Πηγή Ε΄).

[1876] Αναγνωστόπουλος Α. - Ανδρούδης Π., Η Βυζαντινή καθέδρα, εικ. 296. Πρβλ. την απόδοση του αγίου στη μονή Λειμώνος Λέσβου (τέλος 16 αιώνα) με διαφοροποιημένα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά (Γούναρης Γ., Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, 27 πίν. 8α - β).

[1877] Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, εικ. 13.

[1878] Για την εικονογραφία του αγίου βλ. Kaster G., Akepsimas, 66. Η μνήμη του τιμάται την 3η Νοεμβρίου (Delehaye H., Synaxarium, στ.189 - 191).

[1879] Ερμηνεία, 269, 292.

[1880] Αναγνωστόπουλος Α. - Ανδρούδης Π., Η Βυζαντινή καθέδρα, 164. Πρβλ. την απόδοση του αγίου στη μονή Σταυρονικήτα με διαφοροποιημένα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, 54 εικ. 195). Αντίθετα, συχνότερα ιστορείται το μαρτύριό του (Τούτος Ν. - Φουστέρης Γ., Ευρετήριον, 91, 243, 309, 404 και Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 246 - 252, όπου και σχετική βιβλιογραφία).

[1881] Προσωπικές παρατηρήσεις.

[1882] Τσιλιπάκου Α., Μνημειακή ζωγραφική, 67 - 68.

[1883] Για την εικονογραφία του αγίου βλ. Kaster G., Hypatius von Gangra, 562. Η μνήμη του εορτάζεται την 14η Νοεμβρίου (Delehaye H., Synaxarium, στ.223, Synaxaria Selecta)

γενειάδα. Η απόδοσή του συμφωνεί με την Ερμηνεία[1884] και παρόμοια εικονίζεται στη μονή Σταυρονικήτα[1885], στον Άγιο Νικόλαο Τζίθρας Λέσβου[1886], στον Άγιο Δημήτριο Δομενίκου, στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης[1887] και στη μονή Πέτρας[1888].

Ο άγιος **Βαβύλας** (Ο ΑΓΙΟC ΒΑΒΙΛ[ ]C) (εικ. 222) είναι ηλικιωμένος με ελαφριά φαλάκρα εμπρός και κοντή λευκή γενειάδα.

Υπάρχουν δύο άγιοι ιεράρχες με το ίδιο όνομα[1889], οι οποίοι και συνεορτάζουν την 4η Σεπτεμβρίου[1890]. Η απόδοσή του συμφωνεί με την Ερμηνεία[1891], χωρίς, όμως, να διευκρινίζεται ποιον από τους δύο ιεράρχες περιγράφει. Η πανομοιότυπη απεικόνιση του αγίου στους γειτονικούς ναούς Αγίου Νικολάου, Αγίου Δημητρίου Δομενίκου και Αγίου Αθανασίου Τσαριτσάνης (1615)[1892], που ανακαλεί αντίστοιχη απεικόνιση στη Sopocani[1893], αποτελεί ένδειξη ότι ο άγιος του μνημείου μας ταυτίζεται με τον πατριάρχη Αντιοχείας.

Τελευταίος στα μετάλλια των ιεραρχών του τοίχου παριστάνεται ο άγιος **Ελευθέριος**[1894] («Ο ΑΓΙΟC ΕΛΕΥΘΕΡΙΟC») (εικ. 222), επίσκοπος Ιλλυρικού. Αποδίδεται μεσήλικας με πυκνή καστανή κόμη και κοντή, καστανή γενειάδα. Η απεικόνισή του συμφωνεί με τις επιταγές της Ερμηνείας[1895] και αποδίδεται ανάλογα στη μονή Σταυρονικήτα[1896] και στην Κοίμηση Καλαμπάκας[1897].

[1884] Ερμηνεία, 156, 269, 292.

[1885] Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, 48 εικ. 56.

[1886] Γούναρης Γ., Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, 55 πίν. 44β.

[1887] Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, εικ. 17.

[1888] Σδρόλια Στ., Οι τοιχογραφίες, 135 - 136, εικ. 64.

[1889] Ο πρώτος πατριάρχης Αντιοχείας (Mayr V., Babylas von Antiochien, 300 - 301) και ο δεύτερος, επίσκοπος Νικομήδειας (Kaster K., Babylas von Nikomedien, 301). Πρβλ. ρωσικό ανθίβολο του 16ου αιώνα (Kaster K., ο.π., εικ. σελ. 301) με τους δύο συνονόματους και συνεορτάζοντες αγίους, οι οποίοι αποδίδονται με τα ίδια φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά.

[1890] Delehaye H., Synaxarium, στ.11 - 12.

[1891] Ερμηνεία, 156, 189, 268, 291.

[1892] Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, 90 εικ. 13, 15.

[1893] Millet G. - Frolow A., Yougoslavie II, πίν. 4.2.

[1894] Για την εικονογραφία του αγίου βλ. Boberg J., Eleutherius von Illyricum, 116 - 117. Η μνήμη του εορτάζεται την 15η Δεκεμβρίου (Delehaye H., Synaxarium, στ.307 - 310).

[1895] Ερμηνεία, 156, 197, 269, 292.

[1896] Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, εικ. 75.

[1897] Αναγνωστόπουλος Α. - Ανδρούδης Π., Η Βυζαντινή καθέδρα, 145.

Στον απέναντι βόρειο τοίχο του κεντρικού κλίτους, στο μέτωπο της παραστάδας που απολήγει η κεντρική κόγχη, απεικονίζεται ο άγος **Γρηγόριος της Μεγάλης Αρμενίας**[1898] («Ο ΑΓΙΟC ΓΡ[ ]ΓΟΡΙΟC Ο Τ[ ]C ΜΕΓΑΛΙC ΑΡΜΕΝΙC») (εικ. 36). Αποδίδεται ηλικιωμένος με πυκνή κόμη και λευκή, κοντή, πλατειά κυματιστή γενειάδα. Ο άγιος αποδίδεται σύμφωνα με τις επιταγές της Ερμηνείας[1899], που βασίζεται σε υστεροβυζαντινό πρότυπο[1900]. Ανάλογα αποδίδεται στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας[1901], στον Άγιο Γεώργιο Γραμματικού Βέροιας[1902] και στον Άγιο Δημήτριο Δομενίκου.

Ο προεξάρχων ιεράρχης του βόρειου τοίχου είναι αδιάγνωστος, καθώς έχει απολεπιστεί η επιγραφή και μέρος της κεφαλής. Ακολουθεί ο άγιος **Ιερόθεος**[1903] («Ο ΑΓΙ[ ] ΙΕΡΟΘΕΟC») (εικ. 223), πρώτος επίσκοπος Αθηνών. Αποδίδεται ηλικιωμένος με κοντή κόμη και οξύληκτη, διχαλωτή γενειάδα.

Για την απόδοση της φυσιογνωμίας του υφίστανται δύο διαφορετικές εικονογραφικές παραλλαγές στη μεταβυζαντινή ζωγραφική[1904]. Στη συγκεκριμένη περίπτωση η απεικόνισή του ως ηλικιωμένου συμφωνεί με την Ερμηνεία[1905] και ανάλογα απαντά στο καθολικό της μονής Σταυρονικήτα[1906], στην Τράπεζα της μονής

[1898] Για την εικονογραφία του αγίου βλ. Knoben U., Gregor der Erleuchter, 430 - 432. Η μνήμη του εορτάζεται την 30η Σεπτεμβρίου (Delehaye H., Synaxarium, στ.89 - 94).

[1899] Ερμηνεία, 155, 268, 291.

[1900] Ενδεικτικά, βλ. την αντίστοιχη μορφή στο Αφεντικό του Μυστρά (Χατζηδάκης Μ., Μυστράς, εικ. 37). Παράλληλα, εντοπίζεται και εικονογραφική παραλλαγή, όπου ο άγιος αποδίδεται με μακριά οξύληκτη γενειάδα, που χωρίζεται σε τέσσερα μέρη, όπως, ενδεικτικά, συναντάται στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (Τσιτουρίδου Α., Άγιος Νικόλαος Ορφανός, εικ. 7).

[1901] Τούρτα Α., Οι ναοί, εικ. 35β.

[1902] Τσιλιπάκου Α., Μνημειακή ζωγραφική, 63.

[1903] Για την εικονογραφία του αγίου βλ. Kaster K., Hierotheus von Athen, 530. Η μνήμη του εορτάζεται την 4η Οκτωβρίου (Delehaye H., Synaxarium, στ.103).

[1904] Η έτερη απόδοσή του ως μεσήλικα με σκούρα γενειάδα αναφέρεται και στην Ερμηνεία (291) και απαντά, ενδεικτικά, στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου Μεγίστης Λαύρας (Semoglou A., Saint - Nicolas, 93 πίν. 71b).

[1905] Ερμηνεία, 155, 268.

[1906] Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, 47 πίν. 44.

Διονυσίου (1603)[1907], στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης[1908], στον Άγιο Γεώργιο Γραμματικού Βέροιας[1909] και στον Άγιο Αθανάσιο Κλειδωνιάς (1617)[1910].

Ο άγιος **Παρθένιος**[1911] («Ο ΑΓΙΟC ΠΑΡΘΕΝΙΟC») επίσκοπος Λαμψάκου (εικ. 223), αποδίδεται ηλικιωμένος με πυκνή κόμη και πεπλατυσμένη γενειάδα. Η απεικόνιση του αγίου συμφωνεί με την περιγραφή της Ερμηνείας[1912] και ανάλογα αποδίδεται στον Άγιο Προκόπιο Βέροιας[1913], στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης[1914] και στη μονή Πατέρων Ζίτσας[1915].

Ο άγιος **Αυτόνομος Σορεών** [1916] («Ο ΑΓΙΟC ΑΥΤΟΝΟΜΟC») επίσκοπος Βιθυνίας (εικ. 223), αποδίδεται ηλικιωμένος με μακριά κόμη και διχαλωτή, οξύληκτη γενειάδα. Η απόδοσή του συμφωνεί με την Ερμηνεία[1917] και ανάλογα εικονίζεται στα καθολικά των μονών Κουτλουμουσίου[1918] και Λειμώνος Λέσβου[1919] καθώς και στο ναό Μεταμόρφωσης του Σωτήρος Παπιανών Λέσβου (1600)[1920].

Ο άγιος **Αντύπας**[1921] («Ο ΑΓΙΟC ΑΝΤ[Υ]Π[Α]C»), επίσκοπος Περγάμου (εικ. 224), είναι ηλικιωμένος με πυκνή κόμη και κοντή, λευκή γενειάδα. Η απόδοσή του

[1907] Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 309, 377.

[1908] Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, εικ. 15.

[1909] Τσιλιπάκου Α., Μεταβυζαντινή ζωγραφική, 80.

[1910] Χουλιαράς Ι., Δυτικό Ζαγόρι, 188, εικ. 124. Πρβλ. την αντίστοιχη μορφή στο ναό της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος Άρτας (1625) (Τσιάπαλη Μ., Η εντοίχια ζωγραφική, εικ. 18).

[1911] Για την εικονογραφία του αγίου βλ. Schutz B., Parthenius von Lampsakos, 121. Η μνήμη του τιμάται την 7η Φεβρουαρίου (Delehaye H., Synaxarium, στ. 447 - 449.14).

[1912] Ερμηνεία, 155, 268, 291.

[1913] Τσιλιπάκου Α., Μνημειακή ζωγραφική, 124, πίν. 52α.

[1914] Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, εικ. 12.

[1915] Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων, 88 εικ. 17.

[1916] Για την εικονογραφία του αγίου βλ. Kaster K., Autonomus von Sorea, 296. Η μνήμη του τιμάται τη 12η Σεπτεμβρίου (Delehaye H., Synaxarium, στ. 35 - 37.23).

[1917] Ερμηνεία, 156, 191, 268, 291.

[1918] Τούτος Ν. - Φουστέρης Γ., Ευρετήριον, 300.

[1919] Γούναρης Γ., Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, 28.

[1920] Γούναρης Γ., Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, 187 εικ. 118β.

[1921] Kaster K., Antipas von Pergamon, 201 και Κωνσταντινίδη Χ., Ο Μελισμός, 327. Η μνήμη του τιμάται την 11η Απριλίου (Delehaye H., Synaxarium, στ. 595.32 - 598.15).

του δεν συμφωνεί με τις επιταγές της Ερμηνείας[1922], ανάγεται σε υστεροβυζαντινό πρότυπο[1923], που επιβιώνει και διαδίδεται στη μεταβυζαντινή ζωγραφική[1924].

Ο άγιος **Σίλβεστρος**[1925] («Ο ΑΓΙΟC CΙΛΒΕΤΡΟ[ ]»), πάπας Ρώμης (εικ. 224), παριστάνεται ηλικιωμένος με μακριά κόμη και λευκή, οξύληκτη γενειάδα φορώντας στην κεφαλή τη χαρακτηριστική μίτρα. Η απόδοσή του αγίου συμφωνεί με την περιγραφή της Ερμηνείας [1926] και υιοθετείται ο καθιερωμένος εικονογραφικός τύπος[1927]. Ωστόσο, η μορφή του αγίου σε συνδυασμό με την παπική μίτρα στην κεφαλή επιτρέπει να εντοπίσουμε πρότυπο αντίστοιχο του κοιμητηριακού ναού της μονής Λειμώνος (1577) [1928] και του καθολικού της μονής Βυτουμά (1600) [1929]. Ανάλογη απόδοση απαντά στο ναό του Αγίου Δημητρίου Δομενίκου (αρχές 17ου αι.).

Σε μικρότερο μετάλλιο, εντός ομόκεντρων ρόδινων κύκλων, παριστάνεται ο άγιος **Θαδδαίος** («Ο ΑΓΙΟC ΘΑΔΕΟC»), ένας από τους Εβδομήκοντα αποστόλους. Παριστάνεται μετωπικός ευλογώντας και κρατώντας κλειστό ειλητό στο αριστερό χέρι. Φορά χιτώνα και ιμάτιο και αποδίδεται νέος και αγένειος.

[1922] Ερμηνεία, 155, 202, 268 («*μακρογένη*»). Πρβλ. την αντίστοιχη μορφή στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (Τσιτουρίδου Α., Άγιος Νικόλαος Ορφανός, εικ. 4).

[1923] Όπως στον Ταξιάρχη Μητροπόλεως Καστοριάς (Πελεκανίδης Σ., Καστοριά, εικ. 136α), στο Χριστό Βέροιας (Πελεκανίδης Σ., Καλλιέργης, εικ. 72) και στο νάρθηκα της Αγίας Σοφίας Αχρίδας (Grozdanov C., La peinture murale, πίν. 56).

[1924] Ενδεικτικά, στο καθολικό της μονής Μεγίστης Λαύρας (Τούτος Ν. - Φουστέρης Γ., Ευρετήριον, 71), στη μονή Πατέρων (Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων, 261 - 262, εικ. 179), στον Άγιο Ανδρέα Βολιμών (Στουφή - Πουλημένου Ι., Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, εικ. 173), στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης (Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, εικ. 13). Παράλληλα, εντοπίζεται και έτερη εικονογραφική παραλλαγή, που είναι σύμφωνη με την Ερμηνεία, όπως, για παράδειγμα, στο παρεκκλήσιο του αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στη Μαυριώτισσα (Γούναρης Γ., Μαυριώτισσα, 50, εικ. 2β) και σε ναούς της Βέροιας (Τσιλιπάκου Α., Μνημειακή ζωγραφική, 249, 275, πίν. 204α).

[1925] Ο άγιος τιμάται την 2α Ιανουαρίου (Delehaye H., Synaxarium, στ. 365.16 - 366.29)

[1926] Ερμηνεία, 154.

[1927] Ενδεικτικά, στο Χριστό Βέροιας (Πελεκανίδης Σ., Καλλιέργης, εικ. 71) και μεταγενέστερα στο καθολικό της μονής Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, εικ. 52) και στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα Α., Οι ναοί, 62, πίν. 35α).

[1928] Γούναρης Γ., Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, 37, πίν. 20β, 21.

[1929] Τριβυζά Ε., Μονή Βυτουμά, 13.

Η απόδοση του αγίου συμφωνεί με την Ερμηνεία[1930] και ανάλογα αποδίδεται στην Τράπεζα της μονής Διονυσίου (1603)[1931] και στη μονή Κοιμήσεως της Θεοτόκου Αγιάς (1638/39)[1932].

Ιεράρχες σε μετάλλια στην Πρόθεση

Στον ανατολικό τοίχο της Πρόθεσης σώζεται μόνο το μετάλλιο του αγίου **Στάχυ**[1933] («CTAX[ ]C») πρώτου επισκόπου Βυζαντίου, που εντάσσεται στους Εβδομήκοντα Αποστόλους. Αποδίδεται νέος με καστανή κόμη και κοντή, οξύληκτη γενειάδα. Η απεικόνισή του συμφωνεί με την Ερμηνεία[1934]. Η ιστόρησή του δεν είναι συχνή στη μεταβυζαντινή ζωγραφική και ανάλογα εικονίζεται στην Τράπεζα της μονής Διονυσίου[1935].

Στον νότιο τοίχο του βόρειου κλίτους παριστάνονται επτά μετάλλια ιεραρχών (εικ. 225), εκ των οποίων ο πρώτος παραμένει αταύτιστος. Πρόκειται για ηλικιωμένο απόστολο με κοντή, πεπλατυσμένη γενειάδα.

Ακολουθεί ο άγιος **Συμεών** («Ο ΑΓΙΟC CYME[ ]N») (εικ. 225), που αποδίδεται ηλικιωμένος με μακριά κόμη και οξύληκτη λευκή γενειάδα. Εφόσον δε σώζεται κάποιο προσδιοριστικό του ονόματός του σε σχέση με τους συνονόματούς του, τα φυσιογνωμικά του χαρακτηριστικά ως υπερήλικα και το γεγονός ότι εντάσσεται στη χορεία των Εβδομήκοντα αποστόλων μας επιτρέπουν, κατά πάσα πιθανότητα, να τον ταυτίσουμε με τον άγιο **Συμεών τον Αδελφόθεο**[1936], δεύτερο επίσκοπο Ιεροσολύμων. Η απόδοσή του αγίου συμφωνεί με την Ερμηνεία[1937], η ιστόρησή του, όμως, δεν είναι διαδεδομένη[1938] και ανάλογα αποδίδεται στην Τράπεζα της μονής Διονυσίου[1939].

[1930] Ερμηνεία, 263, 298.

[1931] Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 119, 370.

[1932] Τσιμπίδα Ε., Οι τοιχογραφίες, 325, εικ. 254

[1933] Η μνήμη του τιμάται 31η Οκτωβρίου (Delehaye H., Synaxarium, Synaxaria Selecta, στ. 177.4 - 20, 179 - 180).

[1934] Ερμηνεία, 152, 263, 298.

[1935] Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 120. Πρβλ. και το υστεροβυζαντινό παράδειγμα στο ναό της Οδηγήτριας Βροντοχίου (Ετζέογλου Ρ., Βροντόχι, 24) και σε ναούς της Αγίου Όρους (Τούτος Ν. - Φουστέρης Γ., Ευρετήριον, 91, 161, 213).

[1936] Η μνήμη του τιμάται την 27η Απριλίου (Delehaye H., Synaxarium, στ. 631.12 - 634.20).

[1937] Ερμηνεία, 153, 298.

[1938] Η απεικόνισή του απαντά σε ναούς αγιορείτικων μονών (Τούτος Ν. - Φουστέρης Γ., Ευρετήριον, 161, 183, 213, 223).

Στη συνέχεια απεικονίζεται ο άγιος **Ασύγκριτος** («ΑCΙΚΡΙ/ΤΟC») (εικ. 225), επίσκοπος Υρκανίας ή Ορκανίας, που αποδίδεται με πυκνή κόμη, μεγάλο μέτωπο και κοντή, πεπλατυσμένη γενειάδα. Εντάσσεται στον όμιλο των Εβδομήκοντα αποστόλων και η απόδοσή αγίου συμφωνεί με την Ερμηνεία[1940]. Η ιστόρησή του απαντάται εξαιρετικά σπάνια στη μεταβυζαντινή ζωγραφική, όπως στην Τράπεζα της μονής Διονυσίου[1941].

Ακολουθεί ο άγιος **Σιλέγιος** («Ο ΑΓΙΟC CΙΛΕΓΙΟC») (εικ. 226), ο οποίος αποδίδεται ως μεσήλικας με καστανή κόμη και κοντή οξύληκτη γενειάδα. Ο άγιος δεν αναφέρεται στην Ερμηνεία και σε αγιολογικά κείμενα. Επίσης, η απεικόνισή του δεν εντοπίζεται σε κανένα υστεροβυζαντινό ή μεταβυζαντινό έργο, σύμφωνα με τη μέχρι σήμερα έρευνα.

Ακολουθεί ο άγιος **Ερμής** («ΑΓΙΟC ΕΡΜΗC») [1942] (εικ. 226), επίσκοπος Δαλματίας, ο οποίος αποδίδεται ηλικιωμένος με κοντή κόμη, μεγάλο μέτωπο και κοντή διχαλωτή, οξύληκτη γενειάδα. Υπάγεται στη χορεία των Εβδομήκοντα αποστόλων και η απόδοσή του συμφωνεί με την Ερμηνεία[1943]. Ιστορείται σπάνια και ανάλογα ιστορείται στη μονή Παντάνασσας του Μυστρά[1944] και στην Τράπεζα της μονής Διονυσίου[1945].

Στη συνέχεια ακολουθεί ο άγιος **Λουκιανός**[1946] («Ο ΑΓΙΟC ΛΟΥΚΙΑΝΟC») (εικ. 226), πρεσβύτερος από την Αντιόχεια, ο οποίος αποδίδεται μεσήλικας με μακριά καστανή κόμη, που καταλήγει σε βοστρύχους και κοντή, διχαλωτή γενειάδα. Η απόδοσή του συμφωνεί με την Ερμηνεία [1947] και εντάσσεται στον κύκλο των Εβδομήκοντα αποστόλων. Αποδίδεται ανάλογα στην Τράπεζα της μονής Διονυσίου

[1939] Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 125, 372.

[1940] Ερμηνεία, 152, 263, 298.

[1941] Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 125, 373.

[1942] Η μνήμη του τιμάται την 8η Μαρτίου, όπου στο Συναξάριο της Κωνσταντινούπολης αναφέρεται ως Ερμύλος (Delehaye H., Synaxarium, στ. 522.3 - 5).

[1943] Ερμηνεία, 152, 202, 263, 298.

[1944] Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ. - Εμμανουήλ Μ., Μονή Παντάνασσας, 183, 191, εικ. 80.

[1945] Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 125, 373. Πρβλ. την αντίστοιχη μορφή στην Σκήτη της μονής Χιλανδαρίου (1682 - 1685) (Τούτος Ν. - Φουστέρης Γ., Ευρετήριον, 268).

[1946] Για την εικονογραφία του αγίου βλ. Schutz L., Lucianus, 420. Η μνήμη του τιμάται 15η Οκτωβρίου (Delehaye H., Synaxarium, στ.137.30 - 141.10).

[1947] Ερμηνεία, 271.

(1603)[1948], στη μονή Πέτρας (1625)[1949] και στην Παναγία του Μουζεβίκη Καστοριάς (1654)[1950].

Τελευταίος της χορείας των ιεραρχών σε μετάλλια του βορείου κλίτους, που εντάσσεται στον όμιλο των Εβδομήκοντα αποστόλων, είναι ο άγιος **Αριστόβουλος** [1951] («Ο ΑΓΙΟC ΑΡΙCΤΟΒΟΥΛΟC») (εικ. 226), επίσκοπος Βρετανίας, ο οποίος αποδίδεται ηλικιωμένος με πυκνή κόμη και κοντή οξύληκτη γενειάδα. Η απόδοσή του συμφωνεί με την Ερμηνεία[1952] και ανάλογα αποδίδεται στη μονή Γαλατάκη[1953], στην Τράπεζα της μονής Διονυσίου[1954] και στη μονή Πατέρων Ζίτσας[1955]. Ο άγιος απεικονίζεται για δεύτερη φορά στη ζώνη Μηνολογίου του νότιου κλίτους (ΙΕ΄ Μαρτίου) σε αντίστοιχη στάση.

Μετάλλια Ιεραρχών Διακονικού

Στον ανατολικό τοίχο του νότιου κλίτους, εκατέρωθεν της κόγχης, διατάσσονται τέσσερα μετάλλια ιεραρχών. Στο πρώτο μετάλλιο (εικ. 53) εικονίζεται μεσήλικας ιεράρχης με καστανή κόμη και οξύληκτη γενειάδα. Ο άγιος παραμένει αδιάγνωστος καθώς η επιγραφή έχει απολεπιστεί («ΑΓΙΟC [ ]ΚΟC»).

Ο άγιος **Ρούφος** [1956] («Ο ΑΓΙΟC ΡΟΥΦΟ») (εικ. 53), επίσκοπος Θηβών, αποδίδεται ηλικιωμένος με μακριά κόμη και κοντή, οξύληκτη γενειάδα. Ο άγιος εικονίζεται σύμφωνα με την Ερμηνεία [1957], εντάσσεται στους Εβδομήκοντα αποστόλους και εντοπίζεται ανάλογα στην Τράπεζα της μονής Διονυσίου[1958].

Ακολουθεί μετάλλιο με αδιάγνωστο ιεράρχη (εικ. 53), καθώς έχει απολεπιστεί τόσο η επιγραφή όσο και τα φυσιογνωμικά του χαρακτηριστικά.

[1948] Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 125.

[1949] Σδρόλια Στ., Οι τοιχογραφίες, 278, εικ. 182, όπου προγενέστερη βιβλιογραφία.

[1950] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 263.

[1951] Η μνήμη του τιμάται την 15η Μαρτίου και την 31η Οκτωβρίου (Delehaye H., Synaxarium, στ. 539.3 - 540.8, στ.183 - 184, Synaxaria Selecta αντίστοιχα).

[1952] Ερμηνεία, 153, 263, 298.

[1953] Kanari T., Les peintures, εικ. 102a.

[1954] Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 125, 372.

[1955] Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων, 257, πίν. 16α, εικ. 171.

[1956] Για την εικονογραφία του αγίου βλ. Tschochner F., Rufus, 291. Η μνήμη του τιμάται την 8η Απριλίου (Delehaye H., Synaxarium, στ. 591.8 - 592.11).

[1957] Ερμηνεία, 152, 202, 263.

[1958] Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 125, 373.

Ο άγιος **Επαινετός**[1959] («Ο ΑΓΙΟC ΕΠΕΝ[ ]ΤΟ[Σ]») (εικ. 53), επίσκοπος Καρθαγένης, αποδίδεται μεσήλικας με καστανή κόμη και μακριά, οξύληκτη γενειάδα. Ο άγιος εικονίζεται σύμφωνα με την Ερμηνεία[1960], εντάσσεται στον όμιλο των Εβδομήκοντα αποστόλων και ανάλογα αποδίδεται στην Τράπεζα της μονής Διονυσίου[1961].

Προεξάρχων στο ανατολικό τμήμα του βόρειου τοίχου εικονίζεται ο άγιος **Γάιος**[1962] («Ο ΑΓΙΟC ΓΑΙΟC»), επίσκοπος Εφέσου, που αποδίδεται ηλικιωμένος με αναφαλαντίαση, κοντή κόμη και γενειάδα. Ο άγιος αποδίδεται σύμφωνα με την Ερμηνεία[1963], υπάγεται στη στενή ομάδα συνεργατών του αποστόλου Παύλου και των Εβδομήκοντα αποστόλων. Δεν απεικονίζεται συχνά και ανάλογα απαντάται στη μονή Σταυρονικήτα[1964] και στην Τράπεζα της μονής Διονυσίου[1965].

Ο άγιος **Τέρτιος**[1966] («Ο ΑΓΙΟC ΤΕΡΤΙΟC») δεύτερος επίσκοπος Ικονίου, αποδίδεται νέος, αγένειος με κοντή καστανή κόμη. Ο άγιος απεικονίζεται σύμφωνα με την Ερμηνεία[1967], εντάσσεται στους Εβδομήκοντα αποστόλους και ανάλογα αποδίδεται στην Τράπεζα της μονής Διονυσίου[1968].

Ο άγιος **Τυχικός**[1969] («Ο ΑΓΙΟC ΤΙΧΗΚΟC»), επίσκοπος Νεαπόλεως Λεμεσού και μεταγενέστερα Χαλκηδόνος Βιθυνίας, αποδίδεται ως μεσήλικας με καστανή κόμη και ομοιόχρωμη κοντή γενειάδα. Η απεικόνιση του αγίου συμφωνεί με την περιγραφή της Ερμηνείας[1970] και ιστορείται σπάνια στη μνημειακή ζωγραφική[1971].

[1959] Η μνήμη του τιμάται την 30η Ιουλίου (Delehaye H., Synaxarium, στ. 855 - 856, Synaxaria Selecta).

[1960] Ερμηνεία, 153, 263, 298.

[1961] Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 120, 371 - 372. Πρβλ. την αντίστοιχη μορφή στο καθολικό της μονής Παντοκράτορος (Τούτος Ν. - Φουστέρης Γ., Ευρετήριον, 321).

[1962] Η μνήμη του τιμάται την 4η Νοεμβρίου (Delehaye H., Synaxarium, στ. 194.5 - 25)

[1963] Ερμηνεία, 252, 263.

[1964] Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, εικ. 185.

[1965] Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 125, 374.

[1966] Η μνήμη του τιμάται την 30η Οκτωβρίου (Delehaye H., Synaxarium, στ.179 - 180, Synaxaria Selecta).

[1967] Ερμηνεία, 299.

[1968] Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 126, 374.

[1969] Η μνήμη του τιμάται την 8η Δεκεμβρίου (Delehaye H., Synaxarium, στ.289.37 - 290.19).

[1970] Ερμηνεία, 153, 264, 299.

[1971] Όπως στο ναό της Οδηγήτριας Βροντοχίου (Ετζέογλου Ρ., Βροντόχι, 24) και στο ναό του Αγίου Ηρακλειδίου της μονής Αγίου Ιωάννη Λαμπαδιστή Κύπρου (ca. 1400) (Stylianou A. and J., The

Ο άγιος **Εύοδος**[1972] («Ο ΑΓΙΟC ΕΒΟΔΟC») επίσκοπος Αντιοχείας, είναι νέος με πυκνή καστανή κόμη και αγένειος. Η απεικόνισή του συμφωνεί με την Ερμηνεία[1973] και δεν απαντά σε κάποιο δημοσιευμένο επιτοίχιο έργο, σύμφωνα με τη μέχρι σήμερα έρευνα.

Ο άγιος **Ουάρτος** («Ο ΑΓΙΟC ΟΥΑΡΤΟC») (εικ. 56) αποδίδεται ηλικιωμένος με πυκνή κόμη και λευκή, κοντή γενειάδα. Ο συγκεκριμένος άγιος δεν ταυτίζεται με κάποιον ιεράρχη εκ των Εβδομήκοντα αποστόλων ή άλλης χορείας αγίων. Παραπλήσιο προσωνύμιο εντοπίζεται με τον μάρτυρα Ούαρο[1974] και με τον απόστολο Ουρβανό, επίσκοπο Μακεδονίας[1975] από την ομάδα των Εβδομήκοντα, των οποίων, όμως, τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά δεν ταυτίζονται με τον άγιο του μνημείου μας.

Ο άγιος **Αρίσταρχος** [1976] («Ο ΑΓΙΟC ΑΡΙΣΤΑΡΧΟC») (εικ. 56), επίσκοπος Απαμείας Συρίας, αποδίδεται νέος με καστανή κόμη και αγένειος. Η απεικόνισή του δεν συμφωνεί με την περιγραφή της Ερμηνείας[1977] και απεικονίζεται ανάλογα στην Τράπεζα της μονής Διονυσίου[1978].

Ο άγιος **Κάρπος**[1979] («Ο ΑΓΙΟC ΚΑΡΠΟC») (εικ. 56), επίσκοπος Θυατείρων, αποδίδεται ηλικιωμένος με πυκνή κόμη και διχαλωτή, οξύληκτη γενειάδα. Η

Painted Churches of Cyprus, 302) και μεταγενέστερα σε ναούς του Αγίου Όρους (Τούτος Ν. - Φουστέρης Γ., Ευρετήριον, 214, 223).

[1972] Η μνήμη του τιμάται την 7η Σεπτεμβρίου (Delehaye H., Synaxarium, στ.23 - 24, Synaxaria Selecta).

[1973] Ερμηνεία, 153, 264, 299.

[1974] Ερμηνεία, 158, 194, 271, 296. Η μνήμη του τιμάται την 19η Οκτωβρίου (Delehaye H., Synaxarium, στ. 149.18 - 29). Πρβλ. την αντίστοιχη μορφή στην Τράπεζα Μεγίστης Λαύρας (Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 58, 312) και στο καθολικό της μονής Διονυσίου (Βοκοτόπουλος Π., Τοιχογραφίες, εικ. 364).

[1975] Ερμηνεία, 153, 195, 263, 298. Η μνήμη του τιμάται την 29η Νοεμβρίου (Delehaye H., Synaxarium, στ.266.3 - 6). Πρβλ. την αντίστοιχη μορφή στην Τράπεζα της Μεγίστης Λαύρας και της Διονυσίου (Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 59, 120, 314 φωτ.28)

[1976] Η μνήμη του τιμάται την 27η Σεπτεμβρίου και 14η Απριλίου (Delehaye H., Synaxarium, στ.85 - 86, Synaxaria Selecta και 601.5 - 603.2 αντίστοιχα).

[1977] Ερμηνεία, 152, 203, 264, 299.

[1978] Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 127 - 128, 130, 375 - 377.

[1979] Η μνήμη του τιμάται την 13η Οκτωβρίου και 26η Μαΐου (Delehaye H., Synaxarium, στ. 133.20 - 135.19, 709.5 - 26 αντίστοιχα).

απεικόνισή του συμφωνεί με την Ερμηνεία[1980] και δεν ιστορείται συχνά στη μεταβυζαντινή ζωγραφική[1981].

Τελευταίος από τα μετάλλια των ιεραρχών του βορείου τοίχου παριστάνεται ο άγιος **Ιάσων**[1982] («Ο ΑΓΙΟC ΙΑΣΩΝ») (εικ. 56), επίσκοπος Ταρσού και συνεργάτης του αποστόλου Παύλου. Η απόδοση του ως νεαρού και αγένειου με κοντή καστανή κόμη συμφωνεί με την περιγραφή της Ερμηνείας[1983] και ανάλογα απεικονίζεται στην Τράπεζα της μονής Διονυσίου[1984].

Στο νότιο τοίχο του Διακονικού προεξάρχων των ιεραρχών παριστάνεται ο άγιος **Ολυμπάς**[1985](«Ο ΑΓΙΟC ΟΛΙΜΠ[ ]C») (εικ. 54), που αποδίδεται ηλικιωμένος με κοντή πεπλατυσμένη γενειάδα. Η ιστόρηση του αγίου είναι σύμφωνη με την Ερμηνεία[1986] και είναι σπάνια στη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Ανάλογη απόδοση απαντάται στην Τράπεζα της μονής Διονυσίου[1987].

Ο άγιος **Κλήμης** («Ο ΑΓΙΟC ΚΛΙ[ ]») (εικ. 54), στον οποίο θα πρέπει να αναγνωρίσουμε τον αρχιεπίσκοπο Αχρίδας[1988]. Αποδίδεται ηλικιωμένος με πλατύ μέτωπο και με μακριά οξύληκτη γενειάδα.

Ο άγιος δεν αναφέρεται στην Ερμηνεία και θα πρέπει να διαφοροποιηθεί από τους συνονόματούς του, αρχιεπίσκοπο Αγκύρας[1989] και Πάπα Ρώμης[1990], οι οποίοι στις παραστάσεις συνοδεύονται και από το αξίωμά τους. Η ιστόρηση του αγίου είναι

[1980] Ερμηνεία, 153, 264, 299.

[1981] Όπως στα καθολικά των μονών Ξενοφώντος (Τούτος Ν. - Φουστέρης Γ., Ευρετήριον, 404) και Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, εικ. 198, όπου, όμως, εικονίζεται με διαφοροποιημένα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά).

[1982] Η μνήμη του τιμάται την 29η Απριλίου (Delehaye H., Synaxarium, στ.639 - 640, Synaxaria Selecta).

[1983] Ερμηνεία, 152, 299.

[1984] Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 125, 373.

[1985] Για την εικονογραφία του αγίου βλ. Tschochner F., Olympias, 83. Η μνήμη του τιμάται την 10η Νοεμβρίου (Delehaye H., Synaxarium, στ. 209 - 210).

[1986] Ερμηνεία, 153, 263, 298.

[1987] Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 125, 373.

[1988] Για την εικονογραφία του αγίου βλ. Knoben U., Klemens von Ochrid, 324 - 325. Η μνήμη του τιμάται την 25η Νοεμβρίου (Delehaye H., Synaxarium, στ. 255 - 256, Synaxaria Selecta).

[1989] Για την εικονογραφία του αγίου βλ. Kaster G., Klemens von Ankara, 323, Ερμηνεία, 157, 199, 278. Η μνήμη του τιμάται την 23η Ιανουαρίου (Delehaye H., Synaxarium, στ. 415 - 418).

[1990] Για την εικονογραφία του αγίου βλ. Ramseger I., Klemens (Romanus), 319 - 323, Ερμηνεία, 156, 196. Η μνήμη του τιμάται την 25η Νοεμβρίου (Delehaye H., Synaxarium, στ. 255.6 - 256.12).

ιδιαίτερα διαδεδομένη ήδη από την υστεροβυζαντινή περίοδο[1991] στην μνημειακή ζωγραφική της Μακεδονίας[1992]. Ο άγιος με τα ίδια φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά και σε ανάλογη θέση του ναού παριστάνεται στον Άγιο Δημήτριο στα Παλατίτσια (1570)[1993].

Ο άγιος **Πολύκαρπος**[1994] («Ο ΑΓΙΟC ΟΠΟΛΥ[ ]») (εικ. 54), επίσκοπος Σμύρνης, αποδίδεται ηλικιωμένος με κοντή, πεπλατυσμένη γενειάδα. Η απεικόνισή του συμφωνεί με την Ερμηνεία[1995] και δεν εντάσσεται στην χορεία των Εβδομήκοντα αποστόλων. Ωστόσο, η ιστόρησή του στο χώρο του Ιερού είναι αρκετά διαδεδομένη[1996]. Ανάλογα αποδίδεται στην Κοίμηση Καλαμπάκας[1997], στον Άγιο Νικόλαο Δομενίκου (1582/83) και στη μονή Πατέρων Ζίτσας[1998], ενώ στη μονή Σταυρονικήτα[1999] υιοθετείται διαφοροποιημένη εικονογραφική απόδοση.

Στο επόμενο μετάλλιο παριστάνεται για δεύτερη φορά ο άγιος Στάχυς («Ο ΑΓΙΟC CΤΑΧΙ»), όπως στον ανατολικό τοίχο της Πρόθεσης, στο βόρειο κλίτος.

Ο άγιος **Πρόχορος**[2000] («Ο ΑΓΙΟC ΠΡΟΧΟΡ[ ]») επίσκοπος Νικομήδειας, αποδίδεται ηλικιωμένος με σγουρή, πυκνή κόμη και κοντή διχαλωτή γενειάδα. Ο ακόλουθος του Ιωάννη του Θεολόγου συναντάται σε διαφορετικές εκδοχές στην εικονογραφία άλλοτε ως μαθητευόμενος στη γραφή του Ευαγγελίου[2001], άλλοτε ως

[1991] Ενδεικτικά, στο Zaum (1371) και στον Άγιο Δημήτριο Αχρίδας (Grozdanov C., La peinture murale, εικ. 68, 170 αντίστοιχα) καθώς και σε ναούς της Καστοριάς όπως ο Άγιος Νικόλαος του Τζώτζα και ο Άγιος Νικόλαος του Κυρίτζη (Τσιγαρίδας Ε., Καστοριά, 95 - 96, 190, εικ. 56, 126, 294).

[1992] Όπως στον Προφήτη Ηλία στο Dolgaec και στο ναό της Παναγίας στο Velestovo (Subotić G., Ohrid, εικ. 28, 30).

[1993] Τούρτα Α., Οι ναοί, 186 - 187, υποσ.1565, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[1994] Για την εικονογραφία του αγίου βλ. Weigert C., Polykarp von Smyrna, 219 - 220. Η μνήμη του τιμάται την 23η Φεβρουαρίου (Delehaye H., Synaxarium, στ. 485.1)

[1995] Ερμηνεία, 155, 268, 291

[1996] Ενδεικτικά, στην Παναγία Μαυριώτισσα (Πελεκανίδης Σ., Καστοριά, εικ. 67β) και στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη (Παζαράς Ν., Οι τοιχογραφίες, 220 - 222, εικ. 57, 59).

[1997] Αναγνωστόπουλος Α.-Ανδρούδης Π., Η Βυζαντινή καθέδρα, εικ. 291.

[1998] Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων, 258 - 259, εικ. 168.

[1999] Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, εικ. 77.

[2000] Ερμηνεία, 263, 298. Η μνήμη του τιμάται την 28η Ιουλίου (Delehaye H., Synaxarium, στ. 851.19 - 27).

[2001] Ενδεικτικά, όπως στα αθωνίτικα καθολικά (Millet G., Athos, πίν. 116.1, 159.1, 201.2), στη μονή Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 37) και στην εικόνα του Άγγελου (β΄τέταρτο 15ου αιώνα) (Βασιλάκη Μ., Χειρ Αγγέλου, 40 - 41).

νεαρός διάκονος[2002] και άλλοτε ως μέλος της χορείας των Εβδομήκοντα, όπως στο μνημείο μας. Ανάλογα αποδίδεται στην Τράπεζα της μονής Διονυσίου[2003] και στη μονή Πατέρων Ζίτσας[2004].

Ο άγιος **Ουρβανός** [2005] («Ο ΑΓΙΟC ΟΥΡΒΑΜΟ[ ]») (εικ. 55), επίσκοπος Μακεδονίας, αποδίδεται μεσήλικας με κοντή γενειάδα. Η απεικόνισή του συμφωνεί με την Ερμηνεία[2006], δεν απαντάται συχνά στη μνημειακή ζωγραφική και ανάλογα ιστορείται στην Τράπεζα Μεγίστης Λαύρας και Διονυσίου[2007].

Στο επόμενο μετάλλιο εικονίζεται αδιάγνωστος άγιος («Ο ΑΓΙΟC ΟΠΟΥ[ ]») (εικ. 55), που αποδίδεται μεσήλικας με πυκνή κόμη και μακριά καστανή γενειάδα.

Ο άγιος **Κηφάς** [2008] («Ο ΑΓΙΟC ΚΙΦ[ ]C») (εικ. 55), εκ των Εβδομήκοντα αποστόλων, είναι ηλικιωμένος με πυκνή κόμη και κοντή, πεπλατυσμένη γενειάδα. Η απεικόνισή του συμφωνεί με την Ερμηνεία[2009] και δεν απαντά σε προγενέστερο εντοίχιο σύνολο[2010], σύμφωνα με τη μέχρι σήμερα έρευνα.

Μετάλλια αγίων νότιου κλίτους

Στο νότιο κλίτος παρατάσσονται μετάλλια αγίων, οι οποίοι ιστορούνται πάνω από τη χορεία των ολόσωμων αγίων (στρατιωτικών, ιαματικών, αναχωρητών). Οι μορφές εικονίζονται κατά ζεύγη με ελαφρά συστροφή ο ένας προς τον άλλο κρατώντας στο δεξιό χέρι το σταυρό του μαρτυρίου τους και το αριστερό σε στάση δέησης μπροστά στο στήθος. Είναι όλοι ενδεδυμένοι με χιτώνα διακοσμημένο στην παρυφή με πολύτιμους λίθους και μαργαριτοστόλιστο ιμάτιο. Προέρχονται από τους Τεσσαράκοντα μάρτυρες της Σεβάστειας[2011], οι οποίοι τιμώνται την Θ΄ Μαρτίου[2012],

---

[2002] Ενδεικτικά, στο καθολικό Μεγίστης Λαύρας (Millet G., Athos, πίν. 121.1) και στην Κοίμηση Καλαμπάκας (Αναγνωστόπουλος Α. - Ανδρούδης Π., Η Βυζαντινή καθέδρα, εικ. 133).

[2003] Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 120, 371.

[2004] Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων, 256, εικ. 164

[2005] Η μνήμη του τιμάται την 29η Νοεμβρίου (Delehaye H., Synaxarium, στ. 266.3 - 6).

[2006] Ερμηνεία, 153, 195, 263, 298.

[2007] Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 59, 120, 314 εικ. 28.

[2008] Η μνήμη του τιμάται την 8η Δεκεμβρίου (Delehaye H., Synaxarium, στ. 289.37 - 290.19).

[2009] Ερμηνεία, 299.

[2010] Πρβλ. την αντίστοιχη μορφή σε μεταγενέστερο έργο, στη Σκήτη της Αγίας Τριάδας στη μονή Χιλανδαρίου (1682 - 1685) (Τούτος Ν. - Φουστέρης Γ., Ευρετήριον, 222).

[2011] Για τη λατρεία και την εικονογραφία των Τεσσαράκοντα μαρτύρων βλ. Demus O., Two Palaeologan Mosaic Icons, 87 - 119.

εκ των οποίων ο ένας (Χουδίων) εικονίζεται δύο φορές. Ανάμεσα στον όμιλο των μαρτύρων παρεμβάλλονται και δύο άγιοι από τους Εβδομήκοντα αποστόλους, που έχουν παρασταθεί προηγουμένως στο ίδιο κλίτος.

Ο προεξάρχων του ομίλου των μαρτύρων είναι ο άγιος **Σμάραγδος** («Ο ΑΓΙΟC CMA[ ]ΑΓΔ[ ]») (εικ. 190), ο οποίος αποδίδεται νέος και αγένειος με καστανή πλούσια κόμη, που πέφτει στο ύψος του αυχένα σε βοστρύχους. Η απόδοσή του συμφωνεί με την Ερμηνεία[2013] και ανάλογα αποδίδεται στη μονή Πατέρων[2014].

Στο επόμενο μετάλλιο παριστάνεται για δεύτερη φορά ο άγιος **Ιάσων** («Ο ΑΓΙΟC ΙΑCΩ[ ]») (εικ. 190), ο οποίος έχει ήδη εικονισθεί σε μετάλλιο στο βόρειο τοίχο του ίδιου κλίτους. Αποδίδεται νέος με καστανή κόμη με την διαφορά ότι εδώ προστίθεται το κοντό γένι.

Η απεικόνισή του συμφωνεί με την Ερμηνεία[2015]. Το μερικώς διαφοροποιημένο πρότυπο δεν εντοπίζεται στη μέχρι σήμερα έρευνα καθώς ιστορείται σπάνια στη μνημειακή ζωγραφική. Ωστόσο, ανάλογα έχει αποδοθεί στην Τράπεζα της μονής Διονυσίου[2016] και μάλιστα με διπλή απεικόνιση του αγίου, όπως στο μνημείο μας.

Ακολουθεί αδιάγνωστος άγιος («Ο ΑΓΙΟC ΤΥΜΟΤΗΑΝΙ») (εικ. 190), ο οποίος αποδίδεται νέος με πυκνή καστανή κόμη, που πέφτει πίσω στον αυχένα σε βοστρύχους.

Ο άγιος **Σωσθένης** [2017] («Ο ΑΓΙΟ COCTEN[ ]») (εικ. 191), επίσκοπος Κολοφώνος Ιωνίας, αποδίδεται νέος με πυκνή καστανή κόμη και στρογγυλό γένι. Ο άγιος εικονίζεται σύμφωνα με την Ερμηνεία [2018] και προέρχεται από τους Εβδομήκοντα Αποστόλους ως στενός συνεργάτης του αποστόλου Παύλου. Ανάλογα παριστάνεται στην Τράπεζα της μονής Διονυσίου (1603)[2019].

[2012] Η μνήμη τους τιμάται την 9η Μαρτίου (Delehaye H., Synaxarium, στ. 521 - 524).

[2013] Ερμηνεία, 160, 272, 297.

[2014] Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων, 278, εικ. 145. Ανάλογα αποδίδεται στη μονή Παντοκράτορος (Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 203, εικ. 84). Πρβλ. διαφοροποιημένη απόδοση στο καθολικό της μονής Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, εικ. 170), όπου εικονίζεται ως μεσήλικας με κοντά γένια.

[2015] Ερμηνεία, 152, 264, 299.

[2016] Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 125, 373 - 374 (αρ.229, 248).

[2017] Η μνήμη του τιμάται την 8η Δεκεμβρίου (Delehaye H., Synaxarium, στ. 289 - 290).

[2018] Ερμηνεία, 263, 299.

[2019] Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 127, 374.

Ο άγιος **Σισίνιος** («Ο ΑΓΙΟC CICYN[ ]OC») (εικ. 191), είναι νέος αγένειος με σγουρή, πυκνή κόμη, που πέφτει πίσω στον αυχένα σε βοστρύχους. Ο άγιος εντάσσεται στον όμιλο των Τεσσαράκοντα μαρτύρων της Σεβάστειας και η απόδοσή του ως αγένειου νέου συμφωνεί με την Ερμηνεία[2020]. Παρόμοια απεικονίζεται στο Ηορονο[2021], στην Τράπεζα της μονής Παντοκράτορος[2022] και στη μονή Πατέρων[2023], αντίθετα από το πρότυπο που χρησιμοποιεί ο Θεοφάνης στη μονή Σταυρονικήτα[2024].

Ο άγιος **Ξάνθος** («Ο ΑΓΙ[ ] ΞΑΝΘΟ») (εικ. 191), αποδίδεται νέος και αγένειος με κοντή, σγουρή, καστανή κόμη. Η απεικόνιση του αγίου συμφωνεί με την περιγραφή της Ερμηνείας[2025] και ανάλογα παριστάνεται στο ναό της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος στα Παπιανά Λέσβου[2026] και στη μονή Πατέρων[2027].

Ο άγιος **Χουδίων** («Ο ΑΓΙΟC Χ[ ]ΔΙ») αποδίδεται νέος με καστανή κόμη, κοντό γένι και μουστάκι. Ο συγκεκριμένος μάρτυρας αναφέρεται από την Ερμηνεία χωρίς περιγραφή των προσωπογραφικών του χαρακτηριστικών[2028]. Ο μάρτυρας δεν ιστορείται συχνά στη μνημειακή ζωγραφική και πιθανόν ο ζωγράφος υιοθετεί άγνωστο στη σημερινή έρευνα πρότυπο, αντίθετα με την απόδοσή του στη μονή Σταυρονικήτα[2029].

Ο άγιος **Φιλοκτήμων ή Φιλοικτίρμων** («Ο ΑΓΙ[ ]C ΦΙΛΟ[ ]ΙΤΗΜΩΝ») είναι νέος με καστανή κόμη και κοντό, στρογγυλό γένι.

[2020] Ερμηνεία, 272, 297.

[2021] Petković S., Patriarchate of Peć, εικ. 111.

[2022] Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 204, εικ. 94.

[2023] Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων, 280 - 281, εικ. 148.

[2024] Ο άγιος αποδίδεται ηλικιωμένος με γενειάδα, που διατάσσεται σε πλοκάμους (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, εικ. 170).

[2025] Ερμηνεία, 160. Στην Ερμηνεία αναφέρεται ως Ξανθίας, αντίθετα στις Πηγές της αναφέρεται ως Ξανθός (Ερμηνεία, 297).

[2026] Γούναρης Γ., Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, 195 εικ. 134β. Αντίθετα, στη Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, εικ. 170) και στη μονή Παντοκράτορος (Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 204 εικ. 85) αποδίδεται ως μεσήλικας με διχαλωτό γένι.

[2027] Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων, 278 - 279 εικ. 145, 176.

[2028] Ερμηνεία, 272, 297.

[2029] Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, εικ. 183, όπου ο άγιος αποδίδεται ηλικιωμένος με λευκή γενειάδα, που διατάσσεται σε πλοκάμους. Πρβλ. ανάλογη απόδοση στην Τράπεζα της μονής Παντοκράτορος (Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 203, εικ. 84)

Η απόδοση του μάρτυρα συμφωνεί με την Ερμηνεία [2030] και παραπλήσια εικονίζεται στη μονή Σταυρονικήτα [2031] και στην Τράπεζα της μονής Παντοκράτορος[2032].

Ο άγιος **Ουάλης** («Ο ΑΓΙΟC ΟΥΑΛΤ[ ]C»), αποδίδεται νέος, αγένειος με κοντή καστανή κόμη. Η απόδοσή του δε συμφωνεί με την Ερμηνεία[2033] και υιοθετείται διαφορετικό και άγνωστο στη σημερινή έρευνα πρότυπο από εκείνο της μονής Σταυρονικήτα[2034] και της μονής Παντοκράτορος[2035].

Ο άγιος **Μελέτιος** («Ο ΑΓΙΟC ΜΕΛΕΤΙΟC») (εικ. 193) είναι ηλικιωμένος με αναφαλλαντίαση και κοντή, διχαλωτή γενειάδα. Η απόδοσή του δε συμφωνεί με την Ερμηνεία[2036] και δεν απαντά σε άλλο επιτοίχιο παράδειγμα, σύμφωνα με τη μέχρι σήμερα έρευνα.

Ο άγιος **Οξύκλινος** («Ο ΑΓΙΟC ΟΞΥΚΛΙ[ ]ΟC») (εικ. 193) είναι νέος, αγένειος με πυκνή καστανή κόμη. Η απόδοσή του συμφωνεί απόλυτα με την Ερμηνεία[2037] και δεν εντοπίζεται σε κανένα άλλο εντοίχιο έργο, σύμφωνα με τη μέχρι σήμερα έρευνα.

Ο άγιος **Φλαβιανός ή Φλάβιος** («Ο ΑΓΙΟC ΦΛΑΒΙΑ[ ]ΟC») (εικ. 193) έχει ανάλογη φυσιογνωμική απόδοση με τον προηγούμενο μάρτυρα Οξύκλινο. Η απεικόνισή του συμφωνεί με την Ερμηνεία [2038] αλλά διαφοροποιείται από την απόδοση του Θεοφάνη στη μονή Σταυρονικήτα[2039]. Η ιστόρηση του μάρτυρα είναι σπάνια στη μεταβυζαντινή ζωγραφική, ενώ παραμένει άγνωστο το πρότυπο του ζωγράφου μας.

Ο άγιος **Αγλάιος** («Ο ΑΓΙΟC ΑΓΛΑΪΟC») (εικ. 194) αποδίδεται νέος με καστανή, πυκνή κόμη και στρογγυλό κοντό γένι. Η απεικόνισή του συμφωνεί με την Ερμηνεία[2040] και η ιστόρησή του δεν είναι συχνή στη μεταβυζαντινή ζωγραφική[2041].

[2030] Ερμηνεία, 161, 272, 297.

[2031] Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, εικ. 175.

[2032] Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 204, εικ. 94.

[2033] Ερμηνεία, 160, 272.

[2034] Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, εικ. 168.

[2035] Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 204, εικ. 89.

[2036] Ερμηνεία, 297.

[2037] Ερμηνεία, 297.

[2038] Ερμηνεία, 160, 272.

[2039] Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, εικ. 173.

[2040] Ερμηνεία, 297.

Ο άγιος **Ηράκλειος** («Ο ΑΓΙΟC ΗΡΑΚΛΙΟC») (εικ. 194) παριστάνεται όπως ο προηγούμενος μάρτυρας άγιος Αγλάιος, με τη διαφορά ότι η κόμη διατάσσεται σε βοστρύχους στο ύψος του αυχένα. Η απεικόνισή του συμφωνεί με την Ερμηνεία[2042] και παραπλήσια απεικονίζεται στη μονή Σταυρονικήτα[2043].

Ο άγιος **Αέτιος** («Ο ΑΓΙΟC [ ]ΝΕΤΙΟC») (εικ. 194) έχει καστανή, πυκνή κόμη και στρογγυλό, κοντό γένι. Η απόδοσή του συμφωνεί με την Ερμηνεία [2044] και παραπλήσια εικονίζεται στη μονή Σταυρονικήτα[2045].

Στο τελευταίο μετάλλιο παριστάνεται για δεύτερη φορά ο άγιος **Χουδίων** («Ο ΑΓΙΟC ΧΟΥΔΙΩ») (εικ. 194), που αποδίδεται διαφορετικά ως νέος και αγένειος. Ο άγιος αναφέρεται στην Ερμηνεία[2046], χωρίς, όμως, να περιγράφεται προσωπογραφικά. Ο ζωγράφος υιοθετεί διαφορετικό πρότυπο από την προηγούμενη απεικόνισή του.

Διακοσμητικά θέματα

Ο διάκοσμος του ναού του Αγίου Γεωργίου ολοκληρώνεται με γραπτά κοσμήματα, που καλύπτουν τα κατώτερα τμήματα της κεντρικής αψίδας, των τοιχών και των πεσσών, στα εσωρράχια φωτιστικών ανοιγμάτων, πάνω από τα κιονόκρανα, στα μετάλλια των αγίων και των προφητών και στις επιφάνειες των ελκυστήρων. Τα γραπτά κοσμήματα λειτουργούν συμπληρωματικά άλλοτε αναδεικνύοντας τις παραστάσεις ή τις μορφές και άλλοτε προβάλοντας τα αρχιτεκτονικά μέρη του ναού (πεσσούς, κιονόκρανα, κοσμήτης, υπέρθυρο εισόδου) ή συμπληρώνοντας τα κενά με ζωγραφικό τρόπο. Η διάκριση τους είναι απαραίτητη σε δύο μεγάλες κατηγορίες θεμάτων, ώστε να γίνει αντιληπτή η χρήση τους.

Στην πρώτη ομάδα εντάσσονται τα γεωμετρικά, σχηματοποιημένα κοσμήματα (εικ. 33, 34), που εντοπίζονται, στις κατώτερες επιφάνειες των παραβημάτων, στις παραστάδες των πεσσών και στο εξωτερικό αψίδωμα της κεντρικής εισόδου.

[2041] Όπως στη μονή Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, εικ. 189), όπου, όμως, ο Θεοφάνης χρησιμοποιεί διαφορετικό πρότυπο και αποδίδει τον άγιο ηλικιωμένο με πυκνή κόμη και διχαλωτή γενειάδα.

[2042] Ερμηνεία, 160, 297.

[2043] Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, εικ. 176. Πρβλ. την αντίστοιχη μορφή στην Τράπεζα της μονής Παντοκράτορος (Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 204, εικ. 93).

[2044] Ερμηνεία, 160, 272, 297.

[2045] Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, εικ. 180. Πρβλ. την αντίστοιχη μορφή στην Τράπεζα της μονής Παντοκράτορος (Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 204, εικ. 87).

[2046] Ερμηνεία, 272, 297.

Πρόκειται, κυρίως, για κυματοειδείς γραμμές (εικ. 201), που διατάσσονται κατά χρώμα σε ομάδες των τεσσάρων σχηματίζουν αντωπά και κατακορυφήν τρίγωνα σε αποχρώσεις του πορφυρού και του μαύρου πάνω σε λευκό βάθος. Οι ζώνες αυτές παραπέμπουν σε προσπάθεια μίμησης ορθομαρμάρωσης και συναντώνται στα κατώτερα τμήματα της κεντρικής αψίδας, του βόρειου τοίχου του κεντρικού κλίτους και της Πρόθεσης αλλά και σε επιφάνειες των ελκυστήρων (εικ. 211) και θυμίζουν ανάλογα μοτίβα στο νάρθηκα του καθολικού της μονής Βαρλαάμ[2047] και σε έργα Λινοτοπιτών ζωγράφων[2048]. Ανάλογης, επίσης, σύλληψης και χρήσης αποτελούν κάθετα, ομόκεντρα ορθογώνια σχήματα που συναντώνται στη βορειοδυτική παραστάδα του ναού και σε μικρά διάχωρα μεταξύ των παραστάσεων. Πρόκειται ουσιαστικά για μια άτεχνη προσπάθεια προοπτική απόδοσης του βάθους σε αποχρώσεις του κίτρινου, πράσινου και πορφυρού,

Επίσης, μετάλλιο (εικ. 227) αποτελούμενο από τέσσερις ομόκεντρους κύκλους πάνω σε λευκό βάθος καλύπτει το μέτωπο της επισκοπικής έδρας του συνθρόνου σε μια προσπάθεια να τονισθεί η θέση εντός του Ιερού[2049].

Στην κατώτερη επιφάνεια της κόγχης της Πρόθεσης εντοπίζονται ίχνη ρόμβου (εικ. 228), όπου εγγράφεται φυλλοφόρος βλαστός με άνθη και καρπούς. Η γραπτή ορθομαρμάρμαρωσης του τύπου «opus sectile» υπήρξε ιδιαίτερα αγαπητή με ως τα μετά την Άλωση χρόνια[2050] με μεγάλη απήχηση, κυρίως, στους ζωγράφους της Κρητικής σχολής[2051]. Ανάλογης σύλληψης είναι το κόσμημα με εναλλασσόμενες, επάλληλες χρωματικές φλέβες (ώχρας - γκρι - υπόλευκου), εγγεγραμμένες εντός ορθογωνίου, γραπτού πλαισίου.

Τέλος, ζώνη με τριπλή, χρωματική, επάλληλη διάταξη σειράς ζιγκ - ζαγκ (εικ. 203,

---

[2047] Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 148, εικ. 87, 205.

[2048] Τούρτα Α., Οι ναοί, 171, εικ. 71α - β, Σκαβάρα Μ., Το Έργο, 423, εικ. 223, 326 - 329, Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων, 289, εικ.23, 112 - 113, 124, 161, Τσιμπίδα Ε., Οι τοιχογραφίες, εικ. 119, 273.

[2049] Το κόσμημα δεν εντοπίζεται στον υπόλοιπο διάκοσμο του ναού ή των υπολοίπων εκκλησιών της περιοχής Δομενίκου.

[2050] Ενδεικτικά, στη μονή Παντάνασσας Μυστρά (Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ. - Εμμανουήλ Μ., Μονή Παντάνασσας, 248 - 251).

[2051] Σέμογλου Α., Ο καλλιτεχνικός Δυϊσμός, 289 υποσ. 13. Πρβλ., ενδεικτικά, στη μονή Αναπαυσά (Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 324 - 326), στη Μολυβοκκλησιά (Παντζαρίδης Σ., Μολυβοκκλησιά, εικ. 148 - 149) και στην Κοίμηση Καλαμπάκας (Αναγνωστόπουλος Α. - Ανδρούδης Π., Η Βυζαντινή καθέδρα, εικ. 3930 - 392).

204), το γνωστό μοτίβο του «ακορντεόν»[2052], περιτρέχει τις κιονοστοιχίες και τις παραστάδες. Η προσπάθεια προοπτικής απόδοσης επιτυγχάνεται με φωτοσκιάσεις και ακμές προκαλώντας μια οπτική ψευδαίσθηση βάθους. Ανάλογο κόσμημα εντοπίζεται στο μέτωπο παραθύρων στην Αγία Τριάδα στο Pljevlja (1592 - 1595)[2053], στο καθολικό της μονής Βυτουμά (1600)[2054] και της νέας Τράπεζας της μονής Διονυσίου (1602/3)[2055] .

Σε μια δεύτερη κατηγορία διακοσμητικού θέματος εντάσσονται τα φυτικά μοτίβα, που υπερτερούν στο διάκοσμο του ναού, και μπορούν να αναγνωρισθούν επιμέρους ομάδες με βάση την ποικιλομορφία και τη χρωματολογία τους:

α) σχηματοποιημένα ανθέμια και ελικοειδείς βλαστοί σε μαύρο ή άσπρο βάθος

β) ανθοφόροι ελικοειδείς βλαστοί σε πολυχρωμία

Στην πρώτη υποκατηγορία (εικ. 113) εντάσσονται τα αρχαΐζοντα μοτίβα με τους βαθιά κολπούμενους βλαστούς (εικ. 163) με τα ανακαμπτόμενα ημίφυλλα[2056], που ενίοτε επιμηκύνονται ή διαμορφώνουν τετράφυλλα ανθέμια[2057] (εικ. 210), σε μια προσπάθεια αποφυγής της μονοτονίας και της επανάληψης πάνω σε άσπρο ή μαύρο

[2052] Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ. - Εμμανουήλ Μ., Μονή Παντάνασσας, 239-240 εικ.98, 99 ζ-θ, 101, όπου σχετικά προγενέστερα παραδείγματα και βιβλιογραφία.

[2053] Petković S., Pljevlja, σχ. σελ. 178, 181 - 182.

[2054] Τριβυζά Ε., Μονή Βυτουμά, εικ. 19, 21.

[2055] Βαφειάδης Κ., Η ζωγραφική, εικ. 137. Πρβλ. τη χρήση του μοτίβου μεταγενέστερα στη μονή Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Σπήλαιο Γρεβενών (1641) (Τσάμπουρας Θ., Τα καλλιτεχνικά εργαστήρια, εικ. 102).

[2056] Το διακοσμητικό αυτό σχέδιο συναντάται στη μονή της Αγίας Παρασκευής Βίκου Ζαγορίου (1414) (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Οι τοιχογραφίες, εικ. 58), στους Αγίους Αποστόλους Καστοριάς (Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, εικ. 21β), στις μονές Πατέρων Ζίτσας (Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων, εικ. 24, 84, 95, 99 - 100), Πέτρας Αγράφων (Σδρόλια Στ., Οι τοιχογραφίες, εικ.191) και Σπηλαίου Σαρακήνιστας (Σκαβάρα Μ., Το Έργο, 311 - 312, 324, 333). Πρβλ. στην Αγία Τριάδα στην Pljevlja (Petković S., Pljevlja, σχ. σελ. 167, 175).

[2057] Το σχέδιο αυτό χρησιμοποιείται στο τριγωνικό κενό των θυρών των πλάγιων κλιτών προς το νάρθηκα και στις δυτικές παραστάδες. Πρόκειται για ένα ιδιαίτερα προσφιλές μοτίβο σε μνημεία, που σχετίζονται με το συνεργείο του ζωγράφου Ζώρζη, όπως στις μονές Διονυσίου, Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ.σελ. 119, 129, 144 – 145), Διονυσίου (Millet G., Athos, πίν. 198 - 200, Δαμούλος Π., Λιτή, 260), Δουσίκου (αδημοσίευτη) και Ρουσάνου (Αναγνωστόπουλος Α., Μονή Ρουσάνου, 265 και). Βλ. σπανιότερα σε μνημεία της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας (Kanari T., Les peintures, εικ. 76 - 77, 97, Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, εικ. 122).

φόντο. Το μοτίβο καλύπτει κατά κανόνα τις επιφάνειες των ελκυστήρων, τα κενά μεταξύ των παραθύρων της κεντρικής κόγχης και τα τριγωνικά διάχωρα στις θύρες των παραβημάτων.

Στη δεύτερη υποκατηγορία γίνεται αντιληπτή μια πιο προσεγμένη διακοσμητική διάθεση του ζωγράφου και συναντάται κυρίως στα πλέον ορατά τμήματα του ναού. Σε αντίθεση με τη σχηματοποίηση της προηγούμενης κατηγορίας, εδώ μια έντονη φυσιοκρατική απόδοση του φυτικού κοσμήματος παρατηρείται στα διάκενα μεταξύ των προφητών (εικ. 28, 29) στη στεφάνη της κεντρικής κόγχης του Ιερού. Συγκεκριμένα, από ένα μικρό κεντρικό μετάλλιο με ενταγμένο πολύφυλλο άνθος με ξεχωριστό κόκκινο πλαίσιο σχηματίζει σηρικούς τροχούς[2058] με τα μεγαλύτερα μετάλλια των μορφών. Από αυτό το κεντρικό μετάλλιο φύονται με αντίθετη φορά κάθετοι, χυμώδεις κίτρινοι βλαστοί με καλυκωτά πράσινα άνθη πάνω σε μαύρο βάθος, απ΄όπου ξεπηδούν τρεις επιμέρους ελισσόμενοι βλαστοί που εισδύουν και περιπλέκονται με τα μετάλλια των προφητών.

Επίσης, μια ιδιαίτερα πολύπλοκη και λεπτολόγος απόδοση του ιδίου θέματος (εικ. 221 - 224) παρατηρείται στις ζώνες των στηθαίων ιεραρχών και αγίων σε μετάλλια. Πρόκειται για μια φαρδύτερη ζώνη, συγκριτικά με εκείνη των προφητών της αψίδας, φανερώνοντας ένα ζωγράφο με εξαιρετική ευαισθησία και φαντασία στο συνδυασμό των χρωμάτων. Συγκεκριμένα, το παραπάνω θέμα διαφοροποιείται ως προς το μικρό κεντρικό μετάλλιο, που δε σχηματίζει σηρικό τροχό αλλά από το οποίο εκφύονται περιελισσόμενοι βλαστοί με καλυκωτά άνθη με μπλε στημόνες σχηματίζοντας καρδιόσχημο σχέδιο με λωτόσχημο ανθό στο κέντρο και στους ενδιάμεσους κόμπους μικρά γαλάζια άνθη.

Στα μικρά μετάλλια εγγράφονται άλλοτε μικρότερα δισκάρια ή πολύφυλλα άνθη, που εναλλάσσονται στις αποχρώσεις του μπλε και του κόκκινου, ένα θέμα που εντοπίζεται και στα γειτονικά ναϋδρια της Τσαριτσάνης[2059]. Πρόκειται για ένα από τα συνήθη φυτικά μοτίβα της μεταβυζαντινής ζωγραφικής με ποικίλες χρωματικές

[2058] Ανάλογο μοτίβο σε απλοποιημένη και σχηματοποιημένη μορφή εντοπίζεται στον Άγιο Νικόλαο Δομενίκου.

[2059] Όπως στη σύγχρονη μονή του Αγίου Αθανασίου και στους λίγο μεταγενέστερους ναούς των Αγίων Αναργύρων και της μονής Σπαρμού (Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, εικ. 275, 287 - 288, 299, 301, 309 - 311 αντίστοιχα).

εναλλαγές και σχηματικές διαφοροποιήσεις[2060].

Τέλος, στους κίονες των τοξοστοιχιών (εικ. 229) διαμορφώνεται εν είδει κιονοκράνου, κόσμημα με ένα μεγάλο καλυκόμορφο άνθος στο κέντρο, από το οποίο ξεπηδούν εκατέρωθεν έξι λεπτόμισχοι, γαλάζιοι, ελικοειδείς βλαστοί με λωτόσχημα άνθη και καρπούς στις απολήξεις τους σε αποχρώσεις του καστανοκόκκινου πάνω σε υπόλευκο βάθος. Η τυπολογία της διακόσμησης και ο συνδυασμός έντονων χρωμάτων παραπέμπει στην επίδραση της τουρκοπερσικής τέχνης στα Βαλκάνια[2061], όπως αυτή εισήχθει σε έργα της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος[2062] σε ποικίλες παραλλαγές. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα ένα άρτιο χρωματικό αποτέλεσμα επιτείνοντας την αίσθηση του αναγλύφου.

Συμπερασματικά, λοιπόν, ο ανεικονικός διάκοσμος του ναού είναι ιδιαίτερα επιμελημένος και διακριτικός σε σχέση με το μέγεθος του μνημείου και το εύρος της διακόσμησης. Η γενικευμένη χρήση του ανθοφυτικού θέματος στο διάκοσμο του Αγίου Γεωργίου συγκριτικά με την περιορισμένη χρήση γεωμετρικών μοτίβων φανερώνει την επίδραση έργων της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας. Τα φυσιοκρατικής απόδοσης μοτίβα με τις σχεδιαστικές παραλλαγές σε περιορισμένο βαθμό και το αρμονικό χρωματικό συνδυασμό φανερώνουν την επιδίωξη του αγιογράφου να αποφύγει τη στείρα επανάληψη παραδοσιακών διακοσμητικών θεμάτων και να επιτύχει «τη συμβολική ενόραση του παραδείσου»[2063].

[2060] Σέμογλου Α., Ο καλλιτεχνικός Δυϊσμός, 294 – 296, Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, 57. Ανάλογα σχέδια απαντούν σε ναούς της Ηπείρου (Χουλιαράς Ι., Δυτικό Ζαγόρι, εικ. 156, 235α - 237α, Τσάμπουρας Θ., Τα καλλιτεχνικά εργαστήρια, εικ. 316, 344, 427, 488, 500), της Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, εικ. 12α, 28α, 90α, 105β) και της Βέροιας (Τσιλιπάκου Α., Μνημειακή ζωγραφική, 234).

[2061] Για το θέμα αυτό βλ. Radojkovic B., Les influences Turco - Persanes, 119 κ.εξ., Stojanovic D., Les elements orientaux, 443 κ.εξ., Γαρίδης Μ., Διακοσμητική ζωγραφική, 17 κ.εξ. και Σδρόλια Στ., Οι τοιχογραφίες, 285 - 286 υποσ. 189 - 197, όπου και συγκεντρωτική βιβλιογραφία.

[2062] Ενδεικτικά, βλ. το καθολικό της μονής Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια νήσου Ιωαννίνων, πίν.28, 66, 130 - 131) και τη Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou-Makri A., Les peintures, εικ.43 - 46) και στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου της μονής Μεγίστης Λαύρας (Semoglou A., Saint-Nicolas, πίν. 85a - 86).

[2063] Lepage C., L ornementation, 199.

Γ. Παρατηρήσεις στη ζωγραφική του Αγίου Γεωργίου

i. Εικονογραφικές παρατηρήσεις

Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του ναού με την παράθεση εκτενών εικονογραφικών κύκλων, μεμονωμένων συνθέσεων και αγίων αποτελεί ένα πλούσιο σύνολο, αντιπροσωπευτικό δείγμα εκλεκτισμού και πρωτοτυπίας. Το μέγεθος και η αρχιτεκτονική διαμόρφωση σε συνδυασμό με τις προσωπικές επιλογές του ζωγράφου διαμόρφωσαν ένα πολυσύνθετο εικονογραφικό πρόγραμμα. Ο ζωγράφος Γεράσιμος αντλεί και συνδυάζει στοιχεία από διαφορετικές και ποικίλες εικονογραφικές πηγές με αποτέλεσμα η προσπάθεια εντοπισμού άμεσων προτύπων ενίοτε να καθίσταται δυσχερής. Οι προσλαμβάνουσες επιρροές στο προσωπικό του ύφος καταδεικνύουν βαθιά γνώση των καλλιτεχνικών ρευμάτων της εποχής παράλληλα με την καλλιτεχνική παράδοση της περιοχής.

Σε επιβίωση εικονογραφικών τύπων της υστεροβυζαντινής τέχνης του ευρύτερου Μακεδονικού χώρου προσγράφεται ένας ικανός αριθμός παραστάσεων. Πρόκειται για συνθέσεις, ο εικονογραφικός τύπος των οποίων δεν απαντά συχνά στη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Χαρακτηριστικά παραδείγματα ο Ενταφιασμός του Χριστού και η Αποτομή του Προδρόμου, η Αναγγελία του θανάτου της Παναγίας και η Μετάστασή της ως αυτόνομες σκηνές, η ρίψη του αγίου Παντελεήμονος στη θάλασσα, το μαρτύριο του αποστόλου Βαρνάβα και ορισμένα μαρτύρια αγίων από το Μηνολόγιο του Μαρτίου[2064]. Επιμέρους στοιχεία ή μοτίβα, που απαντούν ως απόηχος της παλαιολόγειας ζωγραφικής, εντοπίζονται σε σκηνές, όπως ο νεαρός χορευτής που περπατάει με τα χέρια στον Εμπαιγμό, η απόδοση της Παναγίας Βλαχερνίτισσας χωρίς το Χριστό στην Καιόμενη Βάτο, οι θρηνωδούσες γυναίκες στην Κοίμηση της Παναγίας.

Ένας σημαντικός αριθμός παραστάσεων έλκει την καταγωγή από την εικονογραφική παράδοση της Κρητικής Σχολής. Αυτό δικαιολογείται σε μεγάλο βαθμό από την γειτνίαση των μοναστηριακών συγκροτημάτων των Μετεώρων. Ο ζωγράφος μας, εκτός από τα ανθίβολα που διέθετε, πιθανότατα είχε άμεση γνώση και επαφή με τα έργα αυτά. Επομένως, είχε τη δυνατότητα να μεταφέρει άλλοτε

[2064] Πρόκειται για τους αγίους Σωφρόνιο και Πιόνιο (ΙΑ΄Μαρτίου), τις απεικονίσεις των αγίων Αριστόβουλου και Μένιγνου του Κναφέως (ΙΕ΄Μαρτίου), τα μαρτύρια των αγίων Κυρίλλου, Φιλήμονος, Δομνινού (ΚΑ΄Μαρτίου), Δομετίου (ΚΓ΄Μαρτίου) και Ιακώβου του Πρεσβύτερου (ΚΔ΄Μαρτίου).

αυτούσια και άλλοτε εμπλουτίζοντας την επιλεγόμενη εικονογραφική πηγή με επιμέρους στοιχεία από την εικονογραφική παράδοση της Κρητικής Σχολής. Επιρροές εντοπίζονται κατά κανόνα στο διευρυμένο Χριστολογικό κύκλο, στα θαύματα, όπως την Ίαση του εκ γενετής τυφλού, στις μεμονωμένες συνθέσεις, όπως η Ύψωση του Τιμίου Σταυρού και η Κοίμηση του Εφραίμ του Σύρου, στις παλαιοδιαθηκικές σκηνές της Φιλοξενίας του Αβραάμ και των Τριών παίδων στην κάμινο, στο σύνολο των προφητών και του αρχαγγέλου Μιχαήλ. Παράλληλα, σε μια άλλη ομάδα παραστάσεων εντοπίζονται συγκεκριμένες επιρροές από τις πρώιμες κρητικές εικόνες, όπως στη Γέννηση του Χριστού, στην Έγερση του Λαζάρου, στη Βαϊοφόρο, στη Συνάντηση Χριστού με τη Σαμαρείτιδα, στον προφήτη Ηλία στην έρημο, στον άγιο Γεώργιο έφιππο δρακοντοκτόνο και στο μεγαλύτερο μέρος των επεισοδίων του κύκλου του αγίου Γεωργίου.

Επίσης, ικανός αριθμός σχημάτων προσγράφονται στην παράδοση της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας, ένδειξη της βαθιάς γνώσης και παιδείας του ζωγράφου Γερασίμου. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν η Κοινωνία των Αποστόλων, η Προσευχή, η Άρνηση του Πέτρου και η Προδοσία, η Θυσία του Αβραάμ, η Παραβολή του Τελώνη και του Φαρισαίου, η Μεταφορά της Κιβωτού της Διαθήκης, ο αρχάγγελος Γαβριήλ, ο προφήτης Δαυίδ, οι ευαγγελιστές Ματθαίος και Μάρκος και το ζεύγος των αγίων Θεοδώρων. Παράλληλα, στη μνημειακή σύνθεση της Σταύρωσης αναγνωρίζονται σημαντικές επιρροές από το εργαστήριο των Κονταρήδων. Μάλιστα το γεγονός ότι στη σκηνή έχουν ενταχθεί αρμονικά επιμέρους ετερόκλιτα στοιχεία φανερώνει την πρωτοτυπία και την εκλεκτιστική διάθεση του ζωγράφου. Η παραπάνω διαπίστωση ενισχύεται και από τη μεταφορά αυτούσιων προτύπων τόσο από τον εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπηνών, όπως στα μαρτύρια του αποστόλου Ιούδα του Θαδδαίου και των Επτά επισκόπων της Χερσώνας (Ζ΄ Μαρτίου) και στην απόδοση του αγίου Μερκουρίου όσο και από τη Λιτή της μονής Γαλατάκη, όπως το μαρτύριο του αποστόλου Ιακώβου του Αδελφοθέου.

Σημαντική, επίσης, είναι η επίδραση σχημάτων της κρητικής παράδοσης, που έχουν ενταχθεί σε σύνολα της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος και αποτέλεσαν κοινό τόπο για τα μεταγενέστερα εικονογραφικά προγράμματα του Βορειοελλαδικού χώρου. Χαρακτηριστικές είναι οι Χριστολογικές σκηνές της Υπαπαντής, της Βάπτισης, της Βαϊοφόρου, του Μυστικού Δείπνου, της Αίτησης του Ιωσήφ αλλά και άλλων παραστάσεων, όπως το Συμπόσιο του Ηρώδη, τα μαρτύρια των αποστόλων Φιλίππου, Θωμά και Βαρθολομαίου, οι Επτά Παίδες της Εφέσου και το μαρτύριο του

αγίου Ιγνατίου του Θεοφόρου.

Η τοπική καλλιτεχνική παράδοση σε συνδυασμό με την αντίστοιχη του 16ου αιώνα στον ευρύτερο Μακεδονικό χώρο ενέχει σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση του προγράμματος. Οι εικονογραφικές καταβολές του θεματολογίου του ζωγράφου μας εντοπίζονται στην υστεροβυζαντινή μνημειακή καλλιτεχνική παρακαταθήκη της Βαλκανικής, όπως αυτή, επιβίωσε και διαμορφώθηκε στα μετά την Άλωση χρόνια, κυρίως, στη Μακεδονία. Ο εντοπισμός κοινών εικονογραφικών παραμέτρων σε μια τόσο εκτεταμένη γεωγραφική ακτίνα, σε σύνολα του τέλους του 16ου αιώνα και των αρχών του 17ου αιώνα, φανερώνει το χώρο μαθητείας και τους τόπους δράσης των καλλιτεχνικών συνεργείων. Σε αυτό, πιθανόν, συνέβαλε και η ανασύσταση του Πατριαρχείου του Peć (1557), όπου λόγιοι και ηγετικές φυσιογνωμίες οδήγησαν στην ανακαίνιση και ιστόρηση μοναστηριακών συγκροτημάτων, στη συγγραφή κωδίκων και αγιολογικών κειμένων[2065] καθώς και, κυρίως, στην μετάκληση καλλιτεχνικών συνεργείων[2066]. Στο πλαίσιο αυτό της κινητικότητας επιτυγχάνεται ο εμπλουτισμός του εικονογραφικού ευρετηρίου των ζωγράφων μέσα από την άμεση επαφή της τοπικής υστεροβυζαντινής κληρονομιάς με ένα ανανεωμένο πνεύμα σύλληψης και ευρηματικότητας. Η γλωσσική, τέλος, διαφοροποίηση δεν αποτέλεσε ανασταλτικό παράγοντα καλλιτεχνικής επικοινωνίας[2067].

Η επιλεκτική απεικόνιση ορισμένων θεμάτων διαφαίνεται αρχικά με το κύκλο των αποστολικών μαρτυρίων, η ομαδοποίηση των οποίων συνδέεται με τοπική εικονογραφική παράδοση, καθώς τα δύο προγενέστερα παραδείγματα εντοπίζονται στο χώρο της Μακεδονίας[2068]. Ο αυξημένος αριθμός τους, εκτός των δώδεκα μαθητών, οφείλεται στην προσθήκη Κοιμήσεων ή μαρτυρίων ευαγγελιστών και άλλων αποστόλων. Στις εν λόγω παραστάσεις διαπιστώνεται πολυπροσωπία και ρεαλιστική διάθεση βασισμένη στα συναξάρια και την αγιολογική παράδοση. Στην περίπτωση των αποστολικών μαρτυρίων δεν ακολουθείται η τυπική ημερολογιακή διάταξη, όπως στις σκηνές του μηνολογίου του Μαρτίου στο μνημείο μας αλλά και στην ανάπτυξη του προγράμματος στις Λιτές και στις Τράπεζες των μονών του 16ου

[2065] Petković S., Patriarchate of Peć, 217 - 218.

[2066] Petković S., Patriarchate of Pec, 221 – 225, του ιδίου, Icocnographic similarities, 520 – 523, του ιδίου, The origins of the illustrations, 135, Γαρίδης Μ., Μεταβυζαντινή ζωγραφική, 425 κ.εξ., 437 κ.εξ.

[2067] Τσάμπουρας Θ., Τα καλλιτεχνικά εργαστήρια, 394 – 395.

[2068] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 149 – 150.

αιώνα[2069]. Δεν ενδιαφέρεται για την αμήχανη επανάληψη προγενέστερων προτύπων, εισάγει νεωτερικά τυπολογικά στοιχεία και τα εντάσει στα καθιερωμένα διαμορφώνοντας αξιοπρόσεκτες παραλλαγές (μαρτύριο του ευαγγελιστή Ματθαίου, Κοίμηση του ευαγγελιστή Λουκά).

Παράλληλα, η συνειδητή επιλογή ορισμένων σπάνιων θεμάτων, όπως ο άγιος Γρηγόριος και ο άγιος Χρυσόστομος ως Πηγή της Σοφίας καθώς και η Συνάντηση του Χριστού με τον άγιο Γεώργιο «εν υπνίω» αλλά και η ιστόρηση της αγίας Κασίας είναι μερικά από τα θέματα του μνημείου μας, που επιχωριάζουν, κυρίως, στο θεματολόγιο τοιχογραφημένων μνημείων τόσο της Αχρίδας (Mrzen Oreovec) όσο και της Μολδαβίας (Sucevita). Η προτίμηση σε λιγότερο διαδεδομένα εικονογραφικά θέματα, που συναντώνται, κυρίως, στον ευρύτερο χώρο της Μακεδονίας (Καστοριά, Αχρίδα), φανερώνει τον αναζήτηση του ζωγράφου σε αυτή την περιοχή και τον επιτυχή συγκερασμό διαφορετικών πηγών. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν οι ιστορήσεις του του Μελιζόμενου Χριστού, Οράματος του Πέτρου Αλεξανδρείας, του Λίθου, του προφήτη Ηλία στην έρημο και των μεμονωμένων μορφών, όπως των αγίων Κωνσταντίνου, Φωτεινής και Κυριακής. Επιμέρους λεπτομέρειες σε σκηνές όπως ο κεφαλόδεσμος της μαίας και η κάπα του γέροντα βοσκού στη Γέννηση του Χριστού, τα φωτοστέφανα στις αδελφές του Λαζάρου στην Έγερση, η απόδοση του λυμένου σανδαλιού φανερώνουν την ικανότητα αφομοίωσης και συγχώνευσης διαφορετικών, πολλαπλών στοιχείων στις παραστάσεις στο πλαίσιο της ρεαλιστικής διάθεσης και γραφικότητας. Παράλληλα, η χρήση προτύπων από το βορειοδυτικό ελληνικό χώρο της Ηπείρου και της Μακεδονίας υιοθετούνται στα μαρτύρια των αποστόλων Πέτρου, Παύλου και Σίμωνα του Ζηλωτή, στην απόδοση του προφήτη Αββακούμ και των αγίων Σάββα και Βαρβάρου.

Η ιδιαιτερότητα, επίσης, του θεματολογίου διαφαίνεται από την επιλογή σπάνιων αγίων μορφών του σλαβικού εορτολογίου, των αγίων Σάββα και Συμεών, σε μια ιδιαίτερα τιμητική θέση δίπλα στους καθιερωμένους ιεράρχες. Σε ανάλογη θέση έχει απεικονισθεί ο άγιος Σάββας στο ναό του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίτσια (1569/70)[2070]. Η απόδοση των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών των δύο Σέρβων αγίων δε συνάδει με την εικονογραφική παράδοση τους. Σύμφωνα με τη μέχρι

[2069] Ενδεικτικά βλ. στις Λιτές των μονών Δοχειαρίου (Μπεκιάρης Α., Ο ζωγραφικός διάκοσμος, 183κ.εξ) και Διονυσίου (Δαμούλος Π., Λιτή, 46 κ.εξ.) και στις Τράπεζες των μονών του Αγίου Όρους (Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 301 κ.εξ.).

[2070] Ο άγιος έχει απεικονισθεί στο βόρειο τοίχο του Ιερού. Για το θέμα βλ. Τούρτα Α., Οι ναοί, 186.

σήμερα έρευνα, η πιθανή λανθασμένη χρήση ανθιβόλου του οσίου Ιωάννη της Ρίλας χρησιμοποιήθηκε για την απόδοση των δύο μορφών. Άλλωστε το συνοδευτικό όνομα («ΡΙΛСΚΕΕ») αποτελεί τη φωνητική απόδοση της γενικής πτώσης στα κυριλλικά. Επιπλέον, στις δύο συνοδευτικές επιγραφές των Σέρβων αγίων χρησιμοποιείται η βραχυγραφία («СΤΗ»), που παραπέμπει στη λέξη «άγιος» στα κυριλλικά. Η γνώση ή παρανόηση της εικονογραφικής παράδοσης των τριών αυτών αγίων μαζί με τις επιμέρους παρατηρήσεις των επιγραφών τους επιτρέπουν να αντιληφθούμε είτε πιθανές επαφές του Γερασίμου με το σερβικό εκκλησιαστικό περιβάλλον είτε και τη συμμετοχή ενός δίγλωσσου ζωγράφου στο συνεργείο[2071]. Άλλωστε, η ιστόρηση του αγίου Σάββα στο ναό του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίτσια (1570) από το ζωγράφο Νικόλαο, τριάντα χρόνια πριν, φανερώνει τη χρήση του προτύπου και τις καλλιτεχνικές σχέσεις με συνεργεία ζωγράφων που δραστηριοποιούνται στην περιοχή δικαιοδοσίας του Pec[2072]. Ανάλογος συσχετισμός παρατηρείται στην απεικόνιση του αγίου Τίτου σε εξέχουσα θέση ανάμεσα στους ιεράρχες του κεντρικού κλίτους και το σημαντικό ρόλο, που διετέλεσε στον εκχριστιανισμό των Σλάβων[2073].

Πέρα από τα όρια των κυρίαρχων καλλιτεχνικών ρευμάτων της ζωγραφικής του 16ου αιώνα, στο εικονογραφικό πρόγραμμα του μνημείου μας εντοπίζονται εικονογραφικά σχήματα σπάνια ή νέα, κυρίως, στον κύκλο μαρτυρίων των αποστόλων και των αγίων. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να διευκρινισθεί ότι αναφορικά με τον βιογραφικό κύκλο του αγίου Γεωργίου, ο ζωγράφος Γεράσιμος διαμορφώνει νέα εικονογραφικά σχήματα βασισμένος κατά κύριο λόγο στο διασκευασμένο κείμενο του Μαρτυρίου του αγίου από το Δαμασκηνό τον Στουδίτη, που συμπεριλήφθηκε στο έργο του «Θησαυρός».

Ιδιαίτερη σημασία στο εικονογραφικό πρόγραμμα αποτελούν εικονογραφικά θέματα ή σχήματα, που δεν εντοπίζονται προγενέστερα ή μεταγενέστερα τόσο στην εντοίχια ζωγραφική παράδοση όσο και σε φορητές εικόνες. Ο ζωγράφος Γεράσιμος έχει τη δυνατότητα να αυτενεργήσει και να διαμορφώσει προσωπικές του δημιουργίες. Βασισμένος είτε σε αγνώστο ως σήμερα πρότυπο είτε στην ευρηματικότητα και στην ικανότητα αρμονικής ένταξης διαφορετικών στοιχείων αλλά και στη θεολογική του κατάρτιση αποτυπώνει εικαστικά πρωτότυπα σχήματα.

[2071] Ανάλογη περίπτωση απαντά στο καθολικό της μονής Αγίου Γεωργίου Ρητίνης (τέλος 16ου αιώνα) (Παϊσίδου Μ., Το καθολικό της Μονής, 388 – 389).

[2072] Tourta A., The painters, 320, 322 – 324.

[2073] Βλ. παραπάνω, σ. 70 -71.

Η παρουσία των ολόσωμων υμνωδών εκατέρωθεν της Παναγίας Βρεφοκρατούσας στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας, η ιδιότυπη παράσταση του Χριστού ως Μεγάλου Αρχιερέα και η αδιάγνωστη σκηνή, που σχετίζεται με ψαλμό του Δαυίδ, ο Χρηματισμός της κουστωδίας από τους αρχιερείς αλλά και επιμέρους σκηνές από τον κύκλο του αγίου Γεωργίου αποτελούν δείγματα προσωπικής έμπνευσης.

Στον κύκλο του Μηνολογίου, ο ζωγράφος διαμορφώνει τα θέματα είτε δανειζόμενος σχήματα από άλλους κύκλους είτε βασισμένος στα αγιολογικά κείμενα που γνωρίζει ή διαθέτει. Στην πρώτη περίπτωση εντάσσονται κατά κανόνα σκηνές αποτομής ή ανάλογων μαρτυρίων άλλων αγίων (καύση στην πυρά, λιθοβολισμός, ερπισμός, σταύρωση)[2074]. Στη δεύτερη περίπτωση υπάγεται ένας ικανός αριθμός μαρτυρίων, η ιστόρηση των οποίων βασίζεται σε συγκεκριμένα αγιολογικά κείμενα, όπως το Συναξάριο της Κωνσταντινούπολης, ο κώδικας *Paris. Coislin*. 223 (1300/1) και το Μηναίο της Βενετίας (1596), αντίγραφα των οποίων είχε στη διάθεσή του ή υπήρχαν στο περιβάλλον της μοναστικής κοινότητας που εργάστηκε. Η απεικόνιση, μάλιστα, ορισμένων εκ των μαρτυρίων αυτών με το ίδιο εικονογραφικό σχήμα στην αντίστοιχη ζώνη Μηνολογίου στο γειτονικό ναό του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης (1614)[2075] και της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Ζάρκο Τρικάλων (1620)[2076] φανερώνει τη διάδοση του προτύπου στην ευρύτερη περιοχή.

Τέλος, η εκτεταμένη σύνθεση της Δευτέρας Παρουσίας αποτελεί, επίσης, ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα του εκλεκτισμού και της δημιουργικής διάθεσης του Γερασίμου καθώς, πέραν των άλλων στοιχείων, εντάσσει σε αυτήν την παραβολή

[2074] Ενδεικτικά, βλ. τα μαρτύρια των αγίων Μαρκέλλου, Αντωνίου, Νεστοριανού (Α΄Μαρτίου), Κόιντου του Ομολογητού (Β΄Μαρτίου), των Δέκα μαρτύρων από τη Φοινίκη (ΙΣΤ΄Μαρτίου), των αγίων Μυρίων (ΙΗ΄Μαρτίου), των αγίων επτά γυναικών της Αμισού (Κ΄Μαρτίου), των Πέντε Κανονικών και της αγίας Δροσίδας (ΚΒ΄Μαρτίου).

[2075] Σχετικά με το ναό βλ. Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, 186 – 206, 209, 215 – 216. Πρβλ. τα μαρτύρια της αγίας Δομνίνας της Νέας (Α΄Μαρτίου), του αγίου Σωφρονίου και Πιονίου (ΙΑ΄Μαρτίου), του αγίου Θεοφάνη του Ομολογητή (ΙΒ΄Μαρτίου), του αγίου Ουρπασιανού (ΙΓ΄Μαρτίου), Αλεξάνδρου εν Πίδνη (ΙΔ΄Μαρτίου), του αγίου Νικάνδρου και Μένιγνου του Κναφέως (ΙΕ΄Μαρτίου), του αγίου Πάπα από τη Λυκαονία και Ιουλιανού από την Κιλικία (ΙΣΤ΄Μαρτίου), του αγίου Παγχαρίου (ΙΘ΄Μαρτίου), του αγίου Ιακώβου του Πρεσβυτέρου και Αρτέμωνα της Λαοδικείας (ΚΔ΄Μαρτίου).

[2076] Για το ναό βλ. Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, 210 – 212, 216. Πρβλ. τα μαρτύρια του αγίου Αριστόβουλου (ΙΕ¨Μαρτίου), των αγίων Αββάδων ή Μαύρων (Κ΄Μαρτίου), των αγίων Ιακώβου του Ομολογητή και Θωμά, Πατριάρχη Κωνσταντινουπόλεως (ΚΑ΄Μαρτίου) και του αγίου Αρτέμονος (ΚΔ΄Μαρτίου).

πλούσιου και του φτωχού Λαζάρου. Η συμπερίληψη της παράστασης, ως απόρροια, πιθανόν, της απεικόνισης του Λαζάρου «ἐν κόλποις Ἀβραάμ», προσδίδει μία επιπλέον αφηγηματική αίσθηση στη σύνθεση. Επίσης, ο επιτυχής συγκερασμός και η πρόσμιξη ποικίλων στοιχείων με διαφορετικές καταβολές (απόδοση συνθρόνου αποστόλων, πύρινου ποταμού, περιστερά στην Ετοιμασία Θρόνου) αντανακλούν τη δημιουργικότητα του ζωγράφου. Τα στοιχεία αυτά φανερώνουν τον ευρύ πνευματικό ορίζοντα του καλλιτέχνη με το υψηλό επίπεδο θεωρητικής και θεολογικής κατάρτισης, ο οποίος εργαζόταν, πιθανόν, σ' ένα λόγιο, εκκλησιαστικό περιβάλλον. Αξιοσημείωτο είναι, όμως, ότι, στο σύνολο του διακόσμου, εντοπίζεται μεγάλος αριθμός ανορθόγραφων επιγραφών με παράλειψη συμφώνων ή φωνηέντων, όπως ΟΙ Ζ΄ΠΕΔΕC, Η ΥΨΩCΕΙC, Ο ΝΗΠΤΗΡ, ΑΝΕΒΑCΗC, ΑΓΙΟC ΑΧΗΛΙΟC, ΕΠΕΝΕΤΟC, ΘΕΩΔΟΡΟC Ο ΤΥΡΟΝ, αλλά και απόδοση ελάχιστων ονομάτων σε γενική πτώση, όπως ο ΑΓΙΟC ΑΡΤΕΜΟΝΟC ή απόδοση εκφοράς στην ομιλούμενη, όπως Ο ΑΓΙΟC ΠΑΝΤΕΛΗΜΟΝΑC.

Τέλος, λίγες αλλά χαρακτηριστικές λεπτομέρειες, που ανάγονται στη δυτική τέχνη, όπως η απόδοση δισκοπότηρου με τα σύμβολα του Πάθους στα χέρια του αγγέλου στην Προσευχή, η παρουσία χορευτών και μουσικών στη Σταύρωση, η απεικόνιση του Βαραβά στην ίδια σκηνή καθώς και οι δύο σταυροί σε σχήμα «Υ», φανερώνουν την ευρηματικότητα του Γερασίμου και την εξοικείωσή του με θέματα της δυτικής ζωγραφικής.

Συμπερασματικά, λοιπόν, όλα τα παραπάνω στοιχεία συμβάλλουν στο να διαμορφώσουμε μια εικόνα σχετικά με την ταυτότητα, το χώρο μαθητείας και το πεδίο δράσης του ζωγράφου Γερασίμου. Ο ζωγράφος χαρακτηρίζεται από εκλεκτική τάση αλλά και ευχέρεια στη διαχείριση της εικονογραφίας. Η αρμονική σύζευξη τόσο της τοπικής καλλιτεχνικής παράδοσης του 15ου και του 16ου αιώνα στο βορειοδυτικό ελλαδικό χώρο όσο και της παράδοσης των καλλιτεχνικών Σχολών του 16ου αιώνα αποτελεί την πηγή άντλησης των εικονογραφικών προτύπων του. Οι εκάστοτε παλαιολόγειες αναφορές είτε στη διαμόρφωση του προγράμματος (κύκλος Κοιμήσεως της Παναγίας, Σέρβοι άγιοι) είτε επιλογής εικονογραφικών σχημάτων ή μοτίβων φανερώνουν τις άμεσες ή έμμεσες επιρροές του εικονογραφικού του ευρετηρίου. Η παρουσία Σέρβων αγίων σε πρόδηλη τιμητική θέση και οι συνοδευτικές επιγραφές τους αλλά και η ομαδοποίηση αποστολικών μαρτυρίων φανερώνουν την πιθανή σχέση ή μαθητεία ή συνεργασία του ζωγράφου με

καλλιτεχνικά συνεργεία ή εργαστήρια, που δρουν στις περιοχές της Αχρίδας[2077] και της Καστοριάς. Η συνειδητή, μάλιστα, επιλογή σπάνιων θεμάτων, που απαντούν στον ευρύτερο Μακεδονικό χώρο συνηγορεί προς αυτό το συμπέρασμα. Αξιοσημείωτο ρόλο στη διαμόρφωση του θεματολογίου έχουν εικονογραφικά θέματα και σχήματα, που αποτελούν δείγματα προσωπικής έμπνευσης και δημιουργίας. Παράλληλα, η γνώση αγιολογικών κειμένων, όπως του Θησαυρού του Δαμασκηνού Στουδίτη και του κώδικα *Oxon. Bodl.* T.III 16 (1306/7), φανερώνει το εύρος της θεολογικής παιδεία του.

[2077] Petković S., Patriarchate of Pec, 224 – 225.

ii. Τεχνοτροπικές παρατηρήσεις

Ο εκτεταμένος τοιχογραφικός διάκοσμος χαρακτηρίζεται για την εικονογραφική και τεχνοτροπική ενότητα, τη συνοχή και την ομοιογένεια ύφους. Ωστόσο, το μέγεθος του μνημείου και οι επιμέρους διαφοροποίησεις σε μέρος του διακόσμου συνηγορούν στην ύπαρξη δύο τουλάχιστον διαφορετικών καλλιτεχνών, που υιοθετούν κοινές θεμελιώδεις αρχές στην εκτέλεση των θεμάτων τους. Οι διαφορές τους οφείλονται στο προσωπικό ύφος τους και καθιστούν αισθητή τη διάκριση της εργασίας τους.

Ο διαχωρισμός τους είναι απαραίτητος για την πορεία της έρευνας αλλά και αναγκαίος φανερώνοντας τις προσωπικές ζωγραφικές ικανότητες και τον προσδιορισμό της ταυτότητάς τους. Η τεχνοτροπική ανάλυση των παραστάσεων φανερώνει περιορισμένη συμμετοχή του δευτέρου και την πιθανή σχέση μαθητείας με το ζωγράφο Γεράσιμο μαρτυρώντας τον υποστηρικτικό ρόλο του στην εκτέλεση του διακόσμου. Η συνύπαρξή τους και η συνεργασία τους δεν αναιρεί την τεχνοτροπική και τεχνική ενότητα του διακόσμου.

Οι παραστάσεις αποδίδονται σε ορθογώνιους, αυτοτελείς πίνακες, που ορίζονται με διαχωριστικές ερυθρές ταινίες, σύμφωνα με το πλέον διαδεδομένο σύστημα της μεταβυζαντινής μνημειακής ζωγραφικής. Παράλληλα, στις παραστάσεις του Μηνολογίου στο νότιο κλίτος υιοθετείται το έτερο σύστημα εντός συνεχόμενης ζωφόρου, που εντοπίζεται, κυρίως, σε τοιχογραφημένα έργα της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας [2078] . Ανάλογη τέτοια διαμόρφωση του εικονογραφικού προγράμματος ακολουθούν, όμως, και ορισμένοι ζωγράφοι της Κρητικής Σχολής[2079].

Οι συνθέσεις χαρακτηρίζονται για την συμμετρική και ισόρροπη ανάπτυξη των επιμέρους στοιχείων. Αναπτύσσονται άλλοτε σε μεγάλου μεγέθους πίνακες που επιτρέπουν την άνετη ανάπτυξη του θέματος ανάλογα με το διατιθέμενο χώρο (Κοίμηση Παναγίας, Σταύρωση), όπως στις σκηνές των πλάγιων κλιτών (μαρτύρια αποστόλων, βίος αγίου Γεωργίου, Κοίμηση Εφραίμ του Σύρου) και του νάρθηκα (Κλίμακα του Ιωάννη) και άλλοτε σε περιορισμένων διαστάσεων πίνακες, κυρίως, στις σκηνές του κεντρικού κλίτους (Θαύματα, Δανιήλ στο λάκκο των λεόντων). Τα γεγονότα αναπτύσσονται γύρω από το νοητό κατακόρυφο άξονα, όπου

[2078] Ενδεικτικά, στις μονές Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνουν Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 41 κ.εξ.) και Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 149 κ.εξ.).

[2079] Όπως στα καθολικά των μονών Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 171, 173), Ρουσάνου (Αναγνωστόπουλος Α., Μονή Ρουσάνου, 65 - 66) και στην Τράπεζα της Μεγίστης Λαύρας (Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 41 κ.εξ.).

καταλαμβάνουν τα κεντρικά πρόσωπα και πλαισιώνονται από κλειστές ομοιογενείς ομάδες (απόστολοι Ανάληψης, Σταύρωσης). Επιπλέον, οι κύριοι άξονες τονίζονται συνήθως από την απόδοση του φυσικού ή δομημένου σκηνικού βάθους, που ορίζουν το χώρο δράσης (μαρτύρια αποστόλων, Μηνολόγιο). Στις πολυπρόσωπες, μάλιστα, συνθέσεις, τα πρόσωπα παρατάσσονται σε επάλληλα επίπεδα, συνήθως, με την παρατακτική τοποθέτηση των πρωταγωνιστών και ανάδειξη των δευτερευόντων μορφών με την εις βάθος απόδοση προσώπων (Βαϊοφόρος, Ύψωση Τιμίου Σταυρού) ή φωτοστεφάνων (Θαύμα τυφλού). Χαρακτηριστικά παραδείγματα συναντούμε στην Ανάληψη, στα Θαύματα του Χριστού, σε μαρτύρια αποκεφαλισμού των αγίων. Ωστόσο, σε ορισμένες παραστάσεις, όπως στην Προδοσία, στην Κοίμηση του οσίου Εφραίμ του Σύρου και στην Κοίμηση της Παναγίας, οι πολυπληθείς ομάδες αναπτύσσονται σε όλο το πλάτος του πίνακα.

Οι μορφές είναι συνήθως ραδινές, κομψές και ευλύγιστες με δυσανάλογη επιμήκυνση του κορμού σε σχέση με τα μικρά κεφάλια και τα άκρα (χορεία των ολόσωμων ιεραρχών και αγίων). Σε ορισμένες περιπτώσεις οι μορφές σχεδιάζονται εύρωστες, όπως διαφαίνεται στους ευαγγελιστές. Στο σύνολο των συνθέσεων διαπιστώνεται ισομετρία και ισοκεφαλία ως προς την κλίμακα απόδοσης των μορφών αποφεύγοντας την ιερατική προοπτική. Οι μορφές προβάλλονται στο χώρο άλλοτε με την τοποθέτηση τους στον άξονα των συνθέσεων (Βάπτιση, Χριστός Μέγας Αρχιερέας), είτε με την απεικόνιση θρόνου ή υποποδίου (άγιος Γρηγόριος ως Πηγή της Σοφίας, Απιστία του Θωμά) είτε, επίσης, και με την απόστασή τους από τα δευτερεύοντα πρόσωπα που τους πλαισιώνουν (Εισόδια της Θεοτόκου, βιογραφικές σκηνές του αγίου Γεωργίου).

Οι ολόσωμες μορφές της κατώτερης ζώνης, που προβάλλονται σε τρίχρωμο βάθος[2080], παριστάνονται άλλοτε μετωπικά (άγιες γυναίκες και αναχωρητές άγιοι) και άλλοτε σε μια συγκρατημένη αντικίνηση (στρατιωτικοί άγιοι)[2081]. Μεγαλύτερη

[2080] Η χρωματική διαφοροποίηση της κατώτερης ζώνης αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα τοιχογραφικών σύνολων της Μακεδονίας ήδη από την υστεροβυζαντινή περίοδο. Ενδεικτικά, βλ., στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη (Πελεκανίδης Σ. - Χατζηδάκης Μ., Καστοριά, 114 εικ. 8, 118 - 119 εικ. 12 – 14, Παζαράς Ν., Οι τοιχογραφίες, πίν. 88 - 91, 96 - 98) και στον Άγιο Γεώργιο του Βουνού Καστοριάς (Tryfonova A., Άγιος Γεώργιος, πίν. 7 - 9, 11 - 14). Πρβλ., στους Αγίους Αποστόλους και στην Παναγία Ρασιώτισσα Καστοριάς (Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, πίν. 2, 6α, 8α, 25β, 37).

[2081] Εξαίρεση αποτελεί η ιδιαίτερα κινημένη στάση του αρχαγγέλου Μιχαήλ και του αγίου Μερκουρίου.

εναλλαγή χαρακτηρίζει τις στηθαίες μορφές και τους αγίους σε μετάλλια συμβάλλοντας στην αποφυγή της στατικότητας και της παρατακτικότητας. Παράλληλα, σε ορισμένες περιπτώσεις παρατηρείται τόσο η κοινότυπη αδυναμία σχεδίασης μορφών από τα νώτα ή σε κατατομή[2082], όσο έλλειψη δεξιότητας[2083] και δυσαρμονίες στην απόδοση μορφών[2084].

Η ψυχογραφία των εικονιζόμενων προσώπων αποτυπώνεται με εκφραστικές κινήσεις, έντονες στάσεις και ζωηρές χειρονομίες, που ορισμένες φορές φτάνουν στην υπερβολή, επιτείνοντας τη δραματικότητα της εκάστοτε στιγμής. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι μορφές στον Εμπαιγμό, οι δήμιοι στη Μαστίγωση, στη Σταύρωση και στις σκηνές των μαρτυρίων αλλά και οι μοναχοί στην Ουρανοδρόμο Κλίμακα. Σε άλλες σκηνές τα συναισθήματα των προσώπων εκφράζονται μέσα από ένα σύνολο κινήσεων και αντικινήσεων αποτυπώνοντας το ήθος και την ευγένεια. Ενδεικτικά παραδείγματα οι απόστολοι στην Κοίμηση της Παναγίας, στη Μεταμόρφωση και στην Ανάληψη, οι άγιες Ε΄ Κανονικές (ΚΒ΄Μαρτίου) και οι μορφές στο μαρτύριο του αγίου Ευσταθίου.

Στα εκφραστικά, επίσης, τεχνοτροπικά μέσα του ζωγράφου εντάσσεται η απόδοση ενός υποτυπώδους μειδιάματος, που αποδίδεται με την απόδοση του άνω χείλους με τις ανασηκωμένες άκρες και με την επίθεση ρόδινου γλυκασμού, συνήθως στις παρειές των νεανικών προσώπων. Επίσης, η τοποθέτηση τριγωνικής σκιάς ή γραμμής κάτω από τους οφθαλμούς ορισμένων μορφών, κυρίως γυναικών, επιτείνει την τραγικότητα της στιγμής (οι γυναίκες στην Έγερση του Λαζάρου, οι μυροφόρες στην Αποκαθήλωση και στο Λίθο, στην Κοίμηση της Παναγίας και στη Σταύρωση).

Το πλάσιμο των γυμνών μελών είναι ιδιαίτερα προσεγμένο και γίνεται με ανοιχτόχρωμες μαλακές πινελιές ώχρας πάνω σε καστανό προπλασμό, που σταδιακά πυκνώνουν προς τα εξέχοντα μέρη του προσώπου ή τους μύες των ακάλυπτων άκρων. Τα πρόσωπα, ωοειδή ή στενόμακρα, αποδίδονται ανάλογα της ιδιότητας και

[2082] Βλ. τον αποκοιμισμένο απόστολο σε πρώτο επίπεδο στην Προσευχή και τον πρώτο ληστή με το Σταυρό στον Ελκόμενο.

[2083] Πρβλ. την ημικεκλιμένη Άννα και την Ελισάβετ στη Γέννηση της Παναγίας και του Προδρόμου αντίστοιχα, τους δήμιους στο μαρτύριο του αποστόλου Πέτρου και τους καθιστούς στρατιώτες στην Άρνηση του Πέτρου.

[2084] Βλ. την απόδοση του Ιούδα στον Απαγχονισμό του, την ιδιόμορφη τοποθέτηση του μάρτυρα αγίου Βασιλείου στην απόδοση του μαρτυρίου του (ΚΒ΄Μαρτίου) και του αγίου Παντελεήμονος στο μαρτύριο με τις λαμπάδες.

της ηλικίας τους. Κοινά χαρακτηριστικά όλων των προσώπων αποτελούν οι αμυγδαλωτοί οφθαλμοί, τα καμπύλα λεπτά βλέφαρα, η λεπτή, μακριά μύτη και ο τονισμός του χείλους του στόματος (Πλατυτέρα, αρχάγγελος Μιχαήλ). Στα πρόσωπα των συνθέσεων, οι λεπτομέρειες σχεδιάζονται συνοπτικά και γραμμικά καθώς, επίσης, το πλάσιμο γίνεται πιο επίπεδο χωρίς χρωματικές διαβαθμίσεις. Οι μορφές της Δευτέρας Παρουσίας θυμίζουν τις αντίστοιχες στο νάρθηκα του καθολικού Γεννήσεως της Θεοτόκου στη μονή Rozhen (τέλος 16ου αιώνα)[2085]. Αντίθετα, οι ολόσωμοι άγιοι αποδίδονται με μια περισσότερο λεπτολόγο διάθεση, στις οποίους το τονισμένο περίγραμμα και η έκταση των σκιάσεων εξαρτάται από την ηλικία τους. Η απόδοση της Πλατυτέρας και ο ολόσωμος αρχάγγελος Γαβριήλ αλλά και ο άγιος Αλέξιος θυμίζει αντίστοιχες μορφές στο καθολικό της μονής Slimnica (1607)[2086]. Τα πρόσωπα των μετωπικών μορφών φωτίζονται κατά κανόνα από αριστερά με σκιασμένη την κατά μήκος δεξιά πλευρά της μύτης, που φτάνει μέχρι το πάνω χείλος. Ημικυκλικές σκιάσεις διαμορφώνονται κάτω από τα μάτια, ενώ τα φρύδια αποδίδονται με σκουρόχρωμες καστανές πινελιές ως τους κροτάφους. Το στόμα είναι μικρό με λεπτά χείλη, εκ των οποίων το επάνω σχεδιάζεται φαρδύτερο και σαρκώδες, ενώ τη βάση του κωνικού λαιμού αυλακώνει λεπτή σκιά. Οι εκτεταμένες αυτές σκιάσεις (οφθαλμοί, μύτη, χείλη) χαρακτηρίζουν τη ζωγραφική παράδοση του τέλους του 14ου και των αρχών του 15ου αιώνα στην περιοχή της Καστοριάς και της Αχρίδας[2087], η οποία επιχωριάζει σε εντοίχια σύνολα του 16ου και του 17ου αιώνα, όπως, για παράδειγμα, σε ναούς Καστοριάς, της Βέροιας και των Πρεσπών[2088].

[2085] Gerov G. - Penkova M. - Bozhinov R., The Rozhen Monastery, εικ. σελ. 28, 56 – 58.

[2086] Όπως η μορφή της Πλατυτέρας με τους αγγέλους, του αποστόλου Πέτρου και του αγίου Δημητρίου (Popovska – Korobar V., Slimnica monastery, εικ. 1 - 3, 6).

[2087] Όπως στον Άγιο Νικόλαο του Τζώτζα Καστοριάς (γ΄τέταρτο 14ου αιώνα) (Τσιγαρίδας Ε., Τοιχογραφίες Παλαιολόγων, εικ. 152, 158, 161, 163), στην Παναγία στο Mali Grad (1369) (Cvetkovski S., Notes from the church, εικ. 14 – 17), στην Παναγία Ελεούσα Πρεσπών (Paissidou M., The Hermitage, εικ. 7, 11, 14 - 15), στον Άγιο Νικόλαο Βεύης (Paissidou M., Ayios Nikolaos, εικ. 8, 11, 13 – 15), στην Παναγία στο Velestovo (1444) (Subotić G., Ohrid, πίν. 29 – 36), στον Αρχιστράτηγο Μιχαήλ Αιανής (Πελεκανίδης Σ., Έρευναι, πιν. 26 – 27, 30) και στον Άγιο Αθανάσιο Αιγινίου (Τούρτα Α., Η θρησκευτική ζωγραφική, εικ. 9 – 11).

[2088] Ενδεικτικά, στην Παναγία Πορφύρα (φάση 1524) και στον Άγιο Νικόλαο στο Πλατύ Πρεσπών (1591) (Παϊσίδου Μ., Ζητήματα, εικ. 3, 5, 12-13, 21, 23, 25), στον Άγιο Δημήτριο Γρατσιάνης Βελβεντού (τέλος 16ου αιώνα) (Λοβέρδου – Τσιγαρίδα Α. – Τσιγαρίδας Ε., Αρχαιολογικές έρευνες, 317, εικ. 13 – 14), στον Άγιο Γεώργιο του Γραμματικού Βέροιας (1604) (Τσιλιπάκου Α., Μνημειακή

Η απόδοση της κόμης και της γενειάδας είναι αρκετά επιμελημένη και γίνεται με λεπτές πινελιές, που ομαδοποιούνται σε θυσάνους, οι οποίοι με τη σειρά τους ενώνονται προς αντίθετες κατευθύνσεις σε μια προσπάθεια απόδοσης όγκου (ο Πρόδρομος στην κόγχη του διακονικού, ο προφήτης Δαυίδ, ο άγιος Ονούφριος). Στις γεροντικές μορφές, το πλάσιμο του προσώπου είναι πιο σκληρό, τα ζυγωματικά διαγράφονται με ημικυκλικές σκούρες πινελιές και αυξάνονται οι ρυτίδες στο μέτωπο και τα φρύδια δημιουργώντας κατ΄αυτόν τον τρόπο ανάγλυφα χαρακτηριστικά (οι ιεράρχες Ερμόλαος και Βλάσιος).

Τα ενδύματα ακολουθούν σε γενικές γραμμές την κίνηση των σωμάτων προσδίδοντας μια σχετική πλαστικότητα σε μια προσπάθεια ρεαλιστικής απόδοσης. Οι όγκοι διαγράφονται με παράλληλες, γραμμικές, ευθείες ή γωνιώδεις πτυχώσεις στην περιοχή της κοιλιάς και των μηρών (οι απόστολοι, ο Ιωσήφ στη Γέννηση, ο προφήτης Ηλίας). Αυτό επιτυγχάνεται είτε με καστανές γραμμές (ο άγιος Ιγνάτιος ο Θεοφόρος) είτε με επίθεση διαφορετικού τόνου του ίδιου χρώματος στις ακμές και τις αναδιπλώσεις των ενδυμάτων (Πλατυτέρα, οι δήμιοι των μαρτυρίων). Στις μετωπικές μορφές, η πτυχολογία αποδίδεται συμβατικά και τυποποιημένα, όπου διαπιστώνεται σχηματοποίηση που φθάνει μέχρι την ακαμψία (προφήτες, ιεράρχες, αγία Φωτεινή), σε αντίθεση με τον Άγιο Δημήτριο στα Παλατίτσια (1569 – 1570)[2089]. Η απεικόνιση του αρχαγγέλου Μιχαήλ, συγκριτικά στους δύο ναούς, φανερώνει μεγαλύτερη άνεση και ευελιξία στη ζωγραφική απόδοση των ενδυμάτων και της στρατιωτικής εξάρτυσης με την έντονη διακοσμητική διάθεση εκ μέρους του ζωγράφου Νικολάου [2090] . Στο μνημείο μας απουσιάζει η ποικιλία των ενδυμάτων και χρησιμοποιείται κατά κανόνα ο χιτώνας και το ιμάτιο με μια περιορισμένη και τυποποιημένη διακόσμηση στις παρυφές. Εξαίρεση αποτελούν ανώτεροι αξιωματούχοι (Συμπόσιο Ηρώδη, ο αυτοκράτορας Διοκλητιανός και η κόρη του Αλεξάνδρα στις βιογραφικές σκηνές του αγίου Γεωργίου, ο ανθύπατος Αιγεάτης στο μαρτύριο του αποστόλου Ανδρέα) και ορισμένοι δήμιοι, των οποίων τα ενδύματα διακοσμούνται με σχηματοποιημένα φυτικά μοτίβα και ημιπολύτιμους λίθους, καθώς επίσης, οι αγίες Αικατερίνη και Βαρβάρα, εξαιτίας της ευγενικής καταγωγής τους.

ζωγραφική, πίν.17β – 45), στην Παναγία του άρχοντα Αποστολάκη και στον Άγιο Νικόλαο του άρχοντα Θωμανού (1639) (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 282, πίν. 9β, 10α, 15α-β).

[2089] Τούρτα Α., Οι ναοί, 226 και Τσάμπουρας Θ., Τα καλλιτεχνικά εργαστήρια, 116 – 125.

[2090] Τσάμπουρας Θ., Τα καλλιτεχνικά εργαστήρια, εικ. 259β. Πρβλ. την απεικόνιση και άλλων αγίων (ο.π., εικ. 244, 252 – 254).

Επιρροή της τρέχουσας ενδυμασίας συναντάται σε ορισμένους δήμιους, όπως ο νεαρός στην Ίαση του τυφλού από τον άγιο Παντελεήμονα, εκείνος στον μαρτύριο του Λογχισμού του αγίου Γεωργίου, ο δήμιος στο μαρτύριο του Νικάνδρου, ο πλούσιος στην Παραβολή του πλούσιου και του φτωχού Λαζάρου, οι αξιωματούχοι δεξιά στην ιδιότυπη σκηνή του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέα και ο Βαραβάς στη Σταύρωση.

Ο ορισμός του χώρου[2091] επιτυγχάνεται με τη βοήθεια αρχιτεκτονικού ή φυσικού τοπίου, που προβάλλει τα γεγονότα και αναδεικνύει τα συμμετέχοντα πρόσωπα επιδιώκοντας την προπτική απόδοση του βάθους. Σε μια προσπάθεια ποικιλομορφίας σχεδιάζονται άλλοτε πολύπλοκα και πολυεπίπεδα κτίσματα με ανοίγματα, κιβώρια και εξώστες και άλλοτε τυποποιημένα και περισσότερο συμβατικά, όπως συνεχόμενοι τοίχοι με πυργίσκους. Η ανάγκη του ζωγράφου να αποφύγει τη μονοτονή επανάληψη στερεότυπων προτύπων οδηγεί πολλές φορές σε παρανοήσεις και σύγχυση του εσωτερικού και του εξωτερικού χώρου (Άρνηση Πέτρου, παραβολή πλούσιου και φτωχού Λαζάρου). Συγκεκριμένα, η συσσώρευση κτιρίων χωρίς οργανική σύνδεση μεταξύ τους, ο αδέξιος τρόπος στήριξης των κιβωρίων[2092], των οροφών των προστώων σε κιονόκρανα[2093] ή λεπτούς κιονίσκους[2094] φανερώνουν τη λανθασμένη αντίληψη για τη λειτουργικότητα των κτισμάτων[2095]. Ανάλογο αποτέλεσμα έχει η ταυτόχρονη απόδοση διαφορετικών οπτικών γωνιών με τις πολλές σκιασμένες πλευρές των κτιρίων ή επιμέρους τμημάτων τους[2096]. Η απεικόνιση τειχισμένης πόλης

[2091] Για την αντίληψη και απόδοση του χώρου στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη βλ. Velmans T., Le role du Decor architectural, 183 - 216, Stojakovic A., La conception de l espace, 169 - 183 και Παναγιωτίδη Μ., Μερικές παρατηρήσεις, 249κ.εξ.

[2092] Όπως στη Γέννηση και στα Εισόδια της Παναγίας, στην Υπαπαντή, στο Μυστικό Δείπνο, στο Νιπτήρα, στον Εμπαιγμό και στην Ύψωση του Σταυρού και στην Παραβολή του Τελώνη και του Φαρισαίου.

[2093] Ενδεικτικά, στην Αίτηση του Ιωσήφ. Πρβλ. το δεξί διώροφο κτίριο στην Κοίμηση της Παναγίας.

[2094] Όπως στον Παρρησιασμό του αγίου Γεωργίου, στο μαρτύριο του αποστόλου Ιακώβου του Αδελφοθέου καθώς και στο μαρτύριο του αγίου Ευκαρπίωνος και των συναθλητών του (ΙΗ΄ Μαρτίου).

[2095] Πρβλ. ανάλογη απόδοση σε σκηνές τοιχογραφικών συνόλων ήδη από το 15ο αιώνα (Γαρίδης Μ., Μεταβυζαντινή ζωγραφική, εικ. 121 - 123, 126) και αργότερα στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, πίν. 55β, 57β, 60α-β) αλλά και σε φορητές εικόνες του 17ου αιώνα στο Άγιο Όρος (Τσιάπαλη Μ., Απεικονίσεις, 143, εικ. 10 - 11).

[2096] Όπως στη Γέννηση του Προδρόμου και στο Συμπόσιο, στο Μυστικό Δείπνο, στο μαρτύριο των Κλαυδίου, Ιλαρίας και των τέκνων τους (ΙΘ΄ Μαρτίου) καθώς και στην απεικόνιση του αγίου Γρηγορίου ως Πηγή της Σοφίας.

ή τειχών (ο Παράδεισος της Δευτέρας Παρουσίας, Αποκαθήλωση, Σταύρωση) αποδίδεται με μια αφαιρετική διάθεση περισσότερο ως μια σκηνογραφική αναγκαιότητα παρά ως οικοδομικό συγκρότημα (Βαϊοφόρος, Έγερση Λαζάρου).

Επιμέρους αρχιτεκτονικά στοιχεία, όπως η διακοσμητική με τη μορφή επάλξεων ταινία, τα ανάγλυφα κυμάτια σε εκφυλισμένη μορφή (τα κτίρια στον Εμπαιγμό, στη Μαστίγωση, στην Κοίμηση του ευαγγελιστή Λουκά, το κτίριο πίσω από την Παναγία στην Αναγγελία θανάτου της)[2097] αλλά και τα μεταλλικά δικτυωτά κιγκλιδώματα στα παράθυρα (κτίρια στην Κοίμηση του ευαγγελιστή Λουκά και στα μαρτύρια των αποστόλων Φιλίππου, Θωμά)[2098] αποτελούν μέσα για ν΄αποφευχθεί η συμβατικότητα και η μονότονη επανάληψη των κτισμάτων. Ανάλογης αντίληψης είναι η απόδοση διακόσμησης βιτρώ στο παράθυρο κιονοστήρικτης στοάς στην Κοίμηση του ευαγγελιστή Λουκά[2099], ανάγλυφης λεοντοκεφαλής σε μονοχρωμία[2100] στην πρόσοψη δίρριχτου οικοδομήματος στο μαρτύριο του αποστόλου Ιακώβου του Ζεβεδαίου αλλά και του φανοστάτη στο θύρωμα κτίσματος στο μαρτύριο του αποστόλου Μάρκου. Τέλος, η χρήση πολύπτυχων παραπετασμάτων στις στέγες είναι περιορισμένη (Ευαγγελισμός, Ίαση παραλύτου, Αίτηση Ιωσήφ, Νιπτήρα, ευαγγελιστής Λουκάς).

Η απεικόνιση του φυσικού τοπίου επιτυγχάνεται με καθ'ψος αναπτυσσόμενα οξυκόρυφα όρη, όπου διαμορφώνονται κατακερματισμένες επάλληλες επιφάνειες. Παράλληλα, οι γήλοφοι και το πεδινό τοπίο αποδίδονται με παράλληλα κυματιστά επίπεδα, που ορίζονται με καμπύλες γραμμές και χρωματικές εναλλαγές. Συγκεκριμένα, η κλιμακωτή διαμόρφωση των όγκων, που καταλήγει σε βραχώδεις

[2097] Πρβλ. παραπλήσια κοσμήματα σε μνημεία του 17ου αιώνα απαντούν σε ναούς της Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, πίν. 7β, 43β, 45α, 64β, 70α) και της Ηπείρου (Τούρτα Α., Οι ναοί, πίν. 42, 52, 78 και Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων, εικ. 86).

[2098] Επίσης, στα κτίρια στα μαρτύρια των αποστόλων Σίμωνα, Ιούδα του Θαδαίου και στο μαρτύριο των 199 (ΡΖΘ΄) μαρτύρων (ΚΓ΄ Μαρτίου). Ανάλογη διαμόρφωση εντοπίζεται προγενέστερα στο θύρωμα του τρουλαίου κτίσματος στην Ψηλάφηση του Θωμά στο ναό της Μεταμόρφωσης Δολίχης (1515/ 16) (προσωπικές παρατηρήσεις).

[2099] Πρβλ. αντίστοιχο παράδειγμα στο καθολικό Πέτρας Αγράφων (Σδρόλια Στ., Οι τοιχογραφίες, εικ. 85, 198).

[2100] Mouriki D., The Mask motif, 96 - 102, όπου και αναφορά στον αποτροπαϊκό του χαρακτήρα με σχετικά παραδείγματα. Αναλογη χρήση μοτίβου εντοπίζεται σε παραστάσεις των μονών Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, εικ. 14, 19), Μεγάλου Μετεώρου (Χαζτηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 139) και Ρουσάνου (Αναγνωστόπουλος Α., Μονή Ρουσάνου, 264 - 265 εικ. 114, 119, 137).

κορυφές με επάλληλα επίπεδα, επιτυγχάνεται με τονική διαβάθμιση του καφετί χρώματος. Ο τρόπος αυτός απόδοσης του φυσικού χώρου αποτελεί γνώρισμα του Εργαστηρίου της Καστοριάς[2101], απαντά σε έργα των Κονταρήδων[2102] και διαδίδεται σε τοιχογραφικά σύνολα, κυρίως, Λινοτοπιτών ζωγράφων[2103]. Στο πλαίσιο αυτής της προσπάθειας για επίτευξη του ρεαλισμού και της φυσιοκρατικής απόδοσης του περιβάλλοντος σχεδιάζονται οι περίκλειστες υδάτινες κοιλότητες και λίμνες με τις γεωμετρικές όχθες (μαρτύρια αγίων Παντελεήμονος, Σαβίνου και Ιουλιανού Κιλικίας) και τα ποτάμια (μαρτύριο αγίου Αβίβου). Παράλληλα, η βλάστηση είναι άλλοτε αραιή και σχηματοποιημένη, όπως στη Θυσία του Αβραάμ, και άλλοτε απεικονίζονται ανθισμένα δέντρα, όπως στα μαρτύρια των αποστόλων Ανδρέα και Φιλίππου και στον Παράδεισο της Δευτέρας Παρουσίας. Σε ορισμένες, μάλιστα, περιπτώσεις σχεδιάζονται μικρά φυτά και άνθη στις πτυχώσεις του εδάφους. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν οι παραστάσεις της Κοίμησης του Εφραίμ του Σύρου και τα μαρτύρια των αποστόλων Ιούδα του Θαδδαίου και Βαρνάβα.

Η διακοσμητική διάθεση του ζωγράφου είναι εκτεταμένη στο σύνολο του διακόσμου αλλά και τυποποιημένη, σε αντίθεση με το ζωγράφο Νικόλαο στον Άγιο Δημήτριο στα Παλατίτσια. Τα έπιπλα (οι θρόνοι, τα έδρανα με τα υποπόδια) και τα αντικείμενα καθημερινής χρήσης (τα μαχαιροπήρουνα[2104], τα αγγεία και ο βολβός στο Μυστικό Δείπνο, τα μουσικά όργανα στη Μεταφορά της κιβωτού), που εικονίζονται στις συνθέσεις, είναι περιορισμένα αλλά αποδίδονται με μια κατά το δυνατόν ρεαλιστική διάθεση, όπως επίσης, τα στέμματα και οι κώδικες, Στο ίδιο πλαίσιο φυσιοκρατικής απόδοσης είναι η απεικόνιση του κενοτάφιου και των ασπίδων των στρατιωτών στο Λίθο, οι ραβδώσεις στην ταφόπλακα στην Κοίμηση του

[2101] Ενδεικτικά, στο παλαιό καθολικό του Μεγάλου Μετεώρου (Georgitsoyanni E., Les peintures murales, εικ. 35, 44, 54) και στο καθολικό της μονής Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Τορνίκι Γρεβενών (1481/ 82) (Τσιγαρίδας Ε., Παρατηρήσεις, εικ. 14, 16).

[2102] Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 129, εικ. 8a, 19a, 33b, 38, Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 574 - 575.

[2103] Όπως στη μονή Πέτρας Αγράφων (Σδρόλια Στ., Οι τοιχογραφίες, 326, εικ. 120 – 123) και σε ναούς της Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 275, πίν. 43β, 58, 60, 68β - 70α, 74). Σχετικά με τη διαδεδομένη χρήση του μοτίβου από Λινοτοπίτες ζωγράφους βλ., Τούρτα Α., Οι ναοί, 171 - 172, εικ. 5β, 9, 14, 18 - 19, 45 - 46, 53α - β, Σκαβάρα Μ., Το έργο, πίν. 6, 54, 84, 248, 321, Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων, 303, πίν. 8β, 82, 87 - 88, 95, 119 - 120, 132 - 134, Χουλιαράς Ι., Δυτικό Ζαγόρι, εικ. 161, 209, 232 - 233, 241.

[2104] Παρανή Μ., Βυζαντινά μαχαιροπίρουνα, 163 - 164.

αποστόλου Ιωάννου του Θεολόγου[2105], η διακόσμηση της σινδόνης στη νεκρική κλίνη της Παναγίας, το βαρούλκο του φρέατος στις σκηνές της Σαμαρείτιδας και της Ίασης του τυφλού και η απόδοση των τεράτων της Δευτέρας Παρουσίας, της Ουρανοδρόμου Κλίμακας και της Παραβολής του τελώνη και του φαρισαίου αλλά και ορισμένων ζώων (οι λέοντες στη σκηνή του Δανιήλ στο λάκκο και στο μαρτύριο του αγίου Ιγνατίου του Θεοφόρου, τα σκυλιά στην παραβολή του πλούσιου και φτωχού Λαζάρου).

Η χρωματική κλίμακα του διακόσμου χαρακτηρίζεται από ποικιλία τονικών διαβαθμίσεων και συμπληρωματικών αποχρώσεων, γεγονός που φανερώνει το καθοριστικό ρόλο στις συνθέσεις σε μια προσπάθεια να αποφευχθεί η μονότονη επανάληψη και να επιτευχθεί η ισόρροπη χρήση θερμών και ψυχρών χρωμάτων. Στο χρωματολόγιο κυριαρχούν τα φωτεινά χρώματα, που εμπλουτίζονται από γήινες αποχρώσεις του καστανού, του πράσινου, του γαλάζιου και του γκρίζου. Η χρήση της ώχρας χρησιμοποιείται εκτεταμένα όχι μόνο στο πλάσιμο της μορφής αλλά και στην απόδοση φυσικού και αρχιτεκτονικού βάθους, στα ενδύματα, στα έπιπλα και στα μεταλλικά σκεύη. Ανάλογη χρωματική παλέτα είχε στη διάθεσή του, μερικές δεκαετίες πριν, ο ζωγράφος Νικόλαος από το Λινοτόπι στην ιστόρηση του Αγίου Νικολάου στα Παλατίτσια (1570), όπως και ο ανώνυμος ζωγράφος του νάρθηκα (φάση 1591). Η χρήση του λευκού απαντά σε περιορισμένα ενδύματα (Ίαση τυφλού από τον άγιο Παντελεήμονα, περίζωμα ληστών στον Ελκόμενο), στην απόδοση του φυσικού (τα όρη στο μαρτύριο του αγίου Παντελεήμονος στην κάμινο και του αγίου Γεωργίου στον ασβέστη) ή δομημένου χώρου (η περιτειχισμένη πόλη στη Συνάντηση του Χριστού και της Σαμαρείτιδας, τα τείχη στη Μεταφορά της κιβωτού). Παράλληλα, η χρήση του κόκκινου χρώματος, που παραπέμπει σε έργα της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας[2106], εντοπίζεται σε ικανό βαθμό σε όλη την έκταση του διακόσμου.

Επιπλέον, ο ζωγράφος μας φαίνεται να είναι ενήμερος της καλλιτεχνικής δραστηριότητας των Λινοτοπιτών ζωγράφων, και ιδίως των πρώιμων Λινοτοπιτών ομοτέχνων του, όπως ο Νικόλαος. Αυτό γίνεται αντιληπτό από τον ανάλογο τρόπο απόδοσης του φυσικού τοπίου με τα κατακερματισμένα επίπεδα και τους θάμνους με

[2105] Πρβλ. την ίδια απόδοση με τις κυματοειδείς ραβδώσεις στο μαρτύριο του Λίθου του αγίου Γεωργίου στο ναό.

[2106] Αχειμάστου – Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 109, 179.

τα άνθη. Ανάλογες επιρροές, αλλά σε περιορισμένο βαθμό, ανακαλεί η πραγμάτευση του αρχιτεκτονικού βάθους από τον Γεράσιμο με κτίρια πολυεπίπεδα ορατά από διάφορες όψεις με τη βοήθεια των φωτοσκιάσεων. Επίσης, αναλογίες απαντούν στην απόδοση της ίριδας στη δόξα του αναλαμβανόμενου Χριστού στις παραστάσεις της Ανάληψης και της Δευτέρας Παρουσίας, στοιχεί που εντοπίζεται και στα υπόλοιπα τοιχογραφημένα μνημεία της περιοχής (Άγιος Βησσαρίων, Άγιος Δημήτριος Δομενίκου). Συγκριτικά με εντοίχια ενυπόγραφα έργα των Λινοτοπιτών συνεργείων την πρώτη δεκαετία και γενικότερα στο πρώτο τέταρτο του 17ου αιώνα, οι μορφές εκεί αποδίδονται πιο στιβαρές και εύρωστες σε σχέση με τις κομψές και ευλύγιστες μορφές του Γερασίμου. Παράλληλα η χρωματική κλίμακα είναι αρκετά περιορισμένη με τη χρήση του έντονου κόκκινου χρώματος και δεν διαθέτουν ανάλογες φωτεινές χρωματικές διαβαθμίσεις σε σχέση με το διάκοσμο του Αγίου Γεωργίου. Από τις παραπάνω επισημάνσεις γίνεται αντιληπτό ότι ο Γεράσιμος επηρεάστηκε σ΄ένα περιορισμένο βαθμό από το έργο των Λινοτοπιτών πιθανόν μέσα στα πλαίσια συνεργασίας με ομοτέχνους του.

Ιδιαίτερη φροντίδα καταβάλλεται στην εξισορρόπηση των ψυχρών και θερμών τόνων τόσο στην απόδοση του χώρου όσο και των ενδυμάτων. Το γκρίζο τείχος στο πρώτο επίπεδο συμπλέκεται με τα τρουλαία ρόδινα κτίρια στη Γέννηση του Προδρόμου, όπως και τα κατακερματισμένα όρη στη ζώνη των μαρτυρίων. Επίσης, τα ενδύματα των αγίων γυναικών και των προφητών, των στηθαίων αγίων, η στρατιωτική εξάρτυση του αρχαγγέλου Μιχαήλ με τον ανεμίζοντα πορφυρό μανδύα, οι άγιες γυναίκες στην Αποκαθήλωση αποτελούν μερικά χαρακτηριστικά παραδείγματα της ισόρροπης χρήσης χρωματικών αντιθέσεων.

Αναφορικά με το δεύτερο ζωγράφο, οι αδυναμίες ή διαφορές στη μεθοδολογία εκτέλεσης εντοπίζονται, κυρίως, σε δευτερεύοντα πρόσωπα και επιμέρους λεπτομέρειες σε μικρή έκταση του διακόσμου. Συγκεκριμένα, οι διαφορές είναι αισθητές στο πλάσιμο, κυρίως, των γυμνών μελών και του προσώπου (οι προφήτες στα εσωρράχια) και, σε μικρότερο βαθμό, στην απόδοση και οργάνωση των στοιχείων του χώρου (το μαρτύριο του αγίου Ιγνατίου του Θεοφόρου). Αν και ο ζωγράφος αυτός υιοθετεί το ζωγραφικό τρόπο απόδοσης, όπως και ο μοναχός αγιογράφος Γεράσιμος, ωστόσο οι πινελιές του είναι γρήγορες και πλατιές χωρίς σχεδιαστική ακρίβεια, που καταλήγουν στο κέντρο του προσώπου σε μια ψυχρή λευκόφαιη απόχρωση (οι συλλειτουργούντες ιεράρχες). Απουσιάζουν οι χρωματικές διαβαθμίσεις και τα πρόσωπα φαίνονται επίπεδα αποπνέοντας μια ξηρότητα και

τυποποίηση στα χαρακτηριστικά (ο απόστολος Παύλος, ορισμένοι άγιοι στηθαίοι σε μετάλλια του νότιου κλίτους,). Οι μεταβάσεις από το σκουρόχρωμο προπλασμό στις φωτεινές επιφάνειες δε γίνονται ομαλά, καθώς εκλείπουν οι διαδοχικοί τόνοι του καφετί προπλασμού και οι πινελιές ρόδινης απόχρωσης στις εύσαρκες περιοχές του προσώπου. Χαρακτηριστικά παραδείγματα οι ημίσωμες μορφές στην ανώτερη ζώνη του κεντρικού κλίτους, οι ένθρονοι απόστολοι της Δευτέρας Παρουσίας, η αγία Φωτεινή και οι άγιοι Ευθύμιος, Ονούφριος και Μακάριος. Το πλάσιμο των ιεραρχών Αρκαδίου και Θωμά παραπέμπει σε αντίστοιχες μορφές στη Moraca (φάση 1574)[2107]. Παράλληλα, διαφοροποιήσεις και παρανοήσεις ως προς την οργάνωση του χώρου σε σχέση με τις μορφές συναντώνται στην Αναγγελία του θανάτου της Παναγίας, στο μαρτύριο του αποστόλου Παύλου καθώς και στα τείχη στη σκηνή της Μεταφοράς της κιβωτού.

Συμπερασματικά, λοιπόν, το σύνολο του διακόσμου παρουσιάζει τεχνοτροπική συνάφεια με τοιχογραφικά σύνολα του βορειοδυτικού, κυρίως, Μακεδονικού χώρου. Συγκεκριμένα, οι ζωγράφοι του κυρίως ναού (1570) και του νάρθηκα του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίτσια Ημαθίας (1591), του καθολικού της μονής Rozhen Βουλγαρίας (τέλος 16 αι.)[2108], της μονής Slimnica Βόρειας Μακεδονίας (1606/7)[2109] υιοθετούν ανάλογους τρόπους τεχνικής στο πλάσιμο των γυμνών μελών του σώματος και στην απόδοση των μορφών, των ενδυμάτων και του τοπίου τόσο στις συνθέσεις όσο και στη χορεία των ολόσωμων αγίων.

Οι παρατηρήσεις που αναφέρθηκαν παραπάνω φανερώνουν έναν έμπειρο ζωγράφο με εργασία σε προγενέστερα εντοίχια σύνολα, άγνωστα, ωστόσο, στη σημερινή έρευνα. Η τεχνοτροπική ανάλυση του διακόσμου αποκαλύπτει τον πιθανό χώρο μαθητείας και δραστηριότητάς του στον βορειοδυτικό Μακεδονικό χώρο. Εκτός από τη διαμόρφωση του εικονογραφικού του ευρετηρίου, ο ζωγράφος Γεράσιμος υιοθετεί πρότυπα από την προγενέστερη καλλιτεχνική παράδοση του 15ου αιώνα στο χώρο της Μακεδονίας και της Αχρίδας. Παράλληλα, όντας γνώστης των επιτευγμάτων των κυρίαρχων καλλιτεχνικών Σχολών του 16ου αιώνα, προσπαθεί να συγκεράσει παλαιότερα πρότυπα με τα ποικίλα ερεθίσματα της εποχής του. Η πιθανή μαθητεία ή συνεργασία του με περιοδεύοντα καλλιτεχνικά συνεργεία του βορειοελλαδικού

[2107] Petković S., Patriarchate of Pec, εικ. 49 – 50.

[2108] Gerov G. - Penkova M. - Bozhinov R., The Rozhen Monastery, εικ. σελ. 28 - 34, 36 – 38, 56 - 58.

[2109] Popovska - Korobar V., Slimnica monastery, 248 εικ. 2, 6, 10 - 11, 18.

χώρου[2110] και οι αλληλοεπιδράσεις ή τα ερεθίσματα, που δέχτηκε στο χώρο δράσης του, αποτέλεσαν το εφαλτήριο διαμόρφωσης της καλλιτεχνικής του πορείας.

Συμπερασματικά, λοιπόν, η ύπαρξη σημαντικών καλλιτεχνικών κέντρων στο Μακεδονικό χώρο αποτελούν το γεωγραφικό πλαίσιο στο οποίο πιθανόν μαθήτευσε και εργάστηκε ο ζωγράφος Γεράσιμος διαμορφώνοντας το προσωπικό του ύφος με οξυδέρκεια και ευρηματικότητα.

[2110] Kyriakoudis E., Les artistes Grecs, 485 – 489, Δρακοπούλου Ε., Ζωγράφοι, 104 – 105, 119.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4ο

Η ζωγραφική στους ναούς του Δομενίκου

i. Άγιος Νικόλαος

Ο σημερινός ναός διασώζει ελάχιστες τοιχογραφίες, καθώς το μεγαλύτερο τμήμα του έχει καλυφθεί από επίχρισμα ασβέστου. Αυτές περιορίζονται στον ανατολικό τοίχο του Ιερού Βήματος και στο βόρειο και νότιο τοίχο του κυρίως ναού.

Συγκεκριμένα, στο Ιερό, οι τοιχογραφίες διατηρούνται σε τρεις ζώνες στο βόρειο τμήμα του ανατολικού τοίχου. Στην ανώτερη, διακρίνεται τμήμα της παράστασης της Ψηλάφησης του Θωμά (εικ. 230), στη μεσαία στενή ζώνη τέσσερα στηθάρια μετωπικών ιεραρχών κρατώντας ευαγγέλια (αδιάγνωστος, Αλύπιος, Μητροφάνης, αδιάγνωστος) και στην κατώτερη, στην κόγχη της Πρόθεσης, η παράσταση της Άκρας Ταπείνωσης.

Στο νότιο τοίχο το πρόγραμμα διατάσσεται σε τρεις ζώνες (εικ. 231). Στην ανώτερη παριστάνονται τμήματα των σκηνών της Υπαπαντής και Βάπτισης του Χριστού. Στη μεσαία ζώνη διαμορφώνονται πλοχμοί - μετάλλια με στηθαίους αγίους (εικ. 232) πάνω σε δίχρωμο βάθος (Πολύκαρπος, αδιάγνωστος, Ερμόλαος, αδιάγνωστος, Ονούφριος, αδιάγνωστος, Τρύφων, Ακίνδυνος). Στην τρίτη ζώνη παρατάσσονται πέντε μορφές αδιάγνωστων αγίων και ακολουθούν οι άγιοι Μαρδάριος, Ιάκωβος ο Πέρσης, Παντελεήμων, Παρασκευή και μια αδιάγνωστη αγία.

Στο βόρειο τοίχο του κυρίως ναού η εικονογράφηση εκτυλίσσεται σε δύο ζώνες. Στην ανώτερη σώζεται τμήμα της παράστασης της Σταύρωσης και χαμηλότερα η ζώνη με τη χορεία των ολόσωμων αγίων, όπου διακρίνονται οι άγιοι Γεώργιος και ο Θεόδωρος ο Τήρων (εικ. 234, 233) με πολυτελή αμφίεση μάρτυρα.

Στο αποσπασματικά σωζόμενο εικονογραφικό πρόγραμμα δεν μπορούν να διατυπωθούν σαφείς παρατηρήσεις. Ωστόσο, θα πρέπει να είχε ανάλογη διαμόρφωση με εκείνα των υπολοίπων μονόχωρων εκκλησιών της περιοχής, στα οποία υιοθετούνται πρακτικές ανάλογες των ναών της Μακεδονίας[2111].

Ωστόσο, αξίζει να σημειωθεί η τοποθέτηση της παράστασης της Ψηλάφησης στον ανατολικό τοίχο του Βήματος, γεγονός το οποίο δεν εντοπίζεται σε κανένα

[2111] Ενδεικτικά, ο ναός του Αγίου Ανδρέα του Ρουσούλη Καστοριάς (Τσιγαρίδας Ε., Καστοριά, 321 κ.εξ., σχ. 32). Ανάλογη διάταξη κατά το 16ο αιώνα απαντάται σε ορισμένους ναούς της Θεσσαλίας, όπως στον Άγιο Νικόλαο στη Μεγάρχη Τρικάλων (1531) (αδημοσίευτο μνημείο) και στον Άγιο Αθανάσιο Ανατολής (α΄φάση, 1552/53) (αδημοσίευτο μνημείο).

προγενέστερο ή μεταγενέστερο μνημείο του ελλαδικού χώρου, σύμφωνα με τη μέχρι σήμερα έρευνα. Ο ιδιαίτερα περιορισμένος χώρος δεν επέτρεψε να αποδοθεί στον κυρίως ναό.

Στην παράσταση της *Υπαπαντής* (εικ. 231), ο ζωγράφος υιοθετεί το πλέον διαδεδομένο εικονογραφικό σχήμα[2112], που χαρακτηρίζεται από την ασύμμετρη διάταξη των μορφών και την παρουσία του μικρού Χριστού στα χέρια του Συμεών[2113]. Ωστόσο, η κίνηση του Βρέφους προς το μέρος της Παναγίας ακολουθεί μια εικονογραφική παραλλαγή[2114] του 15ου αιώνα[2115], ενώ η απουσία βημοθύρων θυμίζει αντίστοιχες παραστάσεις του 16ου αιώνα[2116].

Στην *Ψηλάφηση του Θωμά* (εικ. 230), ο ζωγράφος ακολουθεί το καθιερωμένο μεταβυζαντινό εικονογραφικό σχήμα, που βασίζεται σε πρότυπο της Κρητικής Σχολής[2117]. Ωστόσο, η παράστασή μας διαφοροποιείται ως προς τη ζωηρή στάση του Χριστού με την έντονη ύψωση του χεριού και το μεγάλο διασκελισμό με την κάμψη του κορμού του Θωμά, στοιχεία που παραπέμπουν στην εικονογραφική παράδοση της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας[2118]. Η παράλληλη χρήση επιμέρους στοιχείων πάνω στον διαδεδομένο εικονογραφικό σχήμα της Κρητικής Σχολής δεν

[2112] Ανάλογος εικονογραφικός τύπος συναντάται στον Άγιο Γεώργιο Δομενίκου, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[2113] Σύμφωνα με την κατάταξη του Ξυγγόπουλου είναι ο τύπος Ε΄ (Ξυγγόπουλος Α., Υπαπαντή, 332 - 334), Shorr D., The Presentation, 25 κ.ε. Maguire H., The Iconography of Symeon, 261 κ.εξ.

[2114] Η κίνηση αυτή του Χριστού αποτελεί μια από τις δύο εικονογραφικές αποδόσεις του τύπου Ε΄της σκηνής. Για το θέμα βλ. Βοκοτόπουλος Π., Άγιος Γεώργιος Ανάφης, 187 - 188.

[2115] Αχειμάστου – Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 59, όπου και αναφορά σε παραδείγματα. Ενδεικτικά, στην παράσταση στον Άγιο Γεώργιο Επάνω Σύμης (1453 - 1478) (Borboudakis M. - Gallas K. - Wessel K., Kreta, 129, εικ. 77)

[2116] Ενδεικτικά, στα καθολικά των μονών Ξενοφώντος (Millet G., Athos, πίν. 188.3) και Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, εικ. 85), στη Μολυβοκκλησιά (Παντζαρίδης Σ., Μολυβοκκλησιά, εικ. 55) αλλά και στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου της μονής Μεγίστης Λαύρας (Semoglou A., Saint - Nicolas, 46 - 47, πίν. 23a - b).

[2117] Για παράδειγμα οι σκηνές στα καθολικά των μονών της Μεγίστης Λαύρας, Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 119.3, 223.3 αντίστοιχα), Δουσίκου (αδημοσίευτη) και Ρουσάνου (Αναγνωστόπουλος Α., Μονή Ρουσάνου, εικ. 127).

[2118] Στη Σχολή της Βορειοδυτικής Ελλάδος ακολουθείται ένας διαφορετικός εικονογραφικός τύπος, το πρότυπο του οποίου ανάγεται στην εποχή του Δεσποτάτου της Ηπείρου. Για το θέμα βλ. Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 174 - 175, Παλιούρας Α., Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία, 126 - 130.

είναι άγνωστη κατά το 17ο αιώνα[2119]. Επίσης, οι έντονες στάσεις και οι ζωηρές χειρονομίες των πρωταγωνιστών υπογραμμίζουν με εμφατικό τρόπο την ένσαρκη Ανάσταση του Κυρίου[2120].

Τέλος, η απεικόνιση των ολόσωμων στρατιωτικών αγίων με στολή μάρτυρα (εικ. 233, 234) ακολουθεί τη καθιερωμένη εικονογραφία της μεταβυζαντινής περιόδου[2121], όπως και στους υπολοίπους ναούς της περιοχής. Ειδικά, η απόδοση του αγίου Θεοδώρου του Τήρωνος ως μάρτυρα (εικ. 233) δεν είναι ιδιαίτερα συχνή, παρόλο που απαντά ήδη από τα μέσα του 14ου αιώνα[2122]. Παρόμοια αποδίδεται στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου της μονής Μεγίστης Λαύρας, στις μονές Ζάβορδας[2123] και Διονυσίου[2124] καθώς και στην Παναγία του άρχοντα Αποστολάκη Καστοριάς[2125].

Παρά την αποσπασματικότητα του διακόσμου, γίνεται αντιληπτή μια διαφορά στο επίπεδο εκτέλεσης υποδηλώνοντας την παρουσία δεύτερου ζωγράφου στην ιστόρηση του ναού. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν οι μορφές στα μετάλλια σε σχέση με τους ολόσωμους αγίους.

Ωστόσο, ο κύριος ζωγράφος διαμορφώνει λιτές και ολιγοπρόσωπες σκηνές γύρω από τους νοητούς άξονες. Οι μορφές στις συνθέσεις είναι εύρωστες με μικρά κεφάλια, σε αντίθεση με τις μεμονωμένες μορφές, που αποδίδονται ευλύγιστες και ψηλόλιγνες. Ως προς το πλάσιμο των γυμνών μελών, χρησιμοποιεί το ζωγραφικό τρόπο απόδοσης παράλληλα με τα έντονα περιγράμματα, που ξανοίγουν σε λαδοπράσινους τόνους παραθέτοντας με χρωματικές διαβαθμίσεις το ωχροράδινο της σάρκας. Η απόδοση των γυμνών μελών των αγίων Θεοδώρων του μνημείου μας θυμίζει ανάλογη ζωγραφική απόδοση του αρχαγγέλου Μιχαήλ και των αγίων Βίκτωρος και Βικεντίου στο ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Karlukovo (1602), όπως, επίσης, και η περιληπτική απόδοση της πτυχολογίας[2126]. Η απόδοση φυσικού και αρχιτεκτονικού βάθους δεν είναι ιδιαίτερα επιτυχής και καταλήγει στην

[2119] Ενδεικτικά στο καθολικό της μονής Πέτρας (Σδρόλια Στ., Οι τοιχογραφίες, 208 - 209, εικ. 124, όπου και αναφορά σε άλλα μνημεία των Αγράφων).

[2120] Ζάρρας Ν., Ο κύκλος των Εωθινών, 250 - 251.

[2121] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 221 - 222, Vitaliotis I., Saint Etienne, 320 - 321, όπου σχετικά παραδείγματα.

[2122] Ενδεικτικά, στο Χριστό Βέροιας (Πελεκανίδης Στ., Καλλέργης, πίν. 80)

[2123] Semoglou A., Saint - Nicolas, πίν. 60, 62b αντίστοιχα.

[2124] Γκιολές Ν., Οι τοιχογραφίες, εικ. 71.

[2125] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 208 – 209, πίν. 94β.

[2126] Pandurski V., Karlukovo, εικ. 15, 24 – 25, 32.

τυποποίηση και την επανάληψη προτύπων σε μια συνοπτική απόδοσή τους. Η χρωματική παλέτα είναι περιορισμένη σε γήινες αποχρώσεις χωρίς ποικιλία διαβαθμίσεων. Κοινοί τεχνοτροπικοί τόποι εντοπίζονται με τα τοιχογραφικά σύνολα του Αγίου Νικολάου στη Maritsa Βουλγαρίας (τέλος 16ου αιώνα)[2127] και της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Karlukovo (1602).

ii. Άγιος Βησσαρίων

Ο μονόχωρος ναός με τον εσωνάρθηκα στη δυτική και βόρεια πλευρά διαθέτει ένα εκτενές εικονογραφικό πρόγραμμα, μέρος του οποίου έχει καλυφθεί με επίχρισμα ασβέστη. Η αρχική αφιέρωση της εκκλησίας στους Ταξιάρχες Μιχαήλ και Γαβριήλ, σύμφωνα με την κτητορική επιγραφή, συνέβαλε καθοριστικά στη διαμόρφωση του εικονογραφικού προγράμματος. Ο χρόνος της μετονομασίας του εξεταζόμενου ναού των Ταξιαρχών σε ναό του Αγίου Βησσαρίωνος δεν μπορεί να προσδιοριστεί. Ωστόσο, τοποθετείται χρονικά μετά την ημερομηνία θανάτου του αγίου Βησσαρίωνος, τη 13η Σεπεμβρίου 1540[2128], όντας ένα terminus post quem στην ιστορία του μνημείου.

Στο Ιερό Βήμα (εικ. 236), στο τεταρτοσφαίριο της κεντρικής αψίδας, εικονίζεται η Πλατυτέρα στον τύπο της Βλαχερνήτισσας δορυφορούμενη από δύο στηθαίους σεβίζοντες αγγέλλους σε μετάλλια πάνω σε δίχρωμο κάμπο. Στη δεύτερη ζώνη (εικ. 236) αποδίδεται η Κοινωνία των Αποστόλων και, χαμηλότερα, τέσσερις συλλειτουργούντες Ιεράρχες (αδιάγνωστος, Βασίλειος, Ιωάννης ο Χρυσόστομος, Γρηγόριος). Στην κόγχη της Πρόθεσης παριστάνεται η Άκρα Ταπείνωση, με δύο ημίσωμους αγγελους και τις προσωποποιημένες μορφές του Ήλιου και της Σελήνης, πάνω από το Σταυρό.

Στην αετωματική απόληξη του ανατολικού τοίχου αποδίδεται η Ανάληψη (εικ. 235), μέρος της οποίας έχει καλυφθεί από τη μεταγενέστερη ξύλινη οροφή. Εκατέρωθεν της εκτεταμένης σκηνής εικονίζονται η Φιλοξενία του Αβραάμ και ο Γάμος εν Κανά (εικ. 235, 237). Στο βόρειο τμήμα του ανατολικού τοίχου, στην ανώτερη ζώνη εντοπίζεται η Θυσία του Αβραάμ και στη μεσαία ζώνη η παράσταση της Πεντηκοστής. Στην τρίτη ζώνη παρατάσσονται οι άγιοι Στέφανος ο Διάκονος, Συμεών ο Στυλίτης και Ρωμανός, το κατώτερο τμήμα των οποίων έχει επιχρισθεί. Στο

[2127] Chilingirov A., Maritsa, εικ. 5 - 6, 32, 34 - 56.

[2128] Σοφιανός Δ., Ιστορικά σχόλια, 14 με σχετική βιβλιογραφία.

νότιο τμήμα του ανατολικού τοίχου (εικ. 237), στην ανώτερη ζώνη συναντάται η σκηνή του Ευαγγελισμού και χαμηλότερα η παράσταση της Εκδίωξης των εμπόρων από το Ναό[2129] και τα στηθάρια δύο μετωπικών ιεραρχών (αδιάγνωστος, Θεοφάνης[2130]) κρατώντας ευαγγέλια. Στην τρίτη ζώνη συνεχίζονται οι Συλλειτουργούντες ιεράρχες με τον άγιο Σίλβεστρο Πάπα Ρώμης και τρεις αδιάγνωστους.

Στο νότιο τοίχο του Ιερού, η φθορά του διακόσμου είναι μεγάλη. Από την ανώτερη ζώνη διακρίνεται τμήμα του Λουτρού του Βρέφους από την παράσταση της Γέννησης, στη μεσαία ζώνη τρία μετάλλια με στηθαίους ιεράρχες (Τιμόθεος, αδιάγνωστος, Νεόφυτος) και στην κατώτερη ζώνη οι δύο Συλλειτουργούντες ιεράρχες άγιοι Βλάσιος και Πολύκαρπος.

Στο βόρειο τοίχο του Ιερού, ο διάκοσμος αναπτύσσεται σε τρεις ζώνες. Στην ανώτερη εικονίζονται δύο θαύματα από το δημόσιο βίο του Χριστού, οι Ιάσεις του Παραλυτικού και του Τυφλού. Στη μεσαία στενή ζώνη διακρίνονται εντός μεταλλίων επτά στηθαίοι μετωπικοί ιεράρχες (Πρόκλος, Ταράσιος, Αμβρόσιος, Επιφάνειος, Μεθόδιος, Ιγνάτιος, Γρηγόριος). Στην τρίτη ζώνη παρατάσσονται οι ιεράρχες Πορφύριος και Ισίδωρος ο Πατριάρχης και το Όραμα του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας. Όλες οι μορφές της ζώνης αποδίδονται κάτω από διπλά γραπτά τόξα πολλαπλής καμπυλότητας και προβάλλουν σε δίχρωμο βάθος.

Στο νότιο τοίχο του κυρίως ναού (εικ. 238), ο τοιχογραφικός διάκοσμος έχει υποστεί τις μεγαλύτερες φθορές, εξαιτίας της διάνοιξης παραθύρων σε φάση μεταγενέστερη της ιστόρησης του ναού και κυρίως από επισκευές της τοιχοποιίας[2131]. Ο διάκοσμος διαμορφώθηκε αρχικά σε τρεις ζώνες, εκ των οποίων η ανώτερη έχει καλυφθεί ολοκληρωτικά από τη μεταγενέστερη ξύλινη οροφή. Στη μεσαία ζώνη (εικ. 238) ιστορείται κύκλος Θαυμάτων του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στην Παλαιά Διαθήκη: η εμφάνιση του Αγγέλου στο μάντη Βαλαάμ, η δεύτερη αδιάγνωστη, οι Τρεις Παίδες στην κάμινο, ο Δανιήλ στο λάκκο των λεόντων και η παρέμβαση του αρχαγγέλου, ο Δανιήλ εξολοθρεύει τον δράκοντα και ο Άγγελος μεταφέρει τον Αββακούμ στο

[2129] Η σκηνή επιγράφεται «Ο ΧC ΔΙΩΚΟΝ ΤΟΥC ΠΟΛΟΥΝΤΑC ΚΑΙ {…}ΡΑΖΟΝΤΑC ΕΚ ΤΟΥ ΙΕ……» και είναι εμπνευσμένη από τα ευαγγελικά κείμενα (Ματθαίος κα΄. 12 - 13, Μάρκος ια΄. 15 - 17, Λουκάς ιθ΄. 45 - 46, Ιωάννης β΄. 13 - 16).

[2130] Η Ερμηνεία αναφέρει δύο αγίους με το όνομα αυτό, τον Θεοφάνη τον Γραπτό (Ερμηνεία, 285) και τον Θεοφάνη τον Ποιητή (Ερμηνεία, 167, 294).

[2131] Στο σημείο αυτό η τοιχοποιία εξωτερικά δέχεται πιέσεις από το υπερκείμενο πρανές, καθώς ο τοίχος είναι χτισμένος χαμηλότερα από τη φυσική στάθμη του εδάφους (Πασαλή Α., Ναοί, 215).

λάκκο των λεόντων και τα εγκαίνια του ναού του Αρχαγγέλου Μιχαήλ. Στην κατώτερη ζώνη, η χορεία των ολόσωμων αγίων ξεκινά με την απεικόνιση του αρχαγγέλου Μιχαήλ μετωπικού ως πάτρωνα αγίου, δίπλα στο τέμπλο. Δίπλα του εικονίζεται η Παναγία, ολόσωμη στραμμένη κατά τα τρία τέταρτα προς δεξιά, υποδηλώνοντας ότι αποτελούσε τμήμα της κατεστραμμένης σήμερα Δέησης. Στη συνέχεια παρατάσσονται οι στρατιωτικοί άγιοι Μερκούριος, Ευστάθιος, Μηνάς ο Αιγύπτιος, Βίκτωρ, Βικέντιος, Χριστόφορος, Κοσμάς και Δαμιανός.

Στο δυτικό τοίχο του ναού (εικ. 239), η ιστόρηση αναπτύσσεται σε τρεις ζώνες. Το κεντρικό τμήμα του τοίχου καταλαμβάνει η εκτεταμένη σύνθεση της Κοιμήσεως της Θεοτόκου και η Μετάστασή της. Εκατέρωθεν της παράστασης, στην πρώτη ζώνη εικονίζονται επεισόδια από το κύκλο των Παθών (Μεταμέλεια του Ιούδα, Απόνιψη του Πιλάτου, Σταύρωση και Ελκόμενος). Στη μεσαία ζώνη αποδίδονται τρια επεισόδια - Θαύματα του Αρχαγγέλου από την Καινή Διαθήκη και τρία επεισόδια από το βίο του αγίου Δημητρίου. Σχετικά με τον κύκλο των Θαυμάτων του Αρχαγγέλου, αυτά είναι ο Αρχάγγελος σώζει την Κωνσταντινούπολη βυθίζοντας τα πλοία των Σαρακηνών, το εν Χώναις Θαύμα και η Θεραπεία του Μαρκιανού από τον Αρχάγγελο. Από τον κύκλο του αγίου Δημητρίου εικονίζονται η Κρίση του αγίου από τον Μαξιμιανό, ο άγιος στη φυλακή, η πάλη του Νέστορα με το Λυαίο και το τελικό μαρτύριο του Λογχισμού. Στο υπέρθυρο της κεντρικής θύρας του ναού προς το νάρθηκα σώζεται η μεγαλογράμματη τετράστιχη, κτητορική επιγραφή ανέγερσης και ιστόρησης του ναού. Εκατέρωθεν της θύρας παριστάνονται οι αρχάγγελοι Μιχαήλ και Γαβριήλ, μετωπικοί και πάνοπλοι, και παρατάσσονται οι άγιοι Παντελεήμων, Σεβαστιανός, Βάρβαρος, οι Ισαπόστολοι και η αγία Μαρίνα.

Στο βόρειο τοίχο του κυρίως ναού (εικ. 240), ο διάκοσμος εκτυλίσσεται σε τρεις ζώνες, εκ των οποίων στην ανώτερη εικονίζονται σκηνές του Πάθους από το εκτεταμένο Χριστολογικό κύκλο (Ανάβαση, Αποκαθήλωση, Θρήνος, αδιάγνωστη, Λίθος, αδιάγνωστη). Στη μεσαία ζώνη εκτυλίσσονται δώδεκα επεισόδια από τον βίο του αγίου Γεωργίου (ο Παρρησιασμός, ο Λογχισμός, το μαρτύριο του Λίθου και του Τροχού, η συνάντηση με τον Άγγελο, τρεις αδιάγνωστες σκηνές, η πόση των Θανατηφόρων φαρμάκων, το θαύμα της Ανάστασης του νεκρού άντρα, η συντριβή των ειδώλων και η Αποτομή του αγίου). Στην τρίτη ζώνη, η χορεία των ολόσωμων αγίων συνεχίζεται από δυτικά προς ανατολικά με τις αγίες Βαρβάρα, Κυριακή, Παρασκευή και ακολουθούν οι άγιοι Μακάριος ο Ρωμαίος, Ονούφριος, Αρσένιος, Μελέτιος, Παχώμιος, Θεοδόσιος και Στέφανος, Εφραίμ ο Σύρος, Σάββας, Ευθύμιος,

Αντώνιος καθώς και οι απόστολοι Πέτρος και Παύλος κρατώντας το ομοίωμα του ναού.

Στον ανατολικό τοίχο της δυτικής πτέρυγας του νάρθηκα ιστορείται η σύνθεση της Δευτέρας Παρουσίας, μέρος της οποίας έχει καλυφθεί από ασβέστη. Στο νότιο τοίχο της βόρειας πτέρυγας του νάρθηκα (εικ. 241), ο τοιχογραφικός διάκοσμος αναπτύσσεται σε δύο ζώνες. Στην ανώτερη ιστορείται η παράσταση του Θεομητορικού ύμνου «Επί σοι Χαίρει» και ακολουθούν σκηνές από την Ιστορία των Πρωτοπλάστων[2132]. Στη δεύτερη ζώνη παρατάσσονται οκτώ έφιπποι στρατιωτικοί άγιοι (Μερκούριος, Ευστάθιος, Μηνάς, Θεόδωρος ο Τήρων και Θεόδωρος ο Στρατηλάτης, Γεώργιος ο Τροπαιοφόρος, Νέστωρ και Δημήτριος ο Μέγας Δουξ). Στη δυτική απόληξη του τοίχου, η ιστόρηση ολοκληρώνεται με την απεικόνιση του Τροχού της Ζωής.

Η ιστόρηση του μονόχωρου αυτού ναού χαρακτηρίζεται από την ποικιλομορφία του τοιχογραφικού διακόσμου, που καταλήγει σε ένα συγκροτημένο σύνολο. Ως προς τη δομή του εικονογραφικού προγράμματος, ο κύκλος της δημόσιας ζωής με τα τρία επεισόδια εντάσσονται στο πρόγραμμα του Ιερού καθώς προτυπώνουν το μυστήριο του Βαπτίσματος με το λυτρωτικό του περιεχόμενο[2133]. Στον κύκλο αυτό εδώ εντάσσεται η σκηνή της Εκδίωξης των εμπόρων από το ναό (εικ. 237), που βασίζεται στην ευαγγελική περικοπή του Ιωάννη[2134] και αναγιγνώσκεται την Παρασκευή της Διακαινησίμου[2135]. Επίσης, η τελευταία αυτή παράσταση θα πρέπει να συσχετισθεί με τη σκηνή του Γάμου εν Κανά (εικ. 237), η οποία αν και δεν ενέχει κάποιο συμβολικό περιεχόμενο για να εντάσσεται στο πρόγραμμα του Ιερού, ωστόσο υπάγεται στα γεγονότα του δημόσιου βίου και της διδασκαλίας του Χριστού. Τέλος, οι παλαιοδιαθηκικές παραστάσεις της Θυσίας και της Φιλοξενίας του Αβραάμ έχουν ευχαριστιακό περιεχόμενο, ως προτύπωση της Αγίας Τριάδας[2136].

Ο ανεπτυγμένος Χριστολογικός κύκλος στο ναό συνδυάζεται με την ιστόρηση θαυμάτων - εμφανίσεων των Αρχαγγέλων στην Παλαιά και στην Καινή Διαθήκη,

[2132] Μεγάλο μέρος των παραστάσεων αυτών έχουν αποτοιχισθεί και δεν μπορούν να αναγνωρισθούν.

[2133] Underwood P., Some Problems, 257 - 262, Gouma - Peterson T., Christ as Ministrant, 211 – 212, Γκιολές Ν., Οι τοιχογραφίες, 37 - 38.

[2134] Ιωάννης β΄. 13 - 16.

[2135] Πρβλ. αντίστοιχο παράδειγμα στο στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, πίν. 60β).

[2136] Κουκιάρης Σ., Τα θαύματα, 106 κ.εξ., 111 – 112, Κόρδης Γ., Η Αγία Τριάδα, 205 κ.εξ.

σκηνές από το διευρυμένο βίο του αγίου Γεωργίου και ορισμένες του αγίου Δημητρίου. Η αρχική αφιέρωση του ναού στους Ταξιάρχες δικαιολογεί τόσο την ιστόρηση του κύκλου των Αρχαγγέλων όσο και την παρουσία του Αρχαγγέλου Μιχαήλ ως πάτρωνα αγίου στο νότιο τοίχο, δίπλα στο τέμπλο.

Η εικονογράφηση του εκτεταμένου κύκλου του αγίου Γεωργίου εντοπίζεται για τρίτη φορά στην περιοχή του Δομενίκου, μετά τους δύο ναούς που είναι αφιερωμένοι στον άγιο. Παράλληλα, η απόδοση των σημαντικότερων επεισοδίων από το βιογραφικό κύκλο του αγίου Δημητρίου φανερώνει τη δημοφιλία του αγίου στην περιοχή, ισότιμα με τον άγιο Γεώργιο. Άλλωστε, μέσα από τα μαρτύρια των δύο αγίων σε συνδυασμό με την χορεία των ολόσωμων επιτυγχάνεται ο διδακτικός χαρακτήρας του διακόσμου για την ενίσχυση της πίστης των υπόδουλων. Ανάλογης σύλληψης ιστόρηση αποτελούν οι οκτώ έφιπποι στρατιωτικοί άγιοι σε παράταξη, οι οποίοι με τα συγκεκριμένα θαύματά τους ενσαρκώνουν την ελπίδα για την εκδίωξη των απίστων[2137].

Η παρουσία των δύο κορυφαίων αποστόλων Πέτρου και Παύλου δίπλα στο τέμπλο[2138], θέση τιμητική για τους δύο ιδρυτές της Εκκλησίας ακολουθεί το παράδειγμα μεγάλων μοναστηριακών καθολικών του 16ου αιώνα στη Θεσσαλία, όπως το Μεγάλο Μετέωρο, τη μονή Δουσίκου και Κορώνας[2139]. Η απεικόνισή τους να κρατούν ομοίωμα εκκλησίας θεωρείται ότι στις απαρχές του αποτέλεσε θέση υπέρ της Ένωσης των Εκκλησιών[2140]. Ωστόσο, στους επόμενους αιώνες η παράσταση διαδίδεται ευρέως χάνοντας, όμως, τον αρχικό της χαρακτήρα[2141].

[2137] Πρβλ. αντίστοιχη διάταξη θεμάτων στον Άγιο Νικόλαο της συνοικίας των Αγίων Αναργύρων (ca. 1640) (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 270).

[2138] Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 115, 117, σε διαφορετικό εικονογραφικό σχήμα της παράστασής μας και αντικριστά στους πλάγιους τοίχους του καθολικού. Πρβλ. ανάλογο παράδειγμα στη μονή Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 217).

[2139] Αδημοσίευτες.

[2140] Vassilaki M., A Cretan Icon, 111 κ.εξ., κυρίως 129 - 132. Πρβλ. την εικόνα του Νικόλαου Ρίτζου στην Φλωρεντία (Χατζηδάκη Ν., Από το Χάνδακα, 76 - 80, αρ. κατ. 16, όπου και σχετικά παραδείγματα).

[2141] Βλ, ενδεικτικά, στους Αγίους Αποστόλους Καστοριάς (Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, 65 - 66, πίν. 12α), στις μονές Δαμανδρίου (β΄ μισό 16^{ου} αι.) και Περιβολής Λέσβου (Γούναρης Γ., Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, 79, πίν. 50 και 137, πίν. 109^{α} αντίστοιχα), στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της μονής Βαρλαάμ (Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 206 κ.ε., πίν. 105) καθώς και στη φορητή εικόνα της Πάτμου (±1600) (Χατζηδάκης Μ., Πάτμος, 159, πίν. 170).

Ως προς τον νάρθηκα, ο εισαγωγικός – διδακτικός χαρακτήρας δομείται σε μια νοητή συνέχεια ξεκινώντας με τον κύκλο της Γένεσης, συνεχίζεται με τον Τροχό της Ζωής[2142], που απηχεί την εναγώνια πάλη του ανθρώπου στη ζωή και την ματαιότητα του επίγειου βίου, για να καταλήξει στη Μέλλουσα Κρίση με το εσχατολογικό περιεχόμενό της. Παράλληλα, η Δευτέρα Παρουσία συσχετίζεται με τις υπόλοιπες Θεοφάνειες ή Αγγελοφάνειες από τον κύκλο των Αρχαγγέλων στον κυρίως ναό, όπως και με την παράσταση της Ανάληψης στο Ιερό Βήμα[2143].

Ο εμπλουτισμός των εικονογραφικών κύκλων και ο συνδυασμός τους με άλλους λιγότερο διαδεδομένους είναι σύμφωνη με μια γενικότερη τάση της μνημειακής ζωγραφικής παράδοσης της Ηπείρου[2144] και της Μακεδονίας, όπως, για παράδειγμα, στον ναό των Εισοδίων «του Τσιατσαπά» και του Αγίου Νικολάου της Θεολογίνας στην Καστοριά[2145]. Η παιδεία και οι επιλογές των χορηγών και των αγιογράφων παίζουν καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση του προγράμματος.

Ως προς την εικονογραφία των παραστάσεων, στην *Ανάβαση στο Σταυρό* (εικ. 242), ο ζωγράφος υιοθετεί ένα αποκρυσταλλωμένο εικονογραφικό σχήμα της μεταβυζαντινής ζωγραφικής, όπως αυτό διαμορφώθηκε από το Θεοφάνη στο καθολικό της Μεγίστης Λαύρας[2146] και χαρακτηρίζεται από την ανάβαση του Χριστού με τη βοήθεια κλίμακος και δύο δημίων. Ωστόσο, η παράστασή μας διαφοροποιείται από το πρότυπο της Κρητικής Σχολής με την προσθήκη του επιμέρους επεισοδίου της ανάμειξης της χολής με το όξος, στιγμιότυπο που απαντά σε ορισμένα έργα του 15ου αιώνα στον ευρύτερο Μακεδονικό χώρο[2147].

Στον *Γάμο εν Κανά*[2148] (εικ. 237) ιστορείται η σύμπτυξη δύο διαδοχικών φάσεων του επεισοδίου, του γαμήλιου τραπεζιού και του θαύματος της μετατροπής του νερού σε οίνο. Η παράστασή μας υιοθετεί το ιδιότυπο εικονογραφικό σχήμα του ναού της

[2142] Για το θέμα βλ. ενδεικτικά, Αντωνόπουλος Η., Το τίμημα της τέρψης, 201 – 212, του ιδίου, Τροχών κυλίσματα, 17 - 44, όπου και προγενέστερη βιβλιογραφία.

[2143] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 267.

[2144] Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων, 57 – 74.

[2145] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 266, 268.

[2146] Millet G., Athos, πίν. 128.1.

[2147] Όπως προγενέστερα στο Zemen (Grabar A., Bulgarie, εικ. 30), στον Άγιο Νικόλαο στη Βεύη (Paissidou M., Ayios Nikolaos, εικ. 8) και στο ναό της Ανάληψης στο Leskoec (Subotić G., Ohrid, σχ. 79).

[2148] Σχετικά με την εικονογραφία του θέματος βλ. Underwood P., Ministry Cycles, 280 κ.εξ. και Katsaouni M., Miracle de Cana, 160 κ.εξ.

Μεταμόρφωσης στη Δολίχη Ελασσόνας (1515)[2149], που χαρακτηρίζεται από την απουσία του Χριστού και της Παναγίας από το γεύμα, την τοποθέτηση των νεονύμφων χωριστά και την απόδοση του θαύματος δεξιά της σκηνής, τη χειρονομία του αρχιτρίκλινου[2150] και τη διάταξη των συνδαιτημόνων. Πρόκειται για ένα εικονογραφικό σχήμα που υιοθετούν κατά κανόνα οι εκπρόσωποι της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας, όπως στη μονή Φιλανθρωπηνών[2151] και στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας[2152], και διαδίδεται κατά το 17ο αιώνα[2153].

Στο *μαρτύριο του αγίου Δημητρίου* (εικ. 245) ακολουθείται το λιτό εικονογραφικό σχήμα του θέματος, που χαρακτηρίζεται από την απόδοση του καθιστού αγίου και την απουσία του αγίου Λούπου και του αγγέλου[2154]. Πρόκειται για εικονογραφικό τύπο της υστεροβυζαντινής περιόδου[2155], που υιοθετείται συνήθως από ζωγράφους της Κρητικής Σχολής και απαντά σε τοιχογραφημένα σύνολα του 16ου αιώνα[2156] με

[2149] Passali A., Metamorphosis at Dolihi, εικ. 19, Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 61 - 62, όπου διαπραγμάτευση για την πιθανή προέλευση του τύπου.

[2150] Ιωάννης β΄.8 - 10. Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 104, υποσ.527

[2151] Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 60 - 62, πίν. 39). Ανάλογο σχήμα εντοπίζεται στο ναό της Γεννήσεως Θεοτόκου στο Πολυδένδρι Αγιάς (Σδρόλια Στ., Η ζωγραφική, 227 - 228, εικ. 5), στη μονή Κορώνας (αδημοσίευτη) καθώς και στο Hopovo (1608) (Davidof D., Hopovo, εικ. 24) αλλά και σε εικόνα της Συλλογής Τσακύρογλου (α΄μισό 16ου αιώνα) (Καρακατσάνη Μ., Εικόνες, 30 - 31, αρ. 13)

[2152] Stavropoulou - Makri A, Les peintures, εικ. 36b.

[2153] Ενδεικτικά, στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, πίν. 57α) και στη μονή Πατέρων Ζίτσας (Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων, 143, υποσ. 990, όπου αναφορά παραδειγμάτων).

[2154] Ο δεύτερος εικονογραφικός τύπος χαρακτηρίζεται από την αύξηση των προσώπων με την παρουσία του υπηρέτη του αγίου και του αγγέλου, που στεφανώνει τον μάρτυρα. Ενδεικτικά, βλ. στη Dečani (Pajic S., St. Demetrius, 356, πίν. 5), στη μονή Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 174), στον Άγιο Νικόλαο Κράψης (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, πίν. 54a) και σε εικόνα του Ελληνικού Ινστιτούτου Βενετίας (15ος - 16ος αιώνας) (Τσελέντη - Παπαδοπούλου Ν., Οι εικόνες, 135, πίν. 12, αρ.21)

[2155] Ξυγγόπουλος Α., Βυζαντινόν κιβωτίδιον, 121 - 123, του ιδίου, Η τοιχογραφία, 11 κ.εξ., όπου και σχετικά παραδείγματα.

[2156] Ενδεικτικά, στην τράπεζα της μονής Μεγίστης Λαύρας (Millet G., Athos, πίν. 147.2, Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 59, εικ. 28), στα καθολικά των μονών Μεγάλου Μετεώρου (Deliyanni - Doris H., Hosios Meletios, εικ. 41.3), Δουσίκου (αδημοσίευτη παράσταση), Ρουσάνου (Αναγνωστόπουλος Α., Μονή Ρουσάνου, 249, εικ. 216, 218) και Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 234.2, Μπεκιάρης Α., Ο ζωγραφικός διάκοσμος, 211 - 212, εικ. 112, 116). Πρβλ. παρόμοια

επιμέρους διαφοροποιήσεις στον αριθμό των στρατιωτών.

Στο *εν Χώναις θαύμα* (εικ. 246), που αποτελεί ένα από τα πιο διαδεδομένα θέματα του κύκλου των Αρχαγγέλων[2157], υιοθετείται ο ανεπτυγμένος εικονογραφικός τύπος του θέματος, όπως αυτός διαμορφώθηκε στην υστεροβυζαντινή ζωγραφική[2158]. Η εικονογραφική συγκρότηση της σκηνής στα κύρια δομικά στοιχεία της με τον όρθιο Άρχιππο, την παρουσία των ειδωλολατρών με τα σκαπτικά εργαλεία, τη φορά του ποταμού από δεξιά [2159] και τον καθ'ύψος αναπτυσσόμενο ναό μαρτυρούν εικονογραφικό πρότυπο αντίστοιχο αυτού της Λιτής της μονής Δουσίκου (1557)[2160] και της Τράπεζας της μονής Διονυσίου (1603)[2161]. Ωστόσο, η στρατιωτική αμφίεση του αρχαγγέλου παραπέμπει στην αντίστοιχη μορφή της σκηνής στο τρίπτυχο της Συλλογής Ανδρεάδη (τέλη 16ου αιώνα) [2162] και στο ναό των Αρχαγγέλων στο Kučevište [2163]. Επιπλέον, η απεικόνιση του τρουλαίου οικοδομήματος και της βασιλικής πίσω από τον Άρχιππο αποδίδει το ναό του Αρχαγγέλου και το κτίσμα του αγιάσματος, που απαντά προηγουμένως στη φορητή εικόνα της Συλλογής Λοβέρδου[2164] και στο καθολικό της μονής Δουσίκου. Η επιλογή αυτή, μάλιστα, ετερόκλιτων λεπτομερειών φανερώνουν την εκλεκτική διάθεση του ζωγράφου.

απεικόνιση στις μονές Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 312 - 316, πίν. 153.2) και Γαλατάκη (Kanari T., Les peintures, 53, 65, 66, πίν. 25b).

[2157] Σχετικά με την εικονογραφία του θέματος βλ. Ξυγγόπουλος Α., Το εν Χώναις θαύμα, 26 - 39, Κουκιάρης Σ., Τα θαύματα, 163 - 170, Gabelic S., Miracle at Chonae, 95 κ.εξ.

[2158] Κουκιάρης Σ., Τα θαύματα, 166 - 167. Πρβλ. την εικόνα στο Εθνικό Μουσείο Βελιγραδίου (14ος-15ος αιώνας) (Djuric V., Icones de Yougoslavie, 106 - 107 πίν.LIII, αρ.38).

[2159] Η απόδοση ενός ποταμού ακολουθεί τη σχετική παράδοση, που βασίζεται στο λόγο του Φιλόθεου Σηλυμβρίας (1335 - 1337), αντίθετα με το Συναξάριο και τις λοιπές διηγήσεις του θαύματος που αναφέρονται σε δύο ποταμούς (Κουκιάρης Σ., Τα θαύματα, 165 - 166).

[2160] Αδημοσίευτη παράσταση.

[2161] Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 121 εικ. 43. Η παράστασή μας διαφοροποιείται μόνο στη θέση του Αρχίππου, που αποδίδεται αριστερά του αρχαγγέλου αποδίδοντας πιθανόν διαφορετική χρονική φάση του γεγονότος, όταν δηλαδή εκλήθει για πρώτη φορά από τον άγγελο να εξέλθει από τον ναό (Κουκιάρης Σ., Τα θαύματα, 164 και Κατσελάκη Α., Ο ναός του Αρχαγγέλου, 198).

[2162] Δρανδάκη Α., Συλλογή Ανδρεάδη, 178 - 181, αρ.40.

[2163] Serafimova A., The cycle of the Archangels, 188 υποσ.65 - 68, 205, εικ. 6b όπου και σχετικά παραδείγματα.

[2164] Ξυγγόπουλος Α., Το εν Χώναις θαύμα, πίν. 7, όπου χρονολογεί την εικόνα στα τέλη του 13ου - αρχές 14ου αιώνα (Ξυγγόπουλος Α., ο.π., 38), ενώ ο Χατζηδάκης στο 16ο αιώνα (Χατζηδάκης Μ., Εικόνες, 72, υποσ.7).

Ως ένα εικονογραφικό unicum μπορεί να θεωρηθεί η παράσταση της *Εξολόθρευσης του δράκοντα από τον προφήτη Δανιήλ*[2165] (εικ. 247), που ιστορείται εδώ χρονικά προγενέστερα της μεταφοράς του Αββακούμ από τον άγγελο στον προφήτη. Πρόκειται για ένα περιστατικό, που μεσολαβεί ανάμεσα στην πρώτη και δεύτερη ενόραση του προφήτη Δανιήλ. Η επιγραφή[2166] έχει αντιγραφεί αυτολεξεί από τη «*Διήγηση μερικῶν θαυμάτων καί ἱστοριῶν τῶν γενομένων παρά τῶν παμμεγίστων Ταξιαρχῶν Μιχαήλ καί Γαβριήλ*» (ΙΗ΄Λόγος), που περιλαμβάνεται στο Θησαυρό του Δαμασκηνού του Στουδίτου (16ος αι.) [2167] . Η μεγαλογράμματη επιγραφή σε συνδυασμό με το γεγονός ότι η Παλαιά Διαθήκη δεν αναφέρει την παρουσία αγγέλου στο επεισόδιο, όπως συμβαίνει στην παράστασή μας, φανερώνει με σαφήνεια ότι ο ζωγράφος μας γνώριζε το συγκεκριμένο Λόγο του Δαμασκηνού[2168].

Η απεικόνιση του *αγίου Σεβαστιανού* [2169] (εικ. 248) προσηλωμένου σε κίονα, διάτρητου από τα βέλη, ανάγεται στη δυτική παράδοση[2170]. Παρόλο που απουσιάζει στη βυζαντινή τέχνη, θα απεικονιστεί στη μεταβυζαντινή ζωγραφική τόσο σε τοιχογραφίες [2171] όσο και σε φορητές εικόνες [2172] και επαναλαμβάνει ανάλογο εικονογραφικό πρότυπο του παρεκκλησίου του Αγίου Νικολάου της μονής Μεγίστης Λαύρας.

Ανάλογης δυτικής προέλευσης αποτελεί ο εικονογραφικός τύπος του *αγίου*

[2165] Σύμφωνα με το κείμενο της Παλαιάς Διαθήκης (Βήλ και Δράκων, στ.23 - 28).

[2166] «Ο ΠΡΟΦ(ΗΤΗΣ) ΕΡΙΞΕΝ ΤΟ ΑΖΙ/ΜΟ ΕΙΣ ΤΟ ΣΤΟΜΑ ΤΟΥ ΘΕΡΙΟΥ Κ(ΑΙ) ΠΑΡΕΥ/ΘΗΣ ΕΣΚΑΣΕ».

[2167] Θησαυρός, 253 - 257, 260.

[2168] Κουκιάρης Σ., Τα θαύματα - εμφανίσεις, 58, αρ. 49, 136 - 137, 180.

[2169] Ερμηνεία, 159, και στο Συναξάριο της Κωνσταντινούπολης (Delehaye H., Synaxarium, στ. 321). Εικονογραφική παραλλαγή του αγίου προσηλωμένου σε δέντρο εντοπίζεται, ενδεικτικά, στα καθολικά Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 173), Ζάβορδας και Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, εικ. 159).

[2170] Proestaki X., Saint Sebastian, 81 κ.ε.

[2171] Βλ. στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου της μονής Μεγίστης Λαύρας (Semoglou A., Saint - Nicolas, 90, πίν. 53a – b). Πρβλ. ανάλογο πρότυπο στις μονές Βαρλαάμ (Proestaki X., Saint Sebastian, εικ. 3), Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 112 - 113 εικ. 44) και Περιβολής Λέσβου (Γούναρης Γ., Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, 138 πίν. 110α), στον Άγιο Δημήτριο στα Παλατίτσια (Τούρτα Α., Οι ναοί, 187 - 188, 216) καθώς και στη μονή Βυτουμά Καλαμπάκας (1600) (Τριβυζά Ε., Μονή Βυτουμά, 109, εικ. 75).

[2172] Ενδεικτικά, βλ. την εικόνα του Νικολάου Ρίτζου στο Τόκιο (Χατζηδάκης Μ., Εικόνες, πίν. 201).

Χριστοφόρου [2173] (εικ. 249) να μεταφέρει στους ώμους του το μικρό Χριστό διασχίζοντας τον ποταμό[2174]. Πρόκειται για το δημοφιλέστερο εικονογραφικό τύπο απόδοσης του αγίου, που επαναλαμβάνει το πρότυπο του Θεοφάνη στις μονές Αναπαυσά [2175] και Σταυρονικήτα [2176] και απαντά και σε έργα της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας [2177] . Ωστόσο, η απεικόνισή του στο μνημείο μας διαφοροποιείται από τις προγενέστερες στην απόδοση της ενδυμασίας του και του αποξηραμένου ραβδιού που κρατά ο άγιος [2178] , στοιχεία που επιτρέπουν να θεωρήσουμε ως πλησιέστερο παράλληλο την αντίστοιχη μορφή στον Άγιο Δημήτριο στα Παλατίτσια[2179].

Οι *οκτώ έφιπποι στρατιωτικοί άγιοι* (εικ. 241) στο νάρθηκα του ναού αποτελούν τον πολυπληθέστερο όμιλο έφιππων αγίων, που απαντά στην μνημειακή ζωγραφική, σύμφωνα με τη μέχρι σήμερα έρευνα. Σύμφωνα με τα δημοσιευμένα παραδείγματα έφιπποι άγιοι εντοπίζονται είτε μόνοι τους είτε σε μικρούς ομίλους ήδη σε βυζαντινές τοιχογραφίες[2180] και σε φορητές εικόνες[2181], ενώ ως θέμα έλκουν την καταγωγή από τον αρχαίο έφιππο ήρωα[2182]. Στην περιοχή της Μακεδονίας απαντά ήδη σε σύνολα της ύστερης βυζαντινής περιόδου, όπως, για παράδειγμα, στο Ασκηταριό της Ζωοδόχου Πηγής στην Κολχίδα του Κιλκίς (β΄μισό 14ου αι.) [2183] . Κατά τη μεταβυζαντινή εποχή εντοπίζονται σε ικανό αριθμό μνημείων ήδη από το 15ο αιώνα,

---

[2173] Σχετικά με τον άγιο και τους επιμέρους εικονογραφικούς τύπους βλ. Ξυγγόπουλος Α., Κυνοκέφαλοι, 12κ.εξ., Triantafyllopoulos D., Kerkyra, 171 – 175.

[2174] Σχετικά με τη δυτική καταγωγή του τύπου βλ. Djordjevic I., Saint Christophe, 63κ.εξ., Triantafyllopoulos D., Kerkyra, 171 - 172.

[2175] Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 234.

[2176] Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, 75 πίν. 143.

[2177] Ενδεικτικά, στη μονή Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 147).

[2178] Σύμφωνα με το συναξάρι, ο άγιος κρατά ανθισμένο ραβδί (Delehaye H., Synaxarium, 667 - 668).

[2179] Τούρτα Α., Οι ναοί, 187 - 188.

[2180] Ενδεικτικά, σε τοιχογραφικά σύνολα της Γεωργίας (Kevkhishvili M., San Giorgio a Nakipari, εικ. 5, 9) και στη δυτική πρόσοψη του Αγίου Γεωργίου στο Kurbinovo (Cvetkovski S., Notes from the church, εικ. 20). Πρβλ. στο καθολικό της μονής Προυσού (αρχές 13ου αιώνα) (Παλιούρας Α., Το Μοναστήρι, 56, εικ. 66).

[2181] Ενδεικτικά, στις φορητές εικόνες του Σινά (Weitzmann K., Icon Painting, 79 - 80, εικ. 63 - 65).

[2182] Grabar A., Bulgarie, 299 - 300, Walter C., The Origins, 41 - 42 εικ. 9, Παπαμαστοράκης Τ., Ιστορήσεις παλληκαριών, 214.

[2183] Paissidou M., Warrior Saints, 185, 190 – 193, εικ. 3 - 4, 7, 9, όπου και προγενέστερα παραδείγματα.

ιδιαίτερα, σε περιοχές της Ηπείρου[2184] και της Μακεδονίας[2185]. Στην επαρχία Ελασσόνας όμιλος τεσσάρων έφιππων αγίων (Γεώργιος, Δημήτριος, Ευστάθιος, Μερκούριος) εντοπίζεται στο δεύτερο στρώμα τοιχογράφησης στο ναό της Παναγίας στο Βρυζόστι (μέσα 17 αι.). Θα πρέπει να σημειωθεί ότι οι τρεις από τους εικονιζόμενους στρατιωτικούς αγίους (Δημήτριος, Γεώργιος, Μερκούριος) βάλλουν προς συγκεκριμένο στόχο είτε αυτός πρόκειται για ιστορικό πρόσωπο (αυτοκράτορας Ιουλιανός, βούλγαρος τσάρος Καλογιάννης) είτε για δράκοντα. Επιπλέον, στην απεικόνιση των δύο δημοφιλέστερων στρατιωτικών αγίων Γεωργίου και Δημήτριου συγχωνεύονται δύο θαύματα, εκ των οποίων το ένα σχετίζεται με τη διάσωση της πόλης (Θεσσαλονίκη, Λασία) και το άλλο με τη σωτηρία αιχμαλώτων από τους βαρβάρους (κληρικός Κυπριανός, μικρός Γεώργιος). Τα παραπάνω στοιχεία αποτελούν ένα σαφή υπαινιγμό τόσο για τις συνθήκες της Τουρκοκρατίας όσο και για τη διαχρονική πάλη χριστιανικού και βαρβαρικού στοιχείου[2186]. Η επιλογή των συγκεκριμένων στρατιωτικών αγίων και των ανάλογων θαυμάτων τους ενσαρκώνουν την ελπίδα των υπόδουλων για εκδίωξη των απίστων[2187]. Ο θριαμβικός χαρακτήρας τους διαφαίνεται από την μετωπικότητα των αγίων και την ορμητική κίνηση τους, όπως αυτή προκύπει από την απόδοση καλπασμού των ίππων και τα ανεμίζοντα αποπτύγματα των αγίων. Παράλληλα, η θέση τους στη βόρεια θύρα του ναού αλλά και τα επίσημα των ασπίδων τους προσδίδουν αποτροπαϊκό χαρακτήρα[2188].

[2184] Ενδεικτικά, στον Άγιο Νικόλαο στο Μαλούνι Θεσπρωτίας (α΄μισό 15 αιώνα), στον Άγιο Γεώργιο Κάτω Λαψίστας Ιωαννίνων (1508) (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Άγιος Γεώργιος, 485 εικ. 5 - 6), στον Άγιο Γεώργιο Λεσινίτσας (1525) (Γιακουμής Γ., Ναός Αγίου Γεωργίου, φωτ.51), στον Άγιο Αθανάσιο στα Πετσά Δέλβινου Βορείου Ηπείρου (1525) (Χουλιαράς Ι., Τοιχογραφημένα μνημεία, 303 κ.εξ.) και στον Άγιο Αθανάσιο Κάτω Μερόπης Πωγωνίου (1584) (Μεράντζας Χ. - Κωστή Ι., Άγιος Αθανάσιος, 148 κ.εξ., εικ. 47).

[2185] Όπως στον Άγιο Νικόλαο Αιανής Κοζάνης (Πελεκανίδης Σ., Έρευναι, 456 εικ. 4), στην Παναγία του Μουζεβίκη, στον εξωνάρθηκα της Παναγίας Κουμπελίδικης, στον Άγιο Νικόλαο της συνοικίας των Αγίων Αναργύρων και στο νάρθηκα του Αγίου Γεωργίου του Βουνού Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 223 - 226, πίν. 99α - 100β). Πρβλ. στο νάρθηκα του ναού των Αρχαγγέλων στο Kučevište (1591) (Serafimova A., Kučevište, εικ. σελ. 314)

[2186] Σχετικά με το θέμα και τις κοινωνικές προεκτάσεις του βλ. Παπαμαστοράκης Τ., Ιστορήσεις παλληκαριών, 213 - 214, 220.

[2187] Grotowski P., Arms and Armour, 103 - 104. Ανάλογο παράδειγμα εντοπίζεται στο λίγο μεταγενέστερο ναό του Αγίου Νικολάου της συνοικίας των Αγίων Αναργύρων Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 223 - 225, 270).

[2188] Grotowski P., Arms and Armour, 74, υποσ. 53.

Ο **άγιος Δημήτριος** (εικ. 250) εικονίζεται να ιππεύει προς αριστερά στρέφοντας την κεφαλή προς τα πίσω καρφώνοντας το δόρυ σε δυσδιάκριτη μορφή, που περιβάλλεται από πυργοειδές αρχιτεκτόνημα. Το άλογο αποδίδεται σε καλπασμό και η ορμητική κίνηση του αγίου τονίζεται από το πολύπτυχο απόπτυγμά του και την ημικυλινδρική ασπίδα, που φαίνεται να αιωρείται. Στο πίσω μέρος της σέλας εικονίζεται ένας κληρικός. Σώζεται η επιγραφή: «Ο ΑΓ[ ]ΟΣ ΔΙΜΗΤΡΙΟΣ Ο ΜΕΓΑΣ ΔΟΥΞ»[2189].

Πρόκειται για την εικονογράφηση δύο θαυμάτων από τον βιογραφικό κύκλο του αγίου, την εξόντωση, δηλαδή του βούλγαρου τσάρου Ιωάννη Ασάν ή Σκυλογιάννη κατά την πολιορκία της Θεσσαλονίκης τον Οκτώβριο του 1207[2190] και τη διάσωση του Κυπριανού από την πειρατική αιχμαλωσία. Το τελευταίο θαύμα είναι ελάχιστα γνωστό στην εικογραφική παράδοση[2191], ενώ η συγχώνευσή των δύο ανεξάρτητων αυτών θαυμάτων εντοπίζεται σε μεταβυζαντινές φορητές εικόνες[2192]. Επίσης, η απεικόνισή τους στην μνημειακή ζωγραφική εντοπίζεται, σύμφωνα με τη μέχρι σήμερα έρευνα, στους ναούς του Αγίου Νικολάου στη Maritsa Βουλγαρίας (ca. 1590)[2193], της Θεοτόκου στη Βλαχογοραντζή Αργυροκάστρου (1622)[2194] και στον Άγιο Νικόλαο της συνοικίας των Αγίων Αναργύρων Καστοριάς (1640 - 1650)[2195] υποδηλώνοντας τη χρήση κοινού προτύπου στον ευρύτερο Μακεδονικό χώρο, το οποίο επαναλαμβάνει η παράστασή μας.

Η παρουσία του **έφιππου αγίου Νέστορα**[2196] (εικ. 250), δίπλα στον έφιππο άγιο

[2189] Σχετικά με την καταγωγή του ονόματος, που εντοπίζεται σε μνημεία του Εργαστηρίου της Καστοριάς βλ. Paissidou M., The Hermitage, 310, όπου και σχετική βιβλιογραφία, Σισίου Ι., Άγιος Γεώργιος ο Μέγας Δούκας, 103 – 106, Τσιγαρίδας Ε., Καστοριά, 333.

[2190] Θεοτοκά Ν., Εικονογραφικός τύπος, 477 – 483, Παπαμαστοράκης Τ., Ιστορήσεις παλληκαριών, 222 - 223.

[2191] Θεοτοκά Ν., Εικονογραφικός τύπος, 483, Παπαμαστοράκης Τ., Ιστορήσεις παλληκαριών, 223, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[2192] Όπως στην εικόνα της Μυκόνου (τέλος 16ου αιώνα) (Ξυγγόπουλος Α., Ο εικονογραφικός κύκλος, 43 – 44, πίν. XII) και σε δύο ρωσικές εικόνες (Θεοτοκά Ν., Εικονογραφικός τύπος, πίν. 162.2, 163.1 - 2).

[2193] Tscilinguirov A., Maritsa, 45, πίν. 31.

[2194] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 224 – 225, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[2195] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, πίν. 99β.

[2196] Επιγραφή: «Ο ΑΓΙΟC ΝΕΣΤΩΡ[ ]Σ». Ακολουθείται ο τύπος του έφιππου αγίου «σε παράταξη» (τύπος Α) (Chatzidakis N., Saint George in parade, 62 - 63, όπου και σχετική βιβλιογραφία).

Δημήτριο, είναι σπάνια στην εικονογραφική παράδοση της βυζαντινής και μεταβυζαντινής ορθόδοξης ζωγραφικής, σύμφωνα με τη μέχρι σήμερα έρευνα[2197]. Ο ζωγράφος υιοθετεί τον παγιωμένο εικονογραφικό τύπο και τις επιμέρους λεπτομέρειες (στάση, χειρονομία, οπλισμός, ιπποσκευή), όπως παρέστησε τους λοιπούς έφιππους στρατιωτικούς αγίους. Η καθιέρωση της παρουσίας τους ανάμεσα στους δημοφιλείς στρατιωτικούς αγίους Γεώργιο, Δημήτριο και αγίους Θεοδώρους οφείλεται στην αύξηση του ομίλου των στρατιωτικών αγίων με λιγότερο δημοφιλείς αγίους, που παρατηρείται κατά το 10ο αιώνα[2198] και σύμφωνα με την αλλαγή στις κοινωνικές δομές της αυτοκρατορίας[2199]. Στο πλαίσιο αυτό δικαιολογείται και η παρουσία των έφιππων αγίων Ευσταθίου και Μερκουρίου στο διάκοσμο του νάρθηκα.

Στην απεικόνιση του **αγίου Γεωργίου**[2200] (εικ. 250), διακρίνεται τμήμα της κεφαλής του αλόγου, που αποδίδεται προς δεξιά και ο πύργος του τείχους της Λασίας, στην πύλη του οποίου στέκεται η βασιλοπούλα ενώ το βασιλικό ζεύγος παρακολουθεί τα δρώμενα από τις επάλξεις. Στο πίσω τμήμα της σέλας του αλόγου ιππεύει μια μικρογραφημένη παιδική μορφή με πίλο στην κεφαλή και λαγήνι στο χέρι[2201].

Η σύμπτυξη των δύο εικονογραφικών θεμάτων της Δρακοντοκτονίας και της Διάσωσης του αιχμαλώτου σε ενιαίο πίνακα, διαμορφωμένη τη βυζαντινή περίοδο[2202], υιοθετείται εκτενώς κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο τόσο σε

[2197] Βλ., την μικρογραφημένη ανάγλυφη απεικόνιση έξι έφιππων αγίων, μεταξύ των οποίων και ο Νέστορας σε εικόνα της μονής Βατοπαιδίου (β΄μισό 14ου αιώνα) (Siomkos N., Le Mont Athos, 156, αρ. κατ. 62).

[2198] Grotowski P., Arms and Armour, 104 – 105, υποσ. 158, 279. Ανάμεσα στους λιγότερο δημοφιλείς αγίους, που εντάσσονται στον κύκλο των στρατιωτικών αγίων, είναι και οι άγιοι Προκόπιος, Ορέστης και Λούπος. Πρβλ. την απεικόνιση του έφιππου αγίου Προκοπίου στο ναό του Αγίου Νικολάου Γούρνας Βέροιας (Τσιλιπάκου Α., Μνημειακή ζωγραφική, πίν. 145β).

[2199] Ιωαννίδης Α., Κοινωνιολογική προσέγγιση, 7 κ.εξ., 14 - 15.

[2200] Επιγραφή: «ΓΕΩΡΓΙΟΣ Ο ΤΡΟΠΕ/ ΟΦΟΡΟΣ».

[2201] Πρόκειται για το γιο της χήρας από τη Μυτιλήνη, το μικρό Γεώργιο. Το ιδιότυπο κάλυμμα της κεφαλής του παραπέμπει στην αιχμαλωσία του από τους Σαρακηνούς της Κρήτης και το λαγήνι στην ιδιότητά του ως κεραστή. Για το θέμα και τις παραλλαγές του βλ. Grotowski P., The Legend of St. George, 27 - 77.

[2202] Ενδεικτικά, στους Αγίους Αναργύρους Καστοριάς (Πελεκανίδης Σ., Καστοριά, πίν. 32^{α} - β).

τοιχογραφίες[2203] όσο και σε φορητές εικόνες[2204].

Οι **έφιπποι άγιοι Θεόδωροι**[2205] (εικ. 251) παριστάνονται με αντίστροφη φορά να συγκλίνουν μεταξύ τους δημιουργώντας την εντύπωση ενός κλειστού συνόλου. Ο άγιος Θεόδωρος ο Τήρων επαναλαμβάνει τον τύπο των δύο προγενέστερων αγίων Δημητρίου και Γεωργίου. Εικονίζεται με υπερυψωμένο το δόρυ του[2206] να σκοτώνει δράκοντα ένα επεισόδιο του βίου του που η εικαστική του αποτύπωση ανάγεται ήδη στον 11ο αιώνα[2207].

Η απεικόνιση του **έφιππου αγίου Μηνά**[2208] (εικ. 252) είναι σπάνια στη βυζαντινή ζωγραφική[2209], ενώ κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο εντοπίζεται σε περιορισμένα παραδείγματα στην Ήπειρο[2210] και στην Μακεδονία[2211]. Το γεγονός μάλιστα ότι

[2203] Για παράδειγμα, στο Kremikovci, στο Hirlau (Myslivec J., Saint George, πίν. XIV.2, XVI), στον Άγιο Γεώργιο στα Πλεμενιανά Σελίνου (1409/10) (Borboudakis M. - Gallas K. - Wessel K., Kreta, 219 εικ. 168), στο ναό του Τιμίου Σταυρού στο Αγιάσματι Κύπρου (1494) (Stylianou A.and J., The Painted Churches of Cyprus, εικ. 119), στον Άγιο Νικόλαο στη Maritsa Βουλγαρίας (ca. 1590) (Tschilingirov A., Maritsa, εικ. 32) και στον Άγιο Νικόλαο της συνοικίας των Αγίων Αναργύρων Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, πίν. 99α).

[2204] Ενδεικτικά, σε εικόνες της Ζακύνθου (Μυλωνά Ζ., Μουσείο Ζακύνθου, 210 - 211, αρ. 78), της Κέρκυρας (Βοκοτόπουλος Π., Εικόνες της Κέρκυρας, εικ. 29, αρ. 26), του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Εικόνες, 190 - 193, αρ. 57), της Βενετίας (Chatzidakis M., Icones, πίν. 10 αρ. 19, πίν. 58 αρ. 100) και της Συλλογής Λοβέρδου (17ος αιώνας) (Βασιλάκη Μ., Άγιος Χαράλαμπος, εικ. 15).

[2205] Σχετικά με τις διαφορετικές παραλλαγές του βίου τους και τη διάδοση της λατρείας τους βλ. Grotowski P., Arms and Armour, 117 - 121.

[2206] Παπαμαστοράκης Τ., Ιστορήσεις παλληκαριών, 216 κεξ. υποσ.12. Πρβλ. την φορητή εικόνα από την Αγχίαλο της Μαύρης Θάλασσας (τέλος 15ου αιώνα) (Trifonova A., Αδημοσίευτη εικόνα, 305 κ.εξ., εικ.1) και του Αρχαιολογικού Μουσείου των Σκοπίων (1618) (Popovska - Korobar V., Slimnica monastery, εικ. 4)

[2207] Όπως στο ανάγλυφο του μουσείου Ουκρανικής Τέχνης του Κιέβου (Παπαμαστοράκης Τ., Ιστορήσεις παλληκαριών, 214, εικ. 4)

[2208] Επιγραφή: «Ο Α[..] ΜΙΝΑΣ». Σχετικά με τη λατρεία του αγίου βλ. Grotowski P., Arms and Armour, 59 υποσ. 8.

[2209] Όπως στην Παναγία Αράκου στα Λαγουδερά (φάση 14ου αιώνα) (Stylianou A. and J., The Painted Churches of Cyprus, 184) και σε εικόνα του Σινά (13ος αιώνας) (Weitzmann K., Icon Painting, εικ. 63).

[2210] Όπως στον Άγιο Γεώργιο Λεσινίτσας (1525) (Γιακουμής Γ., Ναός Αγίου Γεωργίου, 54 - 55, φωτ. 51, 115 - 116 υποσ. 178), στον Άγιο Αθανάσιο στα Πετσά Δέλβινου (1525) (Χουλιαράς Ι., Τοιχογραφημένα μνημεία, 303). Πρβλ. προγενέστερα την απεικόνισή του στο ναό της Αγίας

μερικές δεκαετίες πριν έχει ήδη απεικονιστεί στο θεσσαλικό χώρο και συγκεκριμένα στον ναό του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου Ραψάνης (1546) [2212] φανερώνει την ύπαρξη συγκεκριμένου εικονογραφικού τύπου αλλά και την πιθανή προέλευση του προτύπου μας από την τοπική εικονογραφική παράδοση. Η απόδοσή του ακολουθεί τον τύπο του έφιππου αγίου «σε παράταξη» (τύπος Α)[2213], που χαρακτηρίζεται από την απεικόνιση του ίππου σε κατατομή με ανασηκωμένο το ένα μπροστινό πόδι και τον άγιο κατά μέτωπο, παραπέμποντας σε ανάλογες παραστάσεις άλλων στρατιωτικών αγίων[2214]. Ανάλογη απόδοση του αγίου απαντά και σε φορητή εικόνα του μουσείου Recklinghausen (1500)[2215].

Ο **έφιππος άγιος Ευστάθιος**[2216] (εικ. 253) καλπάζει προς δεξιά κρατώντας δόρυ, επαναλαμβάνοντας τον εικονογραφικό τύπο του έφιππου αγίου «σε παράταξη». Ο συγκεκριμένος άγιος ως έφιππος δεν εντοπίζεται ως αυτόνομο θέμα στην εικονογραφική παράδοση παρά μόνο ως τμήμα της εικονογράφησης του οράματός του[2217].

Ο **έφιππος άγιος Μερκούριος** (εικ. 254) παριστάνεται στον τύπο του έφιππου αγίου «σε παράταξη», καλπάζοντας προς δεξιά σε έντονη ορμητική κίνηση και φονεύοντας τον αυτοκράτορα Ιουλιανό τον Παραβάτη. Σώζονται οι επιγραφές: «Ο ΑΓΙΟΣ ΜΕΡΚΟΥΡΙΟΣ», «ΙΟΥΛΙΑΝΟΣ Ο ΠΑΡΑΒΑΤ [ ]».

Παρασκευής στο Brajcino Σκοπίων (1486 - 1493) (Popovska - Korobar V., Wall painting, 565 εικ. 1, 3),

[2211] Όπως μεταγενέστερα στο δυτικό τοίχο της Παναγίας του Μουζεβίκη (1654) και στον εξωνάρθηκα της Παναγίας Κουμπελίδικης (μέσα 17ου αιώνα) (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 225 – 226, πίν. 100α αντίστοιχα, Μαυροπούλου - Τσιούμη Χ., Κουμπελίδικη, 41).

[2212] Τσιουρής Ι., Παρατηρήσεις, 501 εικ. 9.

[2213] Chatzidakis N., Saint George in Parade, 62 - 63.

[2214] Χριστοφοράκη Ι., Άγνωστη κρητική εικόνα, 620 κ.εξ. Ενδεικτικά, βλ. την απεικόνιση στη μονή Δισκουρίου Μυλοποτάμου (τέλος 14ου αιώνα) (Chatzidakis N., Saint George in Parade, πίν. 31.4) και μεταγενέστερα τις εικόνες του αγίου Δημητρίου του Μουσείου Αντιβουνιώτισσας (τέλος 16ου αιώνα) και της Θήρας (1618) (Βοκοτόπουλος Π., Εικόνες της Κέρκυρας, 99 - 100 αρ. 69, εικ. 48 - 49, 333 αντίστοιχα).

[2215] Χριστοφοράκη Ι., Άγνωστη κρητική εικόνα, 622 εικ. 8.

[2216] Επιγραφή: «Ο ΑΓΙΟΣ ΕΥΣΤΑΘΙΟΣ». Σχετικά με τη λατρεία του αγίου βλ. Grotowski P., Arms and Armour, 59 – 60, υποσ. 9, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[2217] Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. Πάλλας Δ., Εικόνα του αγίου Ευσταθίου, 328 κ.εξ., Coumousi A., Une representation, 51 κ.εξ., Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 145 - 146.

Η απεικόνιση του ως έφιππου αγίου Μερκουρίου[2218], όπως και του επεισοδίου, αποτελεί ένα εικονογραφικό θέμα, που ανάγεται στη βυζαντινή περίοδο[2219]. Τα γνωστά μεταβυζαντινά παραδείγματα, σύμφωνα με τη μέχρι σήμερα έρευνα, συναντώνται στη μονή Dragalevci (15ος αι.)[2220], στο ναό του Σωτήρος στο Kučevište (1550 - 1560)[2221] και του Ευαγγελισμού στο Κρεμλίνο (1547 - 1551)[2222]. Επίσης, απαντά και σε φορητές εικόνες της Βέροιας (τέλος 15ου αι.)[2223], του ναού του Αγίου Γεωργίου στη Struga Σκοπίων (μέσα 15ου αι.)[2224] καθώς και σε δύο εικόνες του ζωγράφου Θεοδώρου (μέσα 16ου αι.)[2225].

Στη δυτική απόλυξη της πτέρυγας, δίπλα στη Δευτέρα Παρουσία, ιστορείται ο *Τροχός της Ζωής* (εικ. 255). Ο εικονογραφικός τύπος χαρακτηρίζεται από το κεντρικό προσωπείο του Ήλιου, που περιβάλλεται από ομόκεντρους κύκλους, στην περιφέρεια των οποίων κινούνται οι γυμνές μορφές των τεσσάρων Εποχών (εικ. 256) με τον ισάριθμο συνδυασμό στοιχείων, τους δώδεκα μήνες με τα ισάριθμα ζώδια καθώς και τις οκτώ ηλικίες. Εκατέρωθεν του κοσμικού τροχού οι εστεμμένες Ημέρα και Νύκτα κινούν τα νήματα του χρόνου και ανάμεσά τους βρίσκεται ο Βύθιος δράκων. Οι μήνες και οι εκπρόσωποι των ηλικιών ακολουθούν αριστερόστροφη πορεία σε αντίθεση με την τετράδα των εποχών με χρονική αφετηρία το φθινόπωρο και το μήνα Σεπτέμβριο, που διαφέρει από τους υπολοίπους καθώς αποδίδεται ενδεδυμένος κρατώντας κλαδί στο χέρι με τεταμένους τους βραχίονες. Η κοσμολογική αυτή σύνθεση συσχετίζει το χρόνο με τα στοιχεία (της φύσης) σε ένα περιστρεφόμενο σύμπλεγμα (συστατικά, εποχές, ηλικίες) συμπυκνώνοντας ανθρωπολογικά και κοσμολογικά στοιχεία. Το ανοδικό και καθοδικό ρεύμα της περιστροφής συνδέουν το

[2218] Σχετικά με το βίο του αγίου και το επεισόδιο βλ. Μαλαδάκης Β. - Στρατή Α., Το επεισόδιο της θανάτωσης, 231 κ.εξ., Grotowski P., Arms and Armour, 58 - 59 υποσ.7, 80, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[2219] Όπως στην κοπτική εικόνα (7ος - 8ος αιώνα) (Grotowski P., Arms and Armour, 80, εικ. 8, Μαλαδάκης Β. - Στρατή Α., Το επεισόδιο της θανάτωσης, 238 κ.εξ).

[2220] Subotić G., Ohrid, σχ.101.

[2221] Popovska - Korobar V., Attribution, εικ. 2, 5.

[2222] Μαλαδάκης Β. - Στρατή Α., Το επεισόδιο της θανάτωσης, 245 εικ. 12.

[2223] Παπαζώτος Θ., Βυζαντινές εικόνες, 71, εικ. 112 - 113

[2224] Popovska - Korobar V., Icon painting traces, 303 εικ. 9.

[2225] Popovska - Korobar V., Followers of the painter, 321 εικ. 4, 8.

άστατο της Τύχης με τα λόγια των εκπροσώπων των ηλικιών[2226] και συμφωνεί με τις αρχές της Ερμηνείας[2227].

Η παράσταση αποτελεί την πρωιμότερη απεικόνιση του θέματος στη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Πρόκειται για ένα θέμα δυτικής προέλευσης[2228], που βασίζεται στην αγιολογική παράδοση και την αρχαία γραμματεία[2229] και ιστορείται ήδη από τον 11ο αιώνα[2230]. Από το σύνολο των επιμέρους στοιχείων θα πρέπει να επισημανθεί η απόδοση μεταλλικής υφής της στεφάνης με τις οκτώ εγκοπές που περιβάλλει τον Ήλιο, η οποία ανακαλεί επιβίωση παλαιολόγειου προτύπου[2231]. Το ιδιότυπο αυτό σχήμα της στέφανης απαντά παραπλήσια στην απόδοση δόξας του Χριστού σε παραστάσεις Κοίμησης της Θεοτόκου[2232] από τον 15ο ήδη αιώνα σε ναούς της Μακεδονίας. Ο εικονογραφικός τύπος της παράστασης απαντά χωρίς ιδιαίτερες διαφοροποιήσεις στο ναό της Γεννήσεως του Χριστού στο Arbanassi Βουλγαρίας (μέσα 17ου αι.)[2233] μαρτυρώντας την ύπαρξη κοινού προτύπου. Η παρουσία, μάλιστα, του θέματος στη Θεσσαλία με ικανό αριθμό παραδειγμάτων κατά το 17ο και 18ο αιώνα[2234], σε σχέση με άλλες περιοχές, οδηγεί στην πιθανή προέλευση της δημιουργίας του αγνώστου σήμερα προτύπου από την τοπική εικονογραφική παράδοση.

Ως προς τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά, στον εκτεταμένο διάκοσμο

[2226] Επιγραφές: «ΑΝΑΒ<Α>ΙΝΩΜΕ», «ΥΙΜΙ ΥΠΥΡΑΜΕ ΤΟΝ ΚΑΤΗΦΟΡΟΝ», «ΥΠΑΓΕ ΚΑΛΟ<C> ΚΩCΜΕ», «ΟΥΤΕ ΗΜΗΝ ΟΥΤΕ ΕΦΑΝΗΚΑ Ο ΤΑΛΑC».

[2227] Ερμηνεία, 213 - 215.

[2228] Αντωνόπουλος Η., Στροφάδες κέλευθοι, 61, 67 – 68.

[2229] Αντωνόπουλος Η., Το τίμημα της τέρψης, 203, 206.

[2230] Όπως ο κώδικας Urbani 15 της Γένουας (11ος αιώνας) (Αντωνόπουλος Η., Το τίμημα της τέρψης, 204 κ.εξ. εικ. 3 - 4).

[2231] Πρβλ. το μετάλλιο του Χριστού Εμμανουήλ, που κρατά ο Ιακώβ στο Staro Nagoričino (Millet G. - Frolow A., Yougoslavie III, πίν. 114.2).

[2232] Όπως στο Ασκηταριό του οσίου Νικάνορα της μονής Ζάβορδας (τέλος 15ου αιώνα) (Τσιάπαλη Μ. - Τριβυζά Ε., Η Σκήτη, 21, εικ. 14), της μονής Τορνικίου (1481/82) (Τσιγαρίδας Ε., Παρατηρήσεις, 165 - 190) και μεταγενέστερα στη σκηνή της Μεταμόρφωσης στην Παναγία Χαβιαρά (1597/98) (Πεσιρίδου Ι., Παναγία Χαβιαρά, πίν. 29) και σε εικόνα της Κοιμήσεως Θεοτόκου του Εθνικού Μουσείου Σκοπίων (1534 - 1537) (Τσάμπουρας Θ., Τα καλλιτεχνικά εργαστήρια, εικ. 18).

[2233] Αντωνόπουλος Η., Τροχών κυλίσματα, 27 – 29, υποσ. 34.

[2234] Αντωνόπουλος Η., Τροχών κυλίσματα, 29 - 41, εικ. 6 - 9, όπου αναλυτική περιγραφή των απεικονίσεων του θέματος στη Θεσσαλία. Επίσης, του ιδίου, Στροφάδες κέλευθοι, 61 κ.ε., Τσιουρής Ι., Δρακότρυπα, 309, 352, εικ. 273, 357.

αναγνωρίζεται μια υφολογική διαφοροποίηση φανερώνοντας την ύπαρξη δύο ζωγράφων, εκ των οποίων ο δεύτερος έχει επικουρικό ρόλο καθώς εντοπίζεται σε επιμέρους λεπτομέρειες των σκηνών από την επίβλεψη του κύριου ζωγράφου. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν η Κοίμηση της Θεοτόκου, ο άγιος Σεβαστιανός και το άλογο του έφιππου αγίου Δημητρίου.

Οι συνθέσεις κατά κανόνα πολυπρόσωπες οργανώνονται γύρω από νοητούς άξονες και παρουσιάζουν συμμετρική και ισόρροπη ανάπτυξη των επιμέρους στοιχείων ή επεισοδίων. Η διακοσμητική διάθεση του ζωγράφου είναι εμφανής σε αντικείμενα καθημερινής χρήσης (τραπέζια, κλίνες, υποπόδια, οπλισμό, ιπποσκευή) αφενός αποπνέοντας ρεαλισμό, γραφικότητα και πρωτοτυπία και αφετέρου την ενασχόληση του και με την τέχνη της φορητής εικόνας. Στην παρατήρηση αυτή καταλήγουμε αν συνυπολογήσουμε ότι ο εντοπισμός των προτύπων ορισμένων έφιππων αγίων ανιχνεύεται, κυρίως, σε φορητές εικόνες, όπως για παράδειγμα του αγίου Δημητρίου και των αγίων Θεοδώρων.

Οι μορφές, ψηλόλιγνες και ευλύγιστες με μικρά κεφάλια και κωνικό λαιμό φανερώνουν μια τάση μανιερισμού, που φτάνει στα όρια της εκζήτησης. Στο πλάσιμο των γυμνών μελών, ο ζωγράφος χαρακτηρίζεται από μια λεπτολόγο διάθεση καθώς στο βαθυκάστανο προπλασμό απλώνεται λαδοπράσινη πινελιά, όπου με τη βοήθεια της φωτοσκίασης τονίζεται η ωχροράδινη σάρκα (οι άγιοι Βίκτωρ και Βικέντιος). Οι εκτεταμένες σκιές γύρω από τους οφθαλμούς και κατά μήκος της μύτης ανακαλούν τη καλλιτεχνική παράδοση της Καστοριάς. Η κόμη και η γενειάδα διατάσσεται σε κυματιστούς θυσάνους με μια σχηματοποίηση και τυποποίηση (ο αρχάγγελος Γαβριήλ, οι αγίες Βαρβάρα και Κυριακή), όπως επίσης τα ζυγωματικά στις γεροντικές μορφές (οι ιεράρχες Πέτρος Αλεξανδρείας και Πολύκαρπος). Ανάλογης αντίληψης είναι η απόδοση των ενδυμάτων, τα οποία αποδίδονται συνοπτικά τονίζοντας την κίνηση του σώματος (η αγιά Μαρίνα, ο άγιος Παχώμιος) και άλλοτε άκαμπτα (πάπας Σιλβέστρος).

Η απόδοση αρχιτεκτονικού βάθους και φυσικού τοπίου είναι μια μονότονη επανάληψη στερεότυπων σχημάτων, τα οποία αποτελούν κυρίως μια σκηνογραφική αναγκαιότητα και προβάλλουν τους πρωταγωνιστές δηλώνοντας τα γεγονότα (η Απόνιψη του Πιλάτου, το μαρτύριο του τροχού του αγίου Γεωργίου). Αντίθετα, στη χρωματική παλέτα του διαθέτει ποικιλία συνδυασμών και τονικών διαβαθμίσεων και μέσα από τη μίξη των χρωμάτων στα ενδύματα επιτυγχάνει την ισόρροπη χρήση θερμών και ψυχρών τόνων (οι Μυροφόρες στην Αποκαθήλωση, οι απόστολοι στην

Κοίμηση της Θεοτόκου).

Η ζωγραφική του μνημείου (1600) βρίσκεται στη μετάβαση δύο εποχών και συμπυκνώνει τις τεχνοτροπικές αντιλήψεις του 16ου αιώνα των κυρίαρχων καλλιτεχνικών Σχολών με την τοπική ζωγραφική παράδοση μέσα από ένα πνεύμα ανανέωσης και ευρηματικότητας. Το προσωπικό ύφος των ζωγράφων, όχι μόνο το ευρύ θεολογικό υπόβαθρο, τα ανθίβολα και τα αγιολογικά κείμενα που διαθέτουν, ο προγενέστερος χώρος μαθητείας ή εργασίας τους στην περιοχή της Μακεδονίας αλλά και η επαφή με εκκλησιαστικούς παράγοντες ή χορηγούς χαρακτηρίζουν ένα ιδιότυπο τοιχογραφικό σύνολο, μοναδικό για την ποικιλία και τον πλούτο των θεμάτων.

Συμπερασματικά, λοιπόν, οι ζωγράφοι ως προς την απόδοση των μορφών, του σκηνικού βάθους αλλά και των επιμέρους λεπτομερειών (απόδοση ενδυμάτων, διακοσμητικά στοιχεία) υιοθετούν ανάλογους εκφραστικούς τρόπους με ομότεχνούς τους, που εργάστηκαν σε τοιχογραφικά σύνολα του τέλους του 16ου αιώνα, όπως στο νάρθηκα του Πατριαρχείου του Peć (1561)[2235], στον Άγιο Νικόλαο στο Πλατύ Πρεσπών (1591)[2236] και αργότερα τη μονή Lomnica (1607/8)[2237].

iii. Άγιος Γεώργιος «ο Γεωργούλης»

Ο τοιχογραφικός διάκοσμος σώζεται σε μεγάλο τμήμα του, ενώ ικανό μέρος αυτού έχει καλυφθεί από ασβέστη. Στο ναό διακρίνονται δύο φάσεις ζωγραφικής, οι οποίες αντιστοιχούν στο αρχικό κτίσμα και στη μεταγενέστερη επέκταση του ναού προς δυτικά. Για την πρώτη φάση της ζωγραφικής δεν διασώζεται κτητορική επιγραφή ή άλλου είδους χρονολόγηση, σε αντίθεση με τη δεύτερη, στην οποία σώζεται αποσπασματικά η επιγραφή ιστόρησης χωρίς, όμως, να προσφέρει πληροφορίες για την ακριβή χρονολόγησή του διακόσμου.

Η δομή της διακόσμησης της αρχικής φάσης (εικ. 16), σώζεται σχεδόν ακέραια, καθώς κατά την επέκταση προς δυτικά καταστράφηκε μόνο η ιστόρηση του δυτικού τοίχου. Στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας του Ιερού εικονίζεται η Πλατυτέρα (εικ. 257) και, χαμηλότερα, σπαράγματα από τους τέσσερις συλλειτουργούντες ιεράρχες και το Μελισμό. Στην αετωματική απόληξη του ανατολικού τοίχου παριστάνεται η Ανάληψη και, χαμηλότερα, ο πρωτομάρτυρας Στέφανος, ο άγιος Αχίλλειος Λαρίσης

[2235] Petković S., Patriarchate of Peć, εικ. 2 - 15.

[2236] Παϊσίδου Μ., Ζητήματα, πίν. 18 – 21, 24, 26.

[2237] Petković S., Patriarchate of Peć, εικ. 104 - 105.

και το Όραμα του Αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας στο βόρειο τοίχο.

Στον κυρίως ναό, ο διάκοσμος αναπτύσσεται σε τρεις ζώνες. Στην ανώτερη εκτείνονται παραστάσεις του Δωδεκαόρτου και των Παθών του Χριστού. Στη ζώνη των ολόσωμων αγίων, στο νότιο τοίχο και δίπλα στο τέμπλο, ιστορείται ένθρονος ο άγιος Γεώργιος και η σκηνή της Αποτομής του. Ακολουθούν η χορεία των ολόσωμων αγίων με προεξάρχοντα τον άγιο Δημήτριο, τους αγίους Θεοδώρους και τους Ισαποστόλους (εικ. 260). Στο βόρειο τοίχο, εικονίζονται η αγία Παρασκευή, οι άγιοι Ανάργυροι, οι άγιοι Νέστορας και Νικόλαος, Αθανάσιος Αλεξανδρείας καθώς και η σύνθεση της Δέησης (εικ. 259).

Ως προς την ανάπτυξη του εικονογραφικού προγράμματος, η τιμητική θέση του επώνυμου αγίου δίπλα στο τέμπλο[2238], σε συνδυασμό με τη σύνθεση της Δέησης απέναντι[2239], μαρτυρά ανάλογη εικονογραφική διάταξη μονόχωρων υστεροβυζαντινών ναών της Μακεδονίας[2240]. Πρόκειται για μια πρακτική, που επιχωριάζει, επίσης, σε περιορισμένο αριθμό ναών της Θεσσαλίας κατά το 16ο αιώνα[2241]. Η συναπεικόνιση των ιεραρχών αγίου Αθανασίου Αλεξανδρείας[2242] και αγίου Νικολάου[2243], δίπλα στη Δέηση του βορείου τοίχου, κάθε άλλο παρά τυχαία θα μπορούσε να θεωρηθεί υποδηλώνοντας την ιδιαίτερα εξέχουσα τιμητική θέση εξαιτίας της προβεβλημένης δημοφιλία τους. Η παρουσία της αγίας Παρασκευής, δεξιά της κεντρικής εισόδου στο ναό και δίπλα στον αρχάγγελο Μιχαήλ, σχετίζεται

[2238] Σχετικά με τη θέση του τιμώμενου αγίου στο εικονογραφικό πρόγραμμα των ναών, κυρίως της Μακεδονίας, βλ. Κουκιάρης Σ., Η θέση του επωνύμου αγίου, 105 κ.ε.

[2239] Η θέση της Δέησης στο βόρειο τοίχο απέναντι από τον πάτρωνα άγιο του ναού εντοπίζεται σε ναούς του Μακεδονικού χώρου, ήδη από τα μέσα του 14ου αιώνα (Τσιγαρίδας Ε., Τοιχογραφίες Παλαιολόγων, 218, 258 - 259, 306 - 307, Καζαμία - Τσέρνου Μ., Ιστορώντας τη Δέηση, 116 κ.εξ., Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 181 - 183).

[2240] Ενδεικτικά, στον Άγιο Νικόλαο Τζώτζα, στον Άγιο Ανδρέα του Ρουσούλη (Τσιγαρίδας Ε., Τοιχογραφίες Παλαιολόγων, 258 - 259, 306 - 307, πίν.139, 164 - 167, 176) και στον Άγιο Γεώργιο του Βουνού Καστοριάς (Trifonova A., Άγιος Γεώργιος, 230 κ.εξ., εικ. 62).

[2241] Όπως στον Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο Ραψάνης (1546) (Τσιουρής Ι., Παρατηρήσεις, 498) και στον Άγιο Αθανάσιο Ανατολής Αγιάς (α΄φάση, 1552/53) (αδημοσίευτο μνημείο).

[2242] Πρβλ. την απεικόνιση του αγίου στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη Καστοριάς (Παζαράς Ν., Οι τοιχογραφίες, 260 κ.εξ., όπου εκτενής βιβλιογραφία και παραδείγματα).

[2243] Η τοποθέτησή του στο βόρειο τοίχο δίπλα στη Δέηση αποσκοπεί στην ανάδειξή του ως ιδιαίτερα τιμώμενου αγίου ειδικά στο χώρο της Μακεδονίας, όπως, ενδεικτικά, στον Άγιο Νικόλαο του Κασνίτζη Καστοριάς (Πελεκανίδης Στ., Καστοριά, πίν. 57α). Για το θέμα βλ. Trifonova A., Άγιος Γεώργιος, 226 – 227, όπου και σχετικά παραδείγματα.

με τις φυλακτήριες και ιαματικές ιδιότητές της[2244]. Η απεικόνιση του αγίου Νέστορα ως μάρτυρα[2245] καθιερώνεται κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο παράλληλα με τον κυρίαρχο βυζαντινό τύπο ως στρατιωτικού[2246].

Στη *Σταύρωση*, η αυστηρή συμμετρική διάταξη των μορφών εκατέρωθεν του Σταυρού και η λιτότητα της σύνθεσης χαρακτηρίζουν το πρότυπο, όπως αυτό διαμορφώθηκε από τους ζωγράφους της Κρητικής Σχολής και εντοπίζεται τόσο σε τοιχογραφημένα σύνολα[2247] όσο και σε φορητές εικόνες[2248]. Ο όμιλος των γυναικών που παραστέκουν την Παναγία και η σχεδόν λιπόθυμη στάση της τελευταίας συναντάται σε ικανό αριθμό μνημείων της μεταβυζαντινής περιόδου[2249]. Η στάση θλίψης και περισυλλογής του Ιωάννη[2250] δεν απομακρύνεται από την καθιερωμένη απόδοσή του, όπως αυτή απαντά στις μονές Μεγάλου Μετεώρου[2251], Ρουσάνου[2252] και Βαρλαάμ[2253]. Το σύνολο των παραπάνω επιμέρους λεπτομερειών συνδέει την

[2244] Ερμηνεία, 278 - 279.

[2245] Ενδεικτικά, στη μονή Διονυσίου (Millet G., Athos, πίν. 203.2), στα παρεκκλήσια του Αγίου Νικολάου της μονής Μεγίστης Λαύρας (Semoglou A., Saint - Nicolas, πίν. 63a) και του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου Μαυριώτισσας Καστοριάς (Γούναρης Γ., Μαυριώτισσα, πίν. 29α) καθώς και στον Άγιο Δημήτριο Αιανής (Πελεκανίδης Σ., Έρευναι, εικ. 16α).

[2246] Όπως στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (Τσιτουρίδου Α., Άγιος Νικόλαος Ορφανός, εικ. 91) και στη Resava (Djuric V., Byzantinische Fresken, πίν. XXXIX) και αργότερα στη μονή Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 99 - 100 πίν. 62α).

[2247] Όπως στα καθολικά των μονών Μεγίστης Λαύρας, Κουτλουμουσίου και Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 129.1-2, 162.1, 216). Πρβλ. ανάλογο σχήμα στο ναό των Αγίων Αποστόλων, της Ρασιώτισσας Καστοριάς και στις μονές Βαρλαάμ (Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, πίν. 8α, 31β, 45β αντίστοιχα) και Ζάβορδας (Μιχαϊλίδης Μ., Νέα στοιχεία, εικ. 9).

[2248] Όπως σε εικόνα του ναού της Σπηλαιώτισσας στην Κέρκυρα (Βοκοτόπουλος Π., Εικόνες της Κέρκυρας, 11 - 13, αρ. 5 εικ. 7), στην αμφιπρόσωπη εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών και στη μικρογραφημένη σκηνή του «Επί Σοι Χαίρει» (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Εικόνες, 60 - 63, αρ. 15 και 86 - 89, αρ. 23 αντίστοιχα).

[2249] Όπως, ενδεικτικά, στο Velestovo (Subotić G., Ohrid, σχ. 43), στο παλαιό καθολικό του Μεγάλου Μετεώρου (Georgitsoyanni E., Les peintures murales, εικ. 49), στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου της Μαυριώτισσας (Γούναρης Γ., Μαυριώτισσα, εικ. 11α) και στη μονή Γηρομερίου (Τσιουρής Ι., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, πίν. 8).

[2250] Ιωάννης, ιθ΄. 25-27.

[2251] Χατζηδάκης Μ. – Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 139, εικ. σελ. 189.

[2252] Αναγνωστόπουλος Α., Μονή Ρουσάνου, εικ. 114.

[2253] Γαρίδης Μ., Μεταβυζαντινή ζωγραφική, εικ. 35.

παράστασή μας με πρότυπο αντίστοιχο της μονής Διονυσίου [2254] και του παρεκκλησίου του αγίου Ιωάννη του Θεολόγου Μαυριώτισσας Καστοριάς[2255]. Στην περιοχή που εξετάζουμε ανάλογη συγκρότηση της σκηνής απαντά στον Άγιο Βησσαρίωνα (1600).

Η διάταξη της *Δέησης*[2256] (εικ. 259) με τις εκατέρωθεν μορφές της Παναγίας και του Προδρόμου πίσω από το θρόνο και τις επιμέρους λεπτομέρειες[2257] προβάλλει ιδιαίτερα την κεντρική μορφή του Χριστού. Ο συγκεκριμένος εικονογραφικός τύπος διαμορφώθηκε από το ζωγράφο Άγγελο[2258] γνωρίζοντας ευρεία διάδοση κατά τη μεταβυζαντινή εποχή[2259].

Στην απεικόνιση των *Ισαποστόλων* (εικ. 260), επιμέρους λεπτομέρειες αποκλίνουν από το καθιερωμένο εικονογραφικό σχήμα, όπως η απόδοση του στέμματος, το οποίο ανάγεται σε βυζαντινό πρότυπο[2260], που επιβιώνει σε εντοίχια σύνολα της Αχρίδας και της Καστοριάς[2261]. Επίσης, η απόδοση της κόμης της αγίας Ελένης σε συνδυασμό με τα ατρακτοειδή ενώτια συναντάται σε φορητές εικόνες του Ανδρέα Ρίτζου στο Τόκιο[2262] και του Μουσείου Μπενάκη[2263] αλλά και σε απεικονίσεις της αγίας

[2254] Γκιολές Ν., Οι τοιχογραφίες, εικ. 5.

[2255] Γούναρης Γ., Μαυριώτισσα, 21 - 23 εικ.11α - 12.

[2256] Σχετικά με το θέμα της Δέησης βλ. Καζαμία – Τσέρνου Μ., Ιστορώντας τη Δέηση, 116 κ.εξ., όπου προγενέστερη βιβλιογραφία.

[2257] Συγκεκριμένα η αναδίπλωση του ιματίου, το κλειστό ευαγγέλιο και το καμπύλο ερεισίνωτο με τα κρινανθεμόσχημα επίμηλα.

[2258] Βλ. τις εικόνες από την Αγία Μονή Βιάννου [Βασιλάκη Μ., Χειρ Αγγέλου, 194 – 195, αρ. 46 (Μπορμπουδάκης Μ.), Εικόνες Κρητικής τέχνης, 512 - 513, πίν. 157, (Μπορμπουδάκης Μ.)] και του Μουσείου Κανελλοπούλου [Βασιλάκη Μ., Χειρ Αγγέλου, 174 - 175, αρ. 36 (Σκαμπαβίας Κ.)]. Για τη διάδοση εικονογραφικών τύπων που δημιούργησε ο Άγγελος, μεταξύ των οποίων και το συγκεκριμένο θέμα βλ. Χατζηδάκη Ν., Η συμβολή των έργων, 161 κ.ε.

[2259] Ενδεικτικά, τις εικόνες του Ινστιτούτου Βενετίας (Chatzidakis M., Icones, 21 - 22, πίν. 6, αρ. 8) και της Συλλογής Οικονομοπούλου (Μπαλτογιάννη Χ., Συλλογή Οικονομοπούλου, 51, πίν. 104, αρ. 54).

[2260] Ενδεικτικά βλ. την εικόνα μηνολογίου από το Σινά (Σωτηρίου Γ. και Μ., Σινά, πίν. 128).

[2261] Πρβλ. σε ναούς της Αχρίδας (Subotić G., Ohrid, σχ.79, 115) και αργότερα στους Αγίους Αποστόλους Καστοριάς (Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, 73 - 74, πίν. 17β), στον Άγιο Νικόλαο του Κυρίτζη, στην Παναγία του άρχοντα Αποστολάκη και στον εξωνάρθηκα της Παναγίας Κουμπελίδικης (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, πίν. 90β, 92β, 93γ).

[2262] Βασιλάκη Μ., Χειρ Αγγέλου, 205 - 207, αρ. 51.

[2263] Βασιλάκη Μ., Χειρ Αγγέλου, 210 - 211, αρ. 53.

Αικατερίνης σε φορητές εικόνες του 15ου αιώνα[2264]. Αντίθετα, η απόδοση της αγίας Ελένης με το αποστεωμένο λιπόσαρκο πρόσωπο στον Άγιο Βησσαρίωνα Δομενίκου (1600) ακολουθεί ανάλογο πρότυπο, που εντοπίζεται σε εντοίχια σύνολα του ευρύτερου Μακεδονικού χώρου.

Η απόδοση του *αγίου Γεωργίου* (εικ. 261) ένθρονου με στρατιωτική περιβολή δεν απαντά συχνά σε εντοίχια έργα[2265]. Ο άγγελος που ετοιμάζεται να τον στεφανώσει έλκει την καταγωγή από αντίστοιχες απεικονίσεις άλλων αγίων, όπως του αγίου Φανουρίου, σε έναν εικονογραφικό τύπο διαμορφωμένο από το ζωγράφο Άγγελο[2266]. Ωστόσο, το γεγονός ότι ο άγγελος κρατά ταυτόχρονα στέμμα και ξίφος παραπέμπει στην εικόνα της Συλλογής Οικονομόπουλου (τέλος 15ου αι. - αρχές 16ου αι.)[2267].

Ως προς τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά της α΄ φάσης της ιστόρησης, στις συνθέσεις οι μορφές είναι ψηλόλιγνες και ευλύγιστες με επιμήκυνση του κατώτερου κορμού και μικρά κεφάλια φανερώνοντας μια μανιεριστική τάση (Έγερση Λαζάρου, Ελκόμενος). Ο ζωγραφικός τρόπος απόδοσης των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών χαρακτηρίζεται από τη χρήση έντονων φωτοσκιάσεων και την περιορισμένη χρήση χρωματικών διαβαθμίσεων δημιουργώντας ανάγλυφα χαρακτηριστικά στο πλάσιμο των γυμνών μελών (ο άγιος Θεόδωρος ο Τήρων, οι Ισαπόστολοι). Οι εκτεταμένες σκιές στην περιοχή των βλεφάρων χαρακτηρίζουν τη ζωγραφική παράδοση του 15ου αιώνα στην περιοχή της Μακεδονίας[2268] και απαντούν σε τοιχογραφικά σύνολα της

[2264] Ενδεικτικά, σε εικόνα του Αγγέλου στην Πάτμο (Χατζηδάκης Μ., Εικόνες, 116 - 117, πίν. 49, αρ. 68, Βασιλάκη Μ., Χειρ Αγγέλου, 172, αρ. 35) και σε εικόνα - tondo στο Skradin της Δαλματίας (Vassilaki M., Angelos Akotantos, εικ. 1.8).

[2265] Για παράδειγμα, στον Άγιο Γεώργιο του Βουνού (Trifonova A., Άγιος Γεώργιος, 165 κ.ε., εικ. 49) και στον ομώνυμο ναό του Kremikovci (Grabar A., Bulgarie, πίν. LVIb). Αντίθετα, μεγαλύτερη διάδοση του ένθρονου αγίου εντοπίζεται σε φορητές εικόνες, όπως, ενδεικτικά, της μονής του Αγίου Παύλου Αγίου Όρους (Τσιγαρίδας Ε., Άγιος Γεώργιος, 143 - 144, αρ 2.77).

[2266] Όπως οι εικόνες από τη μονή Βαλσαμόνερου (Βασιλάκη Μ., Χειρ Αγγέλου, 146, εικ. 22. Vassilaki M., St. Phanourios, 95, εικ. 5.9), του ναού του Αγίου Ματθαίου (Vassilaki M., St. Phanourios, 95, εικ. 5.10) και της μονής Βροντησίου [Εικόνες Κρητικής τέχνης, 480, αρ. 123, (Μπορμπουδάκης Μ.)].

[2267] Μπαλτογιάννη Χ., Συλλογή Οικονομοπούλου, 20, αρ. 5, πίν. 4.

[2268] Όπως στον Άγιο Νικόλαο Μαγαλειού Καστοριάς (Πελεκανίδης Σ., Καστοριά, πίν. 142 - 143), στην Παναγία Ελεούσα Πρέσπας (Paissidou M., The Hermitage, εικ. 7, 11, 13, 15, Παϊσίδου Μ., Η Παναγία Ελεούσα, εικ. 65, 67, 83), στον Άγιο Νικόλαο Βεύης (Paissidou M., Ayios Nikolaos, εικ. 4, 6, 14 – 15). Επίσης, πρβλ. τις τοιχογραφίες στο Berende και στο Poganovo (Grabar A., Bulgarie, πίν. XXXX, LVII - LXIX αντίστοιχα).

ίδιας περιοχής κατά το 16ο αιώνα[2269].

Σύμφωνα με τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του έργου, ο ζωγράφος μας, είναι προσηλωμένος στις καλλιτεχνικές ζυμώσεις του βορειοδυτικού μακεδονικού χώρου αλλά και ενήμερος για τα κυρίαρχα καλλιτεχνικά ρεύματα της εποχής του. Έτσι, διαμορφώνει ένα θεματολόγιο με χαρακτηριστικά τεχνοτροπικά γνωρίσματα μιας «αντικλασικής τάσης», που απαντά σε επαρχιακά εντοίχια σύνολα του θεσσαλικού και Μακεδονικού χώρου στο β΄μισό του 16ου αιώνα. Οι υφολογικές καταβολές του ζωγράφου παραπέμπουν σε πρότυπα αντίστοιχα εκείνων των διακόσμων του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου Ραψάνης (1546)[2270] και του Αγίου Νικολάου στο Βαθύρεμα Αγιάς (1548 - 1558) [2271] . Συγχρόνως, ανακαλούν ορισμένους κοινούς τόπους απαντώμενους σε ναούς των αρχών του 17ου αιώνα, όπως, για παράδειγμα, στο καθολικό της μονής Βυτουμά Τρικάλων (1600)[2272] και στην Παναγία του άρχοντα Αποστολάκη (1605/6) Καστοριάς[2273]. Χαρακτηριστικά παραδείγματα της υφολογικής συνάφειάς τους αποτελούν οι ολόσωμοι, στρατιωτικοί άγιοι του ναού της Ραψάνης αλλά και οι παραστάσεις του Οράματος του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας και του Ευαγγελισμού στο ναό της Αγιάς. Ανάλογος ζωγραφικός τρόπος απόδοσης των γυμνών μελών και του προσώπου, οι χρωματικές διαβαθμίσεις και η διακοσμητική διάθεση είναι εμφανής στη μορφή της Πλατυτέρας και στο ζεύγος των Ισαποστόλων στο ναό του Δομενίκου. Η γνώση, λοιπόν, από τον ζωγράφο των κατακτήσεων των δύο κυρίαρχων Σχολών του 16ου αιώνα και η επιτυχής αφομοίωσή επιμέρους στοιχείων, σε συνδυασμό με τα τεχντοτροπικά χαρακτηριστικά οδηγούν σε μια όψιμη χρονολόγηση του διακόσμου στο τέλος του 16ου αιώνα. Τέλος, δεν έχει εντοπιστεί από τη μέχρι σήμερα έρευνα, άλλο προσωπικό του έργο.

Ο διάκοσμος της β΄φάσης αναπτύσσεται στο δυτικό τμήμα του ναού, σε τρεις ζώνες, και είναι σαφώς διακριτός από τον πρώτο. Η ανώτερη ζώνη απεικόνιζε το

[2269] Ενδεικτικά, στον Άγιο Δημήτριο Αιανής (Πελεκανίδης Σ., Έρευναι, πίν. 12 – 13, 16 – 21), στην Παναγία Χαβιαρά Βέροιας (Πεσιρίδου Ι., Παναγία Χαβιαρά, πίν. 18α, 19α, 35α, 37) και αργότερα στην Παναγία του άρχοντα Αποστολάκη και του Αγίου Δημητρίου Ελεούσας Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, εικ. 13β - γ, 43α - β, 94α-β αντίστοιχα).

[2270] Τσιουρής Ι., Παρατηρήσεις, 502 – 503, εικ. 8.

[2271] Τσιμπίδα Ε., Οι τοιχογραφίες, 379 - 381 εικ. 1 - 2.

[2272] Τριβυζά Ε., Ο διάκοσμος, 567 κ.ε.

[2273] Ενδεικτικά, πρβλ. τις μορφές των ολόσωμων αγίων (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, πίν.13α – β, 92β, 94β).

Χριστολογικό κύκλο. Όμως, η μεταγενέστερη ξύλινη οροφή, που έχει καλύψει μέρος των τοιχογραφιών της ανώτερης επιφάνειας, σε συνδυασμό με εκτεταμένες καταστροφές και απολεπίσεις οδήγησαν να αναγνωρίζονται μόνο οι τρεις τελευταίες παραστάσεις στο βόρειο τοίχο: η Τριπλή Άρνηση του Πέτρου, η Κρίση των Αρχιερέων και η Μαστίγωση από το Χριστολογικό κύκλο. Στη μεσαία ζώνη του νότιου τοίχου αναπτύσσονται επεισόδια του βίου του αγίου Γεωργίου, ως πάτρωνα αγίου της εκκλησίας. Στο βόρειο τοίχο εικονίζονται και σώζονται μαρτύρια άλλων αγίων (ο άγιος Νικόλαος απελευθερώνει τους καταδίκους, το μαρτύριο του αγίου Θεοδώρου του Τήρωνος και οι Τρεις Παίδες εν καμίνω). Στην κατώτερη ζώνη, στο νότιο τοίχο, αποδίδονται ολόσωμοι οι άγιοι Προκόπιος, Νικήτας, αδιάγνωστος, Μηνάς, Βίκτωρ και Αρτέμιος και στο βόρειο τοίχο, οι αναχωρητές άγιοι Αρσένιος, Θεοδόσιος ο Κοινοβιάρχης, Ευθύμιος, Σάββας και Αντώνιος. Η χορεία των αγίων διακόπτεται από την κεντρική είσοδο, στο υπέρθυρο της οποίας εικονίζεται η παράσταση του Αναπεσόντος και δίπλα ο αρχάγγελος Μιχαήλ μετωπικός και πάνοπλος. Στο δυτικό τοίχο διακρίνονται στην κατώτερη ζώνη του διακόσμου ο άγιος Ευστάθιος και πέντε επιπλέον αδιάγνωστοι άγιοι, όπου σώζεται μόνο τμήμα των ενδυμάτων τους, καθώς ο τοίχος έχει επικαλυφθεί με επίχρισμα ασβέστου μετά τη διάνοιξη παραθύρου στη μεταγενέστερη φάση της τοιχογράφησης.

Η απεικόνιση έξι σωζόμενων επεισοδίων του βίου του αγίου Γεωργίου, ως προστάτη αγίου της εκκλησίας, αποτελεί το δεύτερο εντοίχιο παράδειγμα ιστόρησης βίου του συγκεκριμένου αγίου στην περιοχή Δομενίκου. Η απόδοση των στρατιωτικών αγίων ως μαρτύρων, όπως και στον ναό του Αγίου Βησσαρίωνος, εντάσσεται σε μια γενικότερη τάση στην εικονογραφία τους, που ανάγεται στον 14ο αιώνα στην περιοχή της Μακεδονίας[2274] και διαδίδεται στα μεταβυζαντινά χρόνια[2275].

Ως προς τη <u>δεύτερη φάση ιστόρησης</u>, η εκτεταμένη καταστροφή του δυτικού τοίχου και η κάλυψη με τη μεταγενέστερη ξύλινη οροφή οδηγούν σε περιορισμένα συμπεράσματα.

Στη σκηνή της *Ανακρίσεως το αγίου Γεωργίου* (εικ. 263) υιοθετείται παραλλαγή του καθιερωμένου εικονογραφικού τύπου εξαιτίας της παρουσίας του ένθρονου, εστεμμένου Μαγνεντίου. Ο ζωγράφος μας χρησιμοποιεί ανάλογο πρότυπο με εκείνο

[2274] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 221 - 222, Vitaliotis I., Saint Etienne, 320 - 321, όπου σχετικά παραδείγματα.

[2275] Ενδεικτικά, στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, εικ. 47b - 51).

του νάρθηκα της μονής Φιλανθρωπηνών[2276], του ομώνυμου παρεκκλησίου της μονής Διονυσίου[2277] αλλά και της φορητής εικόνας της μονής Δουσίκου (1599), έργο του Δροσινού Ιερέως[2278] .

Στο *μαρτύριο των σιδηρών κρηπίδων - πυρομένων υποδημάτων του αγίου Γεωργίου*[2279], η σχεδόν ύπτια θέση του αγίου συναντάνται σε όλες τις γνωστές μεταβυζαντινές παραστάσεις, υιοθετώντας τον ένα από τους δύο καθιερωμένους εικονογραφικούς τύπους[2280], όπως αυτός αποδίδεται στον ομώνυμο ναό στο Staro Nagoricino[2281]. Η παράστασή μας επαναλαμβάνει στα βασικά σημεία αλλά και σε επιμέρους λεπτομέρειες το πρότυπο της Τράπεζας της μονής Ξενοφώντος[2282]. Ανάλογη συγκρότηση της σκηνής απαντά στον Άγιο Βησσαρίωνα Δομενίκου (1600), με τη διαφορά ότι το επεισόδιο αυτό συγχωνεύεται με το μαρτύριο του Λίθου εντός ενιαίου πίνακα.

Η παράσταση του *αγίου Νικολάου που απελευθερώνει τους τρεις καταδίκους* (εικ. 264), ακολουθεί τον κυρίαρχο εικονογραφικό τύπο, όπως αυτός διαμορφώθηκε στο τέλος του 13ου αιώνα[2283] και διαδίδεται κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο[2284].

Η σκηνή των *Τριών παίδων εν καμίνω* (εικ. 265) απομακρύνεται από τη συνήθη εικονογραφία των μεταβυζαντινών παραστάσεων[2285], στην οποία απεικονίζεται ο άγγελος στηθαίος, οι μετωπικοί δύο παίδες στα άκρα και απουσιάζει η φρυγική κίδαρις. Η εξαιρετικά σπάνια απεικόνιση απόδοσης στεφάνων προς τους παίδες

[2276] Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 297.

[2277] Βαφειάδης Κ., Η ζωγραφική, 138 - 141 εικ. 76.

[2278] Αδημοσίευτη.

[2279] Mark-Weiner T., Narrative Cycles, 166, 169 υποσ. 10.

[2280] Στον δεύτερο εικονογραφικό τύπο ο άγιος αποδίδεται όρθιος φορώντας πυρακτωμένες μεταλλικές εμβάδες, συνοδευόμενος από όμιλο στρατιωτών, να τρέχει προς τις φυλακές, όπως, για παράδειγμα, στο ναό των Χελιανών Ρεθύμνου (Spatharakis I., Crete II, 145, εικ. 202).

[2281] Millet G., Yougoslavie III, πίν.103.2.

[2282] Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 277.

[2283] Sevcenco N., The life of Saint Nicholas, 107 - 108, όπου και σχετικά παραδείγματα.

[2284] Ενδεικτικά, στο ναό του Αγίου Νικόλαου Βίτσας (Τούρτα Α., Οι ναοί, 129, όπου και σχετικά παραδείγματα, πίν. 15, 71β).

[2285] Ενδεικτικά, στα καθολικά των μονών Αναπαυσά (Σοφιανός Δ. – Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 267), Μεγίστης Λαύρας (Millet G., Athos, πίν. 120.2) και Δουσίκου (αδημοσίευτη), στη Μολυβοκκλησιά (Παντζαρίδης Σ., Μολυβοκκλησιά, εικ. 72) καθώς και στις Τράπεζες των μονών Διονυσίου, Δοχειαρίου και Εσφιγμένου (Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 255 – 256, πίν. 76)

θυμίζει το σύγχρονο αντίστοιχο παράδειγμα φορητής εικόνας του Πρωτάτου[2286]. Επίσης, η απόδοση φυσικού τοπίου δεν είναι ιδιαίτερα συνήθης και επαναλαμβάνει αντίστοιχο πρότυπο της σκηνής στο παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου της μονής Διονυσίου[2287] και στο ναό των Εισοδίων της Θεοτόκου του «Τσιατσαπά»[2288].

Στο *μαρτύριο του αγίου Θεοδώρου του Τήρωνος*, η απόδοση του επεισοδίου δεν διαφέρει από τον τρόπο άθλησης του μάρτυρα[2289], σύμφωνα με τον οποίο εικονίζεται τόσο στη υστεροβυζαντινή[2290] όσο και στη μεταβυζαντινή περίοδο[2291]. Το ωοειδές σχήμα της φλόγας που περιβάλλει τον άγιο χωρίς να τον αγγίζει αποτυπώνει με ακρίβεια το θαύμα. Η συμμετρική σύνθεση της παράστασής μας δεν διαφοροποιείται από τον καθιερωμένο εικονογραφικό τύπο παρά μόνο στο γεγονός της απουσίας καμίνου, στοιχείο που αποτελεί επιβίωση μεσοβυζαντινού προτύπου[2292], όπως αυτό απαντά, για παράδειγμα, στο Staro Nagoričino[2293].

Από τη χορεία των στρατιωτικών αγίων της β΄ φάσης σώζεται στο σύνολο του μόνο ο *άγιος Ευστάθιος,* καθώς οι υπόλοιποι φέρουν σημαντικές απολεπίσεις. Ο άγιος αποδίδεται σε μέση ηλικία με καστανά κοντά μαλλιά και γένια, σύμφωνα με την Ερμηνεία[2294]. Εικονίζεται μετωπικός με χιτώνα και πολυτελή μανδύα κρατώντας σταυρό στο δεξί χέρι και έχοντας το αριστερό σε στάση δέησης. Η απόδοση του αγίου ανακαλεί πρότυπο της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος, όπως αυτό εντοπίζεται στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας[2295], αλλά και στο παρεκκλήσιο του αγίου Ιωάννη του Θεολόγου Μαυριώτισσας Καστοριάς[2296].

[2286] Ταβλάκης Ι., Τρεις Παίδες εν καμίνω, 161 - 162.

[2287] Βαφειάδης Κ., Η ζωγραφική, 100 - 101, εικ. 56.

[2288] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, πίν. 74.

[2289] Delehaye H., Synaxarium, στ. 469.

[2290] Ενδεικτικά στη Cozia (Mijovic P., Menologe, 356, σχ. 62 (B-B).

[2291] Όπως στις Λιτές των μονών Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 277), Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 356 - 358, πίν. 189.6, 191.2), Οσίου Μελετίου (Deliyanni-Doris H., Hosios Meletios, 270-271, εικ. 26), Μεγάλου Μετεώρου (αδημοσίευτη), Δουσίκου (αδημοσίευτη), Ρουσάνου (Αναγνωστόπουλος Α., Μονή Ρουσάνου, εικ. 247 - 248), Γαλατάκη (Kanari T., Les peintures, εικ. 47b) και Δοχειαρίου (Μπεκιάρης Α., Ο ζωγραφικός διάκοσμος, εικ. 97β).

[2292] Όπως σε εικόνα Μηνολογίου του Σινά (τέλος 11ου αιώνα) (Σωτηρίου Γ. και Μ., Σινά, εικ.139).

[2293] Millet G. - Frolow A., Yougoslavie III, πίν.105.2.

[2294] Ερμηνεία, 158, 270.

[2295] Stavropoulou - Makri A., Les peintures, εικ. 50a, 51.

[2296] Γούναρης Γ., Μαυριώτισσα, 55. Πρβλ. παραπλήσια απόδοση στη μονή Διονυσίου (Millet G., Athos, 202.2)

Ως προς τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά του διακόσμου, ο ζωγράφος υιοθετεί το ζωγραφικό τρόπο απόδοσης στο πλάσιμο των γυμνών μελών του σώματος, όπως ο ανώνυμος ζωγράφος της προγενέστερης φάσης. Ωστόσο, οι απότομες μεταβάσεις από το σκουρόχρωμο προπλασμό στις φωτεινές επιφάνειες είναι εμφανείς καθώς εκλείπουν οι διαδοχικοί χρωματικοί τόνοι, οι πινελιές είναι πλατιές και γρήγορες και τα χρώματα ιδιαίτερα αραιωμένα με αποτέλεσμα τα πρόσωπα να φαίνονται επίπεδα αποπνέοντας μια ξηρότητα και τυποποίηση στα χαρακτηριστικά. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν ο αρχάγγελος Μιχαήλ και οι αναχωρητές άγιοι, οι οποίοι θυμίζουν αντίστοιχες μορφές ιεραρχών και προφητών σε ναούς των αρχών του 17ου αιώνα, όπως, για παράδειγμα, στον Άγιο Γεώργιο του άρχοντα Γραμματικού Βέροιας (1603)[2297]. Παράλληλα, δε λείπουν οι σχεδιαστικές ατέλειες στην απόδοση της πτυχολογίας των ενδυμάτων, τα οποία αποδίδονται περιληπτικά, όσο και στη σχέση των μορφών με τον περιβάλλοντα χώρο τους, όπως στα επεισόδια του βίου του αγίου Γεωργίου. Οι σκηνές της Έγερσης του Λαζάρου και της Προδοσίας στο ναό της Βέροιας φανερώνουν ανάλογη έλλειψη δεξιότητας στη απόδοση της μορφής στο χώρο[2298].

Συμπερασματικά, λοιπόν, η δεύτερη φάση ιστόρησης χαρακτηρίζεται από μια επανάληψη προτύπων, τυποποίηση και ξηρότητα στην απόδοση των μορφών με γραμμική πτυχολογία και μια περιληπτική απόδοση του φυσικού και αρχιτεκτονικού βάθους. Σύμφωνα με την κτητορική επιγραφή, το έτος 1618 αποτελεί το terminus ante quem ιστόρησης του διακόσμου. Πρόκειται για ένα χρονικό ορόσημο, που συμφωνεί με τα τεχνοτροπικά γνωρίσματα του διακόσμου, προϊόν ενός ανώνυμου ζωγράφου, του οποίου δε γνωρίζουμε άλλο δείγμα προγενέστερης ή μεταγενέστερης εργασίας του.

iv. Άγιος Δημήτριος

Ο ναός του Αγίου Δημητρίου φαίνεται ότι άλλοτε ήταν κατάγραφος στο σύνολό του καθώς σήμερα διακρίνονται ίχνη τοιχογράφησης κάτω από τον ασβέστη. Δυστυχώς σώζονται μόνο οι τοιχογραφίες στο Ιερό Βήμα και στον ανατολικό τοίχο του νάρθηκα.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού (εικ. 266) διαρθρώνεται σε τρεις ζώνες

[2297] Τσιλιπάκου Α., Μνημειακή ζωγραφική, πίν. 17β – 19^{α}, 28^{α} – 30.

[2298] Τσιλιπάκου Α., Μνημειακή ζωγραφική, 109 - 115, πίν. 23α - β.

στην κεντρική αψίδα και τον ανατολικό τοίχο και τέσσερις στους πλάγιους τοίχους. Στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης παριστάνεται η Παναγία Βρεφοκρατούσα ένθρονη δορυφορούμενη από δύο σεβίζοντες αγγέλους με ριπίδια. Στη μεσαία ζώνη εικονίζεται η Κοινωνία των Αποστόλων και χαμηλότερα, στο κέντρο πάνω από το παράθυρο της αψίδας, ο Μελισμός. Εκατέρωθεν του διατάσσονται δύο αρχάγγελοι σεβίζοντες με ριπίδια και οι τέσσερις συλλειτουργούντες ιεράρχες (Αθανάσιος, Ιωάννης ο Χρυσόστομος, Βασίλειος, Γρηγόριος ο Θεολόγος). Στο βόρειο τμήμα του ανατολικού τοίχου του Ιερού, στην ανώτερη ζώνη εικονογραφούνται δύο παραστάσεις του Θεομητορικού ύμνου Άξιον Εστί, στη μεσαία μετάλλια με τέσσερις στηθαίους προφήτες (δύο αδιάγνωστοι, Ωσηέ, Σολομών) και χαμηλότερα ο διάκονος άγιος Ρωμανός, ο άγιος Στέφανος και οι ιεράρχες άγιοι Βλάσιος και Νικόλαος. Στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης της Πρόθεσης αποδίδεται ο Χριστός Εμμανουήλ ευλογώντας και χαμηλότερα η Άκρα Ταπείνωση πλαισιωμένη από δύο ολόσωμους αγγέλους με αμφίεση διακόνων κρατώντας ριπίδια. Στο νότιο τμήμα του ανατολικού τοίχου, στην ανώτερη ζώνη συνεχίζεται η ιστόρηση του ύμνου Άξιον Εστί με δύο επιπλέον παραστάσεις καθώς και η ζώνη μεταλλίων με στηθαίους έξι προφήτες (Δαυίδ, Μωυσής, Ααρών, Ιακώβ, Ιωήλ, Αμώς) με ανεπτυγμένα ειλητά. Στην κατώτερη ζώνη παρατάσσονται πέντε συλλειτουργούντες ιεράρχες με ειλητά (Γρηγόριος ο Θαυματουργός[2299], Σίλβεστρος, Σπυρίδων, Αχίλλιος, Νικηφόρος).

Στο νότιο τοίχο του Ιερού Βήματος (εικ. 266), στην ανώτερη ζώνη ξεκινά ο Χριστολογικός κύκλος με τις σκηνές του Ευαγγελισμού και της Υπαπαντής. Δυστυχώς η διάνοιξη μεταγενέστερου παραθύρου κατέστρεψε στο σύνολό της, σχεδόν, την παράσταση της Γέννησης. Στη δεύτερη ζώνη παρατάσσονται δύο επεισόδια του Θεομητορικού κύκλου, η Γέννηση της Παναγίας και πιθανόν τα Εισόδια, σκηνή που έχει καταστραφεί στο μεγαλύτερο τμήμα της και ακολουθεί η παράσταση της Βρεφοκτονίας. Χαμηλότερα, στη στενή ζώνη εντός μεταλλίων παρατάσσονται επτά στηθαίοι μετωπικοί ιεράρχες με κλειστά ευαγγέλια, στο σύνολό τους αδιάγνωστοι καθώς δε διακρίνονται επιγραφές. Στην κατώτερη ζώνη αποδίδονται οι Συλλειτουργούντες ιεράρχες (Μητροφάνης, Ιωάννης ο Ελεήμων, Μελέτιος, Διονύσιος ο Αρεοπαγίτης, Γερμανός και Γρηγόριος της Μεγάλης Αρμενίας).

Στο βόρειο τοίχο του Ιερού Βήματος, στην πρώτη ζώνη σώζονται τρεις

[2299] Πρόκειται για τον επίσκοπο Νεοκαισαρείας βλ. Ερμηνεία, 155, 268.

παραστάσεις, των οποίων διακρίνεται μόνο το κατώτερο τμήμα λόγω της μεταγενέστερης ξύλινης οροφής. Στην ανώτερη ζώνη απεικονίζονται οι σκηνές του Επιταφίου Θρήνου, της Εις Άδου Καθόδου και της Ψηλάφησης του Θωμά. Στη δεύτερη ζώνη σώζονται η σκηνή της Διδασκαλίας του Χριστού δωδεκαετή στο Ναό και η Ίαση του Τυφλού και η Πεντηκοστή. Στην τρίτη ζώνη, εικονίζονται επτά μετάλλια, που προβάλλονται σε τρίχρωμο βάθος, με στηθαίους μετωπικούς ιεράρχες (Άνθιμος, Βαβύλας, Ιερόθεος, Ερμόλαος, Αντύπας, αδιάγνωστος, Υπάτιος), οι οποίοι κρατούν κλειστά ευαγγέλια. Στην κατώτερη ζώνη αποδίδονται οι Συλλειτουργούντες ιεράρχες (Αμβρόσιος, Παρθένιος, αδιάγνωστος) με ανεπτυγμένα ειλητά και το Όραμα του Πέτρου Αλεξανδρείας.

Στον ανατολικό τοίχο του νάρθηκα (εικ. 267), στην ανώτερη ζώνη ιστορούνται οι Αίνοι, το μεγαλύτερο τμήμα των οποίων καλύπτεται από τη μεταγενέστερη ξύλινη οροφή με αποτέλεσμα να μη διακρίνεται το εικονογραφικό σχήμα της εκτεταμένης αυτής παράστασης. Χαμηλότερα, στο κεντρικό τμήμα διαμορφώνεται η μνημειώδης σύνθεση της Δευτέρας Παρουσίας, της οποίας το κατώτερο τμήμα με την απόδοση του Παραδείσου και του Βύθιου Δράκοντα με τους αμαρτωλούς δε διακρίνεται καθώς έχει επικαλυφθεί με επίχρισμα ασβέστη. Στο βόρειο τμήμα του ανατολικού τοίχου εκτυλίσσεται η Δημιουργία του κόσμου με την Ιστορία των Πρωτοπλάστων και σε αντιστοιχία, στο νότιο τμήμα του ίδιου τοίχου, εικονογραφείται η σπάνια ιστόρηση του Κανόνος εις κοιμηθέντας.

Ως προς τη δομή του εικονογραφικού προγράμματος στο Ιερό Βήμα, η απόδοση της ένθρονης Παναγίας Βρεφοκρατούσας στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης, η ιστόρηση του Θεομητορικού ύμνου Άξιον Εστί και των δύο σημαντικότερων γεγονότων του βίου της Θεοτόκου στο χώρο του Ιερού προβάλλουν εμφανώς το μέσο της Ενσάρκωσης του Λόγου. Παράλληλα, η σκηνή της Διδασκαλίας του Χριστού Δωδεκαετούς στο Ναό είναι η μοναδική από την παιδική ηλικία του Χριστού[2300], ακολουθεί η παράσταση της Ίασης του τυφλού, που υπάγεται στο δημόσιο βίο Του και ολοκληρώνεται με την παράσταση της Πεντηκοστής.

Η ιστόρηση του νάρθηκα απηχεί ένα εσχατολογικό περιεχόμενο στους πιστούς που εισέρχονται στο ναό παράλληλα με το διδακτικό χαρακτήρα των τριών

[2300] Lafontaine - Dosogne J., Infancy of Christ, 236 - 238. Πρόκειται για μια σκηνή, που συνδέει την παιδική ηλικία του Χριστού με τον ενήλικο δημόσιο βίο του (Λουκάς β΄. 42 - 50). Σχετικά με το ευχαριστιακό περιεχόμενο της παράστασης και της θέσης της στο πρόγραμμα του Ιερού βλ. Γκιολές Ν., Οι τοιχογραφίες, 38 - 39.

εκτεταμένων συνθέσεων. Συγκεκριμένα, η Ιστορία των Πρωτοπλάστων συνδέεται με τη διδαχή περί εγκράτειας, όπως εντοπίζεται στους νάρθηκες μοναστηριακών συγκροτημάτων [2301] . Στην επίδραση της λειτουργίας του στο πρόγραμμα του νάρθηκα[2302] οφείλεται όχι μόνο η ιστόρηση της Δευτέρας Παρουσίας ή εναλλακτικά των Αίνων αλλά και η εικονογράφηση του Κανόνος εις Κοιμηθέντας. Η διαμόρφωση του θέματος οφείλεται στην επίδραση της υμνογραφίας και στην προσπάθεια απεικόνισης της αιώνιας βασιλείας[2303].

Επομένως, ο διερχόμενος πιστός εισέρχεται στο νάρθηκα του καθολικού της μονής και παρακολουθεί την Ιστορία των Πρωτοπλάστων εντός και εκτός Παραδείσου, την Τελική Κρίση με την εσχατολογική θεοφανεία του Χριστού ως Κριτή της Οικουμένης και τον τελικό στόχο της πορείας κάθε χριστιανού προς την αιώνια βασιλεία. Ο εισαγωγικός χαρακτήρας των παραστάσεων του νάρθηκα λειτουργούν ως προαγγελία του Πάθους και της Θείας Ενσάρκωσης του Λόγου, που διαδραματίζονται στον κυρίως ναό και στο Ιερό αντίστοιχα.

Η εικονογράφηση του Θεομητορικού ύμνου «*Άξιον Εστί*»[2304] (εικ. 269 - 270) είναι άγνωστη στη βυζαντινή παράδοση και απαντά σπάνια στη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Ο χρόνος εισαγωγής του στον Ελλαδικό χώρο παραμένει άγνωστος και πιθανόν να διαδόθηκε μέσω φορητών εικόνων [2305], καθώς εντοπίζεται ήδη το 16ο αιώνα σε

[2301] Όπως στις μονές Αναπαυσά (Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 298 - 299), Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 240.2, Μπεκιάρης Α., Ο ζωγραφικός διάκοσμος, 325 κ.εξ.), Φιλανθρωπηνών (Παπαευσταθίου Α., Εικονογραφία των Πρωτοπλάστων, 239 - 262) και Γεννήσεως της Θεοτόκου στο Πολυδένδρι Αγιάς (Σδρόλια Στ., Η ζωγραφική, 223 - 224) καθώς και στον Άγιο Νικόλαο της Γούρνας Βέροιας (1637/8 - 1641/2) (Τσιλιπάκου Α., Μνημειακή ζωγραφική, 209 - 211 πίν. 127α - 128α).

[2302] Tomekovic S., Contribution, 140 κ.εξ.

[2303] Κολιού Α., Κανών εις Κοιμηθέντας, 21.

[2304] Βλ. Πασαλή Α., Ναοί, 93 - 96, Smirnova E., Axion Estin, 95 - 104, όπου και προγενέστερη βιβλιογραφία. Οι παραστάσεις αυτές εικονογραφούν κάθε στίχο του ύμνου χωριστά και τοποθετούνται είτε στο Ιερό Βήμα αποκτώντας ευχαριστιακή σημασία είτε σε θόλους δευτερευόντων διαμερισμάτων των ναών.

[2305] Βλ. τις εικόνες της μονής Ξενοφώντος (16ος αιώνας) (Ταβλάκης Ι., Εικόνες του 17ου - 18ου αιώνα, 226 - 228, εικ. σελ. 229) και Βαρλαάμ (Σδρόλια Στ., Οι τοιχογραφίες, 95 - 96 υποσ. 41). Η ιστόρηση του ύμνου απαντά και στη μονή Rozhen Βουλγαρίας (τέλος 16ου αιώνα) (Gerov G. - Penkova B. - Bozhinov R., The Rozhen Monastery, 175 εικ. σελ. 37, σχ. 22).

ρωσικές φορητές εικόνες[2306]. Η απεικόνιση του ύμνου στο μνημείο μας καθώς και στο γειτονικό καθολικό της μονής Αγίου Αθανασίου Τσαριτσάνης (1613) [2307] αποτελούν τις πρωιμότερες γνωστές εντοίχιες παραστάσεις στον Ελλαδικό χώρο υποδεικνύοντας την πιθανή συνδεσή τους με φορητές εικόνες, που στάλθηκαν από τη Ρωσία μέσω του αρχιεπισκόπου Δομενίκου και Ελασσόνας, Αρσενίου[2308] (1589 – 1602). Η διάδοσή του θέματος, μάλιστα, στο Θεσσαλικό χώρο [2309], αν και περιορισμένη, δεν μπορεί να θεωρηθεί τυχαία κατά τους επόμενους αιώνες φανερώνοντας την προέλευση του τύπου.

Στην παράσταση της *Βρεφοκτονίας*[2310] (εικ. 271), ο περιορισμένος αριθμός και η επιλογή των επεισοδίων, η λιτότητα και η απουσία δημίων να λογχίζουν τα βρέφη, τα πρισματικής μορφής όρη, η στάση του στρατιώτη που καταδιώκει την Ελισάβετ[2311] με υψωμένο το σπαθί πάνω από το κεφάλι και η καθισμένη στο έδαφος θρηνωδούσα γυναίκα φανερώνουν επιρροή, κυρίως, από το πρότυπο της μονής Φιλανθρωπηνών[2312] και της καλλιτεχνικής παράδοσης της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος[2313].

[2306] Πρβλ. τις φορητές εικόνες του Κρεμλίνου (16ος αιώνας), της Συλλογής Silin (1602) (Myslivec J., Les hymnes liturgiques, 493 κ.εξ., πίν. XII).

[2307] Σδρόλια Στ., Οι τοιχογραφίες, 95 - 96 υποσ. 41. Πρβλ. Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, 359 - 360, όπου αναφορά στο εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού χωρίς, όμως, καμιά αναφορά στην εικονογράφηση του ύμνου.

[2308] Σχετικά με τις φορητές εικόνες που δώρισε ο Αρσένιος σε διάφορες μονές του ελλαδικού χώρου βλ. Δημητρακόπουλος Φ., Αρσένιος Ελασσόνος, 161 κ.εξ, Vokotopoulos P., Encore deux icones, 167 - 170.

[2309] Όπως στο παρεκκλήσιο του Αγίου Αντωνίου της μονής Αγίου Αθανασίου Τσαριτσάνης (1746), καθώς και στους νάρθηκες των καθολικών των μονών Πέτρας (1789) και Δομιανών Αγράφων (Τσιουρής Ι., Δρακότρυπα, 302 – 303, 308, 360 αντίστοιχα, εικ. 260).

[2310] "Η ΑΠΟ ΤΟΝ …..ΙΑ ΧΝ[ ] ΝΗΠΗ[ ]". Σχετικά με την εικονογραφία του θέματος βλ. Chatzidakis M., Marcantonio Raimondi, 151 κ.εξ., Stavropoulou - Makri A., Massacre, 366 κ.εξ, Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 57 – 59, Καμπούρη - Βαμβούκου Μ., Η Σφαγή των Νηπίων, 429 κ.εξ.. Βλ., επίσης, Ερμηνεία, 87 - 88.

[2311] Για την εικονογραφία του επεισοδίου στη βυζαντινή περίοδο βλ. Κατσιώτη Α., Σκηνές Προδρόμου, 61 κ.εξ., όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[2312] Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, πίν. 4, 37.

[2313] Όπως στη μονή Βαρλαάμ (Γαρίδης Μ., Μεταβυζαντινή ζωγραφική, εικ. 193 - 194), Ζάβορδας, Γαλατάκη (Kanari T., Les peintures, πίν. 94b) και Μακρυαλέξη (αδημοσίευτη), όπου, όμως, εντοπίζονται επιμέρους εικονογραφικές παραλλαγές στα έργα της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 48 - 49).

Η απεικόνιση του *Χριστού δωδεκαετούς στο Ναό*[2314] (εικ. 272) στηρίζεται στην παράδοση της Κρητικής Σχολής[2315]. Η απόλυτη μετωπικότητα του Χριστού που ευλογεί, η τοποθέτηση της Παναγίας και του Ιωσήφ εκατέρωθέν Του πίσω από το έδρανο, η παρουσία λαϊκών δίπλα τους αλλά και η στάση του ένθρονου ηλικιωμένου με το υψωμένο δεξί χέρι, όπως και το αρχιτεκτονικό βάθος παραπέμπουν σε πρότυπο της μονής Μεγίστης Λαύρας[2316], Δουσίκου[2317] και Δοχειαρίου[2318].

Η εικονογράφηση του «*Κανόνος εις Κοιμηθέντας*» (εικ. 275) βασίζεται σε ύμνο του Θεοφάνη του Γραπτού (778 - 845), που αναγιγνώσκεται στον όρθρο του Σαββάτου κατά τον πλάγιο τέταρτο ήχο της Παρακλητικής[2319]. Η σύνθεση διατάσσεται σε τέσσερις επάλληλες ζώνες: ζεύγος αγγέλων σε μονοχρωμία[2320], αγίων γυναικών και ανδρών (εικ. 276) καθιστοί ή όρθιοι στέκονται αντικριστά με χειρονομίες ομιλίας μπροστά σε παραδείσιο τοπίο με δέντρα, φυτά και πτηνά. Το εικονογραφικό σχήμα παραμένει τυποποιημένο και επαναλαμβάνεται χωρίς ουσιαστικές διαφοροποιήσεις στα γνωστά εντοίχια παραδείγματα της μεταβυζαντινής περιόδου[2321]. Ωστόσο, η παράστασή μας διαφοροποιείται ως προς την ύπαρξη της ανώτερης ζώνης με τον Χριστό και την απουσία αρχιτεκτονικού βάθους ανάμεσα στις μορφές.

Ο ζωγράφος χαρακτηρίζεται για τη λιτότητα των σκηνών, χωρίς επιμέρους

[2314] «Ο ΧC ΔΙΔΑCΚΩΝ ΕΝ ΤΟ ΗΕΡΟ ΤΟΥ [……]». Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. Lafontaine - Dososgne J., Infancy of Christ, 236 κ.εξ. Για τα κοινά εικονογραφικά στοιχεία με την παράσταση της Μεσοπεντηκοστής και τη σύγχυση των δύο θεμάτων στη μεταβυζαντινή ζωγραφική βλ. Τούρτα Α., Οι ναοί, 87 - 88.

[2315] Όπως στις μονές Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, εικ. 126), Μεγάλου Μετεώρου (Σοφιανός Δ., Μετέωρα, εικ. σελ. 120) και Κορώνας (αδημοσίευτη παράσταση), καθώς και στην Κοίμηση Καλαμπάκας (Αναγνωστόπουλος Α. - Ανδρούδης Π., Η Βυζαντινή καθέδρα, εικ. 187). Πρβλ. τις σκηνές στον Άγιο Αθανάσιο Κλειδωνιάς (Χουλιαράς Ι., Δυτικό Ζαγόρι, εικ. 129) και στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα Α., Οι ναοί, πίν. 49α).

[2316] Millet G., Athos, πίν. 228.1.

[2317] Αδημοσίευτη παράσταση.

[2318] Millet G., Athos, πίν. 122.2. Πρβλ. τη εικόνα της μονής Διονυσίου (17ος αιώνας) (Τσιάπαλη Μ.., Απεικονίσεις, εικ. 11).

[2319] Κολιού Α., Κανών εις Κοιμηθέντας, 21.

[2320] Σχετικά με τη χρήση της μονοχρωμίας βλ.Tsuji S., Monochromie, 885 - 889.

[2321] Όπως στη μονή του Οσίου Μελετίου στον Κιθαιρώνα (Deliyanni - Doris H., Hosios Meletios, εικ. 21, 29) και στη μονή Γαλατάκη (Kanari T., Les peintures, 124 – 126, πίν. 74a - b) και αργότερα στη μονή Golia στο Ιάσιο της Ρουμανίας (1660) (Stefanescu I., Bucovine, πίν. 64).

επεισόδια, την ισομερή χρήση των αξόνων και την προσπάθεια λανθάνουσας τρίτης διάστασης, όπως στις σκηνές του Ευαγγελισμού και της Πεντηκοστής. Οι μορφές στις συνθέσεις αποδίδονται με σωστές αναλογίες (Κοινωνία των Αποστόλων, Συλλειτουργούντες Ιεράρχες, Κανών εις Κοιμηθέντας), αν και ορισμένες φορές κοντόχοντρες και χωρίς πάντοτε ορθή τοποθέτηση στο χώρο (Βρεφοκτονία, Χριστός Δωδεκαετής στο Ναό). Η εκτεταμένη διαθέσιμη επιφάνεια του νάρθηκα επιτρέπει στο ζωγράφο να αποδώσει μορφές ευλύγιστες με ψηλό λαιμό και μικρά κεφάλια (βίος Πρωτοπλάστων). Ως προς το πλάσιμο της σάρκας, κυριαρχεί το περίγραμμα και ενίοτε ο σκουρόχρωμος προπλασμός, όπως, για παράδειγμα, διαφαίνεται στους αποστόλους της Δευτέρας Παρουσίας. Άλλοτε πάλι απουσιάζουν οι χρωματικές διαβαθμίσεις και τα πρόσωπα φαίνονται επίπεδα αποπνέοντας μια ξηρότητα, ψυχρότητα και τυποποίηση, όπως στις μορφές των σκηνών του Άξιον Εστί. Η πτυχολογία είναι αυστηρά γεωμετρική χωρίς επιτυχημένη διαγραφή των όγκων τονίζοντας κυρίως την κίνηση του σώματος, όπως διακρίνεται στην Πλατυτέρα και στις μορφές στη σκηνή της Υπαπαντής. Η απόδοση του αρχιτεκτονικού βάθους δεν παρουσιάζει ιδιαίτερη πολυμορφία και λειτουργεί περισσότερο ως σκηνογραφική αναγκαιότητα. Αντίθετα, στις εκτεταμένες συνθέσεις του νάρθηκα, το φυσικό τοπίο πλαισιώνει και αναδεικνύει τα πρόσωπα με τα μαλακά εξάρματα του εδάφους, τις έντονες χρωματικές διαβαθμίσεις και την ποικιλομορφία της πανίδας (βίος των Πρωτοπλάστων) (εικ. 261).

Ομοιότητες τεχνοτροπικές εντοπίζονται με τα εντοίχια σύνολα του ναού της Αγίας Τριάδας στο Pljevlja (1592 - 1595)[2322] και του Αγίου Προκοπίου στη Βέροια (1607)[2323], χωρίς, όμως, να φανερώνουν την παρουσία του ζωγράφου μας στην εκτέλεση των προγραμμάτων τους. Η ομαλή μετάβαση του προπλασμού στα σαρκώματα των αποστόλων της Δευτέρας Παρουσίας και των Πρωτοπλάστων στα επιμέρους επεισόδια του βίου τους παραπέμπει στην ανάλογη απόδοση των προφητών στο ναό της Βέροιας[2324]. Παράλληλα, η φυσιοκρατική απόδοση του τοπίου στα δύο παραπάνω εικονογραφικά θέματα φανερώνουν κοινές αισθητικές αναζητήσεις σε ορισμένες συνθέσεις του ναού του Αγίου Προκοπίου, όπως στις σκηνές του Λίθου και της Ανάληψης[2325].

[2322] Petković S., Pljevlja, 141 - 144, εικ. 11 - 12, 14, 18 - 19.

[2323] Τσιλιπάκου Α., Μνημειακή ζωγραφική, 155 - 156, πίν. 49 - 69

[2324] Τσιλιπάκου Α., Μνημειακή ζωγραφική, πίν. 65α- 67β.

[2325] Τσιλιπάκου Α., Μνημειακή ζωγραφική, πίν. 50β, 52α-β.

Ο ανώνυμος αγιογράφος διαμορφώνει ένα εικονογραφικό πρόγραμμα, προσαρμοσμένο τόσο στην λειτουργικότητα κάθε χώρου όσο και στις διαθέσιμες κάθε φορά επιφάνειες. Η ανανέωση και ο εμπλουτισμός του προγράμματος, παρά την αποσπασματικότητά του, φανερώνει ένα αγιογράφο με βαθύ θεολογικό υπόβαθρο και καλή γνώση της προγενέστερης καλλιτεχνικής παράδοσης του 16ου αιώνα. Αν οι επιλογές του δεν επηρεάζονται από κτήτορα ή χορηγούς, τότε διαπιστώνουμε την παρουσία ενός ώριμου καλλιτέχνη με πνεύμα ανανέωσης και ευρηματικότητας που σχετίζεται με τον εκκλησιαστικό χώρο. Η συνοπτική ανάλυση του διακόσμου φανερώνει ένα πνεύμα εκλεκτισμού, που χαρακτηρίζει τα έργα στο μεταίχμιο των δύο αιώνων και την πρώτη δεκαετία του 17ου αιώνα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5ο

Συμπεράσματα

i. Η ζωγραφική στη Θεσσαλία από το β΄μισό του 16ου έως τις αρχές 17ου αιώνα.

Στα μετά την Άλωση χρόνια η εντοίχια ζωγραφική του Θεσσαλικού χώρου έχει να επιδείξει πληθώρα μνημείων σε αντίθεση με τη βυζαντινή περίοδο[2326]. Η σταδιακή ανάπτυξη του μοναχισμού κατά το 16ο αιώνα και οι πολιτικοκοινωνικές συνθήκες ειδικά την περίοδο του Σουλεϊμάν του Μεγαλοπρεπούς έχουν ως αποτέλεσμα την ανέγερση και φιλοτέχνηση μοναστηριακών συγκροτημάτων αλλά και μεγάλου αριθμού ενοριακών ναών. Την εποχή αυτή σημαντικά οικονομικά και καλλιτεχνικά κέντρα αναδείχθηκαν τα Μετέωρα και το Άγιο Όρος, καθώς και ορισμένες πόλεις, όπως τα Ιωάννινα και η Καστοριά[2327]. Σ'αυτό το περιβάλλον εργάστηκαν οι κυριότεροι εκπρόσωποι των δύο κυρίαρχων Σχολών του 16ου αιώνα, οι οποίοι ανάλογα με τους προσωπικούς προσανατολισμούς τους, το διατιθέμενο αρχιτεκτονικό χώρο και τις αισθητικές αντιλήψεις των κτητόρων διαμόρφωσαν εικονογραφικά προγράμματα, που σηματοδότησαν την πορεία της μεταβυζαντινής ζωγραφικής.

Η εμφανής προτίμηση στην παράδοση της Κρητικής Σχολής[2328] διαφαίνεται από το μεγάλο αριθμό εικονογραφικών συνόλων της Δυτικής Θεσσαλίας, όπως στη μονή Κορώνας (1587)[2329], στο παρεκκλήσιο του πυλώνα της μονής Βυτουμά (1559)[2330], στον Άγιο Νικόλαο Μεγαλοχωρίου (1568)[2331], στην Κοίμηση Θεοτόκου στο Αρδάνι (β΄μισό 16ου αι.)[2332] και στους Αγίους Αναργύρους Τρικάλων (1575)[2333]. Στην ανατολή του 17ου αιώνα η ιστόρηση του Αγίου Γεωργίου Αγράφων (1609/10)[2334],

[2326] Για τους βυζαντινούς ναούς της Θεσσαλίας βλ., Νικονάνος Ν., Βυζαντινοί ναοί, 15 κ.εξ.

[2327] Σδρόλια Στ., Η καλλιτεχνική ανάπτυξη, 7 – 8, Δεριζιώτης Λ., Πρώτη "Επίσκεψις", 421

[2328] Σαμπανίκου Ε., Τεχνοτροπικές τάσεις, 145 κ.εξ. με αναφορές σε άλλα μνημεία της περιοχής.

[2329] Vitaliotis I., Saint Etienne, 413 – 417.

[2330] Vitaliotis I., Saint Etienne, 417 – 418, Φουντά Π., Οι τοιχογραφίες, 227 - 234.

[2331] Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 252 – 254, Vitaliotis I., Saint Etienne, 408 – 411, Αγορίτσας Δ., Ο ζωγραφικός διάκοσμος, 251 κ.εξ.

[2332] Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 255 - 256.

[2333] Vitaliotis I., Saint Etienne, 411 - 413.

[2334] Σδρόλια Στ., Οι τοιχογραφίες, 334 - 342.

του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών της μονής Βαρλαάμ (1625)[2335] και του Αγίου Γεωργίου Βασιλικής (β΄τέταρτο 17ου αι.)[2336] απηχούν το πνεύμα της κρητικής παράδοσης. Ο αριθμός των μνημείων, όμως, τείνει μειούμενος συγκριτικά με εκείνα, στα οποία παρατηρείται επιρροή από την παράδοση της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας, όπως απαντά στο παλαιό καθολικό της μονής Κορμπόβου[2337], στη μονή Φλαμουρίου Πηλίου (μετά το 1640)[2338] και σε ναούς της Αγιάς[2339].

Παράλληλα με τη ζωγραφική παράδοση των δύο κυρίαρχων καλλιτεχνικών Σχολών, ήδη από το δεύτερο μισό του 16ου αιώνα εργάζονται ζωγράφοι μεμονωμένοι ή σε περιοδεύοντα συνεργεία που εντάσσονται στη λεγόμενη «μη κλασική ή αντικλασική ζωγραφική τάση»[2340]. Ανεξάρτητα από την ονοματολογία τους, οι εκπρόσωποι αυτού του ρεύματος διακρίνονται από έναν εκλεκτισμό[2341], ο οποίος έγκειται στο γεγονός ότι ως προς τις εικονογραφικές τους επιλογές αντλούν το θεματολόγιό τους τόσο από τη ζωγραφική παράδοση του 16ου αιώνα όσο και από την προγενέστερη του βορειοδυτικού Μακεδονικού χώρου (Καστοριά, Αχρίδα). Άλλωστε, η γειτνίαση με κέντρα της Μακεδονίας (Αιανή[2342], Σέρβια[2343],

[2335] Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 47 κ.ε.

[2336] Vitaliotis I., Saint Etienne, 460 – 462.

[2337] Αδημοσίευτο μνημείο.

[2338] Vitaliotis I., Saint Etienne, 428 κ.εξ.

[2339] Τσιμπίδα Ε., Οι τοιχογραφίες, 23 - 24, 379 - 380.

[2340] Ο όρος "μη κλασσικός ή αγροτικός χαρακτήρας" διατυπώθηκε από τον Μανώλη Χατζηδάκη (Έλληνες ζωγράφοι, 96). Ο όρος «αντικλασικός» έχει απασχολήσει τους μελετητές σε μια προσπάθεια προσδιορισμού μια ομάδας τοιχογραφικών σύνολων, που αποκλίνουν τεχνοτροπικά από τις κατακτήσεις των δύο κυρίαρχων καλλιτεχνικών ρευμάτων του 16ου αιώνα. Παράλληλα, έχουν προταθεί και οι όροι «ενδιάμεσο ρεύμα» ή «εμπειροτεχνίτες ζωγράφοι» (Βιταλιώτης Ι., Παρατηρήσεις, 100 κ.εξ.). Για το θέμα ενδεικτικά, βλ. Chatzidakis M., Classicisme et tendances, 153 κ.εξ., Vitaliotis I., Saint Etienne, 397 - 406 και Σδρόλια Στ., Οι τοιχογραφίες, 427 κ.εξ., Βιταλιώτης Ι., Ζητήματα ορολογίας, 168 – 172. Προσωπικά, θεωρούμε, ότι ο όρος αντικλασικός δεν μπορεί να αποδώσει με ακρίβεια το καλλιτεχνικό αυτό ρεύμα. Ωστόσο, η διατύπωση διαφορετικών όρων προς αντικατάσταση του «αντικλασικού» φανερώνει τη δυσκολία του εγχειρήματος.

[2341] Τούρτα Α., Οι ναοί, 226, Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 320 κ.εξ., Vitaliotis I., Saint Etienne, 338 - 339, Σδρόλια Στ., Οι τοιχογραφίες, 379, Τσιλιπάκου Α., Μνημειακή ζωγραφική, 312 - 314.

[2342] Σχετικά με τους ναούς της Αιανής βλ. Πελεκανίδης Σ., Έρευναι, 386 – 396 (Άγιος Δημήτριος), 402 κ.εξ. (ναός Ταξιάρχη), Παπάγγελος Ι., Η δεύτερη φάση, 509 κ.εξ., Τσιάπαλη Μ., Άγιος Δημήτριος, 321 κ.εξ.

Βελβεντό[2344]) και οι εμπορικές συναλλαγές είχαν ως αποτέλεσμα συνεχείς και αυξανόμενες μετακινήσεις συνεργείων ζωγράφων δια μέσου των κεντρικών οδικών αξόνων του βόρειου ελλαδικού χώρου[2345]. Ανάλογες και παραπλήσιες τάσεις χαρακτηρίζουν τοιχογραφικά σύνολα της Ηπείρου[2346], της Μακεδονίας[2347] και της Θεσσαλίας[2348] ήδη από τα μέσα του 16ου αιώνα. Μέσα στα χρονικό αυτό πλαίσιο η Καστοριά, η Βέροια[2349] αλλά και η Πιερία[2350] έχουν να επιδείξουν μια έντονη καλλιτεχνική παραγωγή, ποιοτικά έργα που δημιουργήθηκαν όχι μόνο από ντόπια καλλιτεχνικά συνεργεία αλλά και από περιοδεύοντες ζωγράφους[2351], όπως οι Λινοτοπίτες[2352]. Οι τελευταίοι δραστηριοποιούνται ήδη από το τελευταίο τέταρτο του 16ου αιώνα και για μεγάλη χρονική διάρκεια σε όλο το βορειοελλαδικό χώρο καθώς και στην περιοχή της Αλβανίας[2353].

Στην ευρύτερη περιοχή της Ελασσόνας, ήδη από τις αρχές του 16ου αιώνα, τοιχογραφικά σύνολα προσγράφονται σε ανάλογες αντικλασσικές τάσεις. Σε αυτά παρατηρείται αρμονική σύζευξη παλαιότερων μορφολογικών και τεχνοτροπικών

[2343] Για τη ζωγραφική των ναών των Σερβίων βλ. Ξυγγόπουλος Α., Μνημεία Σερβίων, 78 – 89 (Άγιοι Θεόδωροι), 104 – 110 (Άγιοι Ανάργυροι), Ανδρούδης Π. - Τσιάπαλη Μ., Ο άγνωστος ναός, 165 κ.εξ. (ναός Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης).

[2344] Σχετικά μετη ζωγραφική των ναών του Βελβεντού βλ. Λοβέρδου – Τσιγαρίδα Α. – Τσιγαρίδας Ε., Αρχαιολογικές έρευνες, 309 – 322, Τσιγαρίδας Ε., Άγιος Μηνάς, 26 – 27,

[2345] Παλιούρας Α., Εγνατία: Ένας δρόμος, 519, 522 - 523.

[2346] Χουλιαράς Ι., Δυτικό Ζαγόρι, 503 κ.εξ., του ιδίου, Κορίτιανη, 76 – 80, Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων, 365 κ.εξ., Τσάμπουρας Θ., Τα καλλιτεχνικά εργαστήρια, 415 κ.εξ.

[2347] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 292 - 295, Τσιλιπάκου Α., Μνημειακή ζωγραφική, 310 - 317, Τσιλιπάκου Α., Η μεταβυζαντινή ζωγραφική, 267 - 269.

[2348] Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 294 - 299, Τσιμπίδα Ε., Οι τοιχογραφίες, 378 κ.εξ., Σδρόλια Στ., Οι τοιχογραφίες, 427- 434, Vitaliotis I., Saint - Etienne, 397 κ.εξ.

[2349] Παπαζώτος Θ., Βέροια, 277 κ.εξ., 289 – 293, Παπαζώτος Θ., Η ζωγραφική της πενταετίας, 629 – 63, Τσιλιπάκου Α., Μνημειακή ζωγραφική, 47 – 60, 314 – 317.

[2350] Παπαζώτος Θ., Η ζωγραφική, 189 κ.εξ., Τσιούμη Χ., Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, 279 κ.εξ., Τούρτα Α., Η θρησκευτική ζωγραφική, 305 κ.εξ., Παϊσίδου Μ., Το καθολικό της Μονής, 341 κ.εξ.

[2351] Τούρτα Α., Οι ναοί, 215, 219, 229, Βιταλιώτης Ι., Παρατηρήσεις, 109, Σδρόλια Στ., Οι τοιχογραφίες, 430 – 432, υποσ. 19, 25, 27, Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 285, Τσιλιπάκου Α., Μνημειακή ζωγραφική, 316, Στρατή Α., Η ζωγραφική, 95 κ.εξ., Τσάμπουρας Θ., Τα καλλιτεχνικά εργαστήρια, 22 κ.εξ.

[2352] Τούρτα Α., Οι ναοί, 50 κ.εξ., 183 κ.εξ., 225 - 230 και Τσάμπουρας, Τα καλλιτεχνικά εργαστήρια, 27 - 29, 62 κ.εξ.

[2353] Σκαβάρα Μ., Το Έργο, 47 - 50, 446 κ.εξ.

στοιχείων με μια τάση ανανέωσης. Επιπλέον, η προσήλωση στη ζωγραφική παράδοση του 14ου – 15ου αιώνα της Μακεδονίας εντοπίζεται στις τοιχογραφίες του Γενεσίου της Θεοτόκου στο Βρυζόστι Ελασσόνας (1515/16, 1521/22)[2354], της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος Δολίχης (1516)[2355] και του Αγίου Αθανασίου στον Ευαγγελισμό Ελασσόνας (1521)[2356], που αποτελούν τα πρωιμότερα σύνολα της περιοχής.

Στο δεύτερο μισό του 16ου αιώνα, ορισμένα τοιχογραφικά σύνολα τόσο στην Ελασσόνα όσο και στην Θεσσαλία φανερώνουν μορφολογικές σχέσεις και τεχνοτροπική συνάφεια με την παράδοση του βορειοελλαδικού χώρου. Ενδεικτικά παραδείγματα αποτελούν τα καθολικά της Γεννήσεως της Θεοτόκου στο Πολυδένδρι Αγιάς (1590)[2357], της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στη μονή Βυτουμά Καλαμπάκας (1600)[2358], οι ναοί του Αγίου Δημητρίου Τρικάλων[2359] και της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Καστράκι Καλαμπάκας[2360]. Στα ζωγραφικά αυτά σύνολα, κυρίως στα δύο πρώτα, παρατηρείται μια αναβίωση παλαιότερων εικονογραφικών προτύπων με διάθεση εκλεκτισμού και δημιουργικής αφομοίωσης. Η αφηγηματική τάση των ζωγράφων με τις πολυπρόσωπες σκηνές, το ζωγραφικό πλάσιμο των γυμνών μελών και της πτυχολογίας, η εκτεταμένη χρήση του λευκού αποτελούν τεχνοτροπικά γνωρίσματα εργαστηρίων, που κινούνται στο βορειοελλαδικό χώρο[2361].

Στην ανατολή του 17ου αιώνα, διαφορετικές τάσεις ενός «αντικλασσικού ρεύματος» αποτυπώνονται στο παλαιό καθολικό της μονής Αγίου Στεφάνου

[2354] Αδημοσίευτο μνημείο (προσωπικές παρατηρήσεις). Για την αρχιτεκτονική του ναού βλ. Πασαλή Α., Ναοί, 111 – 163.

[2355] Tsiouris I., In the Twiligft of an Era, 860 – 861. Για την αρχιτεκτονική του ναού βλ. Passali A., Metamorphosis at Dolichi, 245 κ.εξ. Πρβλ. τη ζωγραφική στο ναό του Αγίου Αχιλλίου Παλαιόπυργου (Ζαβλάντια) Τρικάλων (1528) (Ανδρούδης Π. – Τσιουρής Ι., Μια κτητορική επιγραφή, 125).

[2356] Αδημοσίευτο μνημείο.

[2357] Σδρόλια Σ., Η ζωγραφική, 231 – 232.

[2358] Τριβυζά Ε., Ο διάκοσμος, 582 – 583.

[2359] Ο Βιταλιώτης προτείνει μια χρονολόγηση γύρω στο 1600, συσχετίζοντας τις τοιχογραφίες με το διάκοσμο του καθολικού της μονής Βυτουμά (Vitaliotis I., Saint Etienne, 456 – 457, του ιδίου, Παρατηρήσεις, 107). Αντίθετη άποψη διατυπώνει η Σαμπανίκου προτείνοντας μια χρονολόγηση στο γ΄τέταρτο του 17ου αιώνα (Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 301 – 302).

[2360] Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 287, η οποία το χρονολογεί στο 17ο αιώνα. Διαφορετική άποψη εκφράζει ο Βιταλιώτης, που το χρονολογεί στο β΄μισό του 16ου αιώνα (Vitaliotis I., Saint Etienne, 463 – 465).

[2361] Σδρόλια Σ., Η ζωγραφική, 231.

Μετεώρων (2η-3η δεκαετία 17ου αιώνα)[2362], στο καθολικό της μονής Αγίας Τριάδας Σπαρμού στον Όλυμπο (1633)[2363] και σε τοιχογραφικά σύνολα στην περιοχή των Αγράφων, όπως, ενδεικτικά, το καθολικό της μονής Πέτρας (1625). Στο χώρο αυτό κινούνται ζωγράφοι, χαρακτηριζόμενοι από τη σύγχρονη έρευνα είτε ως «εμπειροτέχνες» [2364] είτε ως «αγροτικής προέλευσης» [2365] , με διαφορετικές καλλιτεχνικές καταβολές και παιδεία, οι οποίοι είτε μεμονωμένοι είτε ως μέλη συνεργείων αντανακλούν στα έργα τους τις αισθητικές προτιμήσεις των ιδίων.

Στο χρονικό αυτό πλαίσιο, από το β΄μισό του 16ου αιώνα, κυρίαρχο ρόλο στην καλλιτεχνική παραγωγή αποτελούν οι χορηγίες[2366]. Ειδικά στη Θεσσαλία, η παρουσία και η επιρροή εξεχόντων μελών του κλήρου (μητροπολίτες Βησσαρίων Α΄ και Β΄, Νεόφυτος Β΄, Αρσένιος) συμπλέει με το πνευματικό υπόβαθρο και τη δυναμική της τοπικής κοινωνίας αλλά και των όμορων περιοχών[2367]. Η εκτεταμένη δράση των παραπάνω ιεραρχών έχει ως αποτέλεσμα τη συσπείρωση των πιστών γύρω από τους κόλπους της Εκκλησίας και την εξύψωση του ηθικού τους.

Στην περιοχή της Ελασσόνας, οι αναφορές σε ονόματα ζωγράφων είναι ελάχιστες, με εξαίρεση τον μοναχό Γεράσιμο του Αγίου Γεωργίου Δομενίκου, τους ζωγράφους Ιωάννη, ιερέα και πρωτονοτάριο στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης[2368] καθώς και τους Γεώργιο και Ιωάννη ιερέα στη μονή Σπαρμού (1632/33)[2369]. Ανάλογο φαινόμενο ανωνυμίας εντοπίζεται στα ζωγραφικά σύνολα της Καστοριάς[2370], της Βέροιας[2371] και της γειτονικής Αγιάς[2372]. Αντίθετα, η υπογραφή του αγιογράφου Γερασίμου στο ναό

[2362] Vitaliotis I., Saint Etienne, 397 – 408.

[2363] Vitaliotis I., Saint Etienne, 447 – 450, Βιταλιώτης Ι., Παρατηρήσεις, 111 – 117.

[2364] Σχετικά με τη χρήση των όρων βλ. Γαρίδης Μ., Μεταβυζαντινή ζωγραφική, 489 – 491, Vitaliotis I., Saint Etienne, 397 κ.εξ.

[2365] Τούρτα Α., Οι ναοί, 228.

[2366] Για το ζήτημα των χορηγών βλ. Panayotidi M., The Question of the Role of the Donor, 143 κ.εξ., Γαρίδης Μ., Μορφές χορηγίας, 19 - 20, Drakopoulou E., Les “honorables archontes”, 267 κ.εξ.

[2367] Βαφειάδης Κ., Τέχνη και Εκκλησία, 10 - 12.

[2368] Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, 26 - 36.

[2369] Βιταλιώτης Ι., Παρατηρήσεις, 116 – 117.

[2370] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 43, 47.

[2371] Τσιλιπάκου Α., Μνημειακή ζωγραφική, 34 - 46.

[2372] Τσιμπίδα Ε., Οι τοιχογραφίες, 36, 38, 47, 77, 81.

του Αγίου Γεωργίου Δομενίκου συνδέται άμεσα με την ιεροσύνη [2373] και εγγραματοσύνη του[2374] αποδεικνύοντας την επιθυμία για διαιώνιση του ονόματός του αλλά και την εμπιστοσύνη και τον θαυμασμό τόσο των κτητόρων όσο και της κοινότητας[2375] προς το πρόσωπό του.

Από τη συνοπτική αυτή παρουσίαση της μνημειακής ζωγραφικής στη Θεσσαλία κατά το 16ο και τις αρχές του 17ου αιώνα, μαρτυρείται η εργασία ζωγράφων που είναι φορείς ποικίλων καλλιτεχνικών τάσεων. Οι κατακτήσεις των δύο κυρίαρχων Σχολών του 16ου αιώνα εντοπίζεται σε ικανό αριθμό μνημείων της περιοχής. Παράλληλα, άλλοι ζωγράφοι υιοθετούν εκφραστικούς τρόπους προγενέστερης παράδοσης, κυρίως, του βορειοδυτικού ελλαδικού χώρου. Δείγματα αυτής της τάσης έχουν εντοπισθεί στην περιοχή της Ελασσόνας, όπως στο Βρυζόστι και στη Δολίχη, ήδη από τις αρχές του 16ου αιώνα.

ii. Η μνημειακή ζωγραφική στο Δομένικο.

Εικονογραφικά προγράμματα, επιρροές, δημιουργία και τεχνοτροπία

Στο τελευταίο τέταρτο του 16ου αιώνα ανάγεται η ανέγερση και η ιστόρηση των τριών ενοριακών ναών, ενώ στην πρώτη δεκαετία του επόμενου αιώνα η ανακαίνιση και ο διάκοσμος του Αγίου Γεωργίου και του Αγίου Δημητρίου. Οι ναοί ανήκουν στον τύπο της μονόχωρης ή τρίκλιτης ξυλόστεγης βασιλικής με νάρθηκα στη βόρεια (ναός του Αγίου Γεώργιου «του Γεωργούλη») και δυτική πλευρά (ναός του Αγίου Βησσαρίωνος). Με εξαίρεση τον Άγιο Γεώργιο οι υπόλοιποι ναοί δεν διακρίνονται για το μέγεθός τους. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα οι περιορισμένες προσφερόμενες επιφάνειες να οδηγούν τους ζωγράφους στην μείωση του μεγέθους των σκηνών, ώστε να συμπεριληφθούν όσο το δυνατόν περισσότερες.

Οι διάκοσμοι αυτοί χαρακτηρίζονται από μια συγκροτημένη παρατακτική ανάπτυξη των εικονογραφικών προγραμμάτων με θεματικούς κύκλους, που προσαρμόζονται στους εκάστοτε περιορισμούς ή ιδιαιτερότητες του αρχιτεκτονήματος. Οι παραστάσεις ακολουθώντας το διαδεδομένο τόπο της μεταβυζαντινής ζωγραφικής,

[2373] Βιταλιώτης Ι., Παρατηρήσεις, 118 - 119, υποσ. 96, όπου και σχετικά παραδείγματα.

[2374] Δρακοπούλου Ε., Υπογραφές ζωγράφων, 131, 133 - 134.

[2375] Για τη σημασία και την εξέλιξη στον τρόπο υπογραφής των ζωγράφων βλ. Vassilaki M., From the anonymous artist, 38, 44 – 45, Δρακοπούλου Ε., Υπογραφές ζωγράφων, 129 κ.εξ., όπου και σχετική βιβλιογραφία.

τοποθετούνται σε ζώνες θεματικά, σε ξεχωριστά διάχωρα με πορφυρό πλαίσιο[2376].

Στους μονόχωρους ναούς, στο Ιερό Βήμα εικονίζονται σκηνές Ευχαριστιακού περιεχομένου, στον κυρίως ναό το Δωδεκάορτο και στο νάρθηκα παραστάσεις εσχατολογικού και διδακτικού περιεχομένου. Ωστόσο, ανάλογα με το μέγεθος του ναού, παρατηρείται μια ποικιλία στην επιλογή των επιμέρους θεμάτων ως αποτέλεσμα επιθυμίας του χορηγού ή επιλογής του ζωγράφου. Το πρόγραμμα συνήθως αρθρώνουν ο ανεπτυγμένος Χριστολογικός κύκλος, ο βιογραφικός κύκλος των τιμώμενων αγίων (άγιος Γεώργιος, θαύματα Αρχαγγέλων) ή και δημοφιλών στην περιοχή (βίοι αγίων Δημητρίου και Παντελεήμονος), οι σημαντικότερες Θεομητορικές σκηνές, παραστάσεις Παραβολών, θαύματα αλλά και παραστάσεις λειτουργικού περιεχομένου (Άνωθεν οι Προφήται, Άξιον Εστί). Στο χώρο του νάρθηκα, επίσης, εκτός από τη μνημειώδη σύνθεση της Δευτέρας Παρουσίας, εντοπίζονται σκηνές από τον κύκλο της Γένεσης, θέματα όπως ο Κανών εις Κοιμηθέντας, έφιπποι άγιοι και ο Τροχός της Ζωής.

Συγκεκριμένα, στην τρίκλιτη βασιλική του Αγίου Γεωργίου, που λειτούργησε ως μοναστηριακός χώρος, εντοπίζεται ζώνη με μαρτύρια αποστόλων και αγίων - Μηνολόγιο, η Κοίμηση του αγίου Εφραίμ του Σύρου, η Ουρανοδρόμος Κλίμακα, οι άγιοι Γρηγόριος και Χρυσόστομος ως Πηγή της Σοφίας, αναχωρητές άγιοι, οι Εβδομήκοντα απόστολοι και οι Σαράντα μάρτυρες της Σεβάστειας. Ο εκτενής, μάλιστα, κύκλος των Παθών στο ναό του Αγίου Γεωργίου (14 σκηνές) παραπέμπει σε αντίστοιχη διάταξη έργων της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας, όπως στις μονές Βαρλαάμ και Ζάβορδας[2377]. Η ομαδοποίηση των αποστολικών μαρτυρίων σχετίζεται με την ζωγραφική παράδοση της Καστοριάς[2378], αν και ο διευρυμένος εδώ αριθμός τους οφείλεται στην επιπλέον ιστόρηση κοιμήσεων ή του μαρτυρικού θανάτου των ευαγγελιστών. Η επιλογή θεμάτων και εικονογραφικών σχημάτων, όπως του αγίου Γρηγορίου και του αγίου Χρυσοστόμου ως «Πηγή Σοφίας» και της αγίας Κασσιανής αποτελούν μερικά χαρακτηριστικά παραδείγματα, που απαντούν, κυρίως, σε μνημεία του β΄μισού του 16ου αιώνα στο χώρο της Αχρίδας (Mrzen Oreovec) και των βορείων Βαλκανικών περιοχών (Μολδαβία, Horovo). Η ιστόρηση των θεμάτων αυτών και

[2376] Εξαίρεση αποτελεί η συνεχής ζωφόρος με τις παραστάσεις Μηνολογίου του Μαρτίου στο ναό του Αγίου Γεωργίου.

[2377] Σέμογλου Α., Ζάβορδα, 143 κ.εξ. Για το χώρο της Μακεδονίας βλ. Παϊσίδου Μ., Εικονογραφικά ζητήματα, 36 κ.ε., Παρχαρίδου Μ., Παρατηρήσεις, 152 κ.ε.

[2378] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 149 – 150.

κυρίως, η παρουσία των δύο Σέρβων αγίων στο ναό του Δομενίκου θα πρέπει να συσχετισθεί με το εικονογραφικό ευρετήριο περιοδευόντων καλλιτεχνικών συνεργείων, που δραστηριοποιούνται στον ευρύτερο Μακεδονικό χώρο, ιδιαίτερα μάλιστα μετά την ανασύσταση του Πατριαρχείου του Peć (1557) [2379] . Οι καλλιτεχνικές αυτές αναζητήσεις πηγάζουν από την τοπική προγενέστερη παράδοση, όπως αυτές φιλτράρονται και προσδιορίζονται μέσα από ένα πνεύμα ανανέωσης και αλληλοεπίδρασης με άλλους ομότεχνούς τους[2380], πιθανόν διαφορετικής καταγωγής ή και εθνικότητας[2381].

Ξεχωριστή για το συνδυασμό των θεματικών κύκλων και την έμφαση στο συμβολικό χαρακτήρα είναι η ιστόρηση του νοτίου κλίτους στο ναό του Αγίου Γεωργίου. Ενδεικτικά, στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης του Διακονικού, η μορφή του Προδρόμου συσχετίζεται με τον εικονιζόμενο στον απέναντι τοίχο προφήτη Ηλία στην έρημο, καθώς αποτέλεσαν πρότυπα ερημιτών αγίων. Επιπλέον, τα μαρτύρια των αποστόλων, η παρουσία των Εβδομήκοντα και μαρτύρια αγίων (Μηνολόγιο Μαρτίου) συνδέουν νοερά την επίγεια με την επουράνια ζωή. Υπό ανάλογη θέαση στο κεντρικό κλίτος, ο αυξημένος αριθμός ημίσωμων υμνογράφων και η απεικόνιση των δημοφιλέστερων από αυτούς στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας (Δαμασκηνός, Κοσμάς ο Ποιητής) συσχετίζεται με την εξέχουσα θέση της παράστασης Άνωθεν οι Προφήται, ως έκφραση ιδιαίτερης τιμής της Παναγίας εκ μέρους των κτητόρων. Ο μεγάλος, μάλιστα, αριθμός ιεραρχών στο χώρο του Ιερού καθώς και η παρουσία του Γρηγορίου του Παλαμά απηχεί συσχετισμούς με ανάλογα προγράμματα της Μακεδονίας και, κυρίως, της Καστοριάς[2382]. Οι επιλογές αυτές είναι είτε απόρροια

[2379] Γαρίδης Μ., Μεταβυζαντινή ζωγραφική, 425, 427 – 437, Petković S., Iconographic similarities, 520 - 523, Δρακοπούλου Ε., Τέχνη και Χορηγία, 147, 149-150, Ταρνανίδης Ι., Ιστορία, 59-62.

[2380] Ενδεικτικά, στο ναό του Αγίου Νικολάου στο Mrzen Oreovec (1584) (Popovska - Korobar V., A new view, 178 – 179), του Σωτήρος στο Stip (1601) (Petković S., Patriarchate of Peć, εικ. 89) και στη μονή Slimnica (1607, 1612, 1614) (Popovska - Korobar V., Attribution, 238 - 239).

[2381] Για το θέμα βλ. Kyriakoudis E., Les artistes Grecs, 490 - 495, Todić B., Les scribes, 215, 217 - 218, Petković S., Artistic activity, 629, Τσάμπουρας Θ., Τα καλλιτεχνικά εργαστήρια, 394 - 395, όπου και σχετικά παραδείγματα. Πρβλ. ανάλογο φαινόμενο σε επιγραφές φορητών εικόνων της μονών Zrze (1624 - 1635) και Zurce (1622 - 1627) (Popovska - Korobar V., The choros icons, εικ. 1 - 8, 15 - 18 αντίστοιχα).

[2382] Παρχαρίδου - Αναγνώστου Μ., Παρατηρήσεις στο εικονογραφικό πρόγραμμα, 152, 154, Trifonova A., Άγιος Γεώργιος, 244 - 248. Ανάλογο φαινόμενο εντοπίζεται σε ναούς της Βέροιας, όπως στον Άγιο

θεολογικής σκέψης και απόφασης του ζωγράφου είτε της βούλησης των κτητόρων, πιθανόν εντός της μονής. Η ιστόρηση παραστάσεων, όπως ο Χρηματισμός της κουστωδίας από τους αρχιερείς και το ιδιότυπο εικονογραφικό σχήμα του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέα, αποτελούν χαρακτηριστικά δείγματα σπάνιων θεμάτων, που δεν εντοπίζονται στη μεταβυζαντινή εντοίχια ζωγραφική σύμφωνα με τη μέχρι σήμερα έρευνα, και προσωπικής δημιουργίας του ζωγράφου.

Ο αρμονικός συγκερασμός διαφορετικών πηγών πρόσληψης εικονογραφικών προτύπων στο ίδιο ζωγραφικό σύνολο αποτελεί αντιπροσωπευτική περίπτωση διάθεσης εκλεκτισμού φανερώνοντας το υψηλό μορφωτικό επίπεδο του ζωγράφου Γερασίμου. Το θεολογικό υπόβαθρο και η παιδεία των χορηγών και των ζωγράφων, η πιθανή ποικιλία ανθιβόλων και η γνώση του «Θησαυρού» του Δαμασκηνού του Στουδίτη[2383] αποτελούν τις παραμέτρους για τη διαμόρφωση του εξαιρετικά πλούσιου εικονογραφικού ευρετηρίου του αγιογράφου στο ναό του Αγίου Γεωργίου. Το τελικό αποτέλεσμα ορίζεται από τη διάθεση ανανέωσης, φαντασίας, ευρηματικότητας εκ μέρους του ζωγράφου.

Στους υπολοίπους ναούς του Δομενίκου, και συγκεκριμένα στον νάρθηκα του ναού του Αγίου Βησσαρίωνος, η διάταξη των σκηνών με τα σπάνια εικονογραφικά θέματα απηχούν το εσχατολογικό περιεχόμενο του χώρου. Στο ναό αυτό ο ζωγράφος επέλεξε ως προς τη διαμόρφωση του εικονογραφικού προγράμματος όχι μόνο καθιερωμένα θέματα, όπως τη Δευτέρα Παρουσία, αλλά συνθέσεις, που απηχούν τόσο ένα ρεαλιστικό πνεύμα[2384], όπως η χορεία των έφιππων αγίων όσο και τη διδαχή περί ματαιότητας της επίγειας ζωής, όπως ο Τροχός της Ζωής. Ανάλογη περίπτωση συναντάται στον Άγιο Νικόλαο της συνοικίας των Αγίων Αναργύρων Καστοριάς (1640 - 1650)[2385], όπου οι στρατιωτικοί έφιπποι άγιοι Γεώργιος και Δημήτριος με την απεικόνιση των διπλών θαυμάτων τους επαναλαμβάνουν ανάλογο πρότυπο του ναού του Αγίου Βησσαρίωνος. Στο ίδιο χρονικό πλαίσιο, το θέμα της χορείας τεσσάρων έφιππων αγίων εντοπίζεται στη δεύτερη φάση ιστόρησης του ναού της Γεννήσεως της Θεοτόκου στο Βρυζόστι Ελασσόνας (μέσα 17ου αιώνα)[2386]. Όλα τα

Γεώργιο το Γραμματικό (α΄φάση - 1603, β΄φάση - 1629) και στον Άγιο Προκόπιο (1607) (Τσιλιπάκου Α., Μνημειακή ζωγραφική, 62 - 68, 110, 115 - 117, 123 - 127).

[2383] Βλ., παραπάνω, σσ. 330 – 332.

[2384] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 227, 272.

[2385] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 223 – 225, πίν. 99α, 11β.

[2386] Προσωπικές παρατηρήσεις.

παραπάνω στοιχεία σε συνδυασμό με τη διάδοση του θέματος των έφιππων αγίων σε ναούς της Καστοριάς κατά το 17ο αιώνα[2387] φανερώνουν τη χρήση και τη διάδοση του σπάνιου αυτού εικονογραφικού θέματος στη Θεσσαλία και στη βορειοδυτική Μακεδονία, που οφείλεται, ενδεχομένως, είτε στη μετακίνηση συνεργείων ή μεμονωμένων καλλιτεχνών στις περιοχές αυτές είτε και στη διάδοση των ανθιβόλων. Παράλληλα, η αποσπασματική ιστόρηση του όχι συχνού για την εποχή εικονογραφικού θέματος του Βίου των Πρωτοπλάστων[2388] και η ανάπτυξη του σε έξι επεισόδια στο νάρθηκα του Αγίου Δημητρίου Δομενίκου (αρχές 17ου αι.) εντοπίζεται λίγα χρόνια αργότερα στην Τράπεζα της μονής του Αγίου Παντελεήμονος Αγιάς (1615/16)[2389] και στο ναό της Παναγίας στο Πύθιο Ελασσόνας (β΄φάση, 1638)[2390]. Το εικονογραφικό αυτό θέμα έχει ήδη ιστορηθεί στον Άγιο Δημήτριο στα Παλατίτσια Βέροιας (1570) και στο καθολικό της μονής Γεννήσεως της Θεοτόκου στο Πολυδένδρι Αγιάς (1590)[2391]. Το γεγονός μάλιστα ότι, εκτός της Θεσσαλίας, επαναλαμβάνεται στο ναό του Αγίου Νικολάου της Γούρνας στη Βέροια (1637/38 – 1641/42)[2392], με τον διάκοσμο του οποίου ο ναός του Πυθίου έχει στενή εικονογραφική και τεχνοτροπική συνάφεια και αποδίδεται στο ίδιο καλλιτεχνικό συνεργείο, μας επιτρέπει με κάθε επιφύλαξη να αντιληφθούμε την πορεία διάδοσης του θέματος και, κυρίως, τις διαδρομές των ζωγράφων στο χώρο. Όλη η παραπάνω διαδρομή του εικονογραφικού αυτού θέματος σε κοντινές (Βέροια) ή όμορες περιοχές (Πύθιο Ελασσόνας, Αγιά Λάρισας) φανερώνει την πορεία και την καλλιτεχνική επικοινωνία των περιοδευόντων συνεργείων[2393].

Τέλος, χαρακτηριστικά παραδείγματα εκλεκτιστικής διάθεσης αποτελούν οι τοιχογραφίες της πρώτης φάσης του Αγίου Γεωργίου «του Μικρού ή Γεωργούλη» (α΄φάση, τέλος 16ου αι.) και σε σημαντικό βαθμό ο διάκοσμος του ναού του Αγίου Βησσαρίωνος (1600). Η διάταξη των εικονογραφικών προγραμμάτων των δύο αυτών

[2387] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 223 – 227, όπου γίνεται αναφορά σε επτά παραστάσεις έφιππων αγίων σε ναούς της Καστοριάς.

[2388] Για το θέμα βλ. Παπαευσταθίου Α., Εικονογραφία των Πρωτοπλάστων, 239 – 262, όπου σχετική βιβλιογραφία.

[2389] Τσιμπίδα Ε., Οι τοιχογραφίες, 30-31 και Ζιώγα Ι., Τράπεζα, 49 κ.εξ.

[2390] Τσιμπίδα Ε., Παναγία στο Πύθιο, 423 – 426, εικ. 2.

[2391] Σδρόλια Σ., Η ζωγραφική, 223 – 224.

[2392] Τσιλιπάκου Α., Μνημειακή ζωγραφική, 189 κ.εξ.

[2393]Δρακοπούλου Ε., Η πόλη της Καστοριάς, 110, 156, Δρακοπούλου Ε., Ζωγράφοι, 103 – 105.

εκ των πέντε ναών της περιοχής παραπέμπει στη ζωγραφική παράδοση μονόχωρων, κυρίως, ναών της Μακεδονίας[2394]. Συνακόλουθα, η παρουσία των ολόσωμων αγίων Αθανασίου Αλεξανδρείας και Νικολάου, δίπλα στη Δέηση, στο ναό του Γεωργούλη (α΄φάση), δεν μπορεί να θεωρηθεί τυχαία καθώς οι δυο άγιοι είναι ιδιαίτερα δημοφιλείς στην περιοχή της Καστοριάς[2395] και γενικά στον ελλαδικό χώρο. Η εικονογραφική ανάλυση του διακόσμου των δύο ναών φανερώνει γνώση και εξοικείωση των ζωγράφων τους με τις κατακτήσεις των δύο κυρίαρχων καλλιτεχνικών Σχολών του 16ου αιώνα χωρίς να εκλείπουν επιμέρους θέματα, που επιχωριάζουν στη ζωγραφική παράδοση της Καστοριάς (Λίθος). Τέλος, η ιστόρηση του ύμνου «Άξιον Εστί» στο χώρο του Ιερού του ναού του Αγίου Δημητρίου Δομενίκου αποτελεί την πρωιμότερη γνωστή εντοίχια απεικόνιση στον ελλαδικό χώρο και θα πρέπει να συσχετισθεί με τις δωρεές ομόθεμων ρωσικών εικόνων του αρχιεπισκόπου Δομενίκου και Ελασσόνας, Αρσενίου (1589 – 1602)[2396]. Επομένως, η ποικιλομορφία των προγραμμάτων του Δομενίκου χωρίς την μονότονη επανάληψη θεμάτων βασίζεται στην ευρηματικότητα, στην έμπνευση του κάθε ζωγράφου αλλά και στις διαφορετικές πηγές πρόσληψής του.

Η σύλληψη και η δημιουργία των τοιχογραφικών αυτών συνόλων του Δομενίκου προϋποθέτει τη γνώση και την εξοικείωση με τη ζωγραφική παράδοση του 15ου και του 16ου αιώνα, ιδίως, στο χώρο της Μακεδονίας, όσο και με τις κατακτήσεις των καλλιτεχνικών Σχολών του 16ου αιώνα. Η συνειδητή επιλογή και επιμονή στην ντόπια ζωγραφική παράδοση, όπως αυτή απαντά στα πρώιμα μεταβυζαντινά σύνολα των αρχών του 16ου αιώνα της περιοχής[2397], φαίνεται να αποτελεί το κριτήριο της επιλογής των ζωγράφων του Δομενίκου.

[2394] Βλ., ενδεικτικά, τους ναούς του Αγίου Γεωργίου του Βουνού και του Αγίου Ανδρέα του Ρουσούλη Καστοριάς (Τσιγαρίδας Ε., Καστοριά, 110 – 114, 321 – 326, αντίστοιχα). Επίσης, Τσιγαρίδας Ε., Τοιχογραφίες Παλαιολόγων, 218, όπου και κατάλογος ναών της Μακεδονίας εως τις αρχές του 16ου αιώνα. Ανάλογη επιρροή παρατηρείται σε περιορισμένο αριθμό ναών της Θεσσαλίας, όπως στον Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο Ραψάνης (1546) (Τσιουρής Ι., Παρατηρήσεις, 498) και στον Άγιο Νικόλαο στη Μεγάρχη Τρικάλων (αδημοσίευτο μνημείο) και στον Άγιο Αθανάσιο Ανατολής Αγιάς (α΄φάση, 1552/53) (αδημοσίευτο μνημείο).

[2395] Για το θέμα βλ. Παζαράς Ν., Οι τοιχογραφίες, 260 κ.εξ., Trifonova A., Άγιος Γεώργιος, 226 – 227, όπου και σχετικά παραδείγματα.

[2396] Για το θέμα βλ. Δημητρακόπουλος Φ., Αρσένιος Ελασσόνος, 161 κ.εξ.

[2397] Συγκεκριμένα στους ναούς της Γέννησης της Θεοτόκου στο Βρυζόστι (1515/16, 1521/22), της Μεταμόρφωσης στη Δολίχη (1516) και στον Άγιο Αθανάσιο στον Ευαγγελισμό Ελασσόνας (1521).

Αναφορικά με την τεχνοτροπία, οι ζωγράφοι κινούνται ανάμεσα στην πολυσυλλεκτικότητα και στον εκλεκτισμό, στη σχηματοποίηση και τη γραμμική αλλά χωρίς ξηρότητα ύφους απόδοση των μορφών, στην ποικιλία των χρωματικών τόνων και τη διακοσμητική διάθεση αλλά χωρίς υπερβολές, στο ρεαλισμό και τη γραφικότητα. Οι πολυπρόσωπες σκηνές με τις αφηγηματικές λεπτομέρειες και σε ορισμένες περιπτώσεις τα ηθογραφικά στοιχεία χαρακτηρίζουν το έργο των ζωγράφων του Δομενίκου. Η επιμήκυνση των σωμάτων με τα μικρά κεφάλια και την ακρομεγαλία διαφαίνεται τόσο στις συνθέσεις όσο και στις μεμονωμένες μορφές. Επιμέρους χαρακτηριστικά αποτελούν οι εκτεταμένες σκιές στις περιοχές των οφθαλμών, της μύτης και του χείλους, το εξέχον πηγούνι με τον κωνικό λαιμό καθώς και οι αντιθέσεις φωτός και σκιάς στην απόδοση της πτυχολογίας. Όλα τα παραπάνω συνθέτουν τα κύρια αναγνωρίσιμα χαρακτηριστικά, μιας κοινής, εικαστικής γλώσσας, που ορίζει μία τάση με σαφήνεια διακριτή από την παράδοση των δύο κυρίαρχων Σχολών του 16ου αιώνα, την λεγόμενη «αντικλασική».

Συγκεκριμένα, οι υφολογικές αναζητήσεις του ζωγράφου Γερασίμου παραπέμπουν σε συσχετισμούς με το διάκοσμο του κυρίως ναού του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίτσια (1569/70) [2398] αλλά και τη μεταγενέστερη φάση της ιστόρησης του νάρθηκα (1591) [2399] . Η πολυπροσωπία στις συνθέσεις, οι ραδινές, ευλύγιστες αναλογίες των μορφών με το λεπτοδουλεμένο σχέδιο, η χρήση φωτεινών χρωμάτων, οι φωτοσκιάσεις στην απόδοση του αρχιτεκτονικού βάθους αποτελούν κοινά τεχνοτροπικά στοιχεία τόσο των δύο ζωγράφων στα Παλατίτσια όσο και του Γερασίμου. Στην περίπτωση, όμως, του Αγίου Γεωργίου, ο ζωγράφος δε διαθέτει την ανάλογη ζωγραφική δεινότητα ως προς το πλάσιμο των γυμνών μελών και την απόδοση της πτυχολογίας, με αποτέλεσμα το έργο του να αποπνέει, μερικές φορές, μια σχηματοποίηση και τυποποίηση, σε σύγκριση με τον προγενέστερο ομότεχνό του Νικόλαο και τον ανώνυμο ζωγράφο του νάρθηκα. Ανάλογη υφολογική συνάφεια εντοπίζεται στην απόδοση της μορφής και του βάθους με τις τοιχογραφίες της μονής Slimnica στη Βόρεια Μακεδονία (1606/7)[2400] και αυτές του νάρθηκα στο ναό των

[2398] Τούρτα Α., Οι ναοί, 183 – 190, εικ. 107 – 110, Τσάμπουρας Θ., Τα καλλιτεχνικά εργαστήρια, 116 – 125, εικ.238 – 260, 266β, 272β, 277β-δ .

[2399] Σχετικά με το ζωγράφο του νάρθηκα βλ. Παπαζώτος Θ., Η ζωγραφική της πενταετίας, 630, Τσιλιπάκου Α., Μνημειακή ζωγραφική, 56 – 58, πίν. 10 – 12α.

[2400] Popovska - Korobar V., Slimnica monastery, 248, εικ. 2, 6, 10 - 11, 18.

Εισοδίων της Θεοτόκου «του Τσιατσαπά» Καστοριάς (1613/14)[2401].

Στον αποσπασματικό διάκοσμο του Αγίου Νικολάου, ο ζωγράφος χαρακτηρίζεται από το ζωγραφικό πλάσιμο των γυμνών μελών και το περιορισμένο χρωματολόγιο. Ανάλογα υφολογικά στοιχεία απαντούν στα εντοίχια σύνολα του Αγίου Νικολάου στη Maritsa Βουλγαρίας (τέλος 16ου αιώνα) και της Κοίμησης της Θεοτόκου στο Karlukovo (1602).

Ο ανώνυμος ζωγράφος της πρώτης φάσης ιστόρησης του Αγίου Γεωργίου του Γεωργούλη (τέλος 16ου αιώνα) χρησιμοποιεί εκφραστικούς τρόπους[2402], οι καταβολές των οποίων ανάγονται σε εντοίχια σύνολα των μέσων του 16ου αιώνα στη Θεσσαλία, όπως στον Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο Ραψάνης (1546)[2403] και στον Άγιο Αθανάσιο στο Βαθύρεμα Αγιάς (1548 - 1558)[2404].

Το υφολογικό στίγμα της ζωγραφικής των ανώνυμων ζωγράφων στο διάκοσμο του Αγίου Βησσαρίωνος (1600) θα πρέπει να αναζητηθεί σε ζωγραφικά σύνολα του τέλους του 16ου και των αρχών του 17ου αιώνα στο βόρειο ελλαδικό χώρο. Οι ραδινές αναλογίες των μορφών στη Δευτέρα Παρουσία, η πολυπροσωπία των σκηνών με το έντονο ρεαλιστικό και δραματικό στοιχείο[2405], η σχηματοποίηση της κόμης και της πτυχολογίας[2406] ανακαλούν αντίστοιχες μορφές σε ναούς της περιοχής των Πρεσπών και της Αχρίδας, όπως στους ναούς του Αγίου Νικολάου στο Πλατύ Πρεσπών (1591)[2407] και στη Lomnica (1607/8)[2408].

Ο διάκοσμος του Αγίου Δημητρίου (αρχές 17ου αιώνα) παραπέμπει σε ανάλογες υφολογικές αναζητήσεις τόσο με την Αγία Τριάδα στη Pljevlja (1592 - 1595)[2409] όσο, κυρίως, με τον ανώνυμο ζωγράφο στον Άγιο Προκόπιο Βεροίας (1607)[2410]. Ανάλογη ζωγραφική απόδοση στο πλάσιμο των γυμνών μελών και στην πτυχολογία, η ομαλή

[2401] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 278, πίν. 13δ, 85α, 86α, 106α-β. αναφερόμενη στον ένα εκ των δύο ζωγράφων του νάρθηκα.

[2402] Βλ., παραπάνω, σσ. 370 – 371.

[2403] Πρβλ. τις μορφές ολόσωμων αγίων στο ναό (Τσιουρής Ι., Παρατηρήσεις, εικ. 2 – 3, 8 – 9).

[2404] Τσιμπίδα Ε., Οι τοιχογραφίες, 379, εικ. 8 – 10.

[2405] Πρβλ. τις μορφές στις σκηνές της Εκδίωξης των Εμπόρων, του Γάμου εν Κανά και τους έφιππους αγίους Μηνά και Ευστάθιο.

[2406] Πρβλ. τις μορφές των αγίων Κοσμά, Δαμιανού και Αρσενίου.

[2407] Παϊσίδου Μ., Ζητήματα, πίν. 18 – 21, 24, 26.

[2408] Petković S., Patriarchate of Peć, εικ. 104 – 105.

[2409] Petković S., Pljevlja, 141 – 144, εικ. 12, 14, 17 - 19.

[2410] Τσιλιπάκου Α., Μνημειακή ζωγραφική, 151 – 156.

μετάβαση του προπλασμού στα σαρκώματα καθώς και η φυσιοκρατική απόδοση του τοπίου υποδηλώνουν κοινές αντιλήψεις[2411].

Τέλος, ορισμένες μορφές (αναχωρητές άγιοι) από τη δεύτερη φάση ιστόρησης του Αγίου Γεωργίου του Γεωργούλη (1615 - 1618) ανακαλούν αντίστοιχες μορφές με τις τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Γεωργίου του Γραμματικού Βέροιας (1603)[2412]. Η γραμμικότητα και η σχηματοποίηση της πτυχολογίας, η απότομη εναλλαγή φωτός και σκιάς, τα αδρά χαρακτηριστικά των προσώπων αλλά και η κάπως αδέξια απόδοση των μορφών στο χώρο φανερώνουν τις κοινές συνιστώσες των δύο αυτών ανώνυμων ζωγράφων[2413].

Οι υφολογικοί συσχετισμοί τριών εκ των έξι τοιχογραφικών διακόσμων του Δομενίκου με τοιχογραφικά σύνολα της Βέροιας σε ένα χρονικό διάστημα σαράντα περίπου ετών (Άγιος Δημήτριος στα Παλατίτσια – Άγιος Προκόπιος) φανερώνουν τις καλλιτεχνικές επαφές των δύο περιοχών στο πλαίσιο των μετακινήσεων από περιοδεύοντα συνεργεία ζωγράφων. Οι διάκοσμοι του Αγίου Γεωργίου του Γραμματικού και του Αγίου Προκοπίου αποτελούν μέρος της παραγωγής ζωγράφων, που δραστηριοποιούνται στην πόλη της Βέροιας ήδη από το τέλος του 16ου αιώνα[2414]. Οι ζωγράφοι αυτοί υιοθετούν την προγενέστερη εικονογραφική παράδοση της Μακεδονίας, όπως αυτή επιχωριάζει σε σύνολα του βορειοελλαδικού χώρου και της περιοχής δικαιοδοσίας του Πατριαρχείου του Ρεό [2415]. Ανάλογες εικονογραφικές αναζητήσεις έχουν επισημανθεί στο ναό του Αγίου Γεωργίου Δομενίκου. Επιπλέον, η απεικόνιση μεγάλου αριθμού ιεραρχών, ορισμένων σπάνιων εξ αυτών, και η ιστόρηση βιογραφικού κύκλου ενός όχι τόσο δημοφιλούς αγίου (άγιος Προκόπιος) φανερώνουν κοινές καταβολές με το ζωγράφο Γεράσιμο. Αναφορικά με την τεχνοτροπία, ο τελευταίος υιοθετεί ανάλογη ζωγραφική απόδοση της πτυχολογίας και των γυμνών μελών[2416] αλλά αποκλίνει στη χρήση των έντονων χρωμάτων και στην

[2411] Πρβλ. τις σκηνές του Λίθου και της Ανάληψης αλλά και μορφές προφητών (Τσιλιπάκου Α., Μνημειακή ζωγραφική, πίν. 50β, 52α-β, 65α-67β).

[2412] Τσιλιπάκου Α., Μνημειακή ζωγραφική, 109 κ.εξ.

[2413]Τσιλιπάκου Α., Μνημειακή ζωγραφική, πίν. 17β – 19α, 28α – 30.

[2414] Τσιλιπάκου Α., Μνημειακή ζωγραφική, 50 κ.εξ.

[2415] Τσιλιπάκου Α., Μνημειακή ζωγραφική, 110 – 111, 152 – 153, της ιδίας, Η μεταβυζαντινή ζωγραφική, 258, 260.

[2416] Ενδεικτικά, βλ. τις μορφές του αρχαγγέλου Γαβριήλ και της ένθρονης Πλατυτέρας.

απόδοση της μορφής, συγκριτικά με το ζωγράφο του ναού του Αγίου Προκοπίου[2417]. Άλλωστε, ο ζωγράφος του Δομενίκου φαίνεται να συσχετίζεται υφολογικά με προγενέστερα εντοίχια σύνολα της Βέροιας, το διάκοσμο του κυρίως ναού (1570) και του νάρθηκα του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίτσια (φάση 1591)[2418].

Οι υφολογικές παρατηρήσεις των τοιχογραφικών συνόλων του Δομενίκου φανερώνουν ότι οι ζωγράφοι που εργάστηκαν ήταν διαφορετικοί για καθένα από τα έξι τοιχογραφικά σύνολα. Δεν αναγνωρίζεται η εργασία του κύριου ζωγράφου ή βοηθού του, ενώ, συγχρόνως, δεν έχει εντοπιστεί προγενέστερο ή μεταγενέστερο έργο τους. Αν εξαιρέσουμε τη δεύτερη φάση τοιχογράφησης του Αγίου Γεωργίου «του Γεωργούλη» (1615 - 1618) και τον αποσπασματικό διάκοσμο του Αγίου Νικολάου, τα υπόλοιπα σύνολα αποτελούν ώριμα έργα καλλιτεχνών με προγενέστερη καλλιτεχνική πορεία. Το συμπέρασμα αυτό μας επιτρέπει να διατυπώσουμε την άποψη αφενός ότι δεν ήταν ντόπιοι και αφετέρου ότι η εργασία τους στην περιοχή ήταν περιστασιακή, καθώς στην ευρύτερη περιοχή Ελασσόνας δεν έχει εντοπιστεί ενυπόγραφο ή αποδιδόμενο έργο τους. Η υφολογική συνάφεια των εντοίχιων διακόσμων του Δομενίκου με ζωγραφικά σύνολα του βορειοδυτικού Μακεδονικού χώρου, όπως, αυτά εντοπίζονται, κυρίως, στην Καστοριά και τη Βέροια, μας επιτρέπει να αναζητήσουμε το προγενέστερο χώρο μαθητείας, εργασίας ή και συνεργασίας τους. Οι ζωγράφοι αυτοί πιθανόν μαθήτευσαν ή έδρασαν είτε ως μέλη περιοδευόντων καλλιτεχνικών συνεργείων του Μακεδονικού χώρου είτε μεμονωμένα. Ενήμεροι των καλλιτεχνικών επιτευγμάτων του 16ου αιώνα άντλησαν εκφραστικούς τρόπους μέσα από την πλούσια καλλιτεχνική παράδοση της Θεσσαλίας και της Μακεδονίας.

iii. Επιδράσεις των τοιχογραφιών του Δομενίκου στη μνημειακή ζωγραφική της Θεσσαλίας κατά το 17ο αιώνα.

Ο απόηχος της καλλιτεχνικής δραστηριότητας των μνημείων του Δομενίκου δεν διαθέτει ευρεία γεωγραφική εμβέλεια. Σύμφωνα με τη μέχρι σήμερα έρευνα, επιρροές της εντοπίζονται σε ορισμένους ναούς της επαρχίας Ελασσόνας. Συγκεκριμένα, το έργο του ζωγράφου Γεράσιμου στον Άγιο Γεώργιο Δομενίκου επηρεάζει σε μεγάλο

[2417] Πρβλ. τις σκηνές της Θυσίας του Αβραάμ, της Υπαπαντής και της Μεταμόρφωσης στο ναό (Τσιλιπάκου Α., Μνημειακή ζωγραφική, πίν.55β, 58α – β).

[2418] Βλ., παραπάνω, σσ. 340 – 342.

βαθμό τη διαμόρφωση του προγράμματος στο καθολικό της μονής Αγίου Αθανασίου Τσαριτσάνης (1613)[2419]. Στο μονόχωρο αυτό ναό, απαντούν πλήθος Ιεραρχών, μαρτύρια ορισμένων αγίων και αποστόλων και σπάνια εικονογραφικά σχήματα, όπως δύο χρόνια πριν ιστορούνται στον Άγιο Γεώργιο. Η αντίστοιχη, μάλιστα, θέση της σύνθεσης Άνωθεν οι Προφήται στο εσωρράχιο της κεντρικής αψίδας, όπως στο κεντρικό μνημείο μας, αλλά και η ιστόρηση σκηνών από το βίο του τιμώμενου αγίου, όπως εδώ ο άγιος Αθανάσιος, φανερώνει ότι ο ανώνυμος ζωγράφος της Τσαριτσάνης δέχτηκε σημαντικές επιρροές στη σύλληψη και στην οργάνωση του προγράμματος από το ναό του Δομενίκου, ο οποίος προσπάθησε να τα εντάξει οργανικά στο μικρών διαστάσεων αυτό ναό. Ωστόσο, παρά τις ουσιώδεις εικονογραφικές ομοιότητες, δεν διαπιστώνεται τεχνοτροπική συνάφεια μεταξύ των δύο διακόσμων, όπως διαφαίνεται στην απόδοση της μορφής και των χρωμάτων[2420].

Στο ναό του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης (1614/15), ο ζωγράφος Ιωάννης διαμορφώνει ένα εκτεταμένο πρόγραμμα υιοθετώντας στο εικονογραφικό ευρετήριο του τις κατακτήσεις των δύο κυρίαρχων καλλιτεχνικών ρευμάτων του 16ου αιώνα[2421]. Σημαντικές εικονογραφικές ομοιότητες με το μνημείο μας περιορίζονται στον αυξημένο αριθμό των ιεραρχών στο Ιερό, στη ζώνη του Μηνολογίου του Μαρτίου και σε επιμέρους λεπτομέρειες σε παραστάσεις του Χριστολογικού κύκλου[2422]. Η χρήση ζωηρών χρωμάτων, η διαφορετική απόδοση της μορφής, όπως στους στρατιωτικούς αγίους, και η έντονη διακοσμητική διάθεση του Ιωάννη αποκλίνει όχι μόνο από τη χρωματική παλέτα του ζωγράφου Γερασίμου αλλά και των άλλων ανωνύμων καλλιτεχνών του Δομενίκου.

Η ιστόρηση του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Ζάρκο Τρικάλων (1621)[2423] εκτελέστηκε από τον Δημήτριο και τον ιερέα Ιωάννη, ο οποίος μερικά χρόνια πριν εργάστηκε στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης (1614/15). Στο ναό αυτόν, κυρίως στην εργασία του Δημητρίου, εντοπίζονται εμφανείς εικονογραφικοί και τεχνοτροπικοί συσχετισμοί με τον Άγιο Γεώργιο Δομενίκου. Ως προς την

[2419] Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, 359 - 360, 374.

[2420] Πρβλ. τη σκηνή της Ψηλάφησης του Θωμά και τον άγιο Μακάριο (Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, εικ. 279, 291).

[2421] Βιταλιώτης Ι., Παρατηρήσεις, 115 και Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, 325κ.εξ.

[2422] Πρβλ. τις σκηνές της Βαϊοφόρου και της Αποκαθήλωσης στο ναό του Αγίου Γεωργίου.

[2423] Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 265 - 268, Vitaliotis I., Saint Etienne, 434 – 436, Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, 330 - 333.

εικονογραφία, για παράδειγμα τα μαρτύρια της ΙΕ΄- ΙΣΤ΄ Μαρτίου ακολουθούν το ίδιο εικονογραφικό σχήμα με τις αντίστοιχες παραστάσεις του μνημείου μας. Επιπλέον, ο ζωγράφος Δημήτριος, υιοθετεί ανάλογα υφολογικά στοιχεία με τον ζωγράφο Γεράσιμο στο πλάσιμο των γυμνών μελών και στην απόδοση της πτυχολογίας[2424].

Στο καθολικό της μονής του Αγίου Δημητρίου στο Βαλέτσικο (1663/1668)[2425] είναι εμφανής ο απόηχος της ζωγραφικής του Αγίου Γεωργίου στο Δομένικο. Ο ανώνυμος ζωγράφος προσαρμόζει στις περιορισμένες επιφάνειες του μονόχωρου ναού ανάλογες θεματικές ενότητες και εικονογραφικά θέματα από το ευρετήριο του ζωγράφου Γερασίμου. Ομοιότητες εικονογραφικές και τεχνοτροπικές εντοπίζονται στη ζώνη των στηθαίων ιεραρχών στο Ιερό Βήμα, στην παράσταση του «Άνωθεν οι προφήται» στο εσωρράχιο της κεντρικής αψίδας, στους στηθαίους προφήτες στην ανώτερη ζώνη, στα μαρτύρια των αποστόλων και στο φυτικό κόσμημα ανάμεσα στα μετάλλια. Ωστόσο, η αιθάλη που έχει καλύψει τις τοιχογραφίες, δυσκολεύει την εξαγωγή περαιτέρω τεχνοτροπικών παρατηρήσεων.

Στον ευρύτερο χώρο της Ελασσόνας, σημαντικές επιδράσεις του μνημείου μας εντοπίζονται στη δεύτερη φάση της τοιχογράφησης στο ναό της Παναγίας στο Πύθιο Ελασσόνας (1638)[2426]. Η διαμόρφωση και η διάταξη του εικονογραφικού του προγράμματος θα πρέπει να αναζητηθεί σε προγράμματα τρίκλιτων βασιλικών, αρχιτεκτονικός τύπος που δεν επιχωριάζει στην περιοχή[2427]. Συγκεκριμένα, η επιλογή θεματικών κύκλων, όπως η ιστόρηση του βίου του αγίου Γεωργίου σε έξι σκηνές, οι τρεις σκηνές από το Βίο του Προδρόμου αλλά και η σπάνια απεικόνιση της Αναγγελίας του θανάτου της Παναγίας είναι εικονογραφικά θέματα που επιτρέπουν συσχετισμούς και πιθανή επιρροή του προγράμματος της τρίκλιτης βασιλικής του Αγίου Γεωργίου στο νεότερο μνημείο.

Στην περιοχή της Αγιάς, οι ανώνυμοι ζωγράφοι έργων του πρώτου μισού του 17ου

[2424] Ενδεικτικά, βλ., τη σκηνή της Μεταμόρφωσης αλλά και τις μορφές των αγίων Σάββα και Αρσενίου (Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, εικ.172, 177 αντίστοιχα).

[2425] Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη, 377 – 378, εικ. 336, 338α - β, 339.

[2426] Γιαλούρη Α., Ο ναός της Παναγίας, εικ. 14 και Τσιμπίδα Ε., Παναγία στο Πύθιο, 423 – 426, εικ. 2.

[2427] Πασαλή Α., Ναοί, 31 κ.εξ. Εκτός από τον Άγιο Γεώργιο και τον Άγιο Δημήτριο Δομενίκου αλλά και τον προγενέστερο ναό της Παναγίας στο Βρυζόστι, τρίκλιτοι ναοί μικρών διαστάσεων αποτελούν οι ναοί της Παναγίας και του Προδρόμου στο Πύθιο (Τσιμπίδα Ε., Παναγία στο Πύθιο, 423 – 424 υποσ. 12).

αιώνα αντλούν από την καλλιτεχνική δραστηριότητα του Δομενίκου, κυρίως, σε επίπεδο θεματολογίας και οργάνωσης εικονογραφικού προγράμματος. Συγκεκριμένα, στο καθολικό της μονής Αγίου Παντελεήμονος Αγιάς[2428], που φιλοτεχνήθηκε το έτος 1640/41, σημαντικές ομοιότητες απαντούν ως προς την επιλογή θεματικών κύκλων από το ναό του Αγίου Γεωργίου Δομενίκου. Η σπάνια ιστόρηση του βιογραφικού κύκλου του αγίου Παντελεήμονος[2429] καθώς και τα μαρτύρια αποστόλων στο μνημείο της Αγιάς[2430] φανερώνουν την απήχηση ή την άμεση γνώση του εικονογραφικού προγράμματος του Αγίου Γεωργίου εκ μέρους του ζωγράφου της Αγιάς. Σύμφωνα με τη μέχρι σήμερα έρευνα, η εικονογράφηση του συγκεκριμένου βίου στο ναό του Δομενίκου αποτέλεσε και το πρωιμότερο μεταβυζαντινό εντοίχιο παράδειγμα στην ηπειρωτική Ελλάδα, με περιορισμένη, όμως, διάδοση στην ευρύτερη περιοχή. Θα πρέπει εδώ να σημειωθεί ότι ο ζωγράφος στο καθολικό της μονής Αγίου Παντελεήμονος Αγιάς υιοθέτησε τα ανάλογα εικονογραφικά σχήματα του ζωγράφου Γερασίμου τόσο στο βίο του αγίου όσο και στα μαρτύρια των αποστόλων[2431].

Τέλος, στους ναούς των Εισοδίων της Θεοτόκου στον Πλάτανο Τρικάλων (α΄μισό 17ου αι.)[2432] και του Αγίου Νικολάου Φαρκαδόνας Τρικάλων (1612)[2433], παρά την αποσπασματική διατήρηση των τοιχογραφιών, διακρίνονται τεχνοτροπικές ομοιότητες με τον Άγιο Βησσαρίωνα και τον Άγιο Γεώργιο Δομενίκου. Κοινά στοιχεία αποτελούν ο έντονος αφηγηματικός χαρακτήρας των σκηνών, οι ευλύγιστες μορφές με την γραμμική πτυχολογία, η ζωγραφική απόδοση του προσώπου, η συμβατική απόδοση του βάθους με τις κατακερματισμένες επιφάνειες και η περιορισμένη και τυποποιημένη διακοσμητική διάθεση των ζωγράφων[2434].

Συμπερασματικά, λοιπόν, η γεωγραφική θέση του Δομενίκου, η γειτνίαση και οι επαφές με τα σημαντικά καλλιτεχνικά κέντρα του 16ου αιώνα, όπως η Καστοριά και η Βέροια, αποτέλεσαν τις παραμέτρους διαμόρφωσης της καλλιτεχνικής παραγωγής του. Η έρευνα των έξι ζωγραφικών συνόλων κατέδειξε την εργασία καλλιτεχνών με

[2428] Τσιμπίδα Ε., Οι τοιχογραφίες, 46 - 69.

[2429]Τσιμπίδα Ε., Οι τοιχογραφίες, 64 – 65, εικ. 80 – 81.

[2430] Όπως τα μαρτύρια των αποστόλων Πέτρου, Παύλου, Ανδρέα, Φιλίππου, Θωμά (Τσιμπίδα Ε., Οι τοιχογραφίες, 61 – 62, εικ. 85β).

[2431] Τσιμπίδα Ε., Οι τοιχογραφίες, 61 - 65.

[2432] Αδημοσίευτο μνημείο (προσωπικές παρατηρήσεις).

[2433] Αδημοσίευτο μνημείο (προσωπικές παρατηρήσεις).

[2434] Βλ., παραπάνω, σσ. 334 – 341, 364 – 365.

κοινές καταβολές και αισθητικές αναζητήσεις. Η συνειδητή επιλογή στην τοπική προγενέστερη ζωγραφική και στην παράδοση της βορειοδυτικής Μακεδονίας, όπως αυτή επιβιώνει και επιχωριάζει σε ναούς του β΄μισού του 16ου και των αρχών του 17ου αιώνα, κυρίως της Καστοριάς και της Βέροιας, αποτέλεσε τη δεξαμενή άντλησης προτύπων και εκφραστικών τρόπων. Οι υφολογικοί συσχετισμοί τριών εκ των έξι διακόσμων του Δομενίκου με προγενέστερα και σύγχρονα ζωγραφικά σύνολα της Βέροιας φανερώνει το βαθμό επιρροής και καλλιτεχνικών επαφών.

Ο εκλεκτισμός και η πολυσυλλεκτικότητα, το πνευματικό υπόβαθρο και οι τεχνικές δεξιότητες των ζωγράφων, η παιδεία και η βούληση των κτητόρων αλλά και η ποιότητα των έργων αποτελούν παραμέτρους της οικονομικής και κοινωνικής άνθησης του Δομενίκου αλλά και της δυναμικής της τοπικής κοινωνίας. Η εργασία ικανών ζωγράφων οδήγησε στη δημιουργία ενός συνόλου έργων με κοινά υφολογικά στοιχεία, η οποία επηρέασε την καλλιτεχνική δραστηριότητα όμορων περιοχών στο πρώτο μισό του 17ου αιώνα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

Α.Α.Α. : Αρχαιολογικά Ανάλεκτα εξ Αθηνών

Α.Β.Μ.Ε. : Αρχείον των Βυζαντινών Μνημείων της Ελλάδος.

Α.Δ. : Αρχαιολογικό Δελτίο.

Α.Ε. : Αρχαιολογική Εφημερίς.

Α.Ε.Θ.Σ.Ε. : Αρχαιολογικό Έργο Θεσσαλίας και Στερεάς Ελλάδος

Δ.Χ.Α.Ε. : Δελτίο Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας.

Ε.Ε.Β.Σ. : Επιστημονική Επετηρίς Βυζαντινών Σπουδών.

Ε.Ε.Θ.Σ. : Επιστημονική Επετηρίδα Θεολογικής Σχολής Α.Π.Θ.

Ε.Ε.Π.Σ. : Επιστημονική Επετηρίς Πολυτεχνικής Σχολής Α.Π.Θ.

Η.Χ. : Ηπειρωτικά Χρονικά.

Θ.Η. : Θεσσαλικό Ημερολόγιο.

Θ.Η.Ε. : Θρησκευτική και Ηθική Εγκυκλοπαίδεια.

L.C.I. : Lexikon der Christlichen Ikonographie.

Μ.Ν.Ε. : Μεσαιωνικά και Νέα Ελληνικά.

Π.Α.Ε. : Πρακτικά της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας.

C.A. : Cahiers Archéologiques

C.B. : Cahiers Balkaniques.

D.O.P. : Dumbarton Oaks Papers.

J.Ö.B : Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik

R.b.K. : Reallexikon zur byzantinischen Kunst.

R.E.B. : Revue des Etudes Byzantines.

Z.L.U.: Zbornik za Likovne Umentnosti.

Z.R.N.M.: Zbornik Radova Narodnog Museja

Z.R.V.I. : Zbornik Radova Vizantoloskog Instituta.

Αβραμέα Α., Η Βυζαντινή Θεσσαλία __ Αβραμέα Α., *Η Βυζαντινή Θεσσαλία μέχρι το 1204,* Αθήναι 1974.

Αγορίτσας Δ., Ο ζωγραφικός διάκοσμος __ Αγορίτσας Δ., «Ο ζωγραφικός διάκοσμος του ναού του Αγίου Νικολάου στο Μεγαλοχώρι Τρικάλων (1568)», *Τρικαλινά* 25 (2005), 251 – 315.

Αγορίτσας Δ., Συνοδικό γράμμα __ Αγορίτσας Δ., «Συνοδικό γράμμα του Οικουμενικού Πατριάρχη Θεολήπτου Β΄ προς την Ι. Μονή Σωτήρος Χριστού, Μεγάλου Μετεώρου (1586)», *Τρικαλινά* 37 (2017), 7 - 28.

Αγρέβη Μ., Μονή Μυρτιάς __ Αγρέβη Μ., *Οι τοιχογραφίες του Ξένου Διγενή στη Μονή Μυρτιάς Αιτωλίας (1491)*, (δακτυλογραφημένη διδακτορική διατριβή), Ιωάννινα 2007.

Αλιπράντης Θ., Ο Μωυσής __ Αλιπράντης Θ., *Ο Μωυσής επί του Όρους Σινά. Εικονογραφία της κλήσεως του Μωυσέως και της παραλαβής του Νόμου*, Θεσσαλονίκη 1991.

Αλιπράντης Θ., Ο λειτουργικός ύμνος __ Αλιπράντης Θ., *Ο λειτουργικός ύμνος «Επί σοι Χαίρει Κεχαριτωμένη πάσα η κτίσις...» σε φορητές εικόνες κρητικής τέχνης,* Θεσσαλονίκη 2000.

Αλμπάνη Τ., Ψάλλατε συνετώς __ Αλμπάνη Τ., «*Ψάλλατε συνετώς. Απεικονίσεις ύμνων σε υστεροβυζαντινά τοιχογραφικά σύνολα*», Θωράκιον. Τόμος στη μνήμη του Παύλου Λαζαρίδη, Αθήνα 2004, 231 - 246.

Αλυγιζάκης Α., Ιωάννης Μαϊστωρ __ Αλυγιζάκης Α., *«Ιωάννης Μαϊστωρ Κουκουζέλης. Παρατηρήσεις στη ζωή και το έργο του»,* Β΄ Συμπόσιο «Η Μακεδονία κατά την εποχή των Παλαιολόγων», Θεσσαλονίκη, 14 - 20 Δεκεμβρίου 1992, Θεσσαλονίκη 2002, 655 - 660.

Αναγνωστόπουλος Α., Μονή Ρουσάνου __ Αναγνωστόπουλος Α., *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Ρουσάνου Μετεώρων,* (δακτυλογραφημένη διδακτορική διατριβή), Θεσσαλονίκη 2010.

Αναγνωστόπουλος Α. - Ανδρούδης Π., Η βυζαντινή καθέδρα __ Αναγνωστόπουλος Α. - Ανδρούδης Π., *Η Βυζαντινή Καθέδρα των Σταγών*, Θεσσαλονίκη 2017.

Ανδρούδης Π. – Τσιάπαλη Μ., Ο άγνωστος ναός __ Ανδρούδης Π. – Τσιάπαλη Μ., *«Ο άγνωστος βυζαντινός ναός των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης στα Σέρβια του νομού Κοζάνης»,* Αφιέρωμα στον Ακαδημαϊκό Παναγιώτη Λ. Βοκοτόπουλο, Αθήνα 2015, 165 – 172.

Ανδρούδης Π. - Τσιουρής Ι., Μια κτητορική επιγραφή __ Ανδρούδης Π. - Τσιουρής Ι., *«Μια "άγνωστη" κτητορική επιγραφή (1528) και οι τοιχογραφίες του Αγίου Αχιλλίου Παλαιοπύργου Τρικάλων»,* ΛΕΠΕΤΥΜΝΟΣ: Μελέτες Αρχαιολογίας και Τέχνης στη μνήμη του Γεώργιου Γούναρη, Θεσσαλονίκη 2018, 111 - 133.

Αντουράκης Γ., Ο Άγιος Νικόλαος __ Αντουράκης Γ, *Ο Άγιος Νικόλαος στη βυζαντινή τέχνη και παράδοση: εικονογραφική και λειτουργική σπουδαιότητα του Αγ. Νικολάου ως συλλειτουργού Ιεράρχου στις αψίδες των Βυζαντινών εκκλησιών*, Αθήναι 1988.

Αντωνόπουλος Η., Το τίμημα της τέρψης __ Αντωνόπουλος Η., «Το τίμημα της τέρψης: Βίος και αναβιώσεις του Καιρού στη βυζαντινή τέχνη», *Δ.Χ.Α.Ε.* 20 (1998), 201 - 212.

Αντωνόπουλος Η., Στροφάδες κέλευθοι __ Αντωνόπουλος Η., «Στροφάδες κέλευθοι. Εικονογραφικές όψεις του πρόσκαιρου στη μεταβυζαντινή τους σύνθεση», *Δ.Χ.Α.Ε.* 22 (2001), 61 - 76.

Αντωνόπουλος Η., Τροχών κυλίσματα __ Αντωνόπουλος Η., *«Τροχών κυλίσματα: Ηλικίες του ανθρώπου*», ΑΦΙΕΡΩΜΑ στον Καθηγητή Μίλτο Γαρίδη (1926 - 1996), Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Τομέας Αρχαιολογίας, τ. Α΄, Ιωάννινα 2003, 17 - 44.

Αντωνόπουλος Η., Η δεκάδα των ηλικιών __ Αντωνόπουλος Η., «Η δεκάδα των ηλικιών: αμφίδρομη γενεαλογική δοκιμή», *Δ.Χ.Α.Ε.* 26 (2005), 353 – 366.

Ανωγειανάκης Φ., Λαϊκά όργανα __ Ανωγειανάκης Φ., *Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά Όργανα*, Αθήνα 1976.

Αρβανιτόπουλος Δ., Ανασκαφαί και έρευναι __ Αρβανιτόπουλος Α., «Ανασκαφαί και έρευναι εν Θεσσαλία και Μακεδονία κατά τα έτη 1913 και 1914», *Π.Α.Ε.* 1914, 168-172.

Αρβανιτόπουλος Δ., Αρχαιολογικαί ανακοινώσεις __ Αρβανιτόπουλος Α., «Αρχαιολογικαί ανακοινώσεις», *Α.Ε.* 1917, 6.

Αρχοντόπουλος Θ., Δανιήλ __ Αρχοντόπουλος Θ., «Δανιήλ στο λάκκο των λεόντων - Εισόδια της Θεοτόκου: Εικονογραφικά παράλληλα», *Δ.Χ.Α.Ε.* 16 (1991-1992), 253 - 257.

Αρχοντόπουλος Θ., Ο ναός της Αγίας Αικατερίνης __ Αρχοντόπουλος Θ., *Ο ναός της Αγίας Αικατερίνης στην πόλη της Ρόδου και η ζωγραφική του Ύστερο Μεσαίωνα στα Δωδεκάνησα (1309-1453),* Ρόδος - Αθήνα 2010.

Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., Παρατηρήσεις __ Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., «Παρατηρήσεις σε σιναϊτικό υστεροκομνήνειο τετράπτυχο», *Δ.Χ.Α.Ε.* 24 (2003), 211 - 222.

Ασπρά-Βαρδαβάκη Μ.-Εμμανουήλ Μ., Μονή Παντάνασσας __ Ασπρά-Βαρδαβάκη Μ.-Εμμανουήλ Μ., *Η Μονή της Παντάνασσας στον Μυστρά. Οι τοιχογραφίες του 15ου αιώνα,* Αθήνα 2005.

Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ, Η Κοίμηση του οσίου __ Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ, «*Η Κοίμηση του οσίου Εφραίμ του Σύρου σε μια πρώιμη Κρητική εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*», ΕΥΦΡΟΣΥΝΟΝ, Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη, τ. 1, Αθήνα 1991, 41 - 55.

Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Εικόνες __ Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών,* Αθήνα 1998.

Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Εικόνες Ζακύνθου __ Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Εικόνες της Ζακύνθου, Αθήνα 1997.

Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Επιτάφιος Θρήνος _ Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή τέχνη*, Κατάλογος Έκθεσης, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, Αθήνα 1986, λήμ. «*Επιτάφιος Θρήνος*», αρ. κατ. 126, πίν. 126.

Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών __ Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., *Η μονή των Φιλανθρωπηνών και η πρώτη φάση της Μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1983.

Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Η Κοίμηση της Θεοτόκου __ Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., «Η Κοίμηση της Θεοτόκου σε δύο Κρητικές εικόνες της Κω», *Δ.Χ.Α.Ε.* 13 (1985 - 1986), 125 - 154.

Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Ζητήματα μνημειακής ζωγραφικής __ Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., «Ζητήματα μνημειακής ζωγραφικής του 16ου αιώνα. Η τοπική Ηπειρωτική Σχολή», *Δ.Χ.Α.Ε.* 16 (1991-1992), 13 - 32.

Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Εικόνες της Ρουμανίας __ Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., *Εικόνες της Ρουμανίας (16ος-18ος αιώνας)*, Κατάλογος Έκθεσης, Βυζαντινό Μουσείο (29 Μαρτίου - 29 Απριλίου 1993), Αθήνα 1993.

Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Η Βλαχέρνα __ Άχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., *Η Βλαχέρνα της Άρτας. Τοιχογραφίες*, Αθήναι 2009.

Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Άγιος Γεώργιος __ Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., «*Άγιος Γεώργιος στην Κάτω Λαψίστα των Ιωαννίνων. Παρατηρήσεις στις τοιχογραφίες του έτους 1508*», Αφιέρωμα στον Ακαδημαϊκό Παναγιώτη Λ. Βοκοτόπουλο, Αθήνα 2015, 481 - 490.

Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Οι τοιχογραφίες __ Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., *Οι τοιχογραφίες του έτους 1414 στη μονή της Αγίας Παρασκευής του Βίκου στο Ζαγόρι της Ηπείρου,* Ακαδημία Αθηνών, Κέντρο Έρευνας της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Τέχνης, Αθήνα 2017.

Βαραλής Ι., Εικόνα __ Βαραλής Ι., «Εικόνα με ιδιότυπη παράσταση Ανάληψης», *Δ.Χ.Α.Ε.* 15 (1989 - 90), 161 - 178

Βαραλής Ι., Χριστός Εκδικητής __ Βαραλής Ι., «Σχόλιο στην επωνυμία και το εικονογραφικό θέμα του Χριστού Εκδικητή, με αφορμή μια εικόνα από την Παρηγορήτισσα της Άρτας», *Η.Χ.* 36 (2002), 151-183.

Βάρδια Σ., Κύκλος παραβολών__ Βάρδια Σ., «*Ο κύκλος των παραβολών στο δυτικό νάρθηκα της μονής των Φιλανθρωπηνών. Ερμηνευτική προσέγγιση*», Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων. Πρακτικά Συμποσίου (700 χρόνια 1292-1992) (29-31 Μαϊου 1992), Ιωάννινα 1999, 37 - 43.

Βασιλάκη - Μαυρακάκη Μ., Ξένος Διγενής __ Βασιλάκη - Μαυρακάκη Μ., *«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), τ. Β΄, Αθήνα 1981, 550 - 570.

Βασιλάκη Μ., Εικόνα του αγίου Χαραλάμπους __ Βασιλάκη Μ., «Εικόνα του αγίου Χαραλάμπους», *Δ.Χ.Α.Ε.* 13 (1985-1986), 247 - 259.

Βασιλάκη Μ., Παρατηρήσεις __ Βασιλάκη Μ., «*Παρατηρήσεις για τη ζωγραφική στην Κρήτη τον πρώιμο 15ο αιώνα*», ΕΥΦΡΟΣΥΝΟΝ, Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη, τ. 1, Αθήνα 1991, 65 - 76.

Βασιλάκη Μ., Χειρ Αγγέλου __ Βασιλάκη Μ., *Χειρ Αγγέλου. Ένας ζωγράφος εικόνων στη βενετοκρατούμενη Κρήτη*, Αθήνα 2010.

Βασιλάκη Μ., Οι εικόνες __ Βασιλάκη Μ., *Οι εικόνες του αρχοντικού Τοσίτσα. Η Συλλογή του Ευάγγελου Αβέρωφ*, Αθήνα 2012

Βαφειάδης Κ., Η ζωγραφική __ Βαφειάδης Κ., *Η ζωγραφική στο Άγιον Όρος στις αρχές του 17ου αιώνα. Ο ζωγράφος Δανιήλ μοναχός,* Θεσσαλονίκη 2008.

Βαφειάδης Κ., Τέχνη και Εκκλησία __ Βαφειάδης Κ., *«Τέχνη και Εκκλησία στη Θεσσαλία του 16ου αιώνα»*, Ελπίδα και Πίστη. Εκκλησία και Τέχνη στη Θεσσαλία τον 16ο αιώνα, Κατάλογος Έκθεσης Διαχρονικό Μουσείο Λάρισας (2 Δεκεμβρίου 2018 - 28 Φεβρουαρίου 2019), Λάρισα 2018, 9 - 13.

Βελένης Γ., Πρώτες πληροφορίες __ Βελένης Γ., «Πρώτες πληροφορίες για ένα ζωγράφο του 16ου αιώνα από την Κωνσταντινούπολη», *Ε.Ε.Π.Σ.* 6.2 (1974), 91 - 98.

Βελένης Γ., Ερμηνεία του εξωτερικού διακόσμου __ Βελένης Γ., *Ερμηνεία του εξωτερικού διακόσμου στη βυζαντινή αρχιτεκτονική*, Θεσσαλονίκη 1984.

Βελένης Γ., Σχόλια και παρατηρήσεις __ Βελένης Γ., *«Σχόλια και παρατηρήσεις σε πολύστιχες πλίνθινες επιγραφές»*, Αντίφωνον. Αφιέρωμα στον καθηγητή Ν.Β. Δρανδάκη, Θεσσαλονίκη 1994, 266-281.

Βέλκος Γ., Η επισκοπή Δομενίκου __ Βέλκος Γ., *Η επισκοπή Δομενίκου και Ελασσώνος,* Ελασσόνα 1980.

Βέμη Β. - Πετρονώτη Α., Κιονόκρανα __ Βέμη Β. - Πετρονώτη Α., *«Κιονόκρανα και άλλα παλαιοχριστιανικά στοιχεία στη μεταβυζαντινή βασιλική του Αγίου Γεωργίου στο Θεσσαλικό Δομένικο»,* Αντίφωνον. Αφιέρωμα στον καθηγητή Ν.Β. Δρανδάκη, Θεσσαλονίκη 1994, 444-450.

Βιταλιώτης Ι., Παρατηρήσεις __ Βιταλιώτης Ι., «Παρατηρήσεις στη μνημειακή εκκλησιαστική ζωγραφική του πρώτου μισού του 17ου αιώνα στη Θεσσαλία», *Τρικαλινά* 24 (2004), 95-132.

Βιταλιώτης Ι., Ιστορικός και λειτουργικός χρόνος __ Βιταλιώτης Ι., «Ιστορικός και λειτουργικός χρόνος στο εικονογραφικό πρόγραμμα του Βυζαντινού ναού: η περίπτωση τριων θεμάτων από το Κατά Ιωάννην Ευαγγέλιο», *Κληρονομία* 35, τεύχη Α΄-Β΄(2003), Θεσσαλονίκη 2005, 9-50.

Βιταλιώτης Ι., Η Θεοτόκος Χώρα του Αχωρήτου __ Βιταλιώτης Ι., «*Η Θεοτόκος Χώρα του Αχωρήτου στον Άγιο Δημήτριο στη Μπομποστίτσα (Boboshtice) της Κορυτσάς και το φάντασμα του Μετοχίτη*», Αφιέρωμα στον Ακαδημαϊκό Παναγιώτη Λ. Βοκοτόπουλο, Αθήνα 2015, 389-398.

Βιταλιώτης Ι., Ζητήματα ορολογίας __ Βιταλιώτης Ι., «Αρχή παιδεύσεως η των ονομάτων επίσκεψις Γύρω από ορισμένα ζητήματα ορολογίας στη μελέτη της μεταβυζαντινής ζωγραφικής», *Κυπριακαί Σπουδαί* τ.ΟΗ΄- ΟΘ΄(2016 – 2017), Κύπρος 2019, 161 – 181.

Βογιατζής Σ., Συμβολή __ Βογιατζής Σ., *Συμβολή στην ιστορία της εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής της Κεντρικής Ελλάδος κατά τον 16ο αιώνα. Οι μονές Αγίου Βησσαρίωνος (Δούσικο) και του Οσίου Νικάνορος (Ζάβορδα),* Αθήνα 2000.

Βογιατζής Σ. - Συθιακάκη-Κριτσιμάλλη Β., Ο ναός του Αγίου Γεωργίου __ Βογιατζής Σ. -Συθιακάκη-Κριτσιμάλλη Β., «Ο ναός του Αγίου Γεωργίου στο Δομένικο Ελλασσόνας», *Δ.Χ.Α.Ε.* 35 (2014), 19 - 42.

Boycheva Y., Εικόνες Μοσχοβικαίς __ Boycheva Y., «"Εικόνες Μοσχοβικαίς…ευμορφώτατα πράγματα". Η μεταφορά ρωσικών εικόνων στον Ελληνικό χώρο από το 16ο ως τις αρχές του 20ου αιώνα», *Δ.Χ.Α.Ε.* 36 (2015), 219 - 233.

Βοκοτόπουλος Π., Άγιος Γεώργιος Ανάφης __ Βοκοτόπουλος Π., «Αι τοιχογραφίαι του Αγίου Γεωργίου Ανάφης», *Δ.Χ.Α.Ε.* 2 (1960 - 1961), Αθήνα 1962, 183 - 192.

Βοκοτόπουλος Π., Εικόνα Βαϊοφόρου __ Βοκοτόπουλος Π., «Μια πρώιμη κρητική εικόνα της Βαϊοφόρου στη Λευκάδα», *Δ.Χ.Α.Ε.* 9 (1977 - 79), 309 - 321.

Βοκοτόπουλος Π., Εικόνες της Κέρκυρας __ Βοκοτόπουλος Π., *Εικόνες της Κέρκυρας*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1990.

Βοκοτόπουλος Π., Εκκλησιαστική αρχιτεκτονική __ Βοκοτόπουλος Π., *Η Εκκλησιαστική Αρχιτεκτονική εις την Δυτικήν Στερεάν Ελλάδα και την Ήπειρον από του τέλους του 7ου μέχρι του τέλους του 10ου αιώνα,* Θεσσαλονίκη 1992.

Βοκοτόπουλος Π., Η Βάπτιση __ Βοκοτόπουλος Π., «Η Βάπτιση, οι δαίμονες, ο διάβολος», 14ο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης της Χριστιανικής Εταιρείας. Περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων, Αθήνα (22-24 Απριλίου 1994), 3.

Βοκοτόπουλος Π., Η Εύρεση και Ύψωση __ Βοκοτόπουλος Π., «*Η Εύρεση και Ύψωση του Τιμίου Σταυρού στην Κρητική ζωγραφική*», Αντίφωνο, αφιέρωμα στον καθηγητή Ν.Β. Δρανδάκη, Θεσσαλονίκη 1994, 257 - 265.

Βοκοτόπουλος Π., Το Θείον Πάθος __ Βοκοτόπουλος Π., *Το Θείον Πάθος σε πίνακα του Γεωργίου Κλόντζα,* Μνήμη Μανώλη Χατζηδάκη, Ακαδημία Αθηνών, Κέντρο Έρευνας της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Τέχνης, Αθήνα 2005.

Βοκοτόπουλος Π., Τοιχογραφίες __ Βοκοτόπουλος Π., *Τοιχογραφίες καθολικού μονής Διονυσίου*, Άγιον Όρος 2008.

Βοκοτόπουλος Π., Τρεις εικόνες __ Βοκοτόπουλος Π., «*Τρεις εικόνες του 15ου αιώνα στην Ζάκυνθο*», ΘΥΜΙΑΜΑ στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα, τ. Ι - ΙΙ, Αθήνα 2014, 347 - 352.

Γαρίδης Μ., Μορφές χορηγείας __ Γαρίδης Μ., «*Μορφές χορηγείας και αισθητικοί προσανατολισμοί στη ζωγραφική του 16ου αιώνα*», 15ο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Αθήνα 1995, 19 - 20.

Γαρίδης Μ., Διακοσμητική ζωγραφική __ Γαρίδης Μ., *Διακοσμητική ζωγραφική. Βαλκάνια - Μικρασία, 18ος - 19ος αιώνας, Μπαρόκ και Ροκοκό, Ανατολίτικη και Βυζαντινή κληρονομιά*, Αθήνα 1996.

Γαρίδης Μ., Μεταβυζαντινή ζωγραφική __ Γαρίδης Μ., *Μεταβυζαντινή ζωγραφική (1450 - 1600). Η εντοίχια ζωγραφική μετά την πτώση του Βυζαντίου στον Ορθόδοξο κόσμο και στις χώρες υπό ξένη κυριαρχία*, Αθήνα 2007.

Γιακουμής Γ., Μονή Ραβενίων __ Γιακουμής Γ., *Η Ιερά Μονή Ραβενίων Δρόπολης*, Αθήνα 1995.

Γιακουμής Γ., Ναός Αγίου Γεωγρίου __ Γιακουμής Γ., *Ιερός Ναός Αγίου Γεωργίου Λεσινίτσας. Ένα αξιόλογο μνημείο του πρώιμου 16ου αιώνα*, Αθήνα 2001.

Γιαλούρη Α., Ο ναός της Παναγίας __ Γιαλούρη Α. (επιμ.), *Ο ναός της Παναγίας στο Πύθιο Ελασσόνας*, Λάρισα 2014.

Γιαννόπουλος Ν., Επισκοπικοί κατάλογοι __ Γιαννόπουλος Ν., «Επισκοπικοί Κατάλογοι Θεσσαλίας», *Επετηρίς Φιλολογικού Συλλόγου Παρνασσός* 11 (1915), 119-201.

Γιαννούλης Δ., Οι τοιχογραφίες __ Γιαννούλης Δ., *Οι τοιχογραφίες των βυζαντινών μνημείων της Άρτας κατά την περίοδο του Δεσποτάτου της Ηπείρου*, Ιωάννινα 2007 (δακτυλογραφημένη διδακτορική διατριβή)

Γκιολές Ν., Η Ανάληψις __ Γκιολές Ν., *Η Ανάληψις του Χριστού βάσει των μνημείων της Α΄ Χιλιετηρίδος*, Αθήνα 1981.

Γκιολές Ν., Ο βυζαντινός τρούλλος __ Γκιολές Ν., *Ο βυζαντινός τρούλλος και το εικονογραφικό του πρόγραμμα*, Αθήνα 1990.

Γκιολές Ν., Εικονογραφικά θέματα __ Γκιολές Ν., «*Εικονογραφικά θέματα στη βυζαντινή τέχνη εμπνευσμένα από την αντιπαράθεση και τα Σχίσματα των δύο εκκλησιών*», ΘΩΡΑΚΙΟΝ. Αφιέρωμα στη μνήμη του Παύλου Λαζαρίδη, Αθήνα 2004, 263 - 282.

Γκιολές Ν., Οι τοιχογραφίες __ Γκιολές Ν., *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Διονυσίου στο Άγιο Όρος,* Τετράδια Βυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης αρ.9, Αθήνα 2009.

Γκιολές Ν., Πορευθέντες __ Γκιολές Ν., «"Πορευθέντες..." (Εικονογραφικές παρατηρήσεις)», *Δίπτυχα* 1 (1979), 104 - 144.

Γούναρης Α., Οικιστική της Θεσσαλίας __ Γούναρης Α., «*Οικιστική της Θεσσαλίας κατά την Πρωτογεωμετρική - Γεωμετρική περίοδο: ένας απολογισμός*», Α.Ε.Θ.Σ.Ε. 2 (2006), τομ.1, 163-194.

Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες __ Γούναρης Γ., *Οι τοιχογραφίες των Αγίων Αποστόλων και της Παναγίας Ρασιώτισσας στην Καστοριά,* Θεσσαλονίκη 1980.

Γούναρης Γ., Μαυριώτισσα __ Γούναρης Γ., «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη Θεολόγου της Μαυριώτισσας στην Καστοριά», *Μακεδονικά* 21 (1981), Θεσσαλονίκη 1981, 1 - 73.

Γούναρης Γ., Φορητή εικόνα __ Γούναρης Γ., «*Φορητή εικόνα "Άνωθεν οι Προφήται" από τη Μυτιλήνη*», Άμητος, Τιμητικός τόμος για τον καθηγητή Μανόλη Ανδρόνικο, τ.1, Θεσσαλονίκη 1987, 227-239.

Γούναρης Γ., Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες __ Γούναρης Γ., *Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες στη Λέσβο (16ος - 17ος αι.),* Αθήνα 1999.

Δαλαμπύρας Σ., Ανέκδοτοι Επιγραφαί __ Δαλαμπύρας Σ., *Ανέκδοτοι Επιγραφαί και Χαράγματα εκ Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Μνημείων της Επαρχίας Ελασσόνος,* Λάρισα 1970.

Δαμούλος Π., Λιτή __ Δαμούλος Π., *Ο γραπτός διάκοσμος της Λιτής του καθολικού της Μονής Διονυσίου (1546/1547) στο Άγιο Όρος*, Ιωάννινα 2014 (δακτυλογραφημένη Διδακτορική Διατριβή).

Δεληγιάννη - Δωρή Ε., Παλαιολόγεια εικονογραφία __ Δεληγιάννη - Δωρή Ε., «*Παλαιολόγεια εικονογραφία. Ο «σύνθετος» εικονογραφικός τύπος της Ανάστασης*», Αντίφωνο, Αφιέρωμα στον Καθηγητή Ν.Β. Δρανδάκη, Θεσσαλονίκη 1994, 399 - 435.

Δεριζιώτης Λ., Πρώτη «Επίσκεψις» __ Δεριζιώτης Λ., «"*Πρώτη «Επίσκεψις" της αγιογραφίας του 16ου αιώνος εις την Θεσσαλίαν»*, Θεσσαλία, Δεκαπέντε χρόνια αρχαιολογικής έρευνας, 1975 - 1990, Αποτελέσματα και Προοπτικές, Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου Λυών, 17 - 22 Απριλίου 1990, τ.2, 413 - 422.

Δεριζιώτης Λ. - Κουγιουμτζόγλου Σ., Χριστιανική Περραιβία __ Δεριζιώτης Λ.-Κουγιουμτζόγλου Σ., «*Χριστιανική Περραιβία. Τοπογραφικές και ανασκαφικές έρευνες*», Α.Ε.Θ.Σ.Ε. 1 (2003), τομ. 1, 389 - 401.

Δημητρακόπουλος Φ., Αρσένιος Ελασσόνος __ Δημητρακόπουλος Φ., *Αρσένιος Ελασσόνος (1550 - 1626). Βίος και έργο. Συμβολή στη μελέτη των μεταβυζαντινών λογίων της Ανατολής*, Αθήνα 1984.

Δημητροκάλλης Γ., Συμβολαί __ Δημητροκάλλης Γ., *Συμβολαί εις την Μελέτην των Βυζαντινών Μνημείων της Νάξου,* Αθήναι 1972.

Δημόπουλοις Ι., Τα παρά τον Αλιάκμονα __ Δημόπουλοις Ι., *Τα παρά τον Αλιάκμονα εκκλησιαστικά*, Κοζάνη 1994.

Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής __ Δουκάκης Κ., *Μέγας Συναξαριστής ήτοι Χαλκηδών του Νοητού Παραδείσου Βιβλίον Ψυχωφελέστατον Μεγάλης Συλλογής Βίων πάντων των αγίων των καθ΄άπαντα τον μήνα Μάρτιον εορταζομένων*, εν Αθήναις 1891.

Δρακοπούλου Ε., Υπογραφές ζωγράφων __ Δρακοπούλου Ε., «Υπογραφές μεταβυζαντινών ζωγράφων. Ανίχνευση προσωπικών και καλλιτεχνικών μαρτυριών», *Δ.Χ.Α.Ε.* 22 (2001), 129 - 134.

Δρακοπούλου Ε., Ζωγράφοι __ Δρακοπούλου Ε., *«Ζωγράφοι από τον ελληνικό στον βαλκανικό χώρο΄οι όροι της υποδοχής και αποδοχής»,* Ζητήματα Μεταβυζαντινής Ζωγραφικής στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη, Αθήνα 2002, 101 – 139.

Δρακοπούλου Ε., Εικόνες της Αλβανίας __ Δρακοπούλου Ε., *Εικόνες από τις Ορθόδοξες κοινότητες της Αλβανίας. Συλλογή Εθνικού Μουσείου Μεσαιωνικής Τέχνης Κορυτσάς*, Κατάλογος Έκθεσης (Θεσσαλονίκη, 14 Μαρτίου-12 Ιουνίου 2006), Θεσσαλονίκη 2006.

Δρακοπούλου Ε., Έλληνες ζωγράφοι __ Δρακοπούλου Ε., *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450 - 1850),* τόμος 3, Αθήνα 2010.

Δρακοπούλου Ε., Τέχνη και Χορηγία __ Δρακοπούλου Ε., «*Τέχνη και χορηγία στην Αρχιεπισκοπή Αχρίδας μετά την οθωμανική κατάκτηση*», ΔΑΣΚΑΛΑ. Απόδοση τιμής στην ομότιμη καθηγήτρια Μαίρη Παναγιωτίδη - Κεσίσογλου, Αθήνα 2014, 139 - 160.

Δρανδάκη Α., Συλλογή Ανδρεάδη __ Δρανδάκη Α., *Εικόνες 14ος-18ος αιώνας. Συλλογή Ρ. Ανδρεάδη,* Αθήνα 2002.

Δρανδάκης Ν., Αρτός __ Δρανδάκης Ν., «Ο εις Αρτόν Ρεθύμνης ναΐσκος του Αγίου Γεωργίου», *Κ.Χ.* 11 (1957), 65 - 161.

Δρανδάκης Ν., *Εικονογραφία* __ Δρανδάκης Ν., *Εικονογραφία των Τριών Ιεραρχών*, Ιωάννινα 1969.

Δρανδάκης Ν., Μέσα Μάνη __ Δρανδάκης Ν., *Βυζαντινές τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης*, Αθήναι 1995.

Δρανδάκης Ν., Άνωθεν οι Προφήται __ Δρανδάκης Ν., «Το εικονογραφικό θέμα "Άνωθεν οι Προφήται" σε τοιχογραφία της Μεγίστης Λαύρας του Αγίου Όρους», *Δ.Χ.Α.Ε.* 20 (1998 - 1999), 195 - 200.

Εικόνες της Αλβανίας __ *Εικόνες από τις Ορθόδοξες Κοινότητες της Αλβανίας. Συλλογή Εθνικού Μουσείου Μεσαιωνικής Τέχνης Κορυτσάς*, (επιστ. επιμ. Τούρτα Α. - κειμ. Δρακοπούλου Ε.), Κατάλογος Έκθεσης (Θεσσαλονίκη, 14 Μαρτίου - 12 Ιουνίου 2006), Θεσσαλονίκη 2006.

Εικόνες Κρητικής τέχνης __ *Εικόνες της Κρητικής Τέχνης (Από τον Χάνδακα ως την Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη)* (επιμ. Μπορμπουδάκης Μ.), Κατάλογος Έκθεσης, Βικελαία Βιβλιοθήκη - Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειον 1993.

Εμμανουήλ Μ., Οι τοιχογραφίες __ Εμμανουήλ Μ., *Οι τοιχογραφίες του Αγ. Δημητρίου στο Μακρυχώρι και της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στον Οξύλιθο της Ευβοίας*, Αθήνα 1991.

Ερμηνεία __ Διονυσίου του εκ Φουρνά, *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, Α΄ έκδοση υπό Παπαδοπούλου Κεραμέως Α., Αθήνα 1909, επανέκδοση Εκδόσεων Σπανού, χ.χ.

Ετζέογλου Ρ., Βροντόχι __ Ετζέογλου Ρ., *Ο ναός της Οδηγήτριας του Βροντοχίου στον Μυστρά. Οι τοιχογραφίες του νάρθηκα και η λειτουργική χρήση του χώρου*, Αθήναι 2013.

Ευαγγελίδης Δ., Ο ζωγράφος Φράγγος Κατελάνος __ Ευαγγελίδης Δ., «Ο ζωγράφος Φράγγος Κατελάνος εν Ηπείρω», *Δ.Χ.Α.Ε.* 1 (1959), 40 - 54.

Ευστρατιάδου Σ., Ιωάννης ο Κουκουζέλης __ Ευστρατιάδου Σ., «Ιωάννης ο Κουκουζέλης, ο μαϊστωρ, και ο χρόνος της ακμής αυτού», *Ε.Ε.Β.Σ.* 14 (1938), 3 - 86.

Ζακηθυνός Δ., Άγιος Βάρβαρος __ Ζακυθηνός Δ., «*Άγιος Βάρβαρος*», Τιμητικός Τόμος Εις Μνήμην Κ. Άμαντου, Αθήνα 1960, 438 - 453.

Ζάρρας Ν., Ο Απαγχονισμός του Ιούδα __ Ζάρρας Ν., «Ο Απαγχονισμός του Ιούδα στη Βυζαντινή τέχνη», *Αρχαιολογία και Τέχνες* 99 (2006), 30-36.

Ζάρρας Ν., Ο κύκλος των Εωθινών __ Ζάρρας Ν., *Ο εικονογραφικός κύκλος των Εωθινών Ευαγγελίων στην Παλαιολόγεια μνημειακή ζωγραφική των Βαλκανίων,* Θεσσαλονίκη 2011.

Ζιώγα Ι., Τράπεζα __ Ζιώγα Ι., *Ο τοιχογραφικός διάκοσμος της Τράπεζας του Αγίου Παντελεήμονος Αγιάς,* (δακτυλ. διπλωματική εργασία), Βόλος 2015.

Ζουμπουλάκης Ι., Ιωάννης ο Πρόδρομος __ Ζουμπουλάκης Ι., *Ιωάννης ο Πρόδρομος. Οι θεολογικές προϋποθέσεις της φτερωτής απεικόνισής του*, Αθήνα, 1992.

Θεοτοκά Ν., Εικονογραφικός τύπος __ Θεοτοκά Ν., «*Ο εικονογραφικός τύπος του Αγίου Δημητρίου στρατιωτικού και έφιππου και οι σχετικές παραδόσεις των θαυμάτων*», Πεπραγμένα του Θ΄Διεθνούς Βυζαντινολογικού Συνεδρίου (Θεσσαλονίκη, 12-19 Απριλίου 1953), τ.Α΄, Αθήνα 1955, 477-488

Θησαυροί Β΄ __ *Οι Θησαυροί του Αγίου Όρους, Εικονογραφημένα Χειρόγραφα,* τ. Β΄, Αθήναι 1975.

Θησαυρός __ *Θησαυρὸς Δαμασκηνοῦ τοῦ ὑποδιακόνου καὶ Στουδίτου τοῦ Θεσσαλονικέως. Μετὰ προσθήκης ἐν τῷ τέλει Ἑτέρων ἑπτὰ Λόγων ψυχωφελεστάτων, καὶ Ἐξηγήσεως τοῦ Πάτερ ἡμῶν*, επιμέλεια Ν. Π. Παπαδοπούλου, Αθήνα 1926.

Ιωαννιδάκη - Ντόστογλου Ε., Παραστάσεις Κοιμήσεως __ Ιωαννιδάκη - Ντόστογλου Ε., «Παραστάσεις Κοιμήσεως Οσίων και Ασκητών 14ου και 15ου αιώνα», *Α.Δ*. 42 (1987), Μέρος Α - Μελέτες, 1994, 99 - 151.

Ιωαννίδης Α., Κοινωνιολογική προσέγγιση __ Ιωαννίδης Α., «Κοινωνιολογική προσέγγιση ενός πολιτιστικού προϊόντος: κοινωνικές δομές και στρατιωτικοί άγιοι στη βυζαντινή εικονογραφία», *Ανθρωπολογικά* 5 (1984), 7 - 20.

Καζαμία - Τσέρνου Μ, Η ίαση του παραλυτικού __ Καζαμία - Τσέρνου Μ, *Η ίαση του παραλυτικού στην παλαιοχριστιανική και βυζαντινή εικονογραφία*, Θεσσαλονίκη 1994 (Δακτυλογραφημένη διδακτορική διατριβή).

Καζαμία - Τσέρνου Μ., Ιστορώντας τη Δέηση __ Καζαμία - Τσέρνου Μ., *Ιστορώντας τη "Δέηση" στις βυζαντινές εκκλησίες της Ελλάδος*, Θεσσαλονίκη 2003.

Καλαφάτη Κ., Εικονογραφικές ιδιομορφίες __ Καλαφάτη Κ., «Εικονογραφικές ιδιομορφίες σε εικόνα με παράσταση του Επιταφίου Θρήνου», *Δ.Χ.Α.Ε.* 18 (1995), 139 - 149.

Καλαφάτη Κ., Κρητική εικόνα __ Καλαφάτη Κ., «Κρητική εικόνα της Εις Άδου Καθόδου σε ιδιωτική συλλογή», *Δ.Χ.Α.Ε.* 22 (2001), 173 - 179.

Καλοκύρης Κ., Άθως __ Καλοκύρης Κ., *Άθως, Θέματα Αρχαιολογίας και Τέχνης επί τη Χιλιετηρίδι (963-1963)*, Αθήνα 1963.

Καλοκύρης Κ., Ανάλεκτα __ Καλοκύρης Κ., «*Ανάλεκτα χριστιανικής τέχνης εκ Θεσσαλίας επί Τουρκοκρατίας*», ΕΕΘΣΑΠΘ «Μνήμη 1821», Θεσσαλονίκη 1971 (= *Μελετήματα Χριστιανικής Ορθοδόξου Αρχαιολογίας και Τέχνης*, Θεσσαλονίκη 1980, 299 - 316).

Καλοκύρης Κ., Η Θεοτόκος __ Καλοκύρης Κ., *Η Θεοτόκος εις την εικονογραφίαν της Ανατολής και της Δύσεως*, Πατριαρχικόν Ίδρυμα Πατερικών Μελετών, Θεσσαλονίκη 1972.

Καλοκύρης Κ., Βυζαντιναί εκκλησίαι __ Καλοκύρης Κ., *Βυζαντιναί εκκλησίαι της Ιεράς Μητροπόλεως Μεσσηνίας*, Θεσσαλονίκη 1973.

Καλοκύρης Κ., Η Φάτνη __ Καλοκύρης Κ., *Η Φάτνη των Χριστουγέννων,* Ρέθυμνο 1992.

Καλοκύρης Κ., Μωυσής __ Καλοκύρης Κ., *Μωυσής. Κριτική έρευνα θεμάτων του έργου και της εικονογραφίας του*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1997.

Καλομοιράκης Δ., Ερμηνευτικές παρατηρήσεις __ Καλομοιράκης Δ., «Ερμηνευτικές παρατηρήσεις στο εικονογραφικό πρόγραμμα του Πρωτάτου», *Δ.Χ.Α.Ε. 15 (1989 - 1990), 197 - 218.*

Καμπούρη-Βαμβούκου Μ., Η Σφαγή των Νηπίων __ Καμπούρη-Βαμβούκου Μ., «*Η Σφαγή των Νηπίων στη Λιτή του Προφήτη Ηλία Θεσσαλονίκης*», Αφιέρωμα στον Ακαδημαϊκό Παναγιώτη Λ. Βοκοτόπουλο, Αθήνα 2015, 429-440.

Καραγιάννη Φ., Άγιος Αθανάσιος Κουστοχωρίου __ Καραγιάννη Φ., «Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Αθανασίου Κουστοχωρίου και η σχέση του με το καστοριανό εργαστήρι», *Δ.Χ.Α.Ε.* 24 (2003), 257 - 266.

Καρακατσάνη Α., Εικόνες __ Καρακατσάνη Α., *Εικόνες. Συλλογή Γεωργίου Τσακύρογλου*, Αθήνα 1980.

Καραμπερίδη Α., Μονή Πατέρων __ Καραμπερίδη Α., *Η μονή Πατέρων και η ζωγραφική του 16ου και 17ου αιώνα στην περιοχή της Ζίτσας Ιωαννίνων*, Ιωάννινα 2009.

Κατσαρός Β., Η παράσταση της Βάπτισης __ Κατσαρός Β., «Η παράσταση της Βάπτισης στην Παλαιά Μητρόπολη Βέροιας», *Δ.Χ.Α.Ε.* 27 (2006), 169-179.

Κατσελάκη Α., Ο Χριστός Ελκόμενος __ Κατσελάκη Α., «Ο Χριστός Ελκόμενος επί σταυρού. Εικονογραφία και τυπολογία της παράστασης στη βυζαντινή τέχνη (4ος - 15ος αι.)», *Δ.Χ.Α.Ε.* 19 (1996 - 1997), 167 - 199.

Κατσελάκη Α., Πρώτες παρατηρήσεις __ Κατσελάκη Α., «*Πρώτες παρατηρήσεις σε εικόνα με σκηνές από το Βίο της Θεοτόκου στο Βυζαντινό Μουσείο*», Πεπραγμένα Η΄Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, Ηράκλειο 2000, 333-346.

Κατσελάκη Α., Ο ναός του Αρχαγγέλου __ Κατσελάκη Α., *Ο ναός του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στις Αρχάνες Ηρακλείου (1315-1316) και η μνημειακή ζωγραφική στην Κρήτη στις αρχές του 14ου αιώνα,* Ιωάννινα 2003 (δακτυλογραφημένη διδακτορική διατριβή).

Κατσελάκη Α. - Νάνου Μ., Ανθιβολα από Χιονιάδες __ Κατσελάκη Α. - Νάνου Μ., *Ανθίβολα από Χιονιάδες. Συλλογή Μακρή - Μαργαρίτη*, Αθήνα 2009.

Κατσιώτη Α., Σκηνές Προδρόμου __ Κατσιώτη Α., *Οι σκηνές της ζωής και ο εικονογραφικός κύκλος του αγίου Ιωάννη Προδρόμου στη Βυζαντινή τέχνη*, Αθήνα 1998.

Κεφαλά Κ., Οι δράκοντες των υδάτων __ Κεφαλά Κ., «*Οι δράκοντες των υδάτων. Συμβολή στη μελέτη της εικονογραφίας της Βάπτισης με αφορμή τα παραδείγματα της Δωδεκανήσου*», Χάρις Χαίρε. Μελέτες στη μνήμη της Χάρης Κάντζια τ. Β΄, 421 - 433.

Κογιώνης Χ., Συναξάρι γυναικών __ Κογιώνης Χ., *Συναξάρι αγίων γυναικών*, Αθήνα 2016.

Κοιλάκου Χ., Επισήμανση τοιχογραφιών __ Κοιλάκου Χ., «Επισήμανση τοιχογραφιών του εργαστηρίου των θηβαίων ζωγράφων Γεωργίου και Φράγγου Κονταρή στην περιοχή της γενέτειράς τους», *Δ.Χ.Α.Ε.* 22 (2001), 191 - 208.

Κολιού Α., Κανών εις Κοιμηθέντας __ Κολιού Α., «*"Κανών εις Κοιμηθέντας": Πηγή ενός εικονογραφικού θέματος της μεταβυζαντινής ζωγραφικής*», *14ο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης,* Περιλήψεις Εισηγήσεων, Αθήνα 22-24 Απριλίου 1994, Αθήνα 1994, 21.

Κόλλιας Η., Η Διαπόμπευση __ Κόλλιας Η., «*Η Διαπόμπευση του Χριστού στο ζωγραφικό διάκοσμο του Αγίου Νικολάου στα Τριάντα Ρόδου*», ΕΥΦΡΟΣΥΝΟΝ, Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη, τ. 1, Αθήνα 1991, 242 - 261.

Κοντούλης Η., Ο προφήτης Ηλίας __ Κοντούλης Η., *Η εξέλιξη της εικονογραφίας του προφήτη Ηλία*, Ιωάννινα 2003 (δακτυλογραφημένη διδακτορική διατριβή)

Κόρδης Γ., Η Αγία Τριάδα __ Κόρδης Γ., «Η Αγία Τριάδα του Andrej Rublev. Τα ιστορικά στοιχεία και το είναι της εικόνας», *Κληρονομιά* 20 (1988), 205 - 219.

Κορδώσης Σ., Οι δρόμοι __ Κορδώσης Σ., «*Οι δρόμοι από το Δυρράχιο και την Αυλώνα σύμφωνα με τον Άραβα γεωγράφο Idrisi*», Δρόμοι και Κόμβοι 1998, 115-124.

Κουκιάρης Σ., Η Σύναξη των Ο Αποστόλων __ Κουκιάρης Σ., «Η Σύναξη των Ο Αποστόλων στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή εικονογραφία», *Κληρονομιά* 15 (1983), 289 - 300.

Κουκιάρης Σ., Τα θαύματα __ Αρχιμ. Κουκιάρης Σ., *Τα θαύματα - εμφανίσεις των Αγγέλων και των Αρχαγγέλων στην Βυζαντινή τέχνη των Βαλκανίων*, Αθήνα - Γιάννενα 1989.

Κουκιάρης Σ., Η θέση του επωνύμου αγίου __ Κουκιάρης Σ., «Η θέση του επωνύμου αγίου στο εικονογραφικό πρόγραμμα του βυζαντινού ναού (γενικές αρχές)», *Κληρονομία* 22 (1990), 105-123.

Κουκιάρης Σ., Αγία Παρασκευή __ Κουκιάρης Σ., *Ο κύκλος του Βίου της αγίας Παρασκευής της Ρωμαίας και της εξ Ικονίου στη χριστιανική τέχνη*, Αθήνα 1994.

Κουκιάρης Σ., Οι ανεπίγραφοι ανιστάμενοι __ Κουκιάρης Σ., «Οι ανεπίγραφοι ανιστάμενοι στην Εις Άδου Κάθοδον», *Δ.Χ.Α.Ε.* 19 (1996-1997), 305 - 317.

Κουκιάρης Σ., Εικόνιση Κυριακών __ Κουκιάρης Σ., «*Η Εικόνιση των Κυριακών του Τριωδίου και του Πεντηκοσταρίου»,* Λαμπηδών. Αφιέρωμα στη μνήμη της Ντούλας Μουρίκη τ. 2, Αθήνα 2003, 465-482.

Κουκιάρης Σ., Εικόνα του αγίου __ Κουκιάρης Σ., «Εικόνα του αγίου Παντελεήμονος με σκηνές του βίου του στη μονή Σινά», *Δ.Χ.Α.Ε.* 27 (2006), 233 - 244.

Κουκιάρης Σ., Τα θαύματα - εμφανίσεις __ Κουκιάρης Σ., *Τα θαύματα - εμφανίσεις των Αγγέλων και των Αρχαγγέλων στη Μεταβυζαντινή τέχνη,* Αθήνα 2006.

Κουμουλίδης Τ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά __ Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., *Εκκλησίες της Αγιάς Λαρίσης*, Αθήνα 1985.

Κουρκουτίδου Ε., Μεσαιωνικά Μνημεία __ Κουρκουτίδου Ε., «Μεσαιωνικά Μνημεία Θεσσαλίας», *Α.Δ.* 22 (1967) Χρονικά, 309-310.

Κουτσίκου Χ., Βιογραφική εικόνα __ Κουτσίκου Χ., Βιογραφική εικόνα του αγίου Γεωργίου στο Μουσείο Μπενάκη: συμβολή στη μελέτη του μεταβυζαντινού εικονογραφικού κύκλου του αγίου, *Μουσείο Μπενάκη* 7 (2007), 67 - 93.

Κρικώνης Χ., Διονύσιος Β΄ο Φιλόσοφος __ Κρικώνης Χ., «Διονύσιος Β΄ "ο Φιλόσοφος", μητροποίτης Λαρίσσης - Τρίκκης. Πρωτοπόρος αγωνιστής της Ελληνικής Παλλιγγενεσίας στη Δυτική Θεσσαλία», *Τρικαλινά* 17 (1997), 123 - 140.

Κωνσταντινίδη Χ., Μελισμός __ Κωνσταντινίδη Χ., *Ο Μελισμός*, Θεσσαλονίκη 2008.

Κωνσταντινίδης Ε., Ελασσόνος Μητρόπολις __ Κωνσταντινίδης Ε., «Ελασσόνος Μητρόπολις, *Θ.Η.Ε.* 5, 547.

Κωνσταντινίδης Ι., Αλέξιος ο Βιθυνίας __ Κωνσταντινίδης Ι., «Αλέξιος ο Βιθυνίας», *Θ.Η.Ε.* 2, 133.

Κωνσταντουδάκη - Κιτρομηλίδου Μ., Α΄ Οικουμενική Σύνοδος __ Κωνσταντουδάκη - Κιτρομιλίδου Μ., Εικόνες της Κρητικής Τέχνης, Κατάλογος Έκθεσης, Βικελαία Βιβλιοθήκη - Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειον 1993, λήμ. «*Α΄ Οικουμενική Σύνοδος*», 459 - 462, πίν. 101.

Κωνσταντουδάκη - Κιτρομηλίδου Μ., Θέματα all΄ antica και grottesche _ Κωνσταντουδάκη - Κιτρομηλίδου Μ., «*Ο Θεοφάνης, ο Marcantonio Raimonti, θέματα all' antica και grottesche*», ΕΥΦΡΟΣΥΝΟΝ, Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη, τ. 1, Αθήνα 1991, 271 - 281.

Κωνσταντουδάκη - Κιτρομηλίδου Μ., Τρίπτυχο __ Κωνσταντουδάκη - Κιτρομηλίδου Μ., «Τρίπτυχο με σκηνές από το Πάθος του Χριστού στη Δημοτική Πινακοθήκη της Ραβέννας», *Θησαυρίσματα* 18 (1981), 145 - 176.

Κωστής Π., Στον καιρό της πανώλης __ Κωστής Π., *Στον καιρό της πανώλης. Εικόνες από τις κοινωνίες της ελληνικής χερσονήσου, 14ος - 19ος αι.,* Ηράκλειο 1995.

Κώττα Β., Η εξέλιξη __ Κώττα Β., «Η εξέλιξη της εικονογραφικής παραστάσεως του Ελκόμενου Χριστού εν τη χριστιανική τέχνη», *Δ.Χ.Α.Ε.* 3-4, (1936-38), 5-27.

Λαζαρίδης Π., Μεσαιωνικά Θεσσαλίας __ Λαζαρίδης Π., «Μεσαιωνικά Θεσσαλίας και Σποράδων Νήσων», *Α.Δ.* 21 (1966), Χρονικά, 258-264.

Λιάπης Ι., Μεσαιωνικά μνημεία __ Λιάπης Ι., *Μεσαιωνικά μνημεία Ευβοίας*, Αθήνα 1971.

Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου __ Λίβα - Ξανθάκη Θ., *Οι τοιχογραφίες της Μονής Ντίλιου*, Ιωάννινα 1980.

Λοβέρδου – Τσιγαρίδα Α. – Τσιγαρίδας Ε., Αρχαιολογικές έρευνες __ Λοβέρδου – Τσιγαρίδα Α. – Τσιγαρίδας Ε., «Αρχαιολογικές έρευνες στο Βελβεντό Κοζάνης», *Μακεδονικά* 22 (1982), 309 – 328.

Λουκόπουλος Δ., Τα γεωργικά __ Λουκόπουλος Δ., *Τα γεωργικά της Ρούμελης*, Αθήνα 1983[2].

Λυτάρη Φ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος __ Λυτάρη Φ., *Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του 16ου αιώνα στον Ιερό ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στην Καλαμπάκα*, Ιωάννινα 2017 (δακτυλογραφημένη διδακτορική διατριβή)

Μαλαδάκης Β. - Στρατή Α., Συζυγία ερημιτών αγίων __ Μαλαδάκης Β. - Στρατή Α., «Γυμνοίς τοις σώμασι τοις ανταγωνισταίς συμπλεκόμενοι: Συζυγία ερημιτών αγίων σε μεταβυζαντινές εικόνες του Αγίου Όρους (Ο άγιος Ονούφριος και ο άγιος Πέτρος ο Αθωνίτης)», *Βυζαντινά* 26 (2006), 319-336.

Μαλαδάκης Β. - Στρατή Α., Το επεισόδιο της θανάτωσης __ Μαλαδάκης Β. - Στρατή Α., «Το επεισόδιο της θανάτωσης του αυτοκράτορα Ιουλιανού απο τον άγιο Μερκούριο: Θρύλοι και εικονογραφία», *Βυζαντινά* 30 (2010), 231-254.

Μαμαλούκος Σ., Η χρονολόγηση του καθολικού __ Μαμαλούκος Σ., «*Η χρονολόγηση του καθολικού της Πόρτα - Παναγιάς*», Πρακτικά Πανελλήνιου Συνεδρίου: «Η Υπάτη στην εκκλησιαστική ιστορία, την εκκλησιαστική τέχνη και τον ελλαδικό μοναχισμό» (Υπάτη, 8-10 Μαϊου 2009), Αθήνα 2011, 463-479.

Μαντάς Α., Το εικονογραφικό πρόγραμμα __ Μαντάς Α., *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού Βήματος των μεσοβυζαντινών ναών της Ελλάδας (843-1204),* Αθήνα 2001.

Μαυροπούλου-Τσιούμη Χ., Κουμπελίδικη __ Μαυροπούλου-Τσιούμη Χ., *Οι τοιχογραφίες του 13ου αιώνα στην Κουμπελίδικη της Καστοριάς,* Θεσσαλονίκη 1973.

Μαυροπούλου - Τσιούμη Χρ., Οι πρώτες απεικονίσεις __ Μαυροπούλου - Τσιούμη Χρ., «*Οι πρώτες απεικονίσεις του Γρηγορίου Παλαμά στη Θεσσαλονίκη*», Πρακτικά Θεολογικού Συνεδρίου εις μνήμην του εν αγίοις πατρός ημών Γρηγορίου αρχιεπισκόπου Θεσσαλονίκης του Παλαμά (12 - 14 Νοεμβρίου 1984), Θεσσαλονίκη 1986, 254 - 257.

Μαυροπούλου - Τσιούμη Χ., Μνημειακή ζωγραφική Μαυροπούλου - Τσιούμη Χ., «*Η μνημειακή ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη στο δεύτερο μισό του 14ου αιώνα*», Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη, τ.2, Αθήνα 1992, 658 - 669.

Μεράντζας Χρ. - Κωστή Ι., Άγιος Αθανάσιος __ Μεράντζας Χ.- Κωστή Ι., «Η ζωγραφική του Αγίου Αθανασίου (1584) στην Κάτω Μερόπη Πωγωνίου», *Δωδώνη 3*3 (2004), 77-210.

Μηναίον Σεπτεμβρίου __ *Μηναίον του Σεπτεμβρίου*, επιμ. έκδ. ιερομ. Βαρθολομαίος Κουτλουμουσιανός ο Ίμβριος, Αθήνα 2011.

Μηναίον Οκτωβρίου __ *Μηναίον του Οκτωβρίου*, επιμ. έκδ. ιερομ. Βαρθολομαίος Κουτλουμουσιανός ο Ίμβριος, Αθήνα 1960.

Μηναίον Νοεμβρίου __ *Μηναίον του Νοεμβρίου*, επιμ. έκδ. ιερομ. Βαρθολομαίος Κουτλουμουσιανός ο Ίμβριος, Αθήνα 2011.

Μηναίον Δεκεμβρίου __ *Μηναίον του Δεκεμβρίου*, επιμ. έκδ. ιερομ. Βαρθολομαίος Κουτλουμουσιανός ο Ίμβριος, Αθήνα 2009.

Μηναίον Απριλίου __ *Μηναίον του Απριλίου*, επιμ. έκδ. ιερομ. Βαρθολομαίος Κουτλουμουσιανός ο Ίμβριος, Αθήνα 1972.

Μηναίον Μαρτίου __ *Μηναίον του Μαρτίου*, επιμ. έκδ. ιερομ. Βαρθολομαίος Κουτλουμουσιανός ο Ίμβριος, Αθήνα 2011.

Μηναίον Ιουνίου __ *Μηναίον του Ιουνίου*, επιμ. έκδ. ιερομ. Βαρθολομαίος Κουτλουμουσιανός ο Ίμβριος, Αθήνα 2012.

Μηναίον Ιουλίου __ *Μηναίον του Ιουλίου*, επιμ. έκδοσης ιερομ. Βαρθολομαίος Κουτλουμουσιανός ο Ίμβριος, Αθήνα 1967.

Μηναίον Αυγούστου __ *Μηναίον του Αυγούστου*, επιμ. έκδ. ιερομ. Βαρθολομαίος Κουτλουμουσιανός ο Ίμβριος, Αθήνα 2009.

Μιχαΐλίδης Μ., Νέα στοιχεία __ Μιχαΐλίδης Μ., «Νέα στοιχεία ζωγραφικού διακόσμου δύο μνημείων της Μακεδονίας», *Α.Α.Α.* 4 (1971), 341 - 352.

Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων __ *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, Ζωγραφική,* επιμέλεια Γαρίδης Μ. - Παλιούρας Α., Ιωάννινα 1993.

Μουρίκη Ν., Προεικονίσεις __ Μουρίκη Ντ., «Αι Βιβλικαί προεικονίσεις της Παναγίας εις τον τρούλλον της Περιβλέπτου του Μυστρά», *Α.Δ.* 25, τ. Α΄ Μελέτες (1970), 217 - 251.

Μπαλτογιάννη Χρ., Συλλογή Οικονομοπούλου __ Μπαλτογιάννη Χρ., *Εικόνες. Συλλογή Δημητρίου Οικονομοπούλου*, Αθήνα 1985.

Μπαλτογιάννη Χρ., Η Κοίμηση του Ανδρέα Ρίτζου __ Μπαλτογιάννη Χρ., «*Η Κοίμηση του Ανδρέα Ρίτζου του Λονδίνου και η εξάρτησή της από τη ζωγραφική και τα ιδεολογικά ρεύματα του 14ου αιώνα*», Ευφρόσυνον, Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη, τ. 1, Αθήνα 1991, 353 - 372.

Μπεκιάρης Α., Ο ζωγραφικός διάκοσμος __ Μπεκιάρης Α., *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Νάρθηκα και της Λιτής της Μονής Δοχειαρίου (1568)*, Ιωάννινα 2012 (δακτυλογραφημένη Διδακτορική Διατριβή).

Μπίθα Ι., Παρατηρήσεις __ Μπίθα Ι., «Παρατηρήσεις στον εικονογραφικό κύκλο του αγίου Σπυρίδωνα», *Δ.Χ.Α.Ε.* 19 (1996 - 1997), 151 κ.ε.

Μπορμπουδάκης Μ., Παρατηρήσεις __ Μπορμπουδάκης Μ., «*Παρατηρήσεις στη ζωγραφική του Σκλαβεροχωρίου*», Ευφρόσυνον, Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη, τ. 1, Αθήνα 1991, 375 - 398.

Μπρούσκαρη Μ., Το Μουσείο __ Μπρούσκαρη Μ., *Το Μουσείο Παύλου και Αλεξάνδρας Κανελλοπούλου,* Αθήνα 2002.

Μυλωνά Ζ., Μουσείο Ζακύνθου __ Μυλωνά Ζ., *Μουσείο Ζακύνθου*, Αθήνα 1998.

Νικήτα του Παφλαγόνος, Τα ευρισκόμενα πάντα __ Νικήτα του Παφλαγόνος του και Δαβίδ, *Νικήτα Βυζαντίου τα ευρισκόμενα πάντα*, ed. J. - P. Migne, P.G. 105, Turnholti (Belgium), χ.χ.

Νικοδήμου του Αγιορείτου, Εορτοδρόμιον __ Νικοδήμου εν μοναχοίς ελαχίστου του Αγιορείτου, *Εορτοδρόμιον ήτοι εις τους ασματικούς κανόνας των Δεσποτικών και Θεομητορικών εορτών,* Βενετία 1836.

Νικονάνος Ν., Βυζαντινοί ναοί __ Νικονάνος Ν., *Βυζαντινοί ναοί της Θεσσαλίας, από το 10ο αιώνα ως την κατάκτηση της περιοχής από τους Τούρκους το 1393. Συμβολή στη βυζαντινή αρχιτεκτονική*, Αθήνα 1979.

Νυσταζοπούλου - Πελεκίδου Μ., Η ζωγραφική στα Βαλκάνια __ Νυσταζοπούλου - Πελεκίδου Μ., «Η βυζαντινή μνημειακή ζωγραφική στα Βαλκάνια. Ιστορική συγκυρία και πολιτική ιδεολογία, τέλη 12ου-16ος αι.» *Εώα και Εσπέρια* 6 (2004-2006), 149-190.

Ξυγγόπουλος Α., Υπαπαντή _ Ξυγγόπουλος Α., «Υπαπαντή», *Ε.Ε.Β.Σ. 6* (1929), 328 - 339.

Ξυγγόπουλος Α., Αρχάγγελος Μιχαήλ __ Ξυγγόπουλος Α., «Αρχάγγελος Μιχαήλ ο Φύλαξ», *Δ.Χ.Α.Ε.* 1 (1932), 18.

Ξυγγόπουλος Α., Βυζαντινόν κιβωτίδιον __ Ξυγγόπουλος Α., «Βυζαντινόν κιβωτίδιον μετά παραστάσεων εκ του Βίου του αγίου Δημητρίου», *Α.Ε.* (1936), 101 - 136.

Ξυγγόπουλος Α., Ο υμνολογικός εικονογραφικός τύπος __ Ξυγγόπουλος Α., «Ο υμνολογικός εικονογραφικός τύπος της εις Άδην καθόδου του Ιησού», *Ε.Ε.Β.Σ.* 17 (1941), 113 - 129.

Ξυγγόπουλος Α., Άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος __ Ξυγγόπουλος Α., «Άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος "Πηγή της Σοφίας"», *Α.Ε.* (1942 - 1944), (Αθήνα 1948), 1 - 36.

Ξυγγόπουλος Α., Οι στυλίται __ Ξυγγόπουλος Α., «Οι στυλίται εις την βυζαντινήν τέχνην», *Ε.Ε.Β.Σ.* 19 (1949), 116 - 129.

Ξυγγόπουλος Α., Η ψηφιδωτή διακόσμησις __ Ξυγγόπουλος Α., *Η ψηφιδωτή διακόσμησις του ναού των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης,* Θεσσαλονίκη 1953.

Ξυγγόπουλος Α., Μνημεία Σερβίων _ Ξυγγόπουλος Α., *Τα μνημεία των Σερβίων,* Αθήνα 1957.

Ξυγγόπουλος Α., Μερικαί παρατηρήσεις __ Ξυγγόπουλος Α., «Μερικαί παρατηρήσεις εις τας ηπειρωτικάς τοιχογραφίας», *Δ.Χ.Α.Ε.* 1 (1959), 108 - 114.

Ξυγγόπουλος Α., Το εν Χώναις θαύμα __ Ξυγγόπουλος Α., «Το εν Χώναις θαύμα του Αρχαγγέλου Μιχαήλ. Μία Παλαιολόγειος εικών με ψευδή υπογραφή», *Δ.Χ.Α.Ε.* 1 (1959), 26 - 39.

Ξυγγόπουλος Α., Οι τοιχογραφίες __ Ξυγγόπουλος Α., *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου Ορφανού Θεσσαλονίκης,* Αθήνα 1964.

Ξυγγόπουλος Α., Ο εικονογραφικός κύκλος __ Ξυγγόπουλος Α., *Ο εικονογραφικός κύκλος της ζωής του αγίου Δημητρίου*, Θεσσαλονίκη 1970.

Ξυγγόπουλος Α., Η πτερωτή ψυχή __ Ξυγγόπουλος Α., «Η πτερωτή ψυχή της Θεοτόκου», *Δ.Χ.Α.Ε.* 6 (1970-1972), 1 - 12.

Ξυγγόπουλος Α., Μονή Προδρόμου __ Ξυγγόπουλος Α., *Αι τοιχογραφίαι του καθολικού της Μονής Προδρόμου παρά τας Σέρρας*, Θεσσαλονίκη 1973.

Ξυγγόπουλος Α., Η τοιχογραφία __ Ξυγγόπουλος Α., «Η τοιχογραφία του μαρτυρίου του αγίου Δημητρίου εις τους Αγίους Αποστόλους Θεσσαλονίκης», *Δ.Χ.Α.Ε.* 8 (1975 - 1976), 1 - 16.

Ξυγγόπουλος Α., Κυνοκέφαλοι __ Ξυγγόπουλος Α., «Κυνοκέφαλοι», *Δ.Χ.Α.Ε.* 9, (1977-1979), 1-17.

Omont H., Miniatures __ Omont H., *Miniatures des plus anciens manuscripts grecs de la Bibliothèque Nationale du VIe au XIVe siècle,* Paris 1929.

Ορλάνδος Α., Η Πόρτα Παναγιά __ Ορλάνδος Α., «Η Πόρτα Παναγιά της Θεσσαλίας», *Α.Β.Μ.Ε.* 1 (1935), 5-40.

Ορλάνδος Α., Σταχυολογήματα __ Ορλάνδος Α., «Σταχυολογήματα εκ μονών της Πίνδου», *Α.Β.Μ.Ε.* 5 (1939 - 40), 167 - 197.

Παζαράς Ν., Οι τοιχογραφίες __ Παζαράς Ν., *Οι τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη και η ένταξή τους στη μνημειακή ζωγραφική της Καστοριάς και της ευρύτερης περιοχής (Καστοριά, Μ. Μακεδονία, Β. Ήπειρος),* Θεσσαλονίκη 2013 (δακτυλογραφημένη διδακτορική διατριβή).

Παϊσίδου Μ., Φάσεις τοιχογράφησης __ Παϊσίδου Μ., «Οι παλαιότερες φάσεις τοιχογράφησης της Παναγίας συνοικίας Μουζεβίκη στην Καστοριά και η εξέλιξη της τοπικής εικονογραφικής παράδοσης», *Μακεδονικά* 31 (1997 - 98), 135-170.

Παϊσίδου Μ., Ζητήματα __ ΠαϊσίδουΜ., *«Ζητήματα μνημειακής ζωγραφικής του 16ου αι. από την περιοχή των Πρεσπών»,* Η Θρησκευτική Ζωγραφική μετά την Άλωση, Αθήνα 2002, 179 - 201.

Παϊσίδου Μ., Καστοριά __ Παϊσίδου Μ., *Οι τοιχογραφίες του 17ου αιώνα στους ναούς της Καστοριάς. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής της Δυτικής Μακεδονίας*, Αθήνα 2002.

Παϊσίδου Μ., Το καθολικό της Μονής __ Παϊσίδου Μ., «*Το Καθολικό της Μονής του Αγίου Γεωργίου Ρητίνης στην Πιερία: μελέτη τοπογραφίας, αρχιτεκτονικής, μνημειακής ζωγραφικής*», Η Πιερία στα Βυζαντινά και Νεότερα χρόνια, Πρακτικά 4ου Επιστημονικού Συνεδρίου, Κατερίνη 2014, 341 - 413.

Παϊσίδου Μ., Εικονογραφικά ζητήματα __ Παϊσίδου Μ., «*Εικονογραφικά ζητήματα της περιοχής Πρεσπών και Αχρίδας κατά τον 15ο αιώνα*», Πρακτικά

Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου «Αγία Γραφή και Εικαστικές Τέχνες», Αθήνα 2017, 30 – 43.

Παϊσίδου Μ., Η Παναγία Ελεούσα __ Παϊσίδου Μ., *Η Παναγία Ελεούσα της Μεγάλης Πρέσπας, Μελέτη μνημειακής τοπογραφίας, αρχιτεκτονικής και ζωγραφικής των αρχών του 15ου αιώνα στην περιοχή των Πρεσπών,* Θεσσαλονίκη 2019.

Παλιούγκας Θ., Η Θεσσαλία __ Παλιούγκας Θ., *Η Θεσσαλία στο οδοιπορικό του περιηγητή Εβλιγιά Τσελεμπή 1668,* Λάρισα 2001.

Παλιούρας Α., Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία __ Παλιούρας Α., *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία. Συμβολή στη Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή τέχνη*, Αθήνα 1985.

Παλιούρας Α., Το Λουτρό του Χριστού __ Παλιούρας Α., «Το Λουτρό του Χριστού στην παράσταση της Γέννησης», *Φιλολογικά* 2 (1980), 39 - 50.

Παλιούρας Α., Οι τοιχογραφίες του καθολικού __ Παλιούρας Α., «*Οι τοιχογραφίες του Καθολικού. Το πανόραμα της χριστιανικής διαδασκαλίας με εικόνες και χρώματα*», ΠΑΡΟΥΣΙΑ Ιεράς Μονής Δοχειαρίου, Άγιον Όρος 2001, 291-320.

Παλιούρας Α. - Ταβλάκης Ι., Άλλες εικόνες __ Παλιούρας Α. - Ταβλάκης Ι., «*Άλλες εικόνες του 17ου αιώνα*», Κειμήλια Πρωτάτου, τ. Β΄, Άγιον Όρος 2004, 200 - 279.

Πάλλας Δ., Εικόνα του αγίου Ευσταθίου __ Πάλλας Δ., «*Εικόνα του αγίου Ευσταθίου στη Σαλαμίνα»*, Χαριστήριον εις Αναστάσιον Κ. Ορλάνδον, τ. Γ΄, Αθήνα 1966, 328 - 369.

Παναγιωτίδη Μ., Μερικές παρατηρήσεις __ Παναγιωτίδη Μ., «Μερικές παρατηρήσεις στις προοπτικές συμβάσεις μιας εικόνας του Ανδρέα Ρίτζου», *Δ.Χ.Α.Ε.* 9 (1977-79), 249 - 258.

Πανσέληνου Ν., Τα σύμβολα των Ευαγγελιστών __ Πανσέληνου Ν., «Τα σύμβολα των Ευαγγελιστών στη βυζαντινή μνημειακή ζωγραφική. Μορφή και περιεχόμενο», *Δ.Χ.Α.Ε.* 17 (1993 - 1994), 79 - 85.

Παντζαρίδης Σ., Μολυβοκκλησιά __ Παντζαρίδης Σ., *Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου Κοιμήσεως Θεοτόκου (Μολυβοκκλησιάς) Καρυές Άγιον Όρος*, Θεσσαλονίκη 2006.

Παπάγγελος Ι., Η δεύτερη φάση __ Παπάγγελος Ι., *«Η δεύτερη φάση των τοιχογραφιών (1560) του ναού του Αγίου Δημητρίου της Αιανής Κοζάνης»,* Αφιέρωμα στον Ακαδημαϊκό Παναγιώτη Λ. Βοκοτόπουλο, Αθήνα 2015, 509 – 516.

Παπαδάκη - Oekland Στ., Το Άγιο Μανδήλιο __ Παπαδάκη - Oekland Στ., «Το Άγιο Μανδήλιο ως νέο σύμβολο σε ένα αρχαίο εικονογραφικό σχήμα», *Δ.Χ.Α.Ε.* 14 (1987 - 1088), 283 - 294.

Παπαδημητρίου Π., Οι απεικονίσεις του αγίου __ Παπαδημητρίου Π., «Οι απεικονίσεις του αγίου Αχιλλείου στον ελλαδικό χώρο και η διάδοση της τιμής του», *Δ.Χ.Α.Ε.* 34 (2013), 179-190.

Παπαευσταθίου Α., Εικονογραφία των Πρωτοπλάστων __ Παπαευσταθίου Α., «*Εικονογραφία των Πρωτοπλάστων στη Μονή Φιλανθρωπηνών»,* Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων: Πρακτικά Συμποσίου “700 χρόνια 1292 - 1992” (29 - 31 Μαϊου 1992), Ιωάννινα 1999, 239 - 262.

Παπαζώτος Θ., Οι τοιχογραφίες __ Παπαζώτος Θ., «Οι τοιχογραφίες του καθολικού της Μονής της Παναγιάς στον Αλιάκμονα», *Μακεδονικά* 21 (1981), 93 - 107.

Παπαζώτος Θ., Η ζωγραφική της πενταετίας __ Παπαζώτος Θ., «*Η ζωγραφική της πενταετίας 1565 – 1570*», ΑΜΗΤΟΣ: Τιμητικός τόμος για τον καθηγητή Μανόλη Ανδρόνικο, τ. ΙΙ, Θεσσαλονίκη 1987, 629 – 634.

Παπαζώτος Θ., Η ζωγραφική __ Παπαζώτος Θ., «*Η ζωγραφική των αρχών του 16ου αιώνα στην Πιερία και Ημαθία. Μια πρώτη προσέγγιση»*, Επιστημονικό Συνέδριο «Η Πιερία στα βυζαντινά και νεώτερα χρόνια» (Κατερίνη, 25-28 Νοεμβρίου 1993), Θεσσαλονίκη 1993, 189-218.

Παπαζώτος Θ., Βέροια __ Παπαζώτος Θ., *Η Βέροια και οι ναοί της (11ος - 18ος αι.). Ιστορική και αρχαιολογική σπουδή των μνημείων της πόλης*, Αθήνα 1994.

Παπαζώτος Θ., Βυζαντινές εικόνες __ Παπαζώτος Θ., *Βυζαντινές εικόνες της Βέροιας*, Αθήνα 1995.

Παπαθεοφάνους - Τσουρή Ε., Φορητή εικόνα __ Παπαθεοφάνους - Τσουρή Ε., «Φορητή εικόνα από την Αλεξανδρούπολη με τον ευαγγελιστή Ιωάννη και σκηνές του βίου του», *Δ.Χ.Α.Ε.* 25 (2004), 155 - 174.

Παπακυριακού Χ., Η Προδοσία __ Παπακυριακού Χ., «Η Προδοσία του Ιούδα. Παρατηρήσεις στην μετεικονομαχική εικονογραφία της παράστασης», *Βυζαντινά* 23 (2000-2003), 233-260.

Παπαμαστοράκης Τ., Η σημασία των Προφητών __ Παπαμαστοράκης Τ., «Η σημασία των Προφητών στον τρούλο της Παναγίας του Άρακος και οι αντίστοιχες περιπτώσεις της Παναγίας Μυριοκεφάλων και της Παναγίας της Veljusa», *Α.Δ.* 40 (1985), Μελέτες, 71-89.

Παπαμαστοράκης Τ., Η μορφή του Χριστού __ Παπαμαστοράκης Τ., «Η μορφή του Χριστού - Μεγάλου Αρχιερέα», *Δ.Χ.Α.Ε.* 17 (1993 - 1994), 67 - 78.

Παπαμαστοράκης Τ., Ιστορήσεις παλληκαριών __ Παπαμαστοράκης Τ., «Ιστορίες και ιστορήσεις βυζαντινών παλληκαριών», *Δ.Χ.Α.Ε.* 20 (1998), 213 - 230.

Παπαμαστοράκης Τ., Ο διάκοσμος του τρούλλου __ Παπαμαστοράκης Τ., *Ο διάκοσμος του τρούλλου των ναών της παλαιολόγειας περιόδου (1261 - 1453) στη Βαλκανική χερσόνησο και την Κύπρο*, Αθήνα 2001.

Παρανή Μ., Το αρχιτεκτονικό βάθος __ Παρανή Μ., «*Το αρχιτεκτονικό βάθος στο έργο του ζωγράφου Φίλιππου Γουλ: μερικές σκέψεις*», Ανταπόδοση. Μελέτες βυζαντινής και μεταβυζαντινής αρχαιολογίας και τέχνης προς τιμήν της καθηγήτριας Ελένης Δεληγιάννη-Δωρή, Αθήνα 2010, 341-367.

Παρανή Μ., Βυζαντινά μαχαιροπίρουνα __ Παρανή Μ., «Βυζαντινά μαχαιροπίρουνα: μία επισκόπηση», *Δ.Χ.Α.Ε.* 31 (2010), 163 - 164.

Παρχαρίδου – Αναγνώστου Μ., Τρεις Παίδες εν Καμίνω __ Παρχαρίδου – Αναγνώστου Μ., «*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, 74.

Παρχαρίδου - Αναγνώστου Μ., Παρατηρήσεις στο εικονογραφικό πρόγραμμα __ Παρχαρίδου - Αναγνώστου Μ., «*Παρατηρήσεις στο εικονογραφικό πρόγραμμα των μοναστηριακών ναών της δυτικής Μακεδονίας σε σχέση με την "αναγέννηση" του 16ου αιώνα*», Γρεβενά, Ιστορία - Τέχνη - Πολιτισμός, Πρακτικά Συνεδρίου, Θεσσαλονίκη - Γρεβενά 2004, 148 - 164.

Πασαλή Α., Ναοί __ Πασαλή Α., *Ναοί της Επισκοπής Δομενίκου και Ελασσόνος. Συμβολή στη μεταβυζαντινή αρχιτεκτονική,* Θεσσαλονίκη 2003

Πάσχος Π., Ο αναχωρητικός μοναχισμός __ Πάσχος Π., «Ο αναχωρητικός μοναχισμός κατά τον Δ΄αιώνα: Ο βίος του Μεγάλου Ονουφρίου», *Θεολογία* 61/4 (1990), 817 - 858.

Πατρινέλης Χ., Ο Ελληνισμός __ Πατρινέλης Χ., «Ο Ελληνισμός κατά την πρώιμη τουρκοκρατία (1453 - 1600). Γενικές παρατηρήσεις και συσχετισμοί με την ιστορική εξέλιξη της μεταβυζαντινής τέχνης», *Δ.Χ.Α.Ε.* 16 (1991 - 1992), 33 - 38.

Πελεκανίδης Σ. - Χατζηδάκης Μ., Καστοριά __ Πελεκανίδης Σ. - Χατζηδάκης Μ., *Καστοριά*, Αθήνα 1984.

Πελεκανίδης Σ., Έρευναι __ Πελεκανίδης Σ., «Έρευναι εν Άνω Μακεδονία», *Μακεδονικά* 5 (1961 - 1963), Θεσσαλονίκη 1963, 363 - 414.

Πελεκανίδης Στ., Καλλιέργης __ Πελεκανίδης Στ., *Καλλιέργης. Όλης της Θετταλίας άριστος ζωγράφος,* Αθήνα 1973.

Πελεκανίδης Στ., Καστοριά __ Πελεκανίδης Στ., *Καστοριά, Βυζαντιναί τοιχογραφίαι*, Θεσσαλονίκη 1953.

Πελεκανίδης Στ., Χρονολογικά προβλήματα __ Πελεκανίδης Στ., «Χρονολογικά προβλήματα των τοιχογραφιών του καθολικού της Μαυριώτισσας Καστοριάς», *Α.Ε.* 1978, 147 - 159.

Πεσιρίδου Ι., Παναγιά Χαβιαρά __ Πεσιρίδου Ι., *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του ναού της Παναγιάς Χαβιαρά στη Βέροια (15ος - 16ος αι.)*, Τμήμα Ιστοριάς - Αρχαιολογίας Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 2001 (δακτυλογραφημένη μεταπτυχιακή εργασία).

Πέτκοβιτς Σ., Εικόνες __ Πέτκοβιτς Σ., *Εικόνες Ιεράς Μονής Χιλανδαρίου,* Άγιον Όρος 1997.

Πετρονώτης Α., Βυζαντινή κεράμινη επιγραφή __ Πετρονώτης Α., «*Βυζαντινή κεράμινη επιγραφή στην επισκοπική βασιλική του Αγίου Γεωργίου στο θεσσαλικό Δομένικο*», Διεθνές Συνέδριο για την Αρχαία Θεσσαλία. Στη μνήμη του Δημήτρη Ρ. Θεοχάρη, Αθήνα 1992, 506-515.

Piatnitsky J., Η εις Άδου Κάθοδος __ Piatnitsky J., Εικόνες της Κρητικής Τέχνης, Κατάλογος Έκθεσης, Βικελαία Βιβλιοθήκη - Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειον 1993, λήμ. *«Η εις Άδου Κάθοδος»,* 326-330, πίν. 1.

Πίκουλας Γ., Διασχίζοντας την Πίνδο __ Πίκουλας Γ., «*Τα προγράμματα του Π.Θ. / ΙΑΚΑ. 1. "Διασχίζοντας την Πίνδο. Διαβάσεις και άμυνα". Η έρευνα στη Θεσσαλία: 2006 2. "Διασχίζοντας τον Όλυμπο: Οδικό δίκτυο και άμυνα στην Περραιβία" (2008)*», Α.Ε.Θ.Σ.Ε. 3 (2009), τομ.1, 277 - 286.

Προβατάκης Θ., Ο Διάβολος __ Προβατάκης Θ., *Ο Διάβολος εις την βυζαντινήν τέχνην. Συμβολή εις την έρευνα της ορθοδόξου ζωγραφικής και γλυπτικής*, Θεσσαλονίκη 1980.

Προεστάκη Ξ., Η Μεταφορά της Κιβωτού __ Προεστάκη Ξ., «Η "Μεταφορά της Κιβωτού στην Ιερουσαλήμ" σε μεταβυζαντινές τοιχογραφίες», *Α.Α.Α.* 40 - 41 (2007 - 2008), 247 - 260.

Προεστάκη Ξ., Η παλαιά μονή __ Προεστάκη Ξ., «*Η παλαιά μονή των Ταξιαρχών στο Στεφάνι Κορινθίας*», ΑΝΤΑΠΟΔΟΣΗ. Μελέτες βυζαντινής και μεταβυζαντινής αρχαιολογίας και τέχνης προς τιμήν της καθηγήτριας Ελένης Δεληγιάννη - Δωρή, Αθήνα 2010, 393 - 430.

Ράμφος Ι. - Οικονομίδης Δ., Βαρβάρα __ Ράμφος Ι. - Οικονομίδης Δ., «Βαρβάρα», *Θ.Η.Ε.* 3, 608 - 611.

Ρηγόπουλος Ι., Ο αγιογράφος __ Ρηγόπουλος Ι., *Ο αγιογράφος Θεόδωρος Πουλάκης και η Φλαμανδική χαλκογραφία*, Αθήναι 1979.

Ρηγόπουλος Ι., Φλαμανδικές επιδράσεις __ Ρηγόπουλος Ι., *Φλαμανδικές επιδράσεις στη μεταβυζαντινή ζωγραφική,* β΄τόμος, Αθήναι 2006.

Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο __ Σαμπανίκου Ε., *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών της Μονής Βαρλαάμ στα Μετέωρα (1637)*, Τρίκαλα 1997.

Σαμπανίκου Ε., Κοίμηση Εφραίμ του Σύρου __ Σαμπανίκου Ε., «*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*», Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, Πρακτικά Συμποσίου, Ιωάννινα 1999, 275 - 289.

Σαμπανίκου Ε., Τεχνοτροπικές τάσεις __ Σαμπανίκου Ε., «Τεχνοτροπικές τάσεις στην μνημειακή ζωγραφική του 17ου αιώνα στην περιοχή της Κεντρικής Θεσσαλίας», *Θ.Η.* 37 (2000), 145 - 162.

Σδρόλια Σ., Η ζωγραφική __ Σδρόλια Σ., «Η ζωγραφική της μονής Γεννήσεως της Θεοτόκου στο Πολυδένδρι Αγιάς (1590). Παρατηρήσεις στο πρόγραμμα και την εικονογραφία του καθολικού», *Δ.Χ.Α.Ε.* 27 (2006), 221 - 232.

Σδρόλια Στ., Οι τοιχογραφίες __ Σδρόλια Στ., *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Πέτρας (1625) και η ζωγραφική των ναών των Αγράφων του 17ου αιώνα,* Βόλος 2012.

Σδρόλια Σ., Η περιοχή της Ελασσόνας __ Σδρόλια Σ., «Η περιοχή της Ελασσόνας τον 16ο αιώνα. Η μαρτυρία των μνημείων», *Θ.Η.* 66 (2014), 17-19.

Σδρόλια Στ., Η καλλιτεχνική ανάπτυξη __ Σδρόλια Στ., *«Η καλλιτεχνική ανάπτυξη στη Θεσσαλία τον 16ο αιώνα»*, Ελπίδα και Πίστη. Εκκλησία και Τέχνη στη Θεσσαλία τον 16ο αιώνα, Κατάλογος Έκθεσης Διαχρονικό Μουσείο Λάρισας (2 Δεκεμβρίου 2018 - 28 Φεβρουαρίου 2019), Λάρισα 2018, 6 - 8.

Σέμογλου Α., Ο καλλιτεχνικός Δυϊσμός __ Σέμογλου Α., «Ο καλλιτεχνικός "Δυϊσμός" στην εντοίχια εκκλησιαστική ζωγραφική του 16ου αιώνα στην Ελλάδα. Συμβολή στη μελέτη του γραπτού κοσμήματος», *Δ.Χ.Α.Ε.* 22 (2001), 287 - 296.

Σέμογλου Α., Μονή Μυρτιάς __ Σέμογλου Α., «Ο εντοίχιος διάκοσμος του καθολικού της μονής Μυρτιάς στην Αιτωλία (φάση του 1539) και η θέση του στη ζωγραφική του α΄μισού του 16ου αι.», *Εγνατία* 6 (2001-2002), 185-237.

Σέμογλου Α., Ζάβορδα __ Σέμογλου Α., *«Παρατηρήσεις στον εντοίχιο διάκοσμο του καθολικού της μονής του Οσίου Νικάνορα στη Ζάβορδα Γρεβενών»*, Γρεβενά, Ιστορία - Τέχνη - Πολιτισμός, Πρακτικά Συνεδρίου, Θεσσαλονίκη - Γρεβενά 2004, 143-147.

Σιμωτάς Π., Φλεγόμενη Βάτος __ Σιμωτάς Π., «Περί της εν Σινά Φλεγομένης και μη κατακαιομένης Βάτου», *Θεολογία* 70 (1999), 615 - 638.

Σισίου Ι., Άγιος Κλήμης __ Σισίου Ι., «*Οι απεικονίσεις του αγίου Κλήμεντος Αχρίδας από καστοριανούς καλλιτέχνες*», Κύριλλος και Μεθόδιος - Παρακαταθήκες πολιτισμού, (επ. Κ. Νιχωρίτης), Θεσσαλονίκη, 2012, 405 - 436.

Σισίου Ι., Άγιος Γεώργιος ο Μέγας Δούκας __ Σισίου Ι., «Άγιος Γεώργιος ο Μέγας Δούκας - εικόνα του Μουσείου Καστοριάς», *Zograf* 38 (2014), 99 - 112.

Σκαβάρα Μ., Το Έργο__ Σκαβάρα Μ., *Το έργο των Λινοτοπιτών ζωγράφων Μιχαήλ και Κωνσταντίνου στην Επισκοπή Δρυινουπόλεως Βορείου Ηπείρου. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής του 17ου αιώνα,* Ιωάννινα 2011.

Σκώττη Τ., Το Όραμα του προφήτη Δανιήλ __ Σκώττη Τ., «Το όραμα του Προφήτη Δανιήλ (Δαν.Ζ΄, 1-14) στη μεταβυζαντινή ζωγραφική», *Δ.Χ.Α.Ε.* 33 (2012), 289 - 302.

Σοφιανός Δ., Ιστορικά σχόλια __ Σοφιανός Δ., «Ιστορικά Σχόλια σε Επιγραφές, Επιγράμματα, Χαράγματα και Ενθυμήσεις της Μονής Δουσίκου. Συμβολαί στην Ιστορία της Μονής», *Μεσαιωνικά και Νέα Ελληνικά* τ.1ος, Αθήνα 1984, 9-70.

Σοφιανός Δ., Μετέωρα __ Σοφιανός Δ*., Μετέωρα, οδοιπορικό,* Μετέωρα 1990.

Σοφιανός Δ., Ο άγιος Αχίλιος Λαρίσης __ Σοφιανός Δ., «Ο άγιος Αχίλιος Λαρίσης. Ο αρχικός ανέκδοτος βίος (Θ΄ αι.) και η μεταγενέστερη ανέκδοτη διασκευή του (ΙΓ΄ αι.). Ανέκδοτα υμνογραφικά κείμενα», *M.N.E.* 3 (1990), 97 - 213.

Σοφιανός Δ., Ο Άγιος Βησσαρίων __ Σοφιανός Δ., «Ο Άγιος Βησσαρίων Μητροπολίτης Λαρίσης (1527-1540) και κτήτορας της Μονής Δουσίκου. Ανέκδοτα αγιολογικά και άλλα κείμενα», *M.N.E. 4* (1992), 177-228 (= Δουσικιώτικα Σύμμικτα, Αθήνα - 2005, αρ.7).

Σοφιανός Δ., Οι Νεόφυτοι Λαρίσης __ Σοφιανός Δ., «Οι Νεόφυτοι Λαρίσης του 16ου αιώνος. Συμβολή εις την εκκλησιαστικήν ιστορίαν της Μεταβυζαντινής Θεσσαλίας», *Επετηρίς του Μεσαιωνικού Αρχείου* 15/16 (1965/66), 1997, 86-124 (= Δουσικιώτικα Σύμμικτα, Αθήνα - 2005, αρ.1).

Σοφιανός Δ., Χατζη-Γερασίμου ιερομονάχου __ Σοφιανός Δ., «Χατζη-Γερασίμου ιερομονάχου Δουσικιώτη, Ανέκδοτο εγκώμιο (1826) του αγίου Βησσαρίωνος, μητροπολίτη Λαρίσης (Μάρτ. 1527 - Σεπτ. 1540) και κτίτορα της Μονής Δουσίκου. Προσωπογραφικά και χρονολογικά αγίου Βησσαρίωνος», *Τρικαλινά* 7 (1987), 7-40, (= Δουσικιώτικα Σύμμικτα, Αθήνα - 2005, αρ.4).

Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή __ Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., *Άγια Μετέωρα, Ιερά Μονή Αγίου Νικολάου Αναπαυσά, Ιστορία - Τέχνη,* Τρίκαλα 2003.

Σοφιανός Δ. - Δεριζιώτης Λ., Μονή Υπαπαντής __ Σοφιανός Δ. - Δεριζιώτης Λ., *Η Ιερά Μονή της Υπαπαντής των Μετεώρων, δεύτερο μισό του 14ου αιώνα. Προσκυνητάριο - Ιστορία και τέχνη,* Αθήνα 2011.

Σοφοκλέους Σ., Η Ανάληψη του προφήτη __ Σοφοκλέους Σ., *Cyprus. The Holy Island, Icons through the centuries (10th - 20th century)*, Κατάλογος Έκθεσης

(Hellenic Centre, 1 November - 17 December 2000), Nicosia 2000, λήμμ. *«Η Ανάληψη του προφήτη Ηλία»,* 148 - 149, αρ.κατ. 19.

Σπανός Κ., Περραιβία του 1858 __ Σπανός Κ., «*Περραιβία του 1858 κατά τον L. Heuzey*», Περραιβία, Θεσσαλονίκη 1978.

Σπανός Κ., Οι Θεσσαλικοί οικισμοί __ Σπανός Κ., «Οι Θεσσαλικοί οικισμοί στον Ιεροσολυμιτικό κώδικα 509 (1649 - 1669)», *Θ.Η.* 40 (2001), 293-366.

Σπυριδάκης Γ., Κυριακή __ Σπυριδάκης Γ., «Κυριακή», *Θ.Η.Ε.* 7, 1143 - 1144.

Σταυροπούλου – Μακρή Α., Εικόνα Παναγίας Βρεφοκρατούσας __ Σταυροπούλου – Μακρή Α., «Εικόνα Παναγίας Βρεφοκρατούσας στο Μέτσοβο», *Δωδώνη* 4 (1975), 379 – 392.

Σταυροπούλου-Μακρή Α., Πρώτες ειδήσεις __ Σταυροπούλου-Μακρή Α., «Πρώτες ειδήσεις για τοιχογραφίες του 16ου αιώνα στον Άγιο Δημήτριο Βελτσίστας», *Η.Χ.* 24 (1982), 176-182.

Σταυροπούλου - Μακρή Α., Η Εύρεση __ Σταυροπούλου - Μακρή Α., «*Η Εύρεση και η Ύψωση του Τιμίου Σταυρού σε τρίπτυχο του Κλόντζα*», Αντίφωνο, αφιέρωμα στον Καθηγητή Ν.Β. Δρανδάκη, Θεσσαλονίκη 1994, 475 - 485.

Σταυροπούλου Α., Απεικονίσεις της Ιερουσαλήμ __ Σταυροπούλου Α., «*Απεικονίσεις της Ιερουσαλήμ στις μεταβυζαντινές εικόνες με αφορμή ένα έργο του Ιωάννη Απακά*», Μίλτος Γαρίδης (1926-1996) Αφιέρωμα, τ. Β΄, Ιωάννινα 2003, 729-758.

Στουφή - Πουλημένου Ι., Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες __ Στουφή - Πουλημένου Ι., *Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες στις εκκλησίες της Ζακύνθου (15ος - 18ος αιώνας)*, Αθήνα 2017.

Στρατή Α., Η ζωγραφική __ Στρατή Α., *Η ζωγραφική στην Ιερά Μονή Τιμίου Προδρόμου Σερρών (14ος-19ος αι.). Μελέτες και άρθρα,* Θεσσαλονίκη 2007.

Συθιακάκη - Κριτσιμάλλη Β., Λείψανα γλυπτού διακόσμου __ Συθιακάκη - Κριτσιμάλλη Β., «Λείψανα γλυπτού αρχιτεκτονικού διακόσμου από τη βασιλική του "Αγίου Αχιλλίου" Λάρισας. Συμβολή στη μελέτη της οικοδομικής ιστορίας του μνημείου», *Α.Ε.Θ.Σ.Ε.* 2, (2009), 455-471.

Σωτηρίου Γ., Βυζαντινά μνημεία της Θεσσαλίας __ Σωτηρίου Γ., «Βυζαντινά μνημεία της Θεσσαλίας ΙΓ΄ και ΙΔ΄ αιώνος», *Ε.Ε.Β.Σ.* 5 (1928), 349 - 375.

Σωτηρίου Γ. και Μ., Σινά __ Σωτηρίου Γ. και Μ., *Εικόνες της Μονής Σινά,* Αθήνα 1956, τ.2, Αθήνα 1958.

Σωτηρίου Μ., Ενταφιασμός - Θρήνος __ Σωτηρίου Μ., «Ενταφιασμός - Θρήνος», *Δ.Χ.Α.Ε.* 7 (1973 - 1974), Αθήνα 1974, 139 - 147.

Ταβλάκης Ι., Ρωσικές εικόνες __ Ταβλάκης Ι., «Ρωσικές εικόνες του 17ου αι.», *Εικόνες Ιεράς Μονής Αγίου Παύλου,* Άγιον Όρος 1998, 139-154.

Ταβλάκης Ι., Τρεις Παίδες εν καμίνω __ Ταβλάκης Ι., Θησαυροί του Αγίου Όρους, κατάλογος Έκθεσης, Θεσσαλονίκη 1997, λήμ. *«Τρεις παίδες εν καμίνω»,* 161 - 162, πίν. σελ. 161.

Ταβλάκης Ι., Εικόνες του 17ου-18ου αι. __ Ταβλάκης Ι., «Εικόνες του 17ου - 18ου αι.», *Εικόνες Ιεράς Μονής Αγίου Παύλου,* Άγιον Όρος 1998,

Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα _ Ταβλάκης Ι., *Το εικονογραφικό πρόγραμμα στις Τράπεζες των Μονών του Αγίου Όρους,* Ιωάννινα 1997 (δακτυλογραφημένη διδακτορική διατριβή).

Ταρνανίδης Ι., Ιστορία __ Ταρνανίδης Ι., *Ιστορία της Σερβικής Εκκλησίας*, Θεσσαλονίκη 2002.

Ταρνανίδης Ι., Η Αρχιεπισκοπή Αχρίδας __ Ταρνανίδης Ι., «Η Αρχιεπισκοπή Αχρίδας ανάμεσα το Οικουμενικό Πατριαρχείο και στο Σλαβικό κόσμο», Β΄ Συμπόσιο «Η Μακεδονία κατά την εποχή των Παλαιολόγων», Θεσσαλονίκη, 14 - 20 Δεκεμβρίου 1992, Θεσσαλονίκη 2002, 563 - 570.

Ταρνανίδης Ι., Σελίδες από την γραμματεία __ Ταρνανίδης Ι., *Σελίδες από την εκκλησιαστική γραμματεία των Σλάβων*, Θεσσαλονίκη 2004.

Τόσκα Λ., Εικόνα Μεταμόρφωσης __ Τόσκα Λ., «*Εικόνα Μεταμόρφωσης από τη Μονή Παντοκράτορος*», Αφιέρωμα στη μνήμη Στυλιανού Πελεκανίδη, *Μακεδονικά*, παράρτημα 5, Θεσσαλονίκη 1983, 425 - 431.

Τόσκα - Ζαχάρωφ Λ., Οι τοιχογραφίες __ Τόσκα - Ζαχάρωφ Λ., *«Οι τοιχογραφίες της Παναγίας Φανερωμένης στη Νέα Σκιώνη Χαλκιδικής»,* Πρακτικά Α΄ Πανελλήνιου Συμποσίου Ιστορίας και Αρχαιολογίας της Χαλκιδικής (Πολύγυρος, 7-9 Δεκεμβρίου 1984), Θεσσαλονίκη 1987, 211-255.

Τόσκα Λ., Επιστύλιο τέμπλου __ Τόσκα Λ., Θησαυροί του Αγίου Όρους, Κατάλογος Έκθεσης, Θεσσαλονίκη 1997, λήμ. *«Επιστύλιο τέμπλου με αγγέλους, τη Μετάσταση του Ιωάννη του Θεολόγου και το Γενέσιο του Προδρόμου»,* 162 - 163, αρ. κατ. 2.99.

Τούρτα Α., Εικόνα με σκηνές __ Τούρτα Α., «Εικόνα με σκηνές Παθών στη μονή Βλατάδων», *Μακεδονικά* 22 (1982), 154 - 179.

Τούρτα Α., Οι ναοί __ Τούρτα Α., *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι,* Αθήνα 1991.

Τούρτα Α., Η θρησκευτική ζωγραφική __ Τούρτα Α., «*Η θρησκευτική ζωγραφική στην Πιερία τους πρώτους μετά την Άλωση αιώνες*», Επιστημονικό Συνέδριο: Η Πιερία στα Βυζαντινά και Νεώτερα χρόνια (Κατερίνη 25-28 Νοεμβρίου 1993), Θεσσαλονίκη, 305-322.

Τούτος Ν. - Φουστέρης Γ., Ευρετήριον __ Τούτος Ν. - Φουστέρης Γ., *Ευρετήριον της μνημειακής ζωγραφικής του Αγίου Όρους (10ος-17ος αιώνας),* Ακαδημία Αθηνών, Κέντρο Έρευνας της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής τέχνης, Αθήναι 2010.

Τρεμπέλας Π., Λειτουργίαι __ Τρεμπέλας Π., *Αι τρεις Λειτουργίαι κατά τους εν Αθήναις Κώδικας*, Αθήνα 1982

Τριβυζά Ε., Μονή Βυτουμά __ Τριβυζά Ε., *Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του καθολικού της Ιεράς Μονής Κοιμήσεως της Θεοτόκου Βυτουμά Καλαμπάκας (1600)*, Ιωάννινα 2004 (δακτυλογραφημένη διπλωματική εργασία).

Τριβυζά Ε., Ο διάκοσμος __ Τριβυζά Ε., «*Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του καθολικού της μονής Κοιμήσεως της Θεοτόκου Βυτουμά Καλαμπάκας (1600)*», Α.Ε.Θ.Σ.Ε. 1 (2006), τ. 2, 567-583.

Τριβυζά Ε., Παρατηρήσεις __ Τριβυζά Ε., «*Παρατηρήσεις της ζωγραφική του Αγίου Γεωργίου (Γεωργούλη) Δομενίκου*», ΑΕΘΣΕ 4 (2012) τ. 1, 487 - 496.

Τριβυζαδάκη Α., Παιδική ηλικία __ Τριβυζαδάκη Α., *Θεομητορική εικονογραφία. Η παιδική ηλικία*, Θεσσαλονίκη 2005.

Trifonova Α., Άγιος Γεώργιος __ Trifonova Α., *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Γεωργίου του Βουνού στην Καστοριά. Συμβολή στη μελέτη της ζωγραφικής του δευτέρου μισού του 14ου αιώνα στην ευρύτερη περιοχή της Μακεδονίας*, Θεσσαλονίκη 2010. (δακτυλογραφημένη διδακτορική διατριβή)

Trifonova Α., Η απεικόνιση του αγίου __ Trifonova Α., «Η απεικόνιση του αγίου Γρηγορίου του Παλαμά στο ναό του Αγίου Γεωργίου του Βουνού στην Καστοριά. Νέο στοιχείο για τη χρονολόγηση των τοιχογραφιών του ναού», *Δ.Χ.Α.Ε.* 32 (2011), 85 - 94.

Trifonova Α., Αδημοσίευτη εικόνα __ Trifonova Α., «Αδημοσίευτη εικόνα του έφιππου αγίου Θεοδώρου από την Αγχίαλο (Pomorie) της Μαύρης Θάλασσας», *Δ.Χ.Α.Ε.* 35 (2014), 305 - 312.

Trifonova Α., Αδημοσίευτη εικόνα __ Trifonova Α., «Αδημοσίευτη εικόνα του έφιππου αγίου Θεοδώρου από την Αγχίαλο (Pomorie) της Μαύρης Θάλασσας», *ΔΧΑΕ* 35 (2014), 305 – 312.

Τσάκα Κ., Απεικονίσεις του δράκοντος __ Τσάκα Κ., «*Παρατηρήσεις στις απεικονίσεις του δράκοντος σε παραστάσεις της μεσοβυζαντινής τέχνης*», ΑΝΤΑΠΟΔΟΣΗ. Μελέτες βυζαντινής και μεταβυζαντινής αρχαιολογίας και τέχνης προς τιμήν της καθηγήτριας Ελένης Δελεηγιάννη - Δωρή, Αθήνα 2010, 473 - 494.

Τσάμπουρας Θ., Μονή Δρυόβουνου __ Τσάμπουρας Θ., *Το έργο του ζωγράφου Νικολάου από το Λινοτόπι στο καθολικό της μονής Μεταμορφώσεως Δρυόβουνου*, Θεσσαλονίκη 2005 (δακτυλογραφημένη διπλωματική εργασία).

Τσάμπουρας Θ., Τα καλλιτεχνικά εργαστήρια __ Τσάμπουρας Θ., *Τα καλλιτεχνικά εργαστήρια από την περιοχή του Γράμμου κατά το 16ο και 17ο αιώνα, Ζωγράφοι από το Λινοτόπι, τη Γράμμοστα, τη Ζέρμα και το Μπουρμπουτσικό,* Θεσσαλονίκη 2013 (δακτυλογραφημένη διδακτορική διατριβή).

Τσαντήλας Γ., Η λατρεία του αγίου __ Τσαντήλας Γ., «Η λατρεία του αγίου Προκοπίου την περίοδο των Σταυροφόρων και η βιογραφική εικόνα του στο Πατριαρχείο Ιεροσολύμων», *Δ.Χ.Α.Ε.* 27 (2006), 245 - 258.

Τσελέντη - Παπαδοπούλου Ν., Οι εικόνες __ Τσελέντη - Παπαδοπούλου Ν., *Οι εικόνες της Ελληνικής αδελφότητας της Βενετίας από το 16ο εως το πρώτο μισό του 20ού αιώνα. Αρχειακή τεκμηρίωση,* Αθήνα 2002.

Τσιάπαλη Μ., Η εντοίχια ζωγραφική __ Τσιάπαλη Μ., *Η εντοίχια ζωγραφική του 17ου αιώνα στους ναούς του νομού Άρτας,* Ιωάννινα 2002 (δακτυλογραφημένη διδακτορική διατριβή).

Τσιάπαλη Μ., Απεικονίσεις __ Τσιάπαλη Μ., «Απεικονίσεις κοσμικών κτιρίων σε φορητές εικόνες του 17ου - 18ου αιώνα από το Άγιον Όρος», *Μακεδονικά 35 (*2006), 141-161.

Τσιάπαλη Μ. - Τριβυζά Ε., Η Σκήτη __ Τσιάπαλη Μ. - Τριβυζά Ε., *Η Σκήτη του Οσίου Νικάνορος στη Ζάβορδα Γρεβενών*, Θεσσαλονίκη 2016.

Τσιάπαλη Μ., Άγιος Δημήτριος __ Τσιάπαλη Μ., *«Ο ζωγραφικός διάκοσμος του βυζαντινού ναού του Αγίου Δημητρίου Αιανής»*, ΛΕΠΕΤΥΜΝΟΣ: Μελέτες

Αρχαιολογίας και Τέχνης στη μνήμη του Γεώργιου Γούναρη, Θεσσαλονίκη 2018, 321 – 333.

Τσιγάρας Γ., Οι ζωγράφοι __ Τσιγάρας Γ., *Οι ζωγράφοι Κωνσταντίνος και Αθανάσιος: Το έργο τους στο Άγιον Όρος (1752-1783)*, Θεσσαλονίκη 1997.

Τσιγάρας Γ., Ο απαγχονισμός __ Τσιγάρας Γ., «Ο απαγχονισμός του Ιούδα στη Μεταβυζαντινή ζωγραφική», *Αρχαιολογία και Τέχνες* 99 (2006), 37 - 42.

Τσιγαρίδας Ε., Εικονιστικές μαρτυρίες __ Τσιγαρίδας Ε., *«Εικονιστικές μαρτυρίες του αγίου Γρηγορίου του Παλαμά σε ναούς της Καστοριάς και Βέροιας. Συμβολή στην εικονογραφία του αγίου»,* Πρακτικά Θεολογικού Συνεδρίου εις μνήμηην του εν αγίοις πατρός ημών Γρηγορίου αρχιεπισκόπου Θεσσαλονίκης του Παλαμά (12 - 14 Νοεμβρίου 1984), Θεσσαλονίκη 1986, 263 - 294.

Τσιγαρίδας Ε., Άγιος Αλύπιος __ Τσιγαρίδας Ε., «*Η χρονολόγηση των τοιχογραφιών του ναού του Αγίου Αλυπίου Καστοριάς*», ΕΥΦΡΟΣΥΝΟΝ, Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη, τ. 2, Αθήνα 1991, 648 - 656.

Τσιγαρίδας Ε., Γοργοεπήκοος _ Τσιγαρίδας Ε., «Οι τοιχογραφίες του ναού της Παναγίας Γοργοεπηκόου Βέροιας», *Μακεδονικά* 28 (1991 - 1992), 92 - 99.

Τσιγαρίδας Ε., Άγνωστο επιστύλιο _ Τσιγαρίδας Ε., «Άγνωστο επιστύλιο του Θεοφάνη του Κρητός στη Μονή Ιβήρων στο Άγιον Όρος», *Δ.Χ.Α.Ε*. 16 (1991 - 1992), 185 - 208.

Τσιγαρίδας Ε., Άγιος Μηνάς __ Τσιγαρίδας Ε., «Οι τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Μηνά Βελβεντού», *Μακεδονικά* 29 (1993 – 1994), 16 – 28.

Τσιγαρίδας Ε., Βυζαντινές τοιχογραφίες __ Τσιγαρίδας Ε., «*Τα ψηφιδωτά και οι βυζαντινές τοιχογραφίες*», Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου. Παράδοση - Ιστορία - Τέχνη, τ. Α΄, Άγιον Όρος 1996, 220-284.

Τσιγαρίδας Ε., Η Έγερση του Λαζάρου __ Τσιγαρίδας Ε., Θησαυροί του Αγίου Όρους, Κατάλογος Έκθεσης, Θεσσαλονίκη 1997, λήμ. «*Η Έγερση του Λαζάρου*», 129 - 130, αρ. κατ. 2.63.

Τσιγαρίδας Ε., Εις Άδου Κάθοδος __ Τσιγαρίδας Ε., Θησαυροί του Αγίου Όρους, Κατάλογος Έκθεσης, Θεσσαλονίκη 1997, λήμ. *«Εις Άδου Κάθοδος»,* 133 - 134, αρ. κατ. 2.67.

Τσιγαρίδας Ε., Απιστία του Θωμά __ Τσιγαρίδας Ε., Θησαυροί του Αγίου Όρους, Κατάλογος Έκθεσης, Θεσσαλονίκη 1997, λήμ. *«Απιστία του Θωμά»,* 135, αρ. κατ. 2.69.

Τσιγαρίδας Ε., Προφήτης Ηλίας __ Τσιγαρίδας Ε., Θησαυροί του Αγίου Όρους, Κατάλογος Έκθεσης, Θεσσαλονίκη 1997, λήμ. *«Προφήτης Ηλίας»,* 138 - 139, αρ. κατ. 2.73

Τσιγαρίδας Ε., Άγιος Γεώργιος __ Τσιγαρίδας Ε., Θησαυροί του Αγίου Όρους, Κατάλογος Έκθεσης, Θεσσαλονίκη 1997, λήμ. «*Άγιος Γεώργιος με σκηνές από τη ζωή του*», 143-144, αρ. κατ. 2.77.

Τσιγαρίδας Ε., Αμφιπρόσωπη εικόνα __ Τσιγαρίδας Ε., Θησαυροί του Αγίου Όρους, Κατάλογος Έκθεσης, Θεσσαλονίκη 1997, λήμ. «*Αμφιπρόσωπη εικόνα. Α. Η Κοίμηση της Θεοτόκου Β. Η Κλίμακα του αγίου Ιωάννου*», 140 - 141, αρ. κατ. 2.75.

Τσιγαρίδας Ε., Τμήμα επιστυλίου τέμπλου __ Τσιγαρίδας Ε., Θησαυροί του Αγίου Όρους, Κατάλογος Έκθεσης, Θεσσαλονίκη 1997, λήμ. *«Τμήμα επιστυλίου τέμπλου με σκηνές Δωδεκαόρτου»*, 142 - 143, αρ. κατ. 2.76.

Τσιγαρίδας Ε., Άγνωστες εικόνες __ Τσιγαρίδας Ε., «Άγνωστες εικόνες και τοιχογραφίες του Θεοφάνη του Κρητός στη μονή Παντοκράτορος και στη μονή Γρηγορίου στο Άγιον Όρος», *Δ.Χ.Α.Ε.* 19 (1996 - 97), 97 - 116.

Τσιγαρίδας Ε., Κοίμηση της Θεοτόκου __ Τσιγαρίδας Ε., Θησαυροί του Αγίου Όρους, Κατάλογος Έκθεσης, Θεσσαλονίκη 1997, λήμ. «*Κοίμηση της Θεοτόκου»*, αρ. 2.72, 137 - 138.

Τσιγαρίδας Ε., Τοιχογραφίες Παλαιολόγων __ Τσιγαρίδας Ε., *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας*, Θεσσαλονίκη 1999.

Τσιγαρίδας Ε., Η Παναγία __ Τσιγαρίδας Ε., «*Η Παναγία στη μνημειακή ζωγραφική*», Μήτηρ Θεού. Απεικονίσεις της Παναγίας στη βυζαντινή τέχνη, Αθήνα 2000, 125 - 129.

Τσιγαρίδας Ε., Οι τοιχογραφίες __ Τσιγαρίδας Ε., *Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου του Αγίου Ευθυμίου (1302/3). Έργο του Μανουήλ Πανσέληνου στην Θεσσαλονίκη*, Θεσσαλονίκη 2008.

Τσιγαρίδας Ε., Εικόνες του Διονυσίου __ Τσιγαρίδας Ε., «*Εικόνες του Διονυσίου του εκ Φουρνά των Αγράφων και του εργαστηρίου του*», Εικόνες της Ιεράς Μονής Καρακάλλου, Άγιον Όρος 2011, 199 - 246.

Τσιγαρίδας Ε., Μονή Αγίου Παύλου __ Τσιγαρίδας Ε., *Ιερά Μονή Αγίου Παύλου. Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου του Αγίου Γεωργίου, έργο του ζωγράφου Αντωνίου,* Άγιον Όρος 2014.

Τσιγαρίδας Ε., Μονή __ Τσιγαρίδας Ε., «*Μονή της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στη Μολυβδοσκέπαστο στην Ήπειρο*», Αφιέρωμα στον Ακαδημαϊκό Παναγιώτη Λ. Βοκοτόπουλο, Αθήνα 2015, εικ. 4.

Τσιγαρίδας Ε., Καστοριά __ Τσιγαρίδας Ε., *Καστοριά. Κέντρο ζωγραφικής την εποχή των Παλαιολόγων (1360 - 1450)*, Θεσσαλονίκη 2016.

Τσιγαρίδας Ε., Θεοφάνης ο Κρης __ Τσιγαρίδας Ε., *Θεοφάνης ο Κρης. Κορυφαίος ζωγράφος του 16ου αιώνα*, Θεσσαλονίκη 2016.

Τσιγαρίδας Ε., Παρατηρήσεις __ Τσιγαρίδας Ε., «Παρατηρήσεις στις τοιχογραφίες του καθολικού της μονής της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Τορνίκι Γρεβενών (1481/ 82)», *ΔΧΑΕ* περ. Δ΄ 38 (2017), 165 – 190.

Τσιγαρίδας Ε., Εικόνες __ Τσιγαρίδας Ε., *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου και ναών της Καστοριάς (12ος - 16ος αι.)*, Αθήνα 2018.

Τσιλιπάκου Α., Μνημειακή ζωγραφική __ Τσιλιπάκου Α., *Η μνημειακή ζωγραφική στη Βέροια το 17ο αιώνα*, Θεσσαλονίκη 2002 (δακτυλογραφημένη διδακτορική διατριβή).

Τσιλιπάκου Α., Η μεταβυζαντινή ζωγραφική __ Τσιλιπάκου Α., «Η μεταβυζαντινή ζωγραφική στη Βέροια. Ζωγράφοι και εργαστήρια στο 17ο αιώνα», *Δ.Χ.Α.Ε.* 28 (2007), 257 - 270.

Τσιμπίδα Ε., Οι τοιχογραφίες __ Τσιμπίδα Ε., *Οι τοιχογραφίες της μονής Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Μεγαλόβρυσο (1638/39) και η εντοίχια ζωγραφική του*

17ου αιώνα στην επαρχία Αγιάς, Βόλος 2011 (δακτυλογραφημένη διδακτορική διατριβή).

Τσιμπίδα Ε., Παναγία στο Πύθιο __ Τσιμπίδα Ε., *«Οι τοιχογραφίες του 17ου αιώνα στο ναό της Παναγίας στο Πύθιο Ελασσόνας»*, ΚΤΙΤΩΡ Αφιέρωμα στον δάσκαλο Γεώργιο Βελένη, Θεσσαλονίκη 2017, 423 – 434.

Τσιούμη Χ., Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες __ Τσιούμη Χ., «*Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες στο Λιτόχωρο*», Η Πιερία στα βυζαντινά και νεώτερα χρόνια, Πρακτικά Συνεδρίου (Κατερίνη 25 - 28 Νοεμβρίου 1993), έκδ. Ιδρύματος Εθνικού και Θρησκευτικού Προβληματισμού, αρ. 5, Θεσσαλονίκη χ.χ., 281 - 287.

Τσιουρής Ι., Δρακότρυπα __ Τσιουρής Ι., *Οι τοιχογραφίες της Μονής Αγίας Τριάδος Δρακότρυπας (1758) και η μνημειακή ζωγραφική του 18ου αιώνα στην περιοχή των Αγράφων,* Αθήνα 2008.

Τσιουρής Ι., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος __ Τσιουρής Ι., *Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του καθολικού της Μονής Γηρομερίου Θεσπρωτίας (1577-1590). Συμβολή στη μελέτη της εντοίχιας θρησκευτικής ζωγραφικής του 16ου αιώνα στην Ήπειρο*, Αθήνα 2011.

Τσιουρής Ι., Παρατηρήσεις __ Τσιουρής Ι., «*Παρατηρήσεις στη ζωγραφική του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου Ραψάνης (1546)*», Α.Ε.Θ.Σ.Ε. 4 (2012), τ.1, 497-508.

Τσιουρής Ι., Βρυζόστι Ελασσόνας __ Τσιουρής Ι., *«Στο μεταίχμιο δύο εποχών. Οι τοιχογραφίες του ναού του Γενεσίου της Θεοτόκου στο Βρυζόστι Ελασσόνας (1515/ 1522)»,* ΑΕΘΣΕ 5 (2015), Περιλήψεις Ανακοινώσεων, 49.

Τσιουρής Ι., Παρατηρήσεις στον τοιχογραφικό διάκοσμο __ Τσιουρής Ι., «*Παρατηρήσεις στον τοιχογραφικό διάκοσμο του ναού της Αγίας Παρασκευής στο Πλαίσιο Φιλιατών (1616)*», Θεσπρωτία Ι, Πρακτικά Α' Διεθνούς Αρχαιολογικού και Ιστορικού Συνεδρίου για τη Θεσπρωτία, Ιωάννινα 2019, τ. 2, 551 – 563.

Τσιτουρίδου Α., Άγιος Νικόλαος Ορφανός __ Τσιτουρίδου Α., *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη*, Θεσσαλονίκη 1986.

Τσοποτός Δ., Γη και γεωργοί __ Τσοποτός Δ., *Γη και γεωργοί της Θεσσαλίας κατά την Τουρκοκρατία*, Αθήνα 1983.

Τσουρής Κ., Ο κεραμοπλαστικός διάκοσμος __ Τσουρής Κ., *Ο κεραμοπλαστικός διάκοσμος των υστεροβυζαντινών μνημείων της Βορειοδυτικής Ελλάδος,* Καβάλα 1988.

Φλώρου Κ., Τσαριτσάνη __ Φλώρου Κ., *Οι τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης (1614 /5) και ο ζωγράφος Ιωάννης Ιερέας εξ΄ιδίας κώμης. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής του α΄μισού του 17ου αιώνα στη βόρεια Θεσσαλία,* (δακτυλογραφημένη διδακτορική διατριβή), Ιωάννινα 2016.

Φουντά Π., Οι τοιχογραφίες __ Φουντά Π., «*Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου της ιεράς μονής Βυτουμά Ν. Τρικάλων*», Το Έργο των Εφορειών Αρχαιοτήτων και Νεοτέρων Μνημείων του ΥΠΠΟ στη Θεσσαλία και την ευρύτερη περιοχή της (1990 – 1998), 1η Επιστημονική Συνάντηση, Βόλος 2000, 227 - 234.

Φώσκολου Β., Αναζητώντας την εικόνα __ Φώσκολου Β., «Αναζητώντας την εικόνα του Ελκόμενου της Μονεμβασίας», *Βυζαντινά Σύμμεικτα* 14 (2001), 229 - 255.

Χαραλαμπίδης Κ., Η παράσταση του Άκτιστου __ Χαραλαμπίδης Κ., «*Η παράσταση του Άκτιστου Φωτός (Lux increata) στη βυζαντινή εικονογραφία της*

Μεταμόρφωσης του Χριστού», Μίλτος Γαρίδης (1926 - 1996) Αφιέρωμα, τ. Β΄, Ιωάννινα 2003, 847 - 858.

Χαραλάμπους - Μουρίκη Ν., Η παράσταση της Φιλοξενίας __ Χαραλάμπους - Μουρίκη Ντ., «Η παράσταση της Φιλοξενίας του Αβραάμ σε μία εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου», *Δ.Χ.Α.Ε.* 3 (1962 - 1963), 87 - 112.

Χατζηδάκη Ν., Γέννηση Παναγίας __ Χατζηδάκη Ν., «Γέννηση Παναγίας - Γέννηση Προδρόμου. Παραλλαγές και αποκρυστάλωση ενός θέματος στην Κρητική εικονογραφία του 15ου - 16ου αιώνα», *Δ.Χ.Α.Ε.* 11 (1982 - 1983) 1983, 127 - 178.

Χατζηδάκη Ν., Από το Χάνδακα __ Χατζηδάκη Ν., *Από το Χάνδακα στη Βενετία. Ελληνικές εικόνες στην Ιταλία, 15ος - 16ος αιώνας, Κατάλογος έκθεσης*, Ίδρυμα Ελληνικού Πολιτισμού, Αθήνα 1993.

Χατζηδάκη Ν., Συλλογή Βελιμέζη __ Χατζηδάκη Ν., *Εικόνες της Συλλογής Βελιμέζη, Μουσείο Μπενάκη*, Αθήνα 1997.

Χατζηδάκη Ν., Ο ευαγγελιστής Λουκάς __ Χατζηδάκη Ν., «Ο ευαγγελιστής Λουκάς ως ζωγράφος της εικόνας της Παναγίας στην Ηπειρωτική Ελλάδα (16ος - 18ος αι.)», *Δ.Χ.Α.Ε.* 33 (2012), 405 - 412.

Χατζηδάκης Μ., Εκ των Ελπίου __ Χατζηδάκης Μ., «Εκ των Ελπίου του Ρωμαίου», *Ε.Ε.Β.Σ.* 14 (1938), 393 - 414, (= Studies in Byzantine Art and Archaeology, Variorum Reprints, London 1972, III).

Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης __ Χατζηδάκης Μ., *Ο Κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης. Η τελευταία φάση της τέχνης του στις τοιχογραφίες της Ιεράς Μονής Σταυρονικήτα*, Άγιον Όρος, 1986.

Χατζηδάκης Μ., Έλληνες Ζωγράφοι _ Χατζηδάκης Μ., *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1453 - 1830)*, τ.1, Αθήνα 1987.

Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο __ Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., *Το Μεγάλο Μετέωρο. Ιστορία και Τέχνη*, Αθήνα 1990.

Χατζηδάκης Μ., Μυστράς __ Χατζηδάκης Μ., *Μυστράς. Η μεσαιωνική πολιτεία και το κάστρο*, Αθήνα 1993.

Χατζηδάκης Μ., Εικόνες __ Χατζηδάκης Μ., *Εικόνες της Πάτμου*, Αθήνα 1995.

Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος __ Χατζούλη Γ., *Ο τοιχογραφικός διάκοσμος της Λιτής του Καθολικού της Μονής Βαρλαάμ. Συμβολή στη μελέτη της μεταβυζαντινής ζωγραφικής του 16ου αιώνα,* Ιωάννινα 1998 (δακτυλογραφημένη διδακτορική διατριβή).

Χουλιαράς Ι., Τοιχογραφημένα μνημεία __ Χουλιάρας Ι., «Τοιχογραφημένα μνημεία και ζωγράφοι του 15ου και 16ου αιώνα στην Ήπειρο και τη νότια Αλβανία», *Δωδώνη* ΛΣΤ-΄ΛΖ΄ (2007-2008), 295-332.

Χουλιαράς Ι., Μνημεία και ζωγράφοι __ Χουλιαράς Ι., «*Τοιχογραφημένα μνημεία και ζωγράφοι του 16ου αιώνα στη Θεσσαλία*», Α.Ε.Θ.Σ.Ε. 3 (2009), τ.1, 545-558.

Χουλιαράς Ι., Δυτικό Ζαγόρι __ Χουλιαράς Ι.*, Η εντοίχια θρησκευτική ζωγραφική του 16ου και 17ου αιώνα στο Δυτικό Ζαγόρι,* Αθήνα 2009.

Χουλιαράς Ι., Η Θεοτόκος __ Χουλιαράς Ι., « Η Θεοτόκος που κρατά το Άγιο Μανδήλιο στη σκηνή της Ανάληψης. Ένα «Μακεδονικο» θέμα στην τέχνη της Ηπείρου κατά τον 16ο και 17ο αιώνα», *Η.Χ*. 43 (2009), 601 - 615.

Χουλιαράς Ι., Μονή Προφήτη Ηλία __ Χουλιαράς Ι., «Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Προφήτη Ηλία στους Γεωργουτσάτες Δρόπολης στη Βόρεια Ήπειρο (1585/6) και το έργο του ζωγράφου Νικηφόρου, ενός από τους τελευταίους εκπροσώπους της Κρητικής Σχολής», *Δ.Χ.Α.Ε.* 35 (2014), 183 - 206.

Χουλιαράς Ι., Κορίτιανη __ Χουλιαράς Ι., *Οι τοιχογραφίες του ναού της Γέννησης της Θεοτόκου στην Κορίτιανη. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής του α΄μισού του 17ου αι. στα Κατσανοχώρια,* Ιωάννινα 2015.

Χρήστου Π., Ιωσήφ __ Χρήστου Π., «Ιωσήφ», *Θ.Η.Ε*. 7, 113 - 115.

Χριστοφοράκη Ι., Άγνωστη κρητική εικόνα __ Χριστοφοράκη Ι., «*Μια (σχεδόν) άγνωστη κρητική εικόνα του αγίου Μαρτίνου στο Μουσείο Petit Palais του Παρισιού»,* Αφιέρωμα στον Ακαδημαϊκό Παναγιώτη Λ. Βοκοτόπουλο, Αθήνα 2015, 617 - 628.

Ψαλμοί __ *Ψαλμοί.* Κείμενο – Ερμηνευτική απόδοση υπό Ιωάννου Κολιτσαρα, Αθήναι 1987.

Adashinskaya A., The join cult __ Adashinskaya A., *The join cult of St. Simeon and St. Sava under Milutin. The monastic aspect,* Budapest 2009.

Agoritsas D., Maria Palaiologina __ Agoritsas D., «Maria Angelina Doukaina Palaiologina and her depictions in post-byzantine mural paintings», *Z.R.V.I.* LI (2014), 171 - 185.

Amprazogoula K., «Particularités iconographiques __ Amprazogoula K., «Particularités iconographiques de l'école de la Grèce du nord - ouest dans la représentation des stylites», *Δ.Χ.Α.Ε.* 28 (2007), 225 - 236.

Angheben M., Les Jugements derniers __ Angheben M., «Les Jugements derniers bizantins des XI**e** - XII**e** siècles et l' iconographie du jugement immédiate», *C.A.* 50 (2002), 105 - 134.

Archontopoulos T., Les Trois Hebreux __ Archontopoulos T., «Les Trois Hébreux dans la Fournaise dans une icône du Musee, Byzantine d Athènes (XVe – XVIe siècle) no 7706, T2505, Etude iconographique», *C.B.* 11 (1987), 121-140.

Assion P., Katharina __ Assion P., «Katharina (Aikaterine) von Alexandrien», *L.C.I.* 7, 289 - 297.

Babic G., Nativite de la Vierge __ Babic G., «Sur l'iconographie de la composition «Nativite de la Vierge» dans la peinture byzantine», *Z.R.V.I.* 7 (1961), 169 - 175.

Babic G., Le maphorion __ Babic G., «*Le maphorion de la Vierge et le psaume 44 (45) sur les images du XIVe siècle*», Ευφρόσυνον, τ.1, Αθήνα 1991, 57-64.

Bakalova E., Berende __ Bakalova E., *The mural paintings in the church at the village Berende,* Sofia 1976.

Barbera G., Antonello da Messina __ Barbera G. (ed.), *Antonello da Messina*, Exhibition's Catalogue «Antonello da Messina: Sicily ΄s Rennaissance Master», (Metropolitan Museum of Art, December 13, 2005 - March 5, 2006), New York 2005.

Bardzieva - Trajkovska D., New Elements __ Bardzieva - Trajkovska D., «New Elements of the Painted Program in the Narthex at Nerezi», *Zograf* 29 (2002 - 2003), 35 - 45.

Beldiceanu N. - Nasturel S., Η Θεσσαλία __ Beldiceanu N. - Nasturel S., «Η Θεσσαλία στην περίοδο 1454/55-1506» (μτφρ. Αγγελοπούλου Α.), *Θ.Η.* 19 (1991), 97-135.

Bohm B., Tarasius von Konstantinopel __ Bohm B., «Tarasius von Konstantinopel», *L.C.I.* 8, 420.

Boberg J., Eleutherius von Illyricum __ Boberg J., Eleutherius von Illyricum (von Aeca), *L.C.I.* 6, 116-117.

Borboudakis M. - Gallas K. - Wessel K., Kreta __ Borboudakis M. - Gallas K. - Wessel K., *Byzantinisches Kreta,* Munchen 1983.

Boschkov A., Wandmalerei __ Boschkov A., *Monumentale Wandmalerei Bulgariens*, Germany 1969.

Boskovic M., Kreuzbesteigung __ Boskovic M., «Kreuzbesteigung», *L.C.I.* 2, 602-605.

Boskovic M. - Jaszai G., Kreuzabnahme __ Boskovic M. - Jaszai G., «Kreuzabnahme», *L.C.I.* 2, 590-595.

Braunfels W., Lazarus __ Braunfels W., «Lazarus von Bethanien», *L.C.I.* 7, 384-385

Buchler A., Horns and Trumpets __ Buchler A., «Horns and Trumpets in Byzantium: Images and Texts», *Historic Brass Society Journal* 12 (2000), 23 - 59.

Calo M., La pittura del Cinquecento __ Calo M., *La pittura del Cinquecento e del primo Seicento in terra di Bari*, Adriatica Editrice, Bari 1968.

Chassoura O., Longanikos __ Chassoura O., *Les peintures murales Byzantines des églises de Longanikos - Laconie,* Athènes 2002.

Chatzidakis M., Contribution __ Chatzidakis M., «*Contribution a l'etude de la peinture postbyzantine*», L'Hellénisme Contemporain. Le Cinqcentieme Anniversaire de la Prise de Constantinople, 29 mai 1953, 5 - 31 [ανατ. Chatzidakis M., *Etudes sur la peinture postbyzantine*, Variorum Reprints, London 1976, I].

Chatzidakis M., Icones __ Chatzidakis M., *Icones Grecques a Venice,* Venice 1962.

Chatzidakis M., Les debuts __ Chatzidakis M., «*Les debuts de l' Ecole Cretoise et la question de l'Ecole dite Italogrecqe*», Μνημόσυνον Σοφίας Αντωνιάδη, Βενετία 1974, 169 - 211.

Chatzidakis M., Classicisme et tendances __ Chatzidakis M., «*Classicisme et tendances populaires au XIV^e siecle. Les recherches sur l evolution du style*», Actes du XIV^e C.I.E.B., Bucarest 6 - 12 Septembre 1971, Bucarest 1974, 153 - 188.

Chatzidakis M., Recherches __ Chatzidakis M., «Recherches sur le peintre Theophane le Cretois», *D.O.P.* 23 - 24 (1969 - 70), 311 - 352, [ανατύπωση: Variorum Reprints, London 1976, V].

Chatzidakis M., Marcantonio Raimondi __ Chatzidakis M., «Marcantonio Raimondi und die Postbyzantinisch - Kretische Malerei», *Zeitschrift fur Kirchengeschichte* LIX (1940), 147 - 161 (ανατύπωση: Variorum Reprints, London 1976, III).

Chatzidakis M., Note sur le peintre Antoine __ Chatzidakis M., «*Note sur le peintre Antoine de l' Athos*», Studies in memory of David Talbot Rice, Edinburgh 1975, 83 - 93 (ανατύπωση: Variorum Reprints, London 1976, VII).

Chatzidakis-Bacharas T., Hosios Lukas __ Chatzidakis-Bacharas T., *Les peintures murales de Hosios Lukas. Les chapelles occidentales,* Αθήνα 1982.

Chatzidakis N., Saint George in parade __ Chatzidakis N., «*Saint George on Horseback "in Parade". A Fifteenth Century Icon in the Benaki Museum*», ΘΥΜΙΑΜΑ στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα, τ.1, Αθήνα 1994, 61-65.

Chilingirov A., Maritsa __ Chilingirov A., *The church of St. Nicholas at the village of Maritsa,* Sofia 1976.

Constantinides E., Panagia Olympiotissa _Constantinides E.,*The Wall Paintings of the Panagia Olympiotissa at Elasson in Northern Thessaly,* v. 1- 2, Athens 1992.

Corrigan K. – Sevcenko P., The teaching of the ladder __ Corrigan K. – Sevcenko P., *« The teaching of the ladder': The Message of the Heavenly Ladder Image in Sinai ms. gr. 417»,* Images of the Byzantine World. Visions, Messages and Meanings Studies Presented to Leslie Brubaker, 99 – 120.

Coumousi A., Une representation __ Coumousi A., «Une representation rare de la vision de saint Eustache dans une eglise grecque du XIIIe siecle», *C.A.* 33 (1985), 51 - 60.

Cvetkovski S., Notes from the church __ Cvetkovski S., «Notes from the Church of the Virgin at the island of Mali Grad», *Zograf* 34 (2010), 111-124.

Darrouzes J., Notitiae Episcopatuum __ Darrouzes J., *Notitiae Episcopatuum Ecclesiae Constantinopolitanae,* Paris 1981.

Davidov D., Hopovo __ Davidov D., *Hopovo,* Beograd 1984.

Delehaye H., Synaxarium __ Delehaye H., *Synaxarium Ecclesie Constantinopolitanae, e codice Sirmondiano*, Bruxelles 1902, ανατύπωση Anastatique Louvain, 1954.

Deligianni - Doris H., Hosios Meletios _ Deligianni - Doris H., *Die Wandmalareien der Lite der Klosterkirche von Hosios Meletios,* Munchen 1975.

Demus O., Two Palaeologan mosaic icons __ Demus O., «Two Palaeologan mosaic icons in the Dumbarton Oaks Collection», *D.O.P.* 14 (1960),

Derbes A. Picturing the Passion __ Derbes A. *Picturing the Passion in late medieval italy. Narrative Painting, Franciscan Ideologies, and the Levant,* Cambridge University Press, U.S.A. 1996.

Djordjevic I., Saint Christophe __ Djordjevic I., «Saint Christophe dans la peinture murale medievale Serbe», *Zograf* 11 (1980), 63 - 67.

Djuric V., Icônes de Yougoslavie __ Djuric V., *Icônes de Yougoslavie*, Belgrade 1961.

Djurić V., Mali Grad __ Djurić V., «Mali Grad, Saint Athanase a Kastoria, Borje», *Zograf* 6 (1975), 31 - 49.

Djurić V., Resava __ Djurić V., *Resava*, Beograd 1963.

Drakopoulou E., Les "honorables archontes" __ Drakopoulou E., «Les "honorables archontes", donateurs a Kastoria», *Δ.Χ.Α.Ε.* 24 (2003), 267 - 273.

Drandaki A. (ed.), The origins __ Drandaki A. (ed.), *The origins of El Greco. Icon painting in Venetian Crete,* New York 2010.

Dufrenne S., Les programmes iconographiques __ Dufrenne S., *Les programmes iconographiques des églises Byzantines de Mistra*, Bibliothèque des Cahiers Archéologiques IV, Paris 1970.

Duric V., Byzantinische Fresken _ Duric V., *Byzantinische Fresken in Yugoslawien,* Munchen 1976.

Gabelic S., Miracle at Chonae __ Gabelic S., «The Iconography of the miracle at Chonae. An Unusual Example from Cyprus», *Zograf* 20 (1989), 95-103.

Garidis M., Jugement Dernier __ Garidis M., *Etudes sur le Jugement Dernier post - byzantin du XV à la fin du XIX siècle. Iconographie - Esthétique*, Θεσσαλονίκη 1985.

Garidis M., La Representation des Nations __ Garidis M., «La representation des «Nations» dans la peinture post - Byzantine», *Byzantion* 39, 1969, 86 - 103.

Georgitsoyanni E., Les peintures murales __ Georgitsoyanni E., *Les peintures murales du Vieux Catholicon du Monastere de la Transfiguration aux Météores (1483),* Université National et Capodistriaque d Athènes, Faculte de Philosophie, «Bibliotheque Sophie N. Saripolos» n. 92, Athenes 1992.

Gerov G. - Penkova B. - Bozhinov R., The Rozhen Monastery __ Gerov G. - Penkova B. - Bozhinov R., *The Wall Paintings of the Rozhen Monastery*, Sofia 1993.

Gerov G., Icons __ Gerov G., *Icons from Melnik and the Melnik Region, Bulgaria*, Sofia 2007.

Gerstel S., Liturgical Scrolls __ Gerstel S., «Liturgical Scrolls in the Byzantine Sanctuary», *Greek, Roman and Byzantine Studies* 35 (1994), 195 - 204.

Goehring J., The Letter __ Goehring J., *The Letter of Ammon and Pachomian Monasticism,* Berlin - New York 1986.

Gouma - Peterson T., Christ as Ministrant __ Gouma - Peterson T., «Christ as Ministrant and the Priest as Ministrant of Christ in a Palaeologan Program of 1303», *D.O.P.* 32 (1978), 199 - 216.

Gouma - Peterson Th., A Palaeologan Ascension __ Gouma - Peterson Th., «*A Palaeologan Ascension Icon in the Menil Collection*», ΘΥΜΙΑΜΑ στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα, τ. I, 107 - 113. τ. II, 52-59

Grabar A., Bulgarie __ Grabar A., *La peinture religieuse en Bulgarie*, Texte - Album, Paris 1928.

Grabar A., La représentation __ Grabar A., «La représentation des “peoples” dans les images du Jugement Dernier en Europe orientale», *Byzantion* L (1980), 186 - 197

Grabar A., La Sainte Face __ Grabar A*., «La Sainte Face de Laon. Le Mandylion dans l’art Orthodoxe», Seminarium Kondakovianum*, ΖΩΓΡΑΦΙΚΑ III, Prague 1931.

Grabar A., Pentecote __ Grabar A., «Le schema iconographique de la Pentecote», *Seminarium Kondakovianum* 2 (1928), 223 - 239 (ανατύπωση στο L΄ art de la fin de l’ antiquite et du Moyen Age, Paris 1968, 615 - 627).

Grabar A., Un rouleau liturgique __ Grabar A., «*Un rouleau liturgique Constantinopolitain et ses peintures»*, L’ art de la fin de l’Antiquite et du Moyen Age, College de France, Fontation Schlumberger pour les Etudes Byzantines, Paris 1968, 469 - 496.

Grigoriadou M., Deésis Royale __ Grigoriadou M., «*L'image de la Deésis Royale dans une fresque du XlVe siècle à Castoria*», Actes du XlVe Congrès International d'études byzantines (Bucarest 1971), v. II, Bucuresti 1974, σ. 45-73.

Grotowski P., The Legend of St. George __ Grotowski P., «The Legend of St. George Saving a Youth from Captivity and its Depiction in Art», *Series Byzantina* I (2003), 27 - 77.

Grotowski P., Arms and Armour __ Grotowski P., *Arms and Armour of the Warrior Saints. Tradition and Innovation in Byzantine Iconography (843-1261),* Leiden 2010.

Grozdanov C., La peinture murale __ Grozdanov C., *La peinture murale d’Ochrid au XlVe siècle*, Beograd 1980.

Grozdanov C., Etudes ___ Grozdanov C., *Etudes sur la peinture d’Ohrid*, Skopje 1990.

Hadermann-Misguich L., Kurbinovo __ Hadermann-Misguich L., *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle*, III, Bruxelles 1975.

Halkin Fr., L’histoire Lausiaque __ Halkin Fr., «L’histoire Lausiaque et les Vies grecques de S. Pachôme», *Analecta Bollandiana* 48 (1930), 257 - 301.

Hennesy C., Images of Children __ Hennesy C., *Images of Children in Byzantium*, England 2008.

Henry P., Moldavie du Nord __ Henry P., *Les Eglises de la Moldavie du Nord*, v. I Texte - v.II Album, Paris 1930.

Hild F. - Koder J. - Σπανός Κ. - Αγραφιώτης Δ., Η Βυζαντινή Θεσσαλία __ Hild F. - Koder J. - Σπανός Κ. - Αγραφιώτης Δ., «Η Βυζαντινή Θεσσαλία. Οικισμοί - τοπωνύμια - μοναστήρια – ναοί.», *Θ.Η.Μ.* 12 (1987), 11-112.

Ivkovic Z., Zrze __ Ivkovic Z., «La peinture du XIVe siècle dans le monastère Zrze», *Zograf* 11 (1980), 68 - 82.

Jerphanion G., L’attribut __ Jerphanion G., «*L’attribut des diacres dans l’art chrétien du moyen âge en Orient*», Εις μνήμην Σπ. Λάμπρου, Αθήνα 1935, 403 - 416.

Jevtic I., Sur le symbolisme __ Jevtic I., «Sur le symbolisme du Spinario dans l iconographie de l Entree a Jerusalem», *C.A.* 47 (1999), 119-126.

Jolivet - Levy C., Note sur la representation __ Jolivet - Levy C., «Note sur la representation des archanges en costume imperial dans l iconographie byzantine», *C.A.* 46 (1998), 120-128.

Juhel V., Le bain __ Juhel V., «Le bain de l Enfant-Jesus. Des origines a la fin du douxieme siecle», *C.A.* 39 (1991), 111-132.

Kakavas G., Venetian mannerism __ Kakavas G., «Venetian mannerism and Cretan School», *Byzantion* LXIII (1993), 116 - 143.

Kalokyris C., La Dormition __ Kalokyris C., «La Dormition et l'Assoption de la Théotokos dans l'art de l'église orthodoxe», *E.E.Θ.Σ.* 19 (1974), 133-143.

A. Kambylis - D. R. Reinsch, *Annae Comnenae Alexias* [CFHB. Series Berolinensis, 40/1], Berlin - New York: De Gruyter 2001.

Kanari Tr., Les peintures __ Kanari Tr., *Les Peintures du Catholicon du Monastere de Galataki en Eubee, 1586. Le Narthex et la Chapelle de Saint - Jean - le Precurseur,* Athenes 2003.

Kantorowicz E., The Baptism __ Kantorowicz E., «The Baptism of the Apostles», *D.O.P.* 9 - 10 (1956), 203 - 251.

Kartsonis A., Anastasis __ Kartsonis A., *Anastasis. The Making of an Image*, Princeton University Press, Princeton - New Jersey 1986.

Kaster G., Klemens von Ankara __ Kaster G., «Klemens von Ankara», *L.C.I.* 7, 323.

Kaster G., Metrophanes _ Kaster G., «Metrophanes (Mitrophanes) von Konstantinopel», *L.C.I.* 8, 15.

Kaster G., Moses __ Kaster G., «Moses der Äthiopier (von Skete)», *L.C.I.* 8, 24.

Kaster G., Romanus der Melode __ Kaster G., «Romanus der Melode von Konstantinopel», *L.C.I.* 8, 279 - 280.

Kaster G., Sophronius __ Kaster G., «Sophronius von Jerosalem», *L.C.I.* 8, 385.

Kaster K., Babylas von Nikomedien __ Kaster K., «Babylas von Nikomedien», *L.C.I.* 5, 301.

Kaster K., Akepsimas __ Kaster K., «Akepsimas, Joseph und Aithalas von Persien», *L.C.I.* 5, 66.

Kaster K., Euplus __ Kaster K., «Euplus von Katania», *L.C.I.*6, 189

Kaster K., Hierotheus von Athen __ Kaster K., «Hierotheus von Athen», *L.C.I.* 6, 530.

Kaster K., Autonomus von Sorea __ Kaster K., «Autonomus von Sorea», *L.C.I.* 5, 296.

Kaster K., Antipas von Pergamon __ Kaster K., «Antipas von Pergamon», *L.C.I.* 5, 201.

Kaster G., Cyriake __ Kaster, «Cyriake, "Cyriake von Bithynien"», *L.C.I.* 6, 18-19.

Kaster G., Josef der Hymnenschreiber __ Kaster G., «Josef der Hymnenschreiber (von Konstantinopel), *L.C.I.* 7, 208 - 209.

Kaster G., Johannes der Almosengeber __ Kaster G., «Johannes der Almosengeber (Elemosynarius) von Alexandrien», *L.C.I.* 7, 82 - 83.

Kaster G., Johanes der Damascus __ Kaster G., «Johanes der Damascus», *L.C.I.* 7, 102-104.

Katsaouni M., Miracle de Cana __ Katsaouni M., «La representation du Miracle de Cana au XVe siècle et les étapes de son evolution», *C.B.* 11 (1987), 160 - 170.

Kayapinar L. - Σπανός Κ., Ιστορικά στοιχεία __ Kayapinar L. - Σπανός Κ., «Ιστορικά στοιχεία για το Δαμάσι του Τυρνάβου (1454/1455 - 1613/1614)», *Θ.Η.* 71 (2017), 3 - 13.

Keiko O., Η ζωή __ Keiko O., *Η ζωή του Προδρόμου στην βυζαντινή ζωγραφική*, Θεσσαλονίκη 1995 (δακτυλογραφημένη Διδακτορική Διατριβή).

Keiko K., Notes on the dancers __ Keiko K., «Notes on the dancers in the Mocking of Christ at Staro Nagoricino», *Δ.Χ.Α.Ε.* 27 (2006), 159 - 168.

Keiko K., The Personifications __ Keiko K., «*The Personifications of the Jordan and the Sea Their function in the Baptism in Byzantine Art*», Αφιέρωμα στη Μνήμη του Σωτήρη Κίσσα (Ελληνική Εταιρεία Σλαβικών Μελετών, Θεσσαλονίκη 2001), 116-212.

Kepetzis V., Tradition iconographique __ Kepetzis V., «Tradition iconographique et creation dans une scene de Communion», *J.Ö.B.* 32/5 (1982), 443 - 451.

Kesic-Ristic S. - Vojvodic J., The Menologion __ Kesic-Ristic S. - Vojvodic J., "*The Menologion*", Mural Painting of Monasteri of Dečani . Material and Studies, Serbian Academy of Sciences and Arts, Monographs Book DCXXXII, Departement of Historical Sciences Book 22, επιμ. έκδ. Djuric V., Beograd 1995, 377-426.

Kesic-Ristic S., La mort __ Kesic-Ristic S., "La mort dans la peinture serbe medievale", *C.B.* 31 (2000), 57-67.

Kevkhishvili M., San Giorgio a Nakipari __ Kevkhishvili M., «Il ciclii agiografico di San Giorgio a Nakipari», *Iconographica* XV (2016), 46-56.

Kiel M., Οικισμοί της Ελασσόνας __ Kiel M., «Πληθυσμός και παραγωγή επτά οικισμών της Εάσσόνας το 1570 κατά το φορολογικό κατάστιχο T. D. 695 (Βαλανίδα, Δολίχη, Δομένικο, Ευαγγελισμός, Πύθιο, Συκιά και Τσαριτσάνη)» (μτφ. Σδρόλια Σ.), *Θ.Η.* 66 (2014), 3-16.

Kimpel S., Kosmas von Majuma __ Kimpel S., «Kosmas von Majuma (der Melodie)», *L.C.I.* 7, 343-344.

Knoben U., Andreas __ Knoben U., «Andreas der Kreter (von Gortyna)», *L.C.I.* 5, 156.

Knoben U., Cyrillus __ Knoben U., «Cyrillus von Alexandrien», *L.C.I.* 6, 19 - 21.

Knoben U., Gregor von Nazianz __ Knoben U., «Gregor von Nazianz, der Theologe», *L.C.I.* 6, 444 - 450

Knoben U., Gregor von Erleuchter __ Knoben U., «Gregor von Erleuchter (Illuminator, Lusarovic, il Partho)», *L.C.I.* 6, 430 - 432.

Knoben U., Johannes von Rila __ Knoben U., «Johannes (Iwan) von Rila», *L.C.I.* 7, 161-162.

Knoben U., Klemens von Ochrid __ Knoben U., «Klemens von Ochrid», *L.C.I.* 7, 324-325.

Knoben U. - Squarr C., Sabas (Sava) von Serbien __ Knoben U. - Squarr C., «Sabas (Sava) von Serbien», *L.C.I.* 8, 298-300.

Koumoulides J. - Walter C., The Monastery __ Koumoulides J. - Walter C., *Byzantine and Post-Byzantine Monuments at Aghia in Thessaly, Greece: The Art and Arcitecture of The Monastery of Saint Panteleimon*, London 1975.

Kramer J., Nikephorus von Konstantinopel __ Kramer J., «Nikephorus von Konstantinopel», *L.C.I.* 8, 40 - 42.

Kreidl - Papadopoulos K., Koimesis, __ Kreidl - Papadopoulos K., «Koimesis», *RbK* 4, 136 - 182.

Koukiaris S., Deux scenes __ Koukiaris S., «Deux scenes des miracles de l archange Michel au monastère des Saints Archanges a Prilep», *Zograf* 12 (1981), 54 - 57.

Kyriakoudis E., Les artistes Grecs __ Kyriakoudis E., «Les artistes Grecs qui ont participe a la peinture murale des regions sous la juridiction du Patriarcat de Peć pendant sa renovation (1557 - 1690)», *Balkan Studies* 24 (1983), 485 - 510.

Kyutchoukova I., Etude sur les insignes __ Kyutchoukova I., «Etude sur les insignes du pouvoir et le costume a la cour de Serbie», *C.B.* 31 (2000), 111-137.

Lafontaine - Dosogne J., Iconographie de la Enfance __ Lafontaine - Dosogne J., *Iconographie de la Enfance de la Vierge dans l' Empire Byzantin et en Occident,* v. II, Bruxelles 1965.

Lafontaine - Dosogne J., L' Enfance de la Vierge __ Lafontaine - Dosogne J., *L' Enfance de la Vierge dans l' Empire Byzantin et en Occident,* v. I, Bruxelles 1964.

Lafontaine - Dosogne J., The Life of the Virgin __ Lafontaine - Dosogne J., *«Iconopgraphy 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, New Jersey 1975, 161 - 194.

Lafontaine - Dosogne J., Infancy of Christ __ Lafontaine - Dosogne J., *«Iconography of the Cycle of the Infancy of Christ»,* The Kariye Djami 4, Studies in the Art of the Kariye Djami and its Intellectual Background, New Jersey 1975, 197 - 241.

Lafontaine - Dosogne J., Une icône __ Lafontaine - Dosogne J., «Une icône d' Angelos et l' iconographie de Saint Jean Baptiste aile», *Bulletin des Musées Royaux d' art et d' histoire* 48 (1978), 121 - 144.

Latysev B., Menologii __ Latysev B., *Menologii anonymi byzantijns saeculi X qua supersusnt, I - II*, Petropoli 1911, 1912 (επανεκ. Leipzig 1970).

Lazaref V., Storia __ Lazaref V., *Storia de la pittura bizantina*, Torino 1967.

Lazarev V., Bipartite Tablets __ Lazarev V., «*The Bipartite Tablets of St. Sophia in Novgorod*», Studies in Memory of David Talbot Rice, Edinburg 1975.

Lechner M. - Squarr C., Siebenschlafer __ Lechner M. - Squarr C., «Siebenschlafer (Sieben Kinder) von Ephesus», *L.C.I.* 8, 344 - 348.

Lepage C., L ornementation __ Lepage C., «L'ornementation végétale fantastique et le pseudo-realism dans la peinture byzantine», *C.A.* 19 (1969), 191 - 211.

Lipsius R.-Bonnet M., Acta apocrypha __ Lipsius R.-Bonnet M., *Acta apostolorum apocrypha* I - II, 1-2, Lipsiae 1891 - 1903.

Lucchesi-Palli E., Abraham __ Lucchesi-Palli E., «Abraham», *L.C.I.* 1, 21 - 23

Lucchesi-Palli E., Anastasis __ Lucchesi-Palli E., «Anastasis», *R.b.K*. 1, 142 - 148.

Lucchesi-Palli E., Einzug __ Lucchesi-Palli E., «Einzug in Jerusalem», *L.C.I.* 1, 593 - 597.

Lucchesi-Palli E.-Hoffscholte L., Elias __ Lucchesi-Palli E.-Hoffscholte L., «Elias», *L.C.I.* 1, 607 - 614.

Lymberopoulou A., Kavalariana __ Lymberopoulou A., *The church of the Archangel Michael at Kavalariana. Art and Society on Fourteenth - Century Venetian - Dominated Crete*, London 2006.

Maguire H., Art and Eloquence __ Maguire H., *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton, New Jersey 1981.

Maguire H., The Iconography of Symeon __ Maguire H., «The Iconography of Symeon with the Christ Child in Byzantine Art», *D.O.P.* 34 - 35 (1980 - 1981), 261 - 269.

Maguire H., The Art of Comparing __ Maguire H., *The Art of Comparing in Byzantium*, *The Art Bulletin* 70 (1988), 88-103.

Mako V., Geometrical Forms __ Mako V., «Geometrical Forms of Aureoles and Mandorlas in Medieval Art of Byzantium, Serbia, Russia and Bulgaria», *Zograf* 21 (1990), 41-59.

Mantas A., Die ikonographie __ Mantas A., *Die Ikonografie der Gleichnisse Jesu in der Ostrkirchlichen Kunst (5. - 15. Jh.)*, Leiden 2010.

Mark - Weiner T., Narrative Cycles __ Mark - Weiner T., *Narrative Cycles of the Life of St. George in Byzantine Art*, v. I, II, New York 1977.

Markovic M., Great Feasts __ Markovic M., «*Cycle of the Great Feasts*», Mural Painting of Monastery of Dečani . Material and Studies, Serbian Academy of Sciences and Arts, Monographs Book DCXXXII, Department of Historical Sciences Book 22, Beograd 1995.

Martin J., The Death of Efraim _ Martin J., «The Death of Efraim in Byzantine and Early Italian Painting», *The Art Bulletin* 33 (1951), 217 - 225.

Martin J., The Heavenly Ladder __ Martin J., *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton 1954.

Mavrodinova L., Bulgarie medievale __ Mavrodinova L., *La peinture murale en Bulgarie medievale jusqu a la fin du XIVe siecle*, Sofia 1995.

Mayr V., Babylas von Antiochien __ Mayr V., «Babylas von Antiochien», *L.C.I.* 5**,** 300 - 301.

Mijović P., La personnification de la mer __ Mijović P., «*La personnification de la mer dans le Jugement Dernier à Gracaniča*», Χαριστήριον εις Αναστάσιον Ορλάνδον, τόμ. Δ΄, Αθήνα 1967-1968, 208-219.

Mijović P., Menologe __ Mijović P., *Menologe. Recherches iconographiques*, Institute Archeologique - Monographies nº 10, Beograd 1973.

Milanovic V., Old Testaments Themes __ Milanovic V., «*Old Testaments Themes and the Tree of Jesse*», Mural Painting of Monasteri of Dečani . Material and Studies, Serbian Academy of Sciences and Arts, Monographs Book DCXXXII, Departement of Historical Sciences Book 22, επιμ. έκδ. Djuric V., Beograd 1995, 213 - 241.

Milisavljevic D., Draca __ Milisavljevic Dr., *Draca. Les Dessins des Fresques*, Gelerie de Matica Srpska, Novi Sad 1993.

Miljkovic - Pepek P., Une icone __ Milkjovic - Pepek P., «*Une icone de la Communion des Apotres*», Χαριστήριον εις Αναστάσιον Κ. Ορλάνδον, τ. Γ΄, Αθήνα 1966, 395 - 409.

Millet G., Mistra __ Millet G., *Monuments byzantins de Mistra,* Paris 1910.

Millet G., Athos__Millet G., *Monuments de l΄Athos, I les peintures,* Paris 1927.

Millet G., La vision __ Millet G., «*La vision de saint Pierre d[Alexandrie*», Melanges Charles Diehl, v. II, Paris 1930, 99 - 115.

Millet G., Recherches __Millet G., *Recherches sur l΄ Iconographie de l΄Evangile au XIV, XV et XVI Siècles. D΄Apres les Monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos,* Paris 1960.

Millet G.- Frolow A., Yougoslavie I __ Millet G. - Frolow A., *La Peinture du Moyen Age en Yougoslavie (Serbie, Macedoine et Montenegro),* Fascicule I, Paris 1954.

Millet G.- Frolow A., Yougoslavie II __ Millet G. - Frolow A., *La Peinture du Moyen Age en Yougoslavie (Serbie, Macedoine et Montenegro),* Fascicule II, Paris 1957.

Millet G. - Frolow A., Yougoslavie III __ Millet G. - Frolow A., *La Peinture du Moyen Age en Yougoslavie (Serbie, Macedoine et Montenegro),* Fascicule III, Paris 1962.

Millet G. - Velmans T., Yougoslavie IV __ Millet G. - Velmans T., *La Peinture du Moyen Age en Yougoslavie (Serbie, Mecedoine et Montenegro),* Fascicule IV, Paris 1969.

Millet G. - Talbot Rice D., Trebizond __ Millet G.-Talbot Rice D., *Byzantine Painting at Trebizond*, London 1936.

Mouriki D., Spinario __ Mouriki D., «The Theme of the Spinario in Byzantine art», *Δ.Χ.Α.Ε. 6* (1970 - 1972), 53 - 66.

Mouriki D., A Pair of Early 13th Century __ Mouriki D., «A Pair of Early 13th Century. Moses Icons at Sinai with the Scenes of the Burning Bush and the Receiving of the Law », *Δ.Χ.Α.Ε.* 16 (1991 - 1992), 171 - 184.

Mouriki D., The Mask motif __ Mouriki D., «The Mask motif in the wall paintings of Mistra. Cultural Implications of a Classical Feature in Late Byzantine Painting», *Studies in Late Byzantine Painting*, v.II, London 1995, 81-112.

Mouriki D., An Unusual Representation __ Mouriki D., «An Unusual Representation of the Last Judgement in a Thirteenth Century Fresco at St. George Near Kouvaras in Attica», *Δ.Χ.Α.Ε.* 18 (1995), 71 -78.

Musseler A., Johannes Chrysostomus __ Musseler A., «Johannes Chrysostomus (Der Goldmundige) von Constantinopel», *L.C.I.* 7, 93 - 101.

Myslivec J., Basilius der Grosse __ Myslivec J., «Basilius der Grosse», *L.C.I.* 5, 337 - 341.

Myslivec J., Les hymnes liturgiques __ Myslivec J., «Les hymnes liturgiques consideres comme sujets d' icones», *Byzantinoslavica* 3 (1931), 462 - 499.

Myslivec J., Saint Georges __ Myslivec J., «Saint Georges dans l'art chrétien oriental», *Byzantinoslavica* 5 (1933 - 1934), 304 - 375.

Myslivec J., Daniel der Stylite __ Myslivec J., «Daniel der Stylite (von Konstantinopel)», *L.C.I.* 6, 33

Neff A., The Pain of Compassio _ Neff A., «The Pain of Compassio: Mary's Labor at the Foot of the Cross», *The Art Bulletin* 80 (1998), 254 - 273.

Nikolaides A., Le Jugement dernier __ Nikolaides A., «Le Jugement dernier de l' église de la Panagia de Moutoullas à Chypre. Une peinture inédite de la seconde moitié du XIV^{e} siècle», *Δ.Χ.Α.Ε.* 18 (1995), 71 - 78.

Nitic A., Sts. Sava and Symeon __ Nitic A., *Sts. Sava and Symeon, Athos. Monastic Life on the Holy Mountain*, χ.χ., 200-201.

Nitz G., Stephan __ Nitz G., «Stephan», *L.C.I.* 8, 395-403.

Nordhagen P., Washing of the child __ Nordhagen P., «The Origin of the Washing of the Child in the Nativity Scene», *B.Z.* 54 (1961), 333-337.

Paissidou M., Ayios Nikolaos __ Paissidou M., «The frescoes of Ayios Nikolaos at Vevi: a landmark in the monumental painting of 15th century in Western Macedonia», *Εγνατία* 11 (2007), 113 – 128.

Paissidou M., Warrior Saints __ Paissidou M., *«Warrior Saints as Protectors of the Byzantine Army in the Palaiologan Period: the Case of the Rock-cut Hermitage in Kolchida (Kilkis Prefecture)»,* Heroes - Cults - Saints (ed. Gergova I. - Moutafov E.), Sofia 2015, 181 - 199.

Paissidou M., The Hermitage __ Paissidou M., «*The Hermitage of «Panagia Eleousa» (Virgin Merciful) Great Prespa An artistic expression of time and space limit between two eras and two nationalities*», Cyril and Methodius: Byzantium and the world of the Slavs, Thessaloniki 2015, 302 - 326.

Pajic S., St. Demetrius _ Pajic S., *«Cycle of St. Demetrius»,* Mural Painting of Monasteri of Dečani . Material and Studies, Serbian Academy of Sciences and Arts, Monographs Book DCXXXII, Departement of Historical Sciences Book 22, επιμ. έκδ. Djuric V., Beograd 1995, 353 - 360.

Pajić S., Representations __ Pajić S., «Representations and the cult of the Three Holy Bishops in Post Byzantine Art», *Z.L.U.* 34 - 35 (2003), 59 - 72.

Pallas D., Passion __ Pallas D., *Die Passion und bestattung Christi in Byzanz*, Institut fur Byzantinistik und neugriechische, Philologie der Universitat, Munchen 1965.

Panayotidi M., The Question of the Role of the Donor __ Panayotidi M., «The Question of the Role of the Donor and the Painter. A Rudimentary Approach», *Δ.Χ.Α.Ε.* 17 (1993 - 1994), 143 - 156.

Pandurski V., Karlukovo __ Pandurski V., *The Wall Paintings in the Monastery of Karlukovo*, Sofia 2002.

Panić D. - Babić G., Ljeviška __ Panić D. – Babić G., *Bogorodica Ljeviška*, Beograd 1975

Papamastorakis T., Pictorial lives __ Papamastorakis T., «Pictorial lives. Narrative in thirteenth - century vita icons», *Μουσείο Μπενάκη* 7 (2007), 33 - 65.

Papastavrou H., Recherche iconographique __ Papastavrou H., *Recherche iconographique dans l'art byzantin et occidental du XIe au XVe siècle l' Annonciation*, Venice 2007.

Papazachos B.-Papazachou C., *The Earth-quakes of Greece,* Thessaloniki 1997.

Passali A., Metamorphosis at Dolihi __ Pasali A., «The Church of the Metamorphosis at Dolichi in Thessaly», *J.Ö.B* 47 (1997), 245-256.

Paskaleva K., Icons __ Paskaleva K., *Icons from Bulgaria*, Sofia 1989.

Petković S., Patriarchate of Peć __ Petković S., *Wall painting on the territory of the Patriarchate of Peć,* Novi Sad 1965.

Petković Sr., Pljevlja __ Petković Sr.*, The Monastery of the Holy Trinity near Pljevlja,* Beograd 1974.

Petkovic S., The origin of the illustrations __ Petkovic S., «The origin of the illustrations in Serbian books printed in Venice», *ZLU* 12 (1976), 121 – 135.

Petković S., Artistic activity __ Petković S., «Artistic activity and the struggle for survival of the Serbian church during the Sixteenth and Seventeenth centuries», *Balkan Studies* 24 (1983), 617-630.

Petković S., Iconographic similarities __ Petković S., «*Iconographic similarities and differences between Serbian and Greek painting from the middle of the Fifteenth to the end of the Seventeenth centuries*», ΕΥΦΡΟΣΥΝΟΝ. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη, τ.2, Αθήνα 1992, 517-523.

Petković Vl., La peinture Serbe__ Petković Vl., *La peinture Serbe du Moyen Age*, v. II, Belgrade 1934.

Petković V.- Bošković D., Dečani __ Petković V.-Bošković D., *Manastir Dečani,* Beograd 1941.

Petzold L., Barbara _ Petzold L., «Barbara Jungfrau», *L.C.I.* 5, 301 - 311.

Popović B., The Pecpal Family __ Popović B., «*The Pecpal Family Chapel*», Mural Painting of Monasteri of Dečani . Material and Studies, Serbian Academy of Sciences and Arts, Monographs Book DCXXXII, Departement of Historical Sciences Book 22, επιμ. έκδ. Djuric V., Beograd 1995, 451 – 469.

Popovska - Korobar V., Slimnica monastery __ Popovska - Korobar V., «The attribution of the fresco paintings in the church of the Slimnica monastery», *Зборник за средновековна уметност* 2 (1996), 213 - 237.

Popovska - Korobar V., Polosko __ Popovska - Korobar V., *The Monastery of St. George at Polosko*, Skopje 1998.

Popovska-Korobar V., Wall painting __ Popovska-Korobar V., «Wall painting from the late 15th century in the Monastery Church of St. Paraskeve – Brajcino», *Recueil des travaux de l Institut d etudes byzantines* XLIV (2007), 549 - 565.

Popovska - Korobar V., Attribution __ Popovska - Korobar V., «Attribution of the frescoes on the south facade of the Church of Presentation of the Virgin at Kučevište», *Саопштења* XLI (2009), Beograd 2009, 137-155.

Popovska - Korobar V., Icon painting traces __ Popovska - Korobar V., «Icon painting traces from Ohrid and Struga from the second half of the 15th century», *Patrimonium* 7 - 8 (2010), 289-304.

Popovska - Korobar V., Followers of the painter __ Popovska - Korobar V., «*Followers of the painter Joanis Theodor of Gramosta in the mid 16th century*», Extrait de la publication sur les pas de Vojislav J. Djuric, Beograd 2011, 313 - 324.

Popovska-Korobar V., A new view __ Popovska-Korobar V., «A new view of the fresh painting in the church of St. Nicholas at Mrzen Oreovec», *Patrimonium* 9 (2011), 157-179.

Popovska - Korobar V., The Holy Church Fathers __ Popovska - Korobar V., «The Holy Church Fathers' Fountain of Wisdom in the Sixteenth - Century Church at Mrzen Oreaovec», *Scripta and e-Scripta* 10 - 11 (2012), 355 - 364.

Popovska - Korobar V., The Iconostasis __ Popovska - Korobar V., «The Iconostasis of Bigorski Monastery in the 16th - 17th centuries (theoretical reconstruction)», *Patrimonium* 12 (2014), 243 - 259.

Popovska - Korobar V., Slimnica monastery __ Popovska - Korobar V., «Wall painting in the church of Slimnica monastery», *Patrimonium* 13 (2015), 209 - 247.

Popovska - Korobar V., The west facade paintings __ Popovska - Korobar V., «The west facade paintings of the Slimnica monastery church», *Monumenta* 1 (2016), 143-162.

Popovska - Korobar V., The choros icons __ Popovska-Korobar V., «*The Choros icons from Zrze - Works of the Linotopian zographs from the second quarter of the 17th century*», A Thematic collection of Works 1 (icons, iconpainting, iconostasis, iconography), Skopje 1996, 9-17.

Praschkov L., Arbanassi __ Praschkov L., *Carkvata Rozdestvo Christovo v Arbanassi*, Sofia 1979.

Proestaki X., Saint Sebastian __ Proestaki X., «Saint Sebastian: the martyr from Milan in post-Byzantine wall-paintings of the sixteenth and seventeenth centuries and the influences from Western painting», *Byzantine and Modern Greek Studies* 34 (1/2010) 81–96.

Radojčić S., Le Jugement de Pilate __ Radojčić S., «Le Jugement de Pilate dans la peinture byzantine du debut du XIVe siècle», *Z.R.V.I.* 13 (1971), 293 - 312.

Radojčić S., Die Reden des Johannes __ Radojčić S., «Die Reden des Johannes Damastenes und die Koimesis-Fresken in den Kirchen des Königs Milutin», *J.Ö.B* 22 (1973), 301- 312.

Radojčić B., Les influences Turco - Persanes __ Radojčić B., «Les influences Turco - Persanes sur les metiers d[art Serbes au XVI^{e} et XVII^{e} siècles», *Z.L.U.* 1 (1965), 119 - 141.

Ramseger I., Klemens (Romanus) __ Ramseger I.,«Klemens (Romanus)», *L.C.I.* 7, 319-323.

Réau, Iconographie __ L. Réau, *Iconographie de l' art chrétien*, vol. II, 1, Paris 1956, vol. II, 2, Paris 1957, vols. III, 1-2, Paris 1958, vol. III, 3, Paris 1959.

Revel - Neher E., Hypothetical Models _ Revel - Neher E., «*On the Hypothetical Models of the Byzantine Iconography of the Ark of the Covenant*», Byzantine East - Latin West, Art – Historical Studies in Honor of Kurt Wietzman, Princeton University 1995, 405 κ.ε.

Robb D., The Iconography __ Robb D., «The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries», *The Art Bulletin* 18 (1936), 480 - 526.

Sacopoulo M., A Saint-Nicolas -du - Toit __ Sacopoulo M., «A Saint-Nicolas -du - Toitdeux effigies inédites de patriarches Constantinopolitains», *C.A.* 17 (1967), 193 - 202.

Sarabianov V., Scenes of the Sources __ Sarabianov V., «Scenes of the Sources of Divine Wisdom within the iconographical program of the church of the Saviour in the monastery of Euphrosynia, Polotsk (Belarus)», *Δ.Χ.Α.Ε.* 36 (2015), 49 - 64.

Schiller G., Ikonographie __ Schiller G., *Ikonographie der Christlichen Kunst*, band 1 - 4, Germany 1971.

Schutz L., Karpus __ Schutz L., «Karpus Schüler des Paulus», *L.C.I.* 7, 284.

Schutz L., Karpus Papylus __ Schutz L., «Karpus Papylus, Agathodorus und Agathonike von Pergamon», *L.C.I.* 7, 284.

Schutz L., Parthenius von Lampsakus __ Schutz L., «Parthenius von Lampsakus», *L.C.I.* 8, 121.

Schutz L., Lucianus __ Schutz L., «Lucianus von Antiochia», *L.C.I.* 7, 420.

Schweinfurth P.., Bojana __ Schweinfurth P.., *Die Fresken von Bojana. Ein Meisterwerk der Monumentalkunst des 13. Jahrhunderts*, Berlin 1965.

Seelinger S. - Red., Phingsten __ Seeliger S. - Red., «Phingsten», *L.C.I.* 3, 415 - 423.

Semoglou A., La pendaison __ Semoglou A., «La pendaison de Judas. Essai d interpretation de la scene aux XVe et XVIe siecles et la litterature extra canonique », *C.B.* 27 (1997), 13-23.

Semoglou A., Saint - Nicolas __ Semoglou A*., Le decor mural de la chapelle Athonite de Saint - Nicolas (1560). Application d'un noveau langage pictural par le peintre Thebain Frangos Catelanos,* Paris 1995 (εκδ. Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 1999).

Semoglou A., Le voyage __ Semoglou A., *Le voyage outre-tombe de la Vierge dans l'art byzantin. De la descente aux enfers à la montée au ciel, Θεσσαλονίκη 2003.*

Semoglou A., Balinesti __ Semoglou A*., «La composition absidale a Balinesti et ses composantes Hymnographiques Mariales. Remarques sur un exemple*

prodromique», Αφιέρωμα στον Ακαδημαϊκό Παναγιώτη Λ. Βοκοτόπουλο, Αθήνα 2015, 491-502.

Semoglou A., La version theophanienne __ Semoglou A., «La version «theophanienne» de la Transfiguration. Elenchos d une hypothèse sur les origines d΄ un schema iconographique», *CONVINIUM* III/ 2, 2016, 37 - 47.

Serafimova A., The cycle of the Archangels __ Serafimova A., «The Cycle of the Archangels in the Narthex of the Ss. Archangels church of the Kučevište Monastery», *Ziva Antica* 49 (1999), 173-207.

Serafimova A., Kučevište __ Serafimova A., *Monastery of Kučevište. The Church of the Holy Archangels,* Skopje 2005.

Sevcenko P., The Life of Saint Nicholas __ Sevcenko P., *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art,* Torino 1983.

Shorr D., The Presentation __ Shorr D., «The Iconographic development of the Presentation in the Temple», *The Art Bulletin* 28 (1946), 17 - 32.

Singelenberg P., The Iconography __ Singelenberg P., «The Iconography of the Etschmiadzin Diptych and the Healing of the Blind Man at Siloe», *The Art Bulletin* 40 (1958), 105 - 112.

Siomkos N., Le Mont Athos __ Siomkos N., Le Mont Athos et l Empire byzantin. Trésors de la Sainte Montagne. Petit Palais - Musee des Beaux - Arts de la Ville de Paris (10 Avril - 5 Juillet 2009), Paris 2009, n. 62.

Smirnova E., Axion Estin __ Smirnova E., «Two late 15th-early 16th century icons from the four-part series "Axion Estin…"», *Δ.Χ.Α.Ε.* 32 (2011), 95 - 104.

Spatharakis I.-Essenberg T., Crete III __ Spatharakis I.-Essenberg T., *Byzantine Wall Paintings of Crete, vol.III Amari Province,* Leiden 2012.

Spatharakis I., Akathistos Hymn __ Spatharakis I., *The pictorial cycles of the Akathistos Hymn for the Virgin*, Leiden 2005.

Spatharakis I., Crete II __ Spatharakis I., *Byzantine Wall Paintings of Crete vol.II Mylopotamos Province*, Leiden 2010.

Spatharakis I., Dated byzantine paintings __ Spatharakis I., *Dated byzantine wall paintings of Crete,* Leiden 2001.

Spatharakis I., Lithos __ Spatharakis I., «*The Influence of the Lithos in the Development of the Iconography of the Threnos*», Byzantine East - Latin West. Art - Historical Studies in Honor of Kurt Wietzman, Princeton University 1995, 435 - 441.

Spatharakis I., The Left - handed Evangelist __ Spatharakis I., *The Left - handed Evangelist. A Contribution to Palaeologan Iconography*, The Pindar Press, London 1988.

Stavropoulou - Makri A., Crucifixion __ Stavropoulou - Makri A., «*La creation d΄une nouvelle formule de la Crucifixion et sa diffusion dans les Balkans*», Communications Grecques presentees au V^{e} Congres Internnational des etudes du Sud - Europeen, Βελιγράδι 1984 (Αθήνα 1985), 241 - 249.

Stavropoulou - Makri A., Massacre __ Stavropoulou - Makri A., «Le thème du Massacre des Innocents dans la peinture post - Byzantine et son rapport avec l' art Italien Renaissant», *Byzantion* LX (1990), 366 - 381.

Stavropoulou A., Temple de Salomon __ Stavropoulou A., «La representation du Temple de Salomon dans les icônes Crétoises: quelques aspećts iconographiques», *C.B. 3*4 (2006), p. 145-157.

Stavropoulou - Makri A., Les peintures __ Stavropoulou - Makri A., *Les peintures murales de l´eglise de la Transfiguration a Veltsista (1568) en Epire et l´atelier des peintres Kontaris,* Ioannina 2001.

Stefanescu I., Bucovine __ Stefanescu I., *L evolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusque au XIXe siècle. Nouvelles recherches etude iconographique,* Paris 1929.

Stefanescu I., Contribution __ Stefanescu I., *Contribution a l´etude des peintures murales Valaques (Transylvanie, district de Valcea, Targoviste et region de Bucarest)*, Paris 1928.

Stefanescu I., L´art Byzantine __ Stefanescu I., *L´Art Byzantine et l´Art Lombard en Transylvanie. Peintures murales de Valachie et de Moldavie*, Paris 1938.

Stefanescu I., Valachie __ Stefanescu I., *La Peinture religieuse en Valachie et Transylvanie. Depuis les origines jusque au XIX siècle,* Album, Paris 1930, Texte, Paris 1932.

Stojakovic A., La conception de l espace __ Stojakovic A., «*La conception de l espace défini par l architecture peintre dans la peinture murale serbe du XIIIe siècle*», L' art byzantin du XIII siècle, Symposium de Sopocani 1965, Belgrade 1967, 169-183.

Stojanovic D., Les elements orientaux __ Stojanovic D., «*Les éléments orientaux sur les broderies religieuses des pays balkaniques jusqu'à la fin du XVII*^{e} *siècle*», XIV C.I.E.B. (Bucarest 6 - 12 Septembre 1971), v. III, Bucarest 1976, 443 - 449.

Streyart van Woerden I., The Iconography __ Streyart van Woerden I., «The Iconography of the Sacrifice of Abraham», *Vigiliae Christiane* 15 (1961), 214-255.

Stylianou A. and J., The Militarization __ Stylianou A. and J., «*The Militarization of the Betrayal and its Examples in the Painted Churches of Cyprus*», Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη τ. 2, Αθήνα 1992, 570 - 581.

Stylianou A. and J., The Painted Churches of Cyprus __ Stylianou A. And J., *The Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art,* London 1985.

Subotić G., Ohrid __ Subotić G., *L' Ecole de Peinture d' Ohrid au XVe siècle,* Beograd 1980.

Subotić G., Saints Constantin et Helene __ Subotić G., *L' eglise des saints Constantine et Helene a Ohrid,* Beograd 1971.

Subotić G., Οι Καντακουζηνοί __ Subotić G., «*Οι Καντακουζηνοί στη Σερβία και οι μονές τους*», Αφιέρωμα στον Ακαδημαϊκό Παναγιώτη Λ. Βοκοτόπουλο, Αθήνα 2015, 223-232.

Sythiakakis-Kritsimallis V. - Vojadjis S., Redating the Basilica __ Sythiakakis - Kritsimallis V.- Vojadjis S., «Redating the Basilica of Dormition, Kalampaka, Thessaly», *J.Ö.B* 61 (2011), 195-227.

Tafrali O., Curtea de Arges __ Tafrali O., *Monuments Byzantins de Curtea de Arges,* Atlas, Paris 1931.

Tatić- Djurić, Archanges gardiens __ Tatić- Djurić M., «*Archanges gardiens de porte à Dečani*», Dečani et l'art byzantin au milieu du XIVe siècle» (ed. Djurić V.), Beograd 1989, 359 - 366.

Tchilingirov A., St. Nicholas __ Tchilingirov A., *The church of St. Nicholas at the village of Maritsa,* Sofia 1976.

Tchilingirov A., Christlichen Mittelalters __ Tchilingirov A., *Die Kunst des Christlichen Mittelalters in Bulgarien,* München 1979.

Tischendorf K., Evangelia Apocrypha __ Tischendorf K., *Evangelia Apocrypha*, Lipsiae 1853 (ανατύπωση εκδόσεων Georg Olms Hildesheim, 1966).

Todić B., Les scribes __ Todić B., «*Les scribes miniaturistes Serbes dans la peinture murale, XVI*», International Byzantinistenkongress (Wien, 4-9 October 1981), Akten II /4, JOB 32 /4 (Wien 1982), 213-221.

Todić B., A Serbian legend __ Todić B., «A Serbian legend of the holy apostle Titus and its reflection in art», *Δ.Χ.Α.Ε.* 34 (2013), 129-138.

Tomekovic S., Les repercussions __ Tomenovic S., «Les repercussions du choix du saint patron sur le programme iconographique des eglises du 12e siecle en Ìacedoine et dans le Peloponese», *Zograf* 12 (1981), 25 - 42.

Tomekovic S., Contribution __ Tomekovic S., «Contribution a l etude du programme du narthex des églises monastiques (XIe-premiere moitié du XIIIe s.)», *Byzantion* 58 (1988), 140 - 154.

Toncev P., Εικονογραφικές λεπτομέρειες __ Toncev P., «*Εικονογραφικές λεπτομέρειες στις παραστάσεις ιάσεως του παραλυτικού στην Βηθεσδά*», 10ο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Αθήνα 1990, 80.

Tourta A., The painters __ Tourta A., «The painters from Linotopi (Greece) and the Serbian church», *Zbornik Matice Srpske za Likovne Unetnosti* 27 – 28 (1994), 319 – 325.

Tourta A., The Judas Cycle __ Tourta A., «*The Judas Cycle? Byzantine examples and Post-Byzantine survivals*», Byzantinische Malerei, Bildprogramme-Ikonographie-Stil. Herausgeben von Guntram Koch, Munchen 2000, 321-336.

Tresors d'art __ *Tresors d'art albanais. Icones byzantines et post-byzantines du XIIe au XIXe siècle*, Κατάλογος Έκθεσης, Nice, Musee National Message Biblique Marc Chagall (3 Juillet - 7 Octobre 1993), επιμ. έκδ. Sylvie Forestier, Paris 1993.

Triantaphyllopulos D., Kerkyra __ Triantafyllopulos D., *Die Nachbyzantinische Wandmalarei auf Kerkyra und den Anderen Ionischen Inseln. Untersuchunngen zur Konfrontation Zwischen Ostkirchlicer und Abendlandischer (15 - 18 Jahrhundert),* Munhen 1985.

Tsarevskaia T., Seven Sleepers of Ephesus __ Tsarevskaia T., «*The "Seven Sleepers of Ephesus" in the decoration of the Prothesis of the Church of the Annunciation at Arkazhi (Novgorod)*», ΛΑΜΠΗΔΩΝ. Αφιέρωμα στη μνήμη της Ντούλας Μουρίκη, τ. 2, Αθήνα 2003, 857 - 862.

Tschochner F., Olympias __ Tschochner F., «Olympias von Konstantinopel», *L.C.I.* 8, 83.

Tschochner F., Rufus __ Tschochner F., «Rufus (Ruphos)», *L.C.I.* 8, 291.

Tsiouris I., Artistic trends __ Tsiouris I., «Artistic trends and aesthetic approaches in 18th century monumental painting. The case of Thessaly», *Art Studies Quaterly* 2/ 2013, 18-25.

Tsiouris I., In the Twilight of an Era __ Tsiouris I., «In the Twilight of an Era: The Frescoes in the Church of Transfiguration of the Saviour at Dolichi (1516)», *Proceedings of the 23rd International Congress of Byzantine Studies* (Belegrade 22 – 27 August 2016), Thematic Sessions of Free Communications: Post-Byzantine Art - Part 2, Belgrade 2016, 860 - 861.

Tsiouris I., An Arab pirate __ Tsiouris I., «An Arab pirate, a Christian saint. An unknown vita icon of St. Barbarus», *Art Studies Quaterly* 3/ 2017, 22-28.

Tsuji S., Monochromie __ Tsuji S., «*"Monochromie" en tant qu un des procèdes de la representation du monde invisible dans l art byzantin*», Actes du XVe Congres International d Etudes Byzantines (Athenes-Septembre 1976), II-Art et Archeologie, Athènes 1981, 879-889.

Underwood P., Some Problems __ Underwood P., «*Some Problems in Programs and Iconography of Ministry Cycles*», The Kariye Djami 4, Studies in the Art of the Kariye Djami and its Intellectual Background, New Jersey 1975, 243 - 302.

Underwood P., The Kariye Djami __ Underwood P., *The Kariye Djami, Historical Introduction and Description of the Mosaics and Frescoes,* v. 1 - 3, New York 1966.

Valeva C., The presentation __ Valeva C., «The Presentation of st. Barbarus of Pelagonia in the Narthex of Kremikovtzi Monastery», *Paleobulgarica* 29/2 (2005), 49 - 64.

Vanderheyde C., Le ciborium __ Vanderheyde C., «Le ciborium de l eglise de la Dormition de la Vierge a Kalampaka (Thessalie)», *Melanges J.-P. Sodini, TM* 15 (2005), 427-442.

Vasiliu A., Moldavie _ Vasiliu A., *Monasteres de Moldavie (XIVe - XVIe siecles). Les Architectures de l´image,* Paris 1998.

Vassilaki M., Entry into Jerusalem __ Vassilaki M., «An Icon of the Entry into Jerusalem and the question of Archetypes, Prototypes and Copies in Late- and post-byzantine icon-painting», *Δ.Χ.Α.Ε.* 21 (2000), 271-284.

Vassilaki M., Angelos Akotantos __ Vassilaki M., «*The Painter Angelos Akotantos: His Work and His Will (1436)»,* The Painter Angelos and Icon-Painting in Venetian Crete, Ashgate Variorum, Great Britain 2009, 3 - 15.

Vassilaki M., From the anonymous artist __ Vassilaki M., «*From the "Anonymous" Byzantine Artist to the "Eponymous" Cretan Painter of the Fifteenth Century*"», The Painter Angelos and Icon-Painting in Venetian Crete, Ashgate Variorum, Great Britain 2009, 27 - 66.

Vassilaki M., St. Phanourios __ Vassilaki M., *«St. Phanourios: Cult and Iconography»,* The Painter Angelos and Icon-Painting in Venetian Crete, Ashgate Variorum, Great Britain 2009, 81 - 110.

Vassilaki M., A Cretan Icon __ Vassilaki M., «*A Cretan Icon in the Ashmolean: The Embrace of Peter and Paul*», The Painter Angelos and Icon-Painting in Venetian Crete, Ashgate Variorum, Great Britain 2009, 111-135.

Vassilaki M., The Reconstruction __ Vassilaki M., «*The Reconstruction of a Triptych»,* The Painter Angelos and Icon-Painting in Venetian Crete, Ashgate Variorum, Great Britain 2009, 257-283.

Vassis I., Initia Carminum Byzantinorum __ Vassis I., *Initia Carminum Byzantinorum* [Supplementa Byzantina. Texte und Untersuchungen 8], Berlin-New York: Walter de Gruyter 2005.

Velmans T., Ivanovo __ Velmans T., *Les fresques d' Ivanovo et la peinture byzantine a la fin du Moyen Age*, Journal des Savants, Janvier-Mars 1965, 358-404.

Velmans T., L' eglise de Zenobani __ Velmans T., «L' eglise de Zenobani et le theme de la Vision de saint Eustache en Georgie», *C.A.* 33 (1985), 19 - 49.

Velmans T., Laurentienne __ Velmans T., L*e Tetraevangile de la Laurentienne, Florence Laur.VI.23,* Paris 1971.

Velmans T., Le role du Decor architectural __ Velmans T., «Le role du Decor architectural et la representation de l[espace dans la peinture des Paleologues», *C.A*. 14 (1964), 183 - 216.

Velmans T., Les fresques __ Velmans T., «Les Fresques de l' eglise de la Vierge a Kincvici», *C.A.* 27 (1978), 147 - 161.

Vitaliotis I., Saint-Etienne __ Vitaliotis I., *Le vieux catholikon du Monastère Saint - Etienne aux Météores. La premiere phase des peintures murales*, Paris 1998 (δακτυλογραφημένη διδακτορική διατριβή).

Vocotopoulos P., A propos de l influence __ Vocotopoulos P., «A propos de l influence de la peinture crétoise sur la gravure serbe du 16e siècle», *Balkan Studies* 24 (1983), 677.

Vocotopoulos P., Encore deux icônes __ Vocotopoulos P., «Encore deux icônes envoyées de Russie par Arsene d΄ Elassone», *Δ.Χ.Α.Ε.* 16 (1991 - 1992), 167 - 170.

Vojvodic D., The crossed diadem __ Vojvodic D., «*The crossed diadem and the Thorakion. Two ancient and unusual insignia of Serbian Rulers in the XIV and XV centuries*», Papers of the Third Yugoslav Byzantine Studies Conference (Krusevac, 10 - 13 May, 2000), Beograd - Krusevac 2002, 249 - 276.

Walter C. - Babić G., The Inscriptions __ Walter C. - Babić G., «The Inscriptions Upon Liturgical Rolls in Byzantine Apse Decoration», *R.E.B.* 34 (1976), 269 - 280 (ανατ. Walter C., Studies in Byzantine Iconography, Variorum Reprints, London 1977, X).

Walter C., Art and Ritual __ Walter C., *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982.

Walter C., Baptism __ Walter C., «Baptism in Christian Iconography», *Sobornost* 2 (1980), 8-25.

Walter C., The Origins __ Walter C., «The Intaglio of Solomon in the Benaki Museum and the Origins of the Iconography of Warrior Saints», *Δ.Χ.Α.Ε.* 15 (1989-90), 33 - 42.

Walter C., Three notes _ Walter C., «Three Notes on the Iconography of Dionysius the Areopagite», *R.E.B.* 48 (1990), 255 - 274 (ανατ. Walter C., Prayer and Power in Byzantine and Papal Imagery, Variorum Reprints 1993, III).

Walter C., The iconography __ Walter C., *The Iconography of Constantine the Great, Emperor and Saint, with Associated Studies*, Leiden 2006.

Weigert C. - Lucchesi-Palli E., Theodor Tiro ___ Weigert C. - Lucchesi-Palli E., «Theodor Tiro von Euchaita (von Amasea)», *L.C.I. 8*, 447- 451.

Weigert C., Polykarp von Smyrna __ Weigert C., «Polykarp von Smyrna», *L.C.I.* 8, 219-220.

Weigert C., Proklus von Konstantinopel __ Weigert C., «Proklus von Konstantinopel», *L.C.I. 8,* 228.

Weigert C., Spyridon __ Weigert C., «Spyridon (Spiridon) von Trimithon», *L.C.I. 8*, 387 - 389

Weitzmann K., The Mandylion __ Weitzmann K., «The Mandylion and Constantine Porfyrogennetos», *C.A.* 11 (1960), 163 - 184.

Weitzmann K., Icon Painting __ Weitzmann K., «Icon Painting in the Crusader Kingdom», *D.O.P.* 20 (1966).

Weitzmann K., An ivory plaque __ Weitzmann K., «*An Ivory Plaque with Two of the Forty Martyrs of Sebaste in the Glencairn Museum, Bryn Athyn, PA.*», Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη τ.2, Αθήνα 1992, 704 - 712.

Welker K., Pantaleon __ Welker K., «Pantaleon (Panteleimon) von Nikomedien», *L.C.I.* 8, 112 - 115.

Wessel K., Abraham __ Wessel K., «Abraham», *R.b.K.* 1 (1963), 18-19.

Wessel K., Evangelistensymbole __ Hunger H., «Evangelistensymbole», *R.b.K.* 2, 508 - 516.

Wessel K., Himmelfarht __ Wessel K., «Himmelfarht (Christi)», *R.b.K. 2*, 1224-1256

Weyl - Carr A., Icon __ Weyl - Carr A., «The Presentation of an Icon at Mount Sinai», *Δ.Χ.Α.Ε.* 17 (1993 - 1994), 239 - 248.

Wilhelm P. - RED, Geburt Christi __ Wilhelm P. - RED, «Geburt Christi», *L.C.I.* 2, 86 - 120.

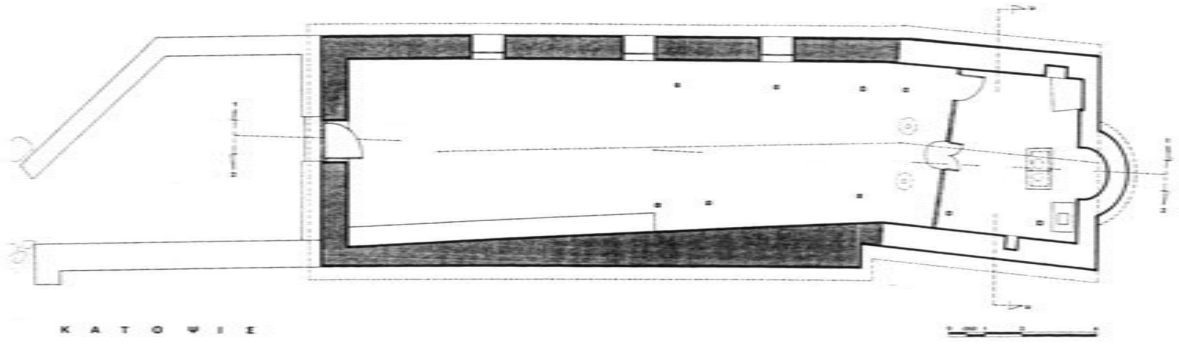
Wolf U., Die Parabel __Wolf U., *Die Parabel von reichem Prasser und armen Lazarus in der mittelalterlichen Buchmalerei*, Beiträge zur Kunstwissenschaft, Band 26, München 1989.

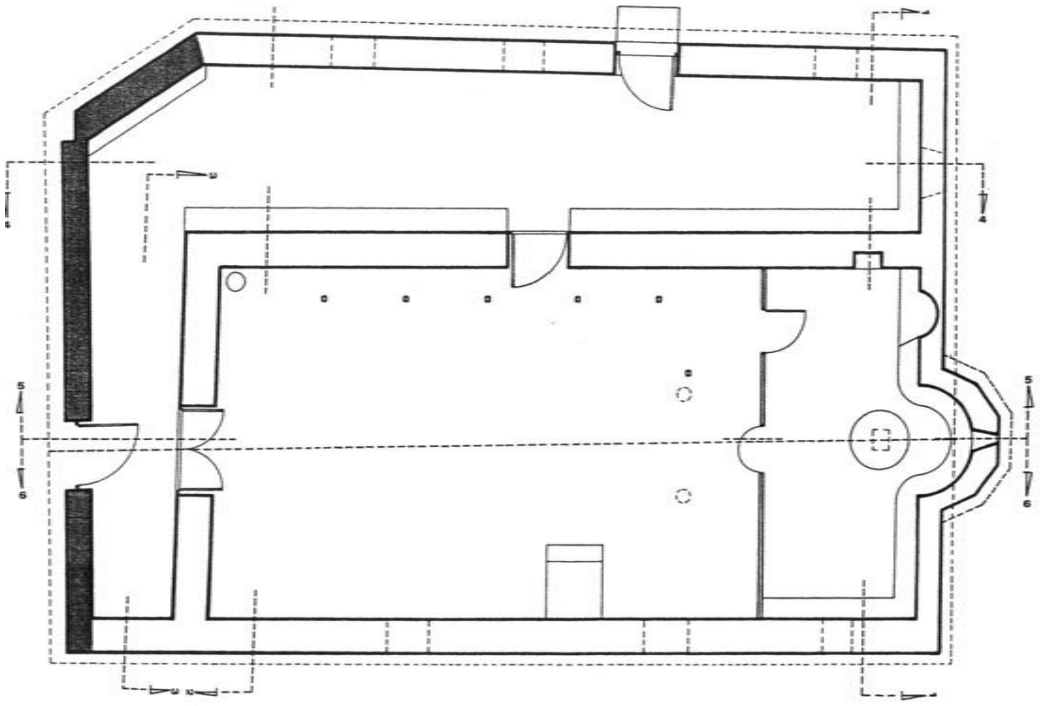
Wratislac-Mitrovic L. - Okunev N., La Dormition _ Wratislac-Mitrovic L. - Okunev N., «La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture Medievale Orthodoxe», *Byzantinoslavica* 3 (1931), 134 - 180.

Zarras N., La tradition __ Zarras N., «La tradition de la presence de la Vierge dans les scenes du “Lithos” et du “Chairete” et son influence sur l iconographie tardobyzantine», *Zograf* 28 (2001), 113-120.

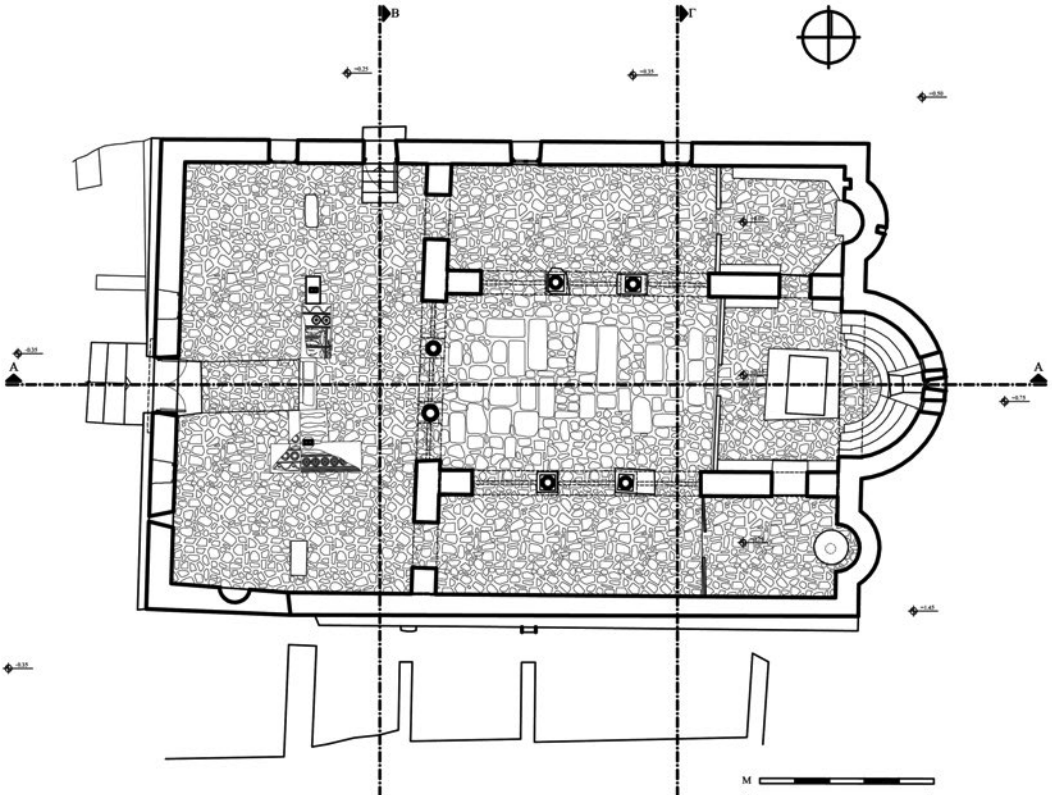
Zarras N., The Passion Cycle __ Zarras N., «The Passion Cycle in Staro Nagoricino», *J.Ö.B* 60 (2010), 181-213.

ΣΧΕΔΙΑ

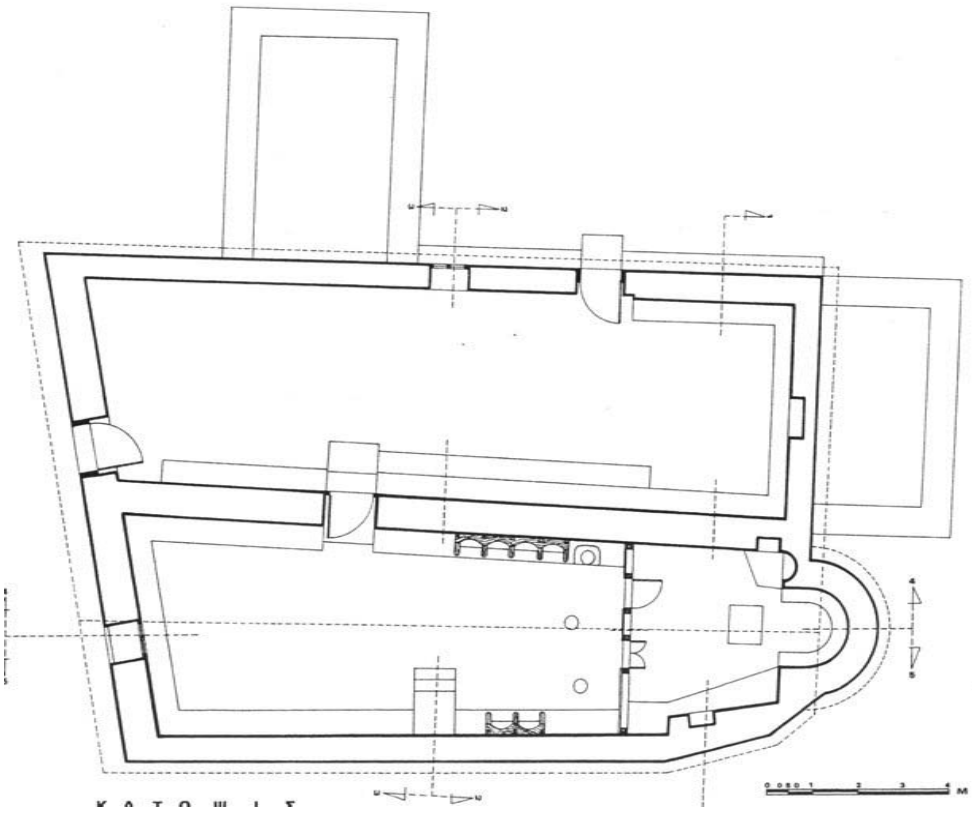




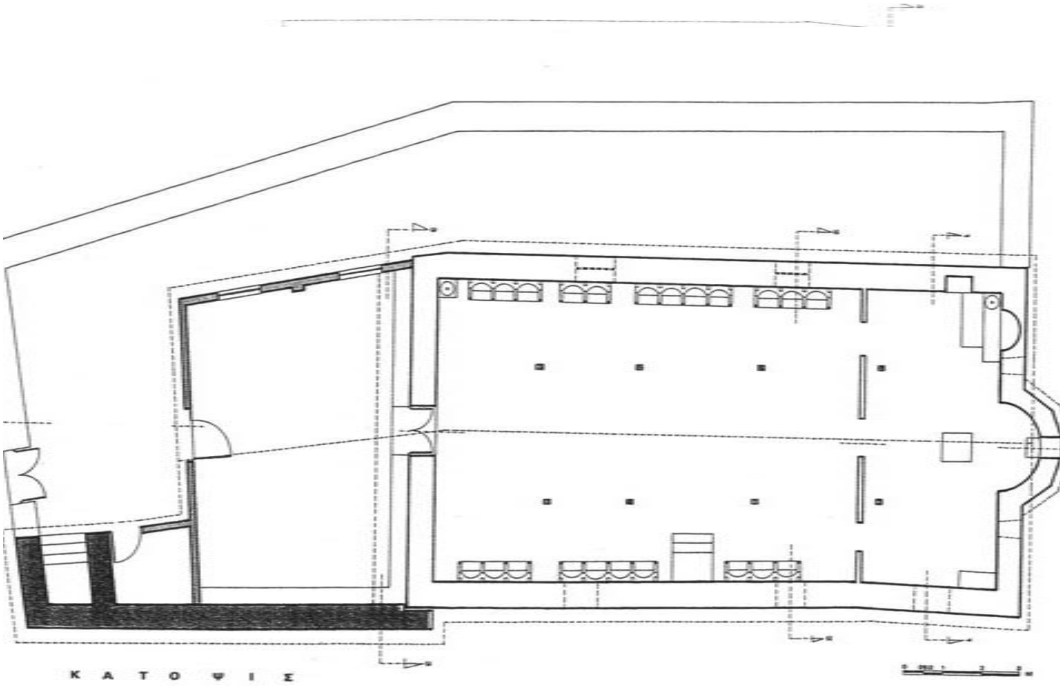
ΣΧ. 2. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΒΗΣΣΑΡΙΩΝ. ΚΑΤΟΨΗ (Πασαλή Α., Ναοί, σχ. 62)



ΣΧ. 3. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΚΑΤΟΨΗ (Βογιατζής Σ. - Συθιακάκη Β., Ο ναός του Αγίου Γεωργίου, εικ. 3)



ΣΧ. 4. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ Ο «ΓΕΩΡΓΟΥΛΗΣ» (Πασαλή Α., Ναοί, σχ. 103)

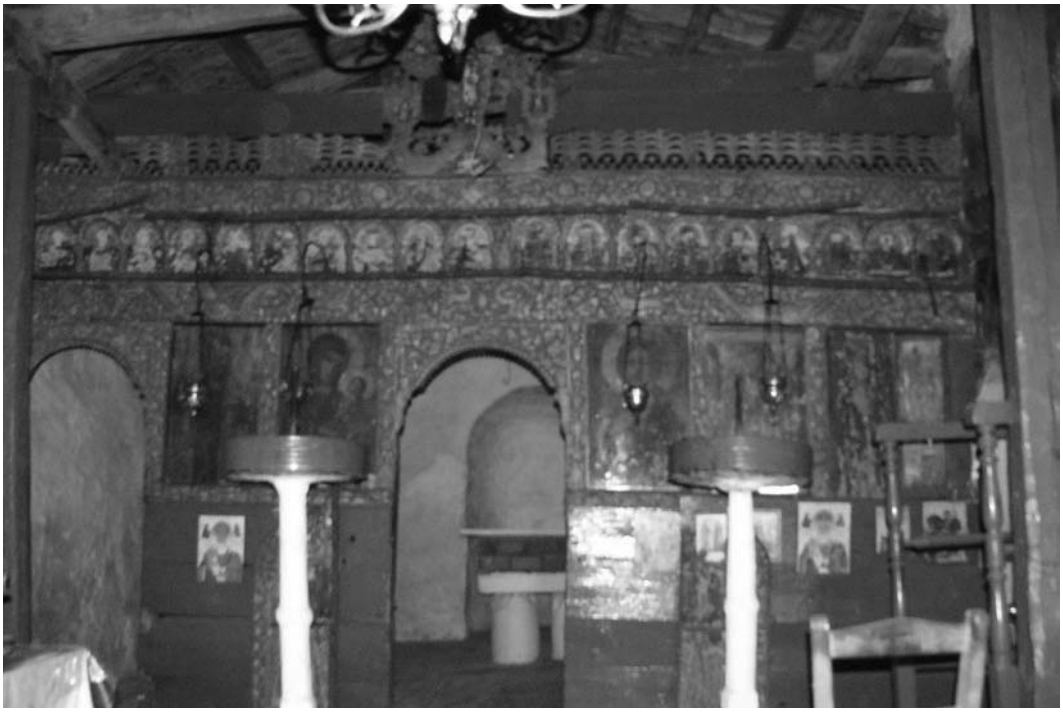


ΣΧ. 5. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ. ΚΑΤΟΨΗ (Πασαλή Α., Ναοί, σχ. 22)

ΕΙΚΟΝΕΣ



ΕΙΚ. 1. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΝΑΟΣ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ



ΕΙΚ. 2. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΝΑΟΣ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ



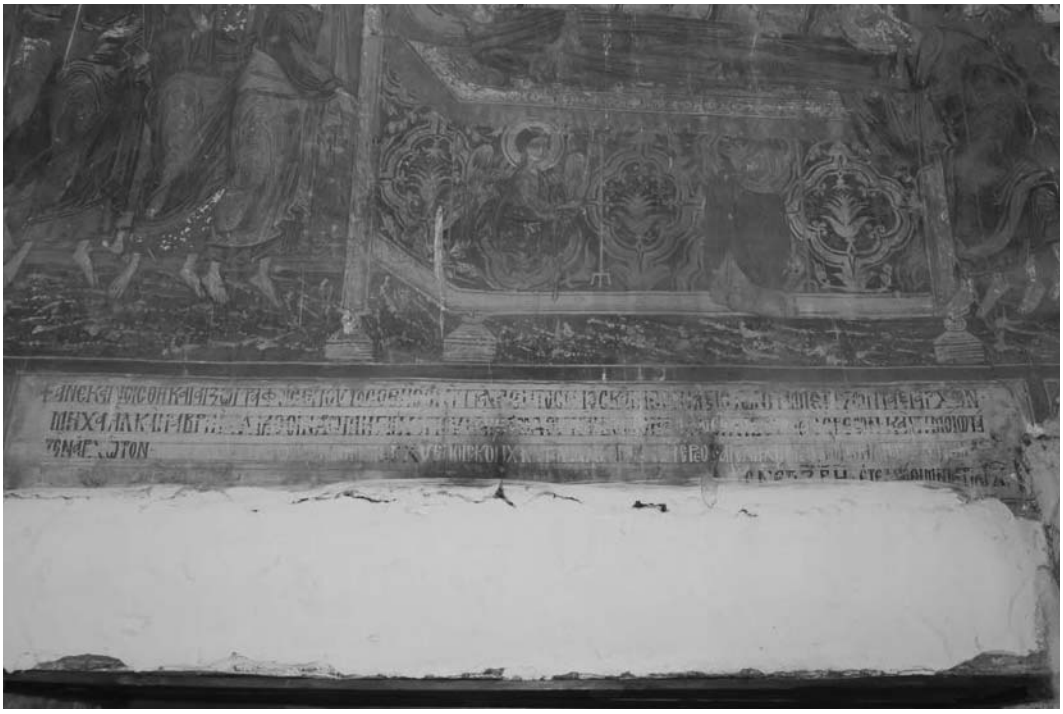
ΕΙΚ. 3. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΝΑΟΣ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ



ΕΙΚ. 4. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΝΑΟΣ ΑΓΙΟΥ ΒΗΣΣΑΡΙΩΝΟΣ. ΑΠΟΨΗ ΑΠΟ ΒΟΡΕΙΟΔΥΤΙΚΑ.



ΕΙΚ. 5. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΝΑΟΣ ΑΓΙΟΥ ΒΗΣΣΑΡΙΩΝΟΣ. ΚΥΡΙΩΣ ΝΑΟΣ. ΑΠΟΨΗ ΑΠΟ ΔΥΤΙΚΑ



ΕΙΚ. 6. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΝΑΟΣ ΑΓΙΟΥ ΒΗΣΣΑΡΙΩΝΟΣ. ΚΤΗΤΟΡΙΚΗ ΕΠΙΓΡΑΦΗ



ΕΙΚ. 7. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΑΠΟΨΗ ΑΠΟ ΑΝΑΤΟΛΙΚΑ.



ΕΙΚ. 8. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΑΠΟΨΗ ΑΠΟ ΔΥΤΙΚΑ.



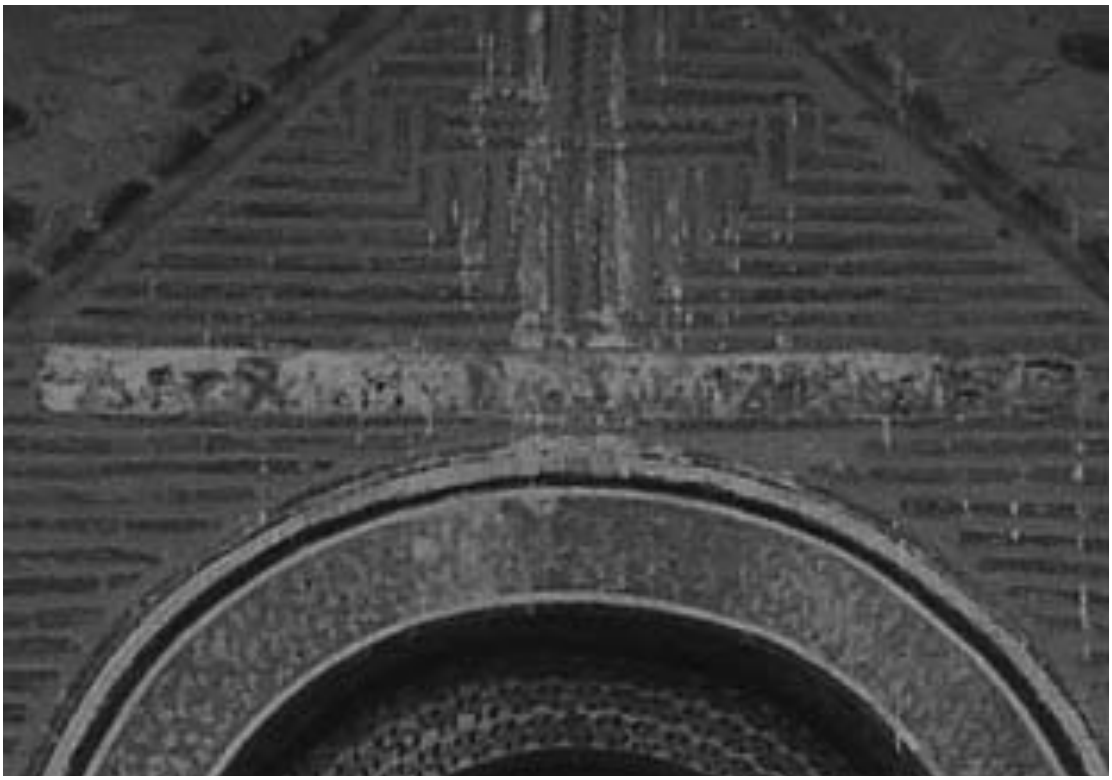
ΕΙΚ. 9. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΑΝΑΤΟΛΙΚΟΣ ΤΟΙΧΟΣ ΙΕΡΟΥ.



ΕΙΚ. 10. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΚΥΡΙΩΣ ΝΑΟΣ. ΑΠΟΨΗ.



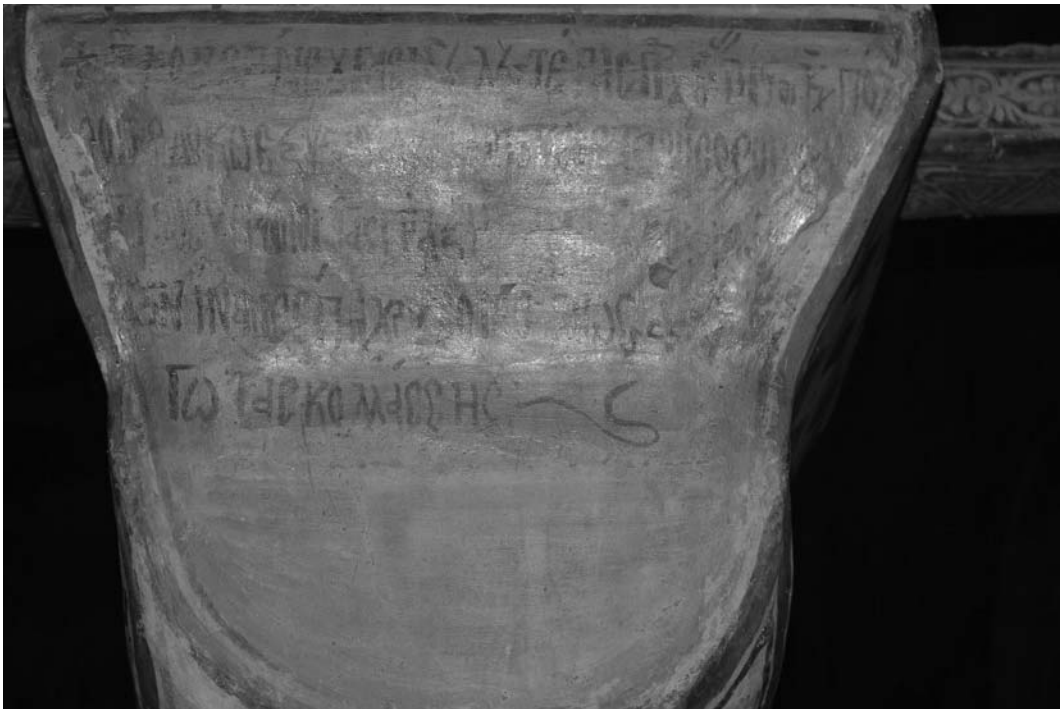
ΕΙΚ. 11. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΤΡΙΒΗΛΟ.



ΕΙΚ. 12. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΕΠΙΓΡΑΦΗ ΣΤΟ ΥΠΕΡΘΥΡΟ ΤΗΣ ΕΙΣΟΔΟΥ



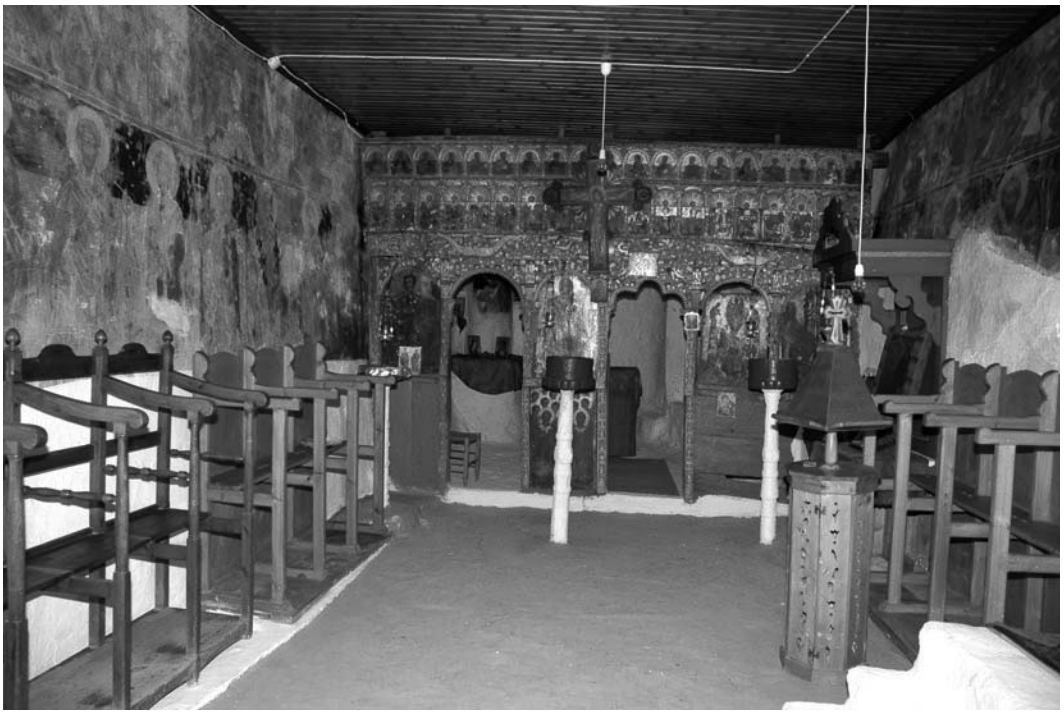
ΕΙΚ. 13. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΕΠΙΓΡΑΦΗ ΚΙΟΝΟΚΡΑΝΟΥ ΒΟΡΕΙΟΥ ΤΡΙΒΗΛΟΥ



ΕΙΚ. 14. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΕΠΙΓΡΑΦΗ ΚΙΟΝΟΚΡΑΝΟΥ ΝΟΤΙΟΥ ΤΡΙΒΗΛΟΥ



ΕΙΚ. 15. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ Ο ΓΕΩΡΓΟΥΛΗΣ. ΑΠΟΨΗ ΑΠΟ ΒΟΡΕΙΟΑΝΑΤΟΛΙΚΑ



ΕΙΚ. 16. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ Ο ΓΕΩΡΓΟΥΛΗΣ. ΑΠΟΨΗ ΚΥΡΙΩΣ ΝΑΟΥ



ΕΙΚ. 17. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ Ο ΓΕΩΡΓΟΥΛΗΣ. ΚΤΗΤΟΡΙΚΗ ΕΠΙΓΡΑΦΗ (17ΟΣ ΑΙ.)



ΕΙΚ. 18. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ. ΑΠΟΨΗ ΑΠΟ ΔΥΤΙΚΑ.



ΕΙΚ. 19. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ. ΑΠΟΨΗ ΚΥΡΙΩΣ ΝΑΟΥ



ΕΙΚ. 20. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ. ΕΠΙΓΡΑΦΗ ΑΝΕΓΕΡΣΗΣ



ΕΙΚ. 21. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΑΠΟΨΗ ΑΝΑΤΟΛΙΚΟΥ ΤΟΙΧΟΥ ΙΕΡΟΥ



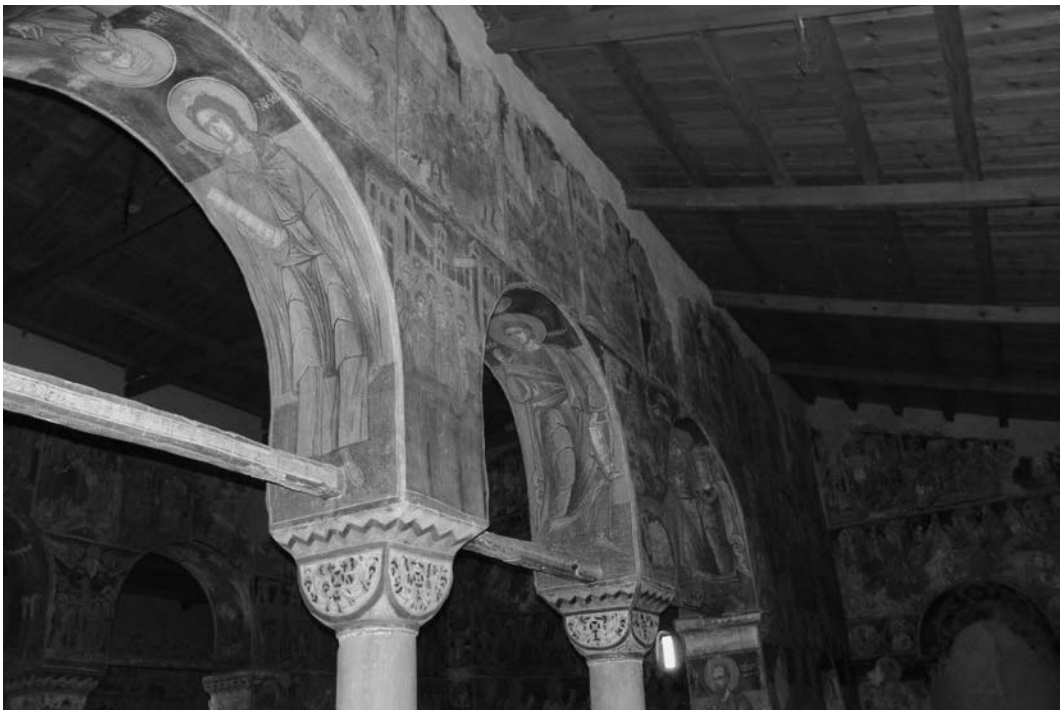
ΕΙΚ. 22. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΒΟΡΕΙΑ ΚΙΟΝΟΣΤΟΙΧΙΑ. ΑΠΟΨΗ.



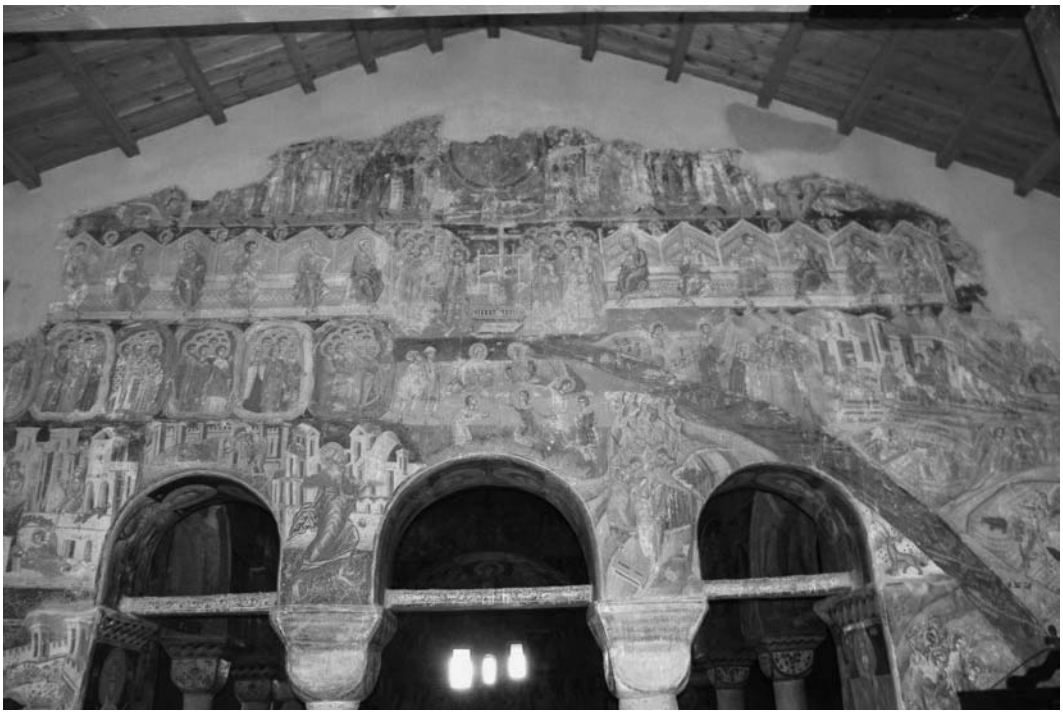
ΕΙΚ. 23. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΔΥΤΙΚΟΣ ΤΟΙΧΟΣ ΚΕΝΤΡΙΚΟΥ ΚΛΙΤΟΥΣ. ΑΠΟΨΗ



ΕΙΚ. 24. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΑΝΑΤΟΛΙΚΟΣ ΤΟΙΧΟΣ ΝΟΤΙΟΥ ΚΛΙΤΟΥΣ. ΑΠΟΨΗ.



ΕΙΚ. 25. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΝΟΤΙΟ ΚΛΙΤΟΣ. ΑΠΟΨΗ



ΕΙΚ. 26. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΑΝΑΤΟΛΙΚΟΣ ΤΟΙΧΟΣ ΝΑΡΘΗΚΑ. ΑΠΟΨΗ.



ΕΙΚ. 27. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΑΝΑΤΟΛΙΚΟΣ ΤΟΙΧΟΣ ΝΑΡΘΗΚΑ. ΛΕΠΤΟΜΕΡΕΙΑ.



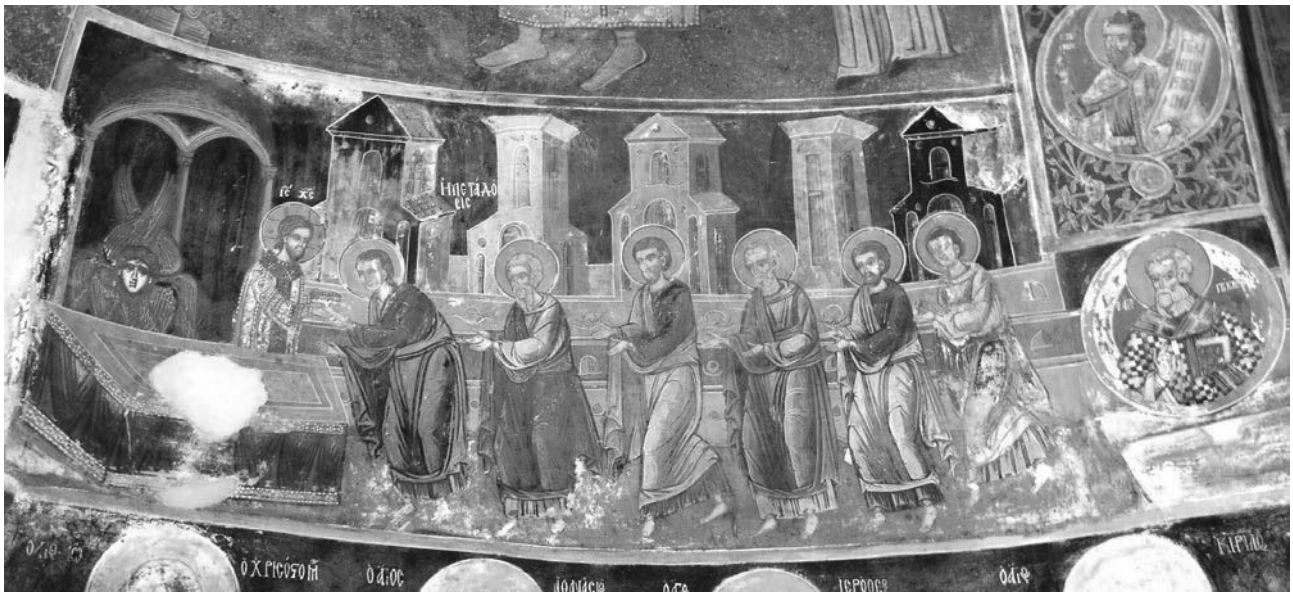
ΕΙΚ. 28. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ.



ΕΙΚ. 29. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΑΝΩΘΕΝ ΟΙ ΠΡΟΦΗΤΑΙ. ΛΕΠΤΟΜΕΡΕΙΑ.



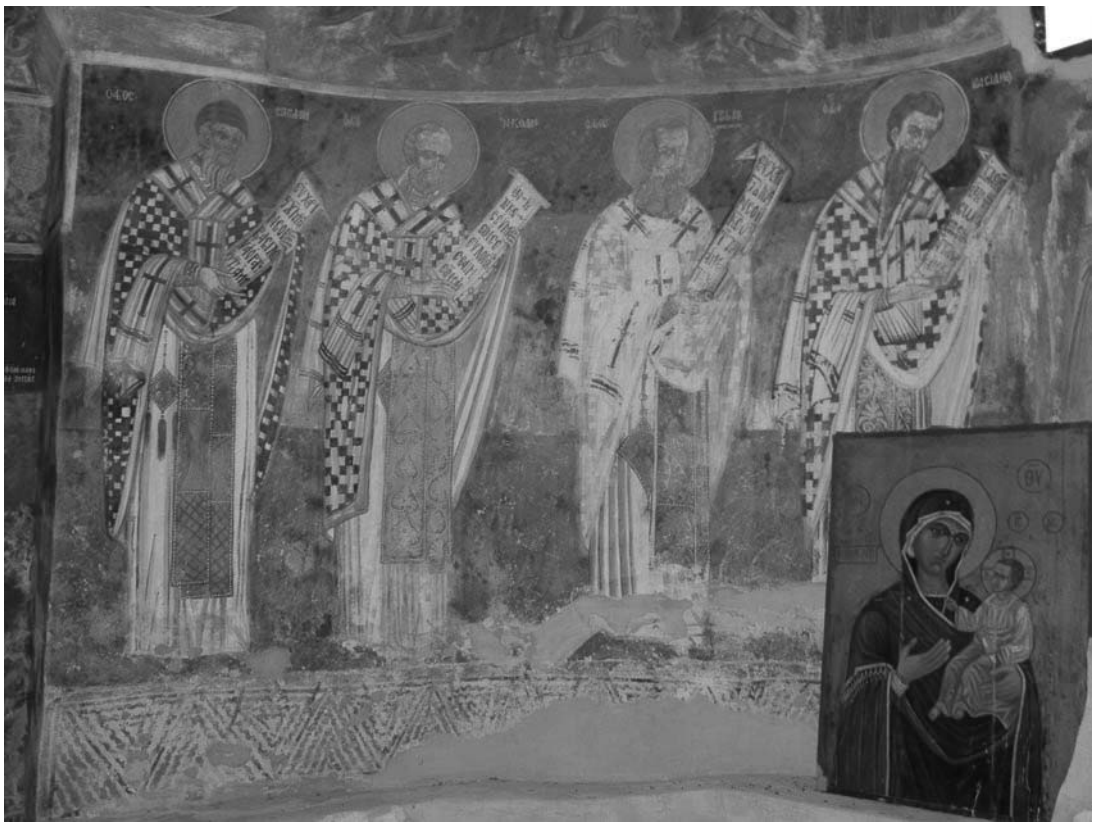
ΕΙΚ. 30. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Η ΚΟΙΝΩΝΙΑ ΤΩΝ ΑΠΟΣΤΟΛΩΝ. ΛΕΠΤΟΜΕΡΕΙΑ.



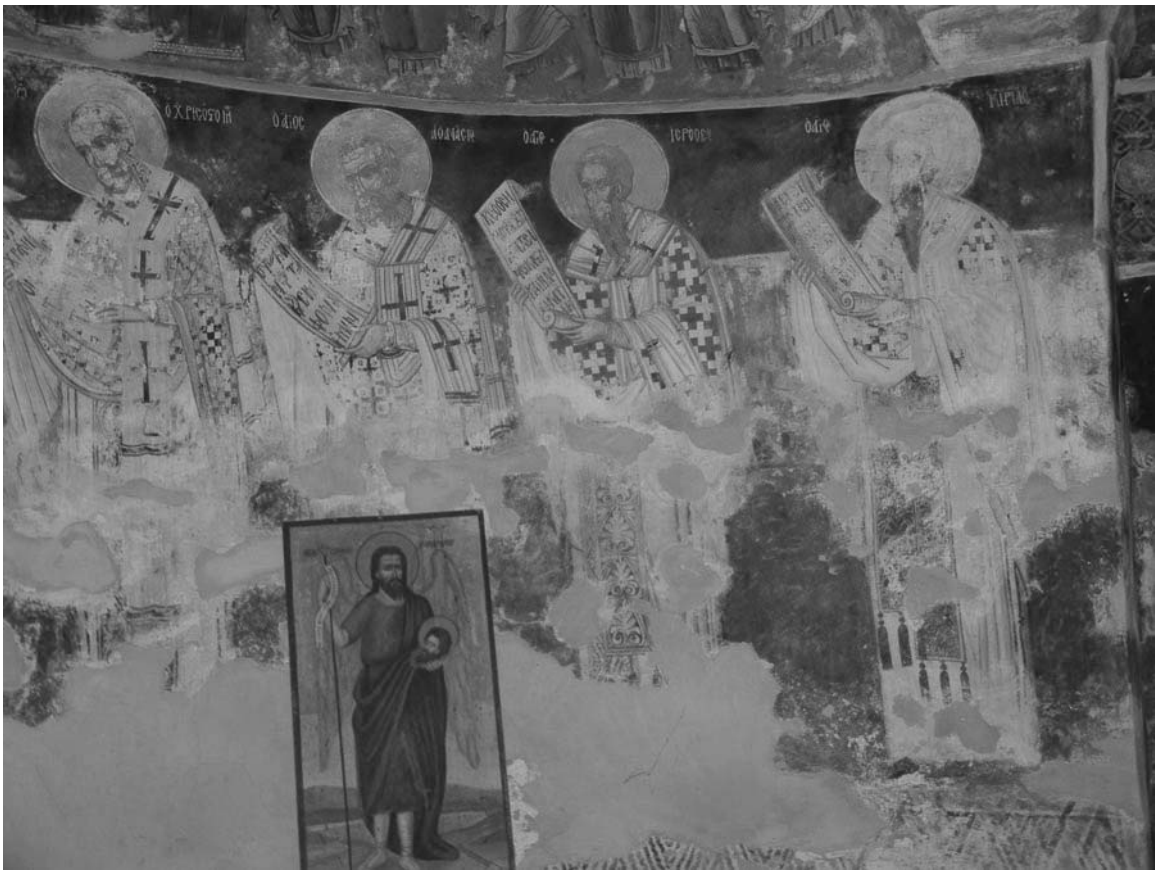
ΕΙΚ. 31. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Η ΚΟΙΝΩΝΙΑ ΤΩΝ ΑΠΟΣΤΟΛΩΝ. ΛΕΠΤΟΜΕΡΕΙΑ.



ΕΙΚ. 32. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Ο ΜΕΛΙΣΜΟΣ.



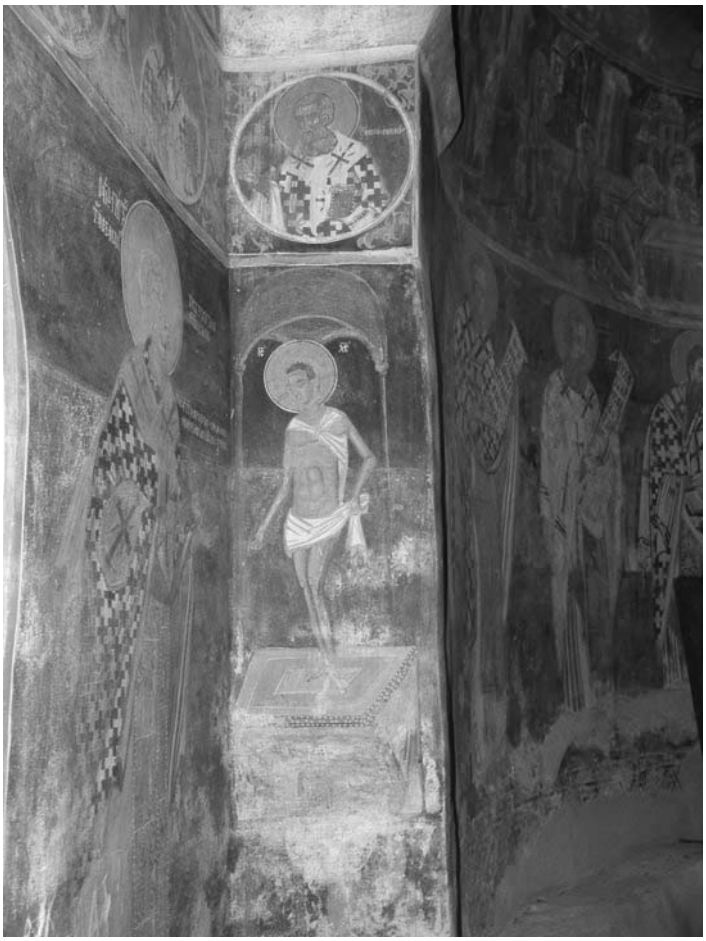
ΕΙΚ. 33. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΣΥΛΛΕΙΤΟΥΡΓΟΥΝΤΕΣ ΙΕΡΑΡΧΕΣ. ΑΓΙΟΙ ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ, ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ, ΝΙΚΟΛΑΟΣ, ΣΠΥΡΙΔΩΝΑΣ.



ΕΙΚ. 34. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΣΥΛΛΕΙΤΟΥΡΓΟΥΝΤΕΣ ΙΕΡΑΡΧΕΣ. ΑΓΙΟΙ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΣ, ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑΣ, ΙΕΡΟΘΕΟΣ, ΚΥΡΙΛΟΣ.



ΕΙΚ. 35. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΤΟ ΟΡΑΜΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΠΕΤΡΟΥ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑΣ. ΛΕΠΤΟΜΕΡΕΙΑ



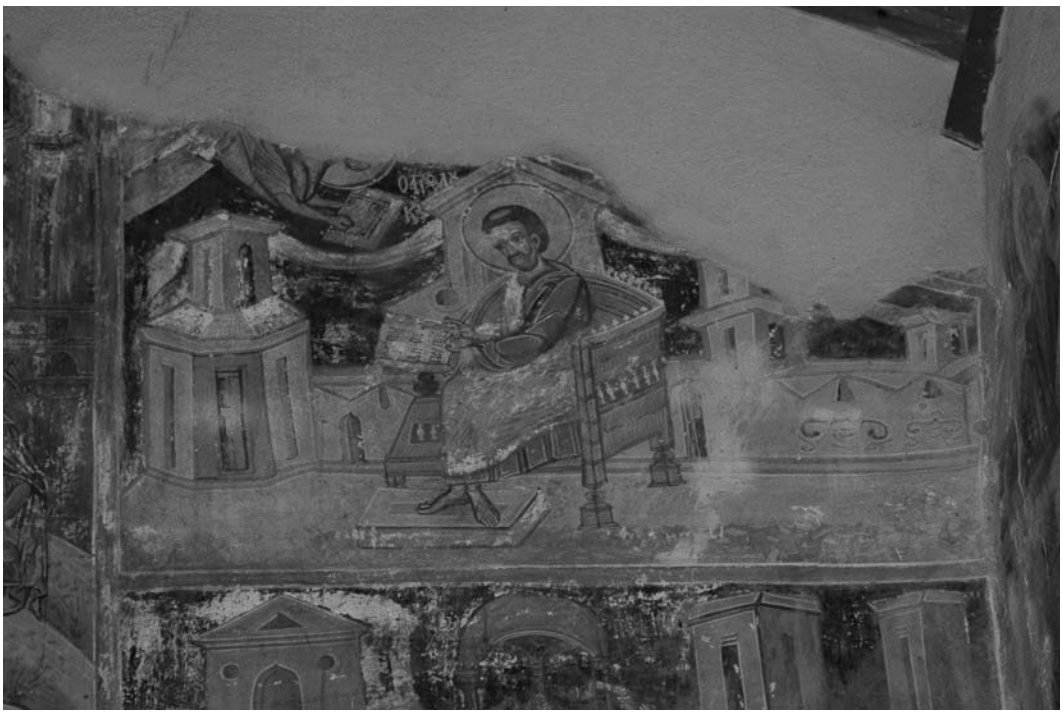
ΕΙΚ. 36. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΤΟ ΟΡΑΜΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΠΕΤΡΟΥ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑΣ. ΛΕΠΤΟΜΕΡΕΙΑ.



ΕΙΚ. 37. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Ο ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΤΗΣ ΜΑΤΘΑΙΟΣ.



ΕΙΚ. 38. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Ο ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΤΗΣ ΜΑΡΚΟΣ



ΕΙΚ. 39. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Ο ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΤΗΣ ΛΟΥΚΑΣ



ΕΙΚ. 40. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟΣ



ΕΙΚ. 41. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ.Ο ΑΓΙΟΣ ΣΤΕΦΑΝΟΣ



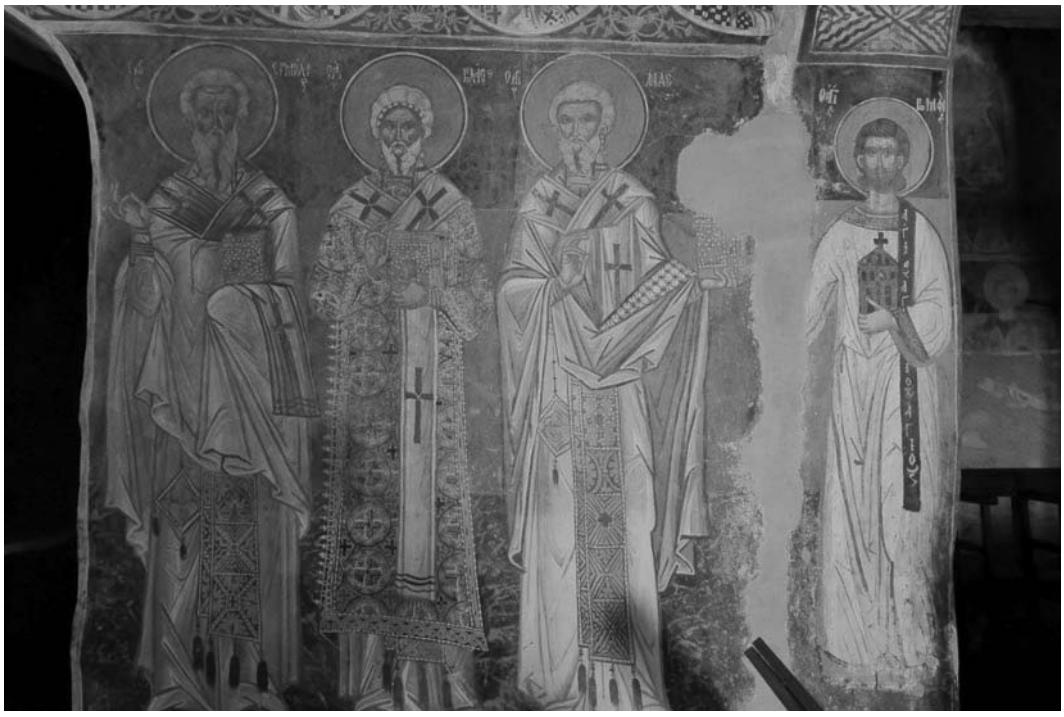
ΕΙΚ. 42. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Ο ΑΓΙΟΣ ΡΩΜΑΝΟΣ



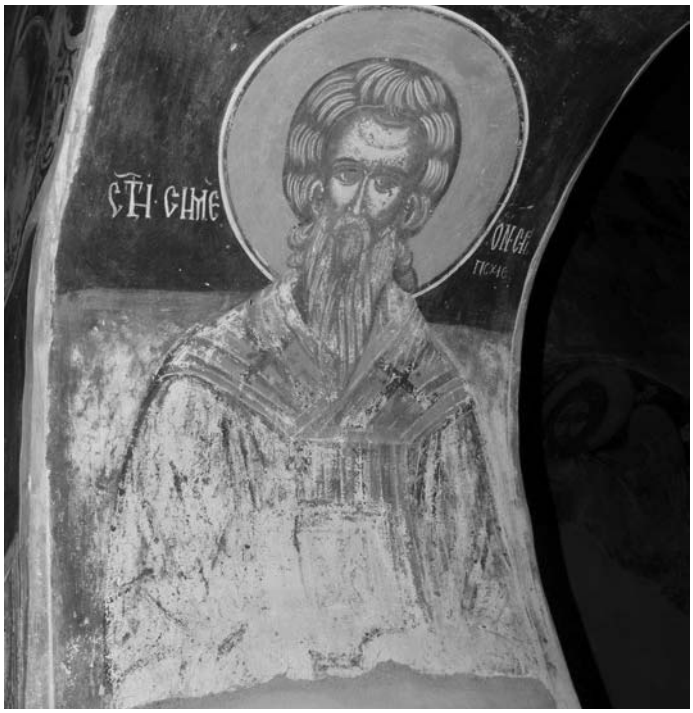
ΕΙΚ. 43. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΟΙ ΑΓΙΟΙ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΕΛΕΗΜΩΝ, ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ Ο ΠΑΛΑΜΑΣ, ΙΩΑΝΝΗΣ ΤΗΣ ΚΛΙΜΑΚΟΣ, ΤΙΤΟΣ



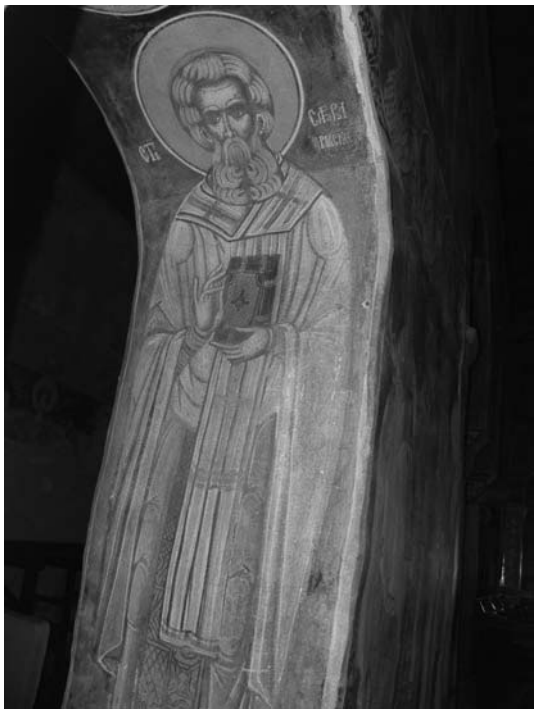
ΕΙΚ. 44. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Ο ΑΓΙΟΣ ΑΧΙΛΛΙΟΣ ΛΑΡΙΣΗΣ



ΕΙΚ. 45. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΟΙ ΑΓΙΟΙ ΕΡΜΟΛΑΟΣ, ΒΛΑΣΙΟΣ ΣΕΒΑΣΤΕΙΑΣ, ΑΝΔΡΕΑΣ ΚΡΗΤΗΣ, ΡΩΜΑΝΟΣ.



ΕΙΚ. 46. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Ο ΑΓΙΟΣ ΣΥΜΕΩΝ ΙΠΕΚΙΟΥ



ΕΙΚ. 47. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Ο ΑΓΙΟΣ ΣΑΒΒΑΣ



ΕΙΚ. 48. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Ο ΑΓΙΟΣ ΗΡΩΔΙΩΝΑΣ



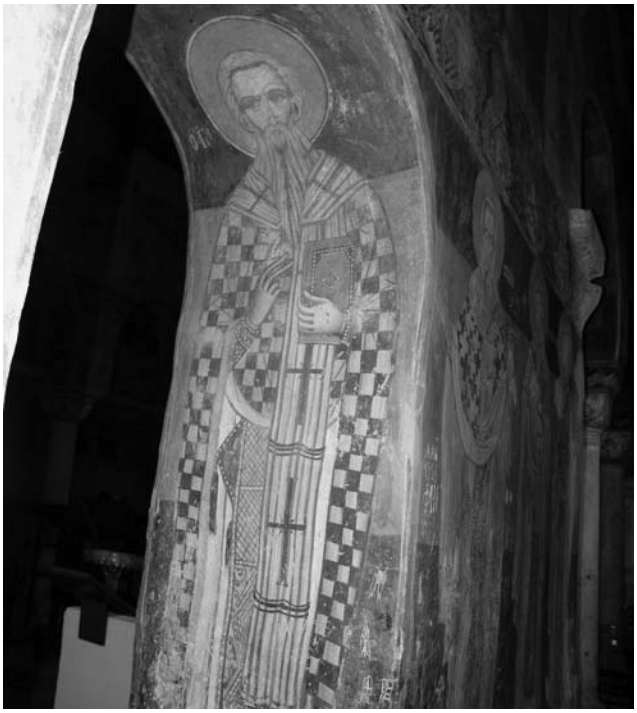
ΕΙΚ. 49. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Ο ΑΓΙΟΣ ΚΑΡΠΟΣ



ΕΙΚ. 50. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΟΙ ΑΓΙΟΙ ΣΙΛΟΥΑΝΟΣ, ΕΠΑΙΝΕΤΟΣ, ΕΡΑΣΤΟΣ



ΕΙΚ. 51. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Ο ΑΓΙΟΣ ΑΧΑΪΚΟΣ



ΕΙΚ. 52. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΑΔΙΑΓΝΩΣΤΟΣ ΙΕΡΑΡΧΗΣ



ΕΙΚ. 53. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΔΙΑΚΟΝΙΚΟ. ΑΠΟΨΗ ΑΝΑΤΟΛΙΚΟΥ ΤΟΙΧΟΥ. ΟΙ ΑΓΙΟΙ ΕΥΣΕΒΙΟΣ, ΕΥΠΛΟΣ ΚΑΙ ΛΑΖΑΡΟΣ



ΕΙΚ. 54. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ.ΟΙ ΑΓΙΟΙ ΑΛΕΞΙΟΣ, ΝΕΚΤΑΡΙΟΣ, ΑΝΑΝΙΑΣ



ΕΙΚ. 55. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΟΙ ΑΓΙΟΙ ΜΕΛΕΤΙΟΣ ΚΑΙ ΣΩΦΡΟΝΙΟΣ



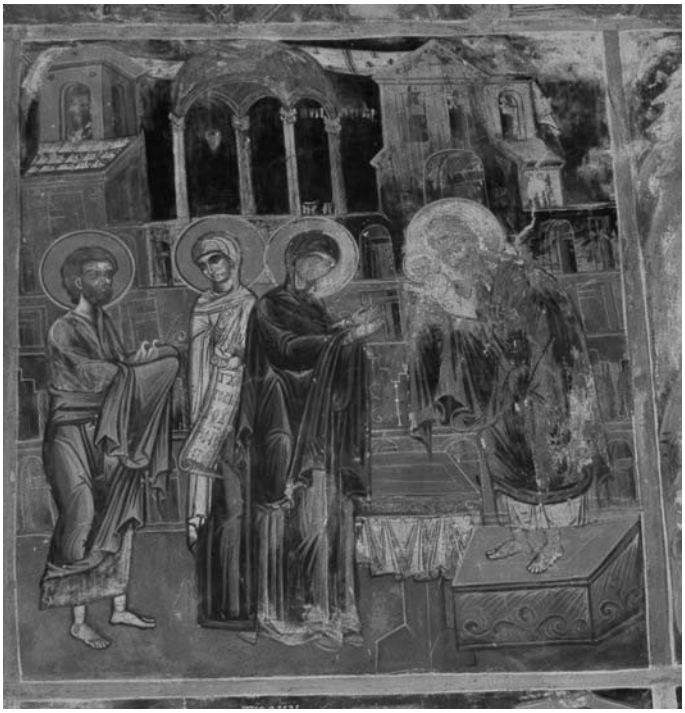
ΕΙΚ. 56. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΟΙ ΑΓΙΟΙ ΘΩΜΑΣ, ΑΡΤΕΜΩΝ, ΑΡΚΑΔΙΟΣ.



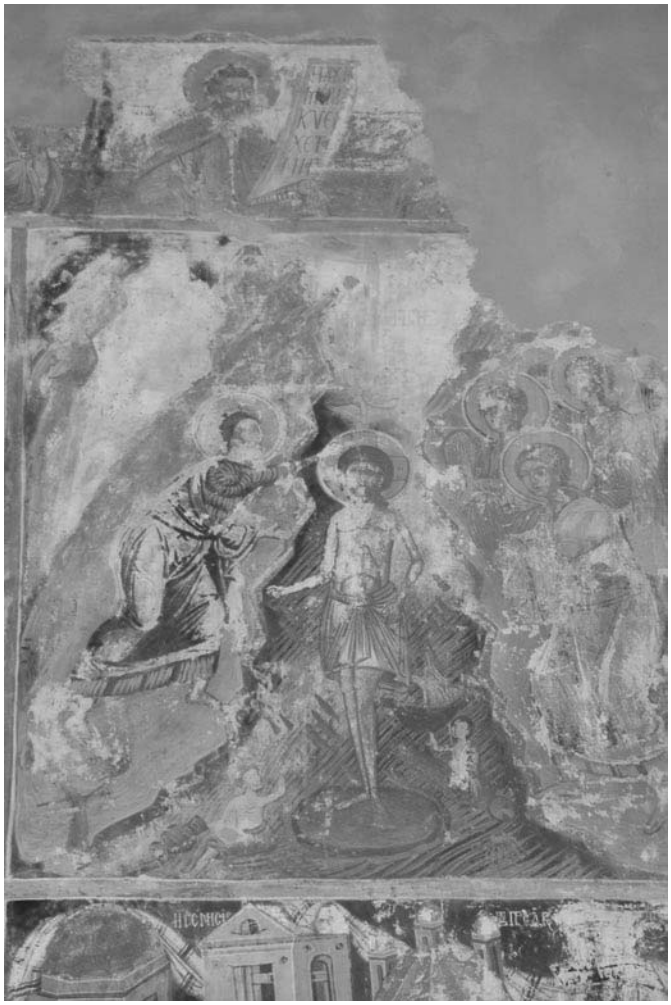
ΕΙΚ. 57. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Ο ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ



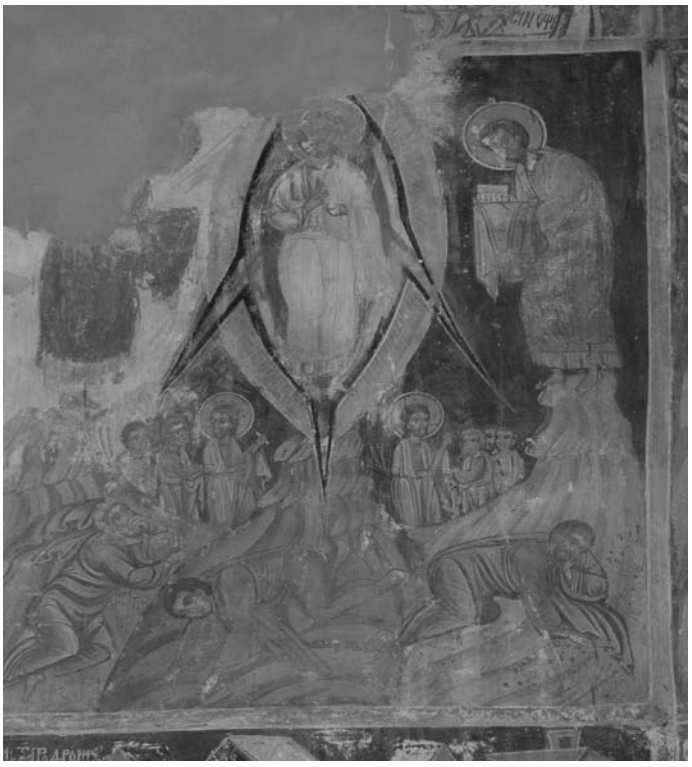
ΕΙΚ. 58. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Η ΓΕΝΝΗΣΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ



ΕΙΚ. 59. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Η ΥΠΑΠΑΝΤΗ.



ΕΙΚ. 60. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Η ΒΑΠΤΙΣΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ.



ΕΙΚ. 61. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Η ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΗ.



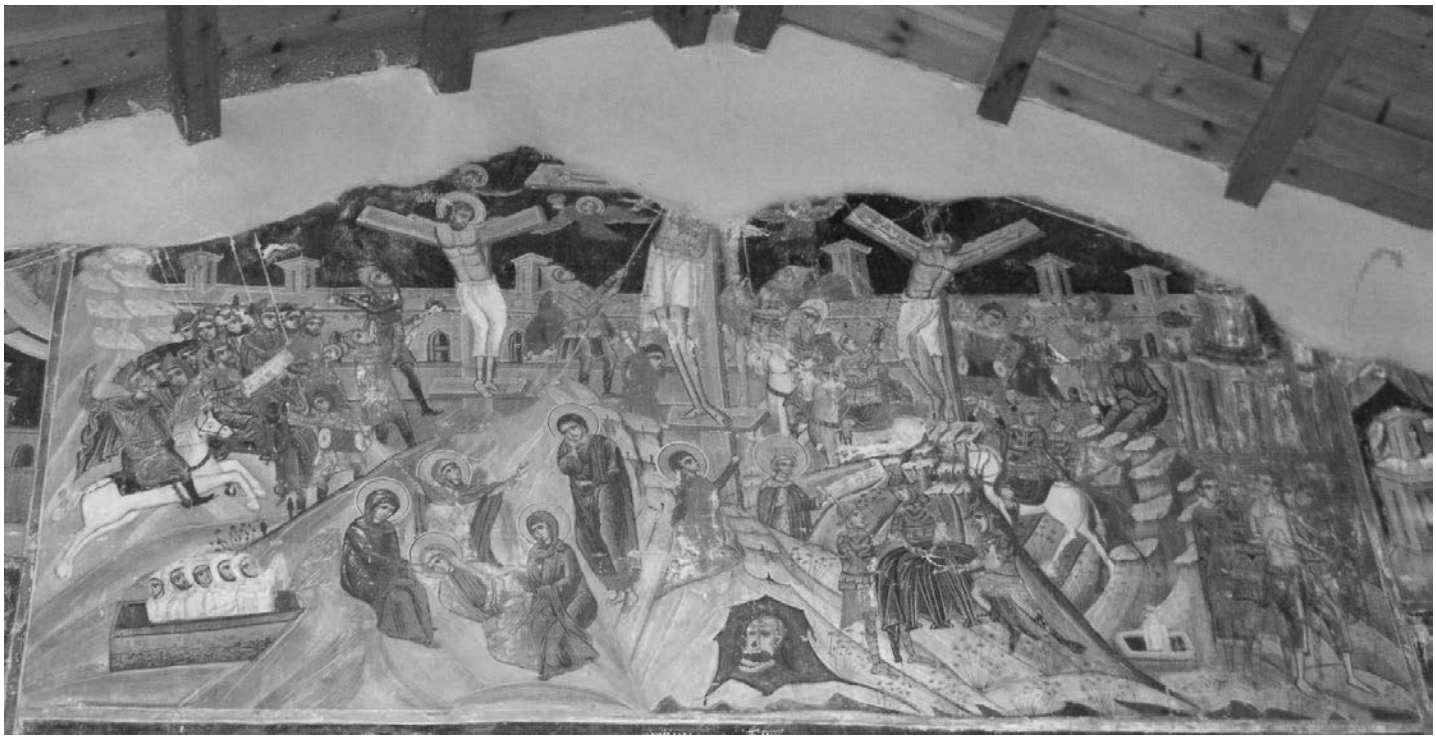
ΕΙΚ. 62. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Η ΕΓΕΡΣΗ ΤΟΥ ΛΑΖΑΡΟΥ



ΕΙΚ. 63. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Η ΒΑΙΟΦΟΡΟΣ.



ΕΙΚ. 64. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Ο ΜΥΣΤΙΚΟΣ ΔΕΙΠΝΟΣ



ΕΙΚ. 65. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Η ΣΤΑΥΡΩΣΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ



ΕΙΚ. 66. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Η ΣΤΑΥΡΩΣΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ. ΛΕΠΤΟΜΕΡΕΙΑ.



ΕΙΚ. 67. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ.Η ΣΤΑΥΡΩΣΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ ΛΕΠΤΟΜΕΡΕΙΑ.



ΕΙΚ. 68. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Η ΕΙΣ ΑΔΟΥ ΚΑΘΟΔΟΣ



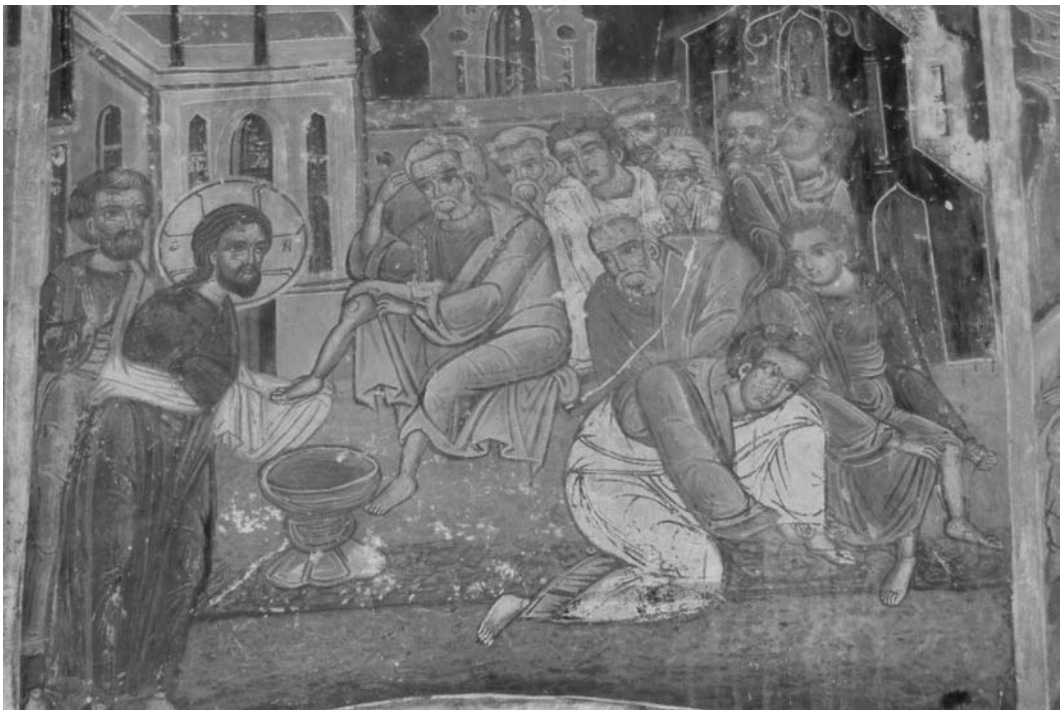
ΕΙΚ. 69. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Η ΨΗΛΑΦΗΣΗ ΤΟΥ ΘΩΜΑ



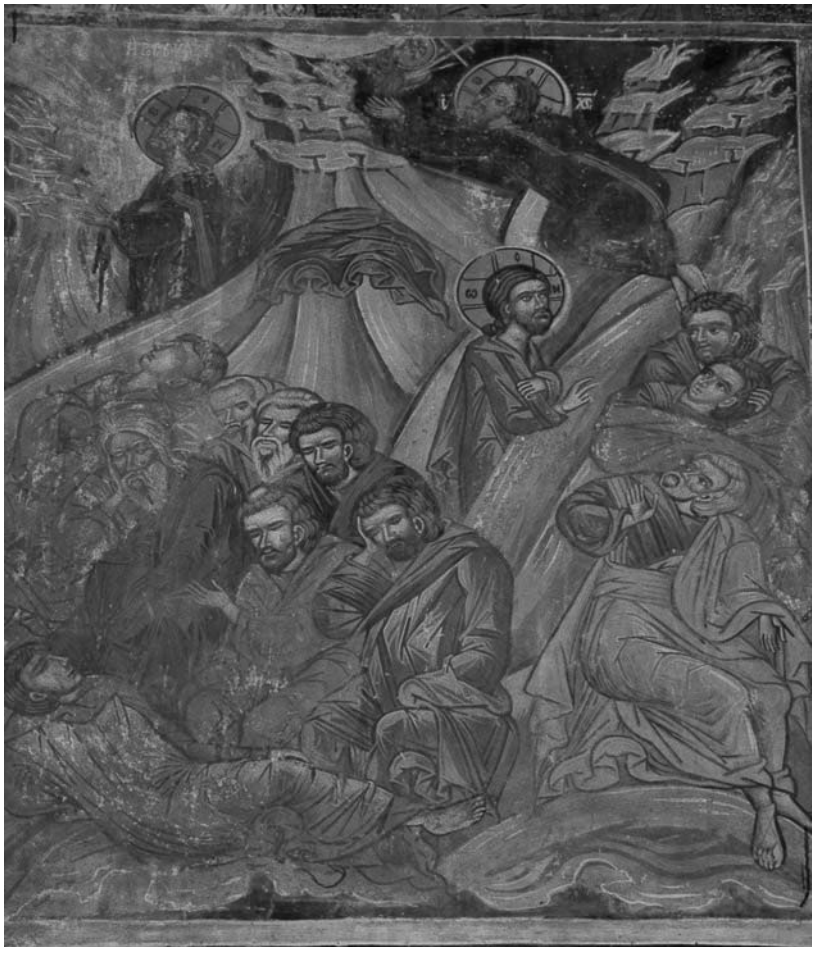
ΕΙΚ. 70. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Η ΑΝΑΛΗΨΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ



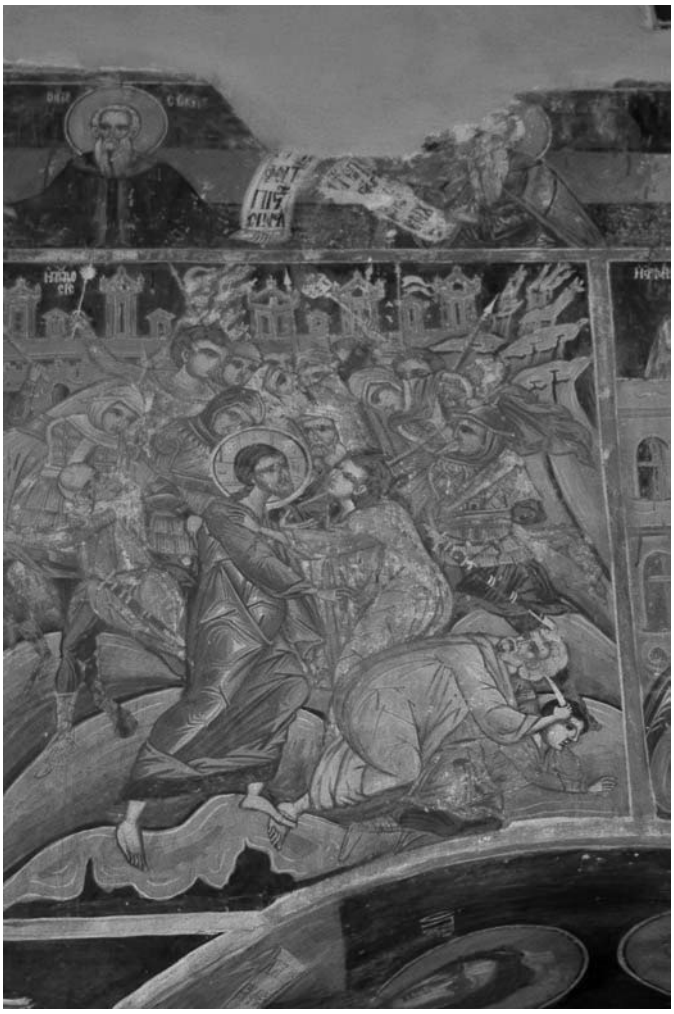
ΕΙΚ. 71. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Η ΠΕΝΤΗΚΟΣΤΗ



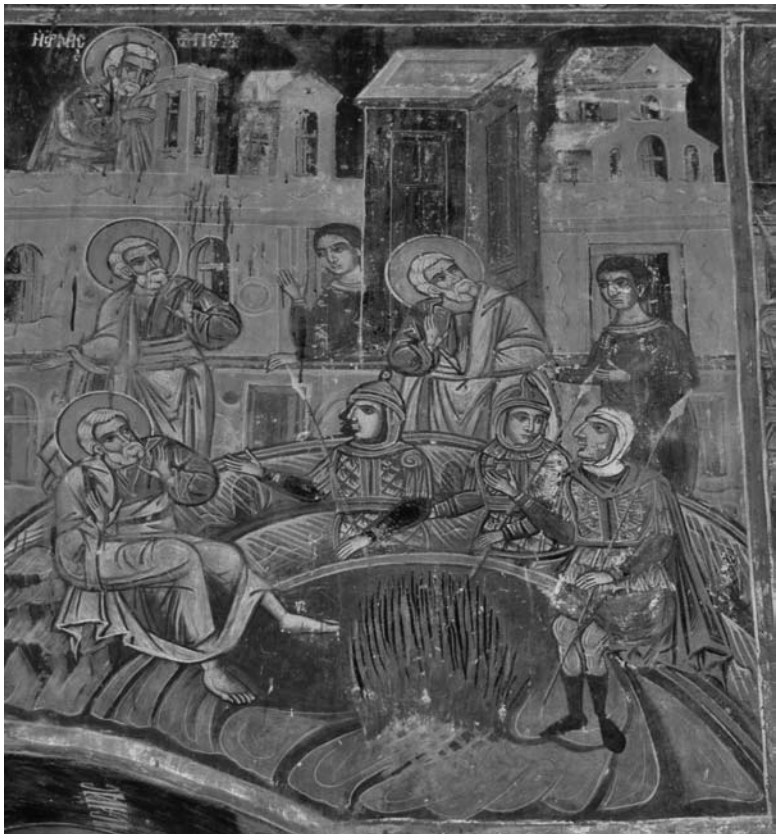
ΕΙΚ. 72. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Ο ΝΙΠΤΗΡΑΣ



ΕΙΚ. 73. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Η ΠΡΟΣΕΥΧΗ



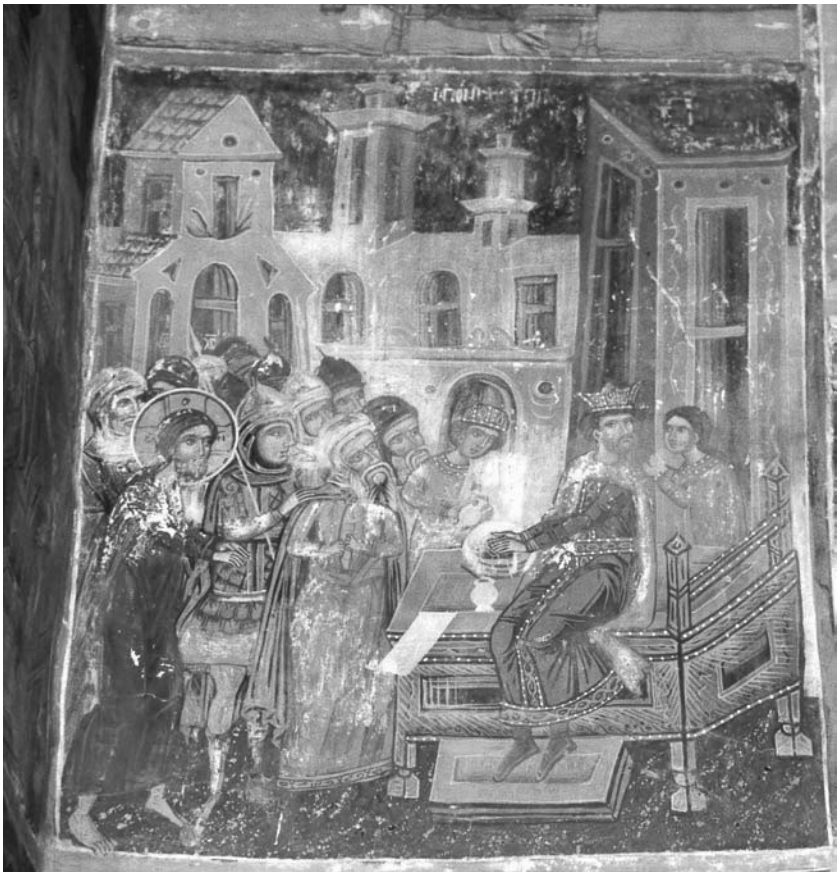
ΕΙΚ. 74. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Η ΠΡΟΔΟΣΙΑ



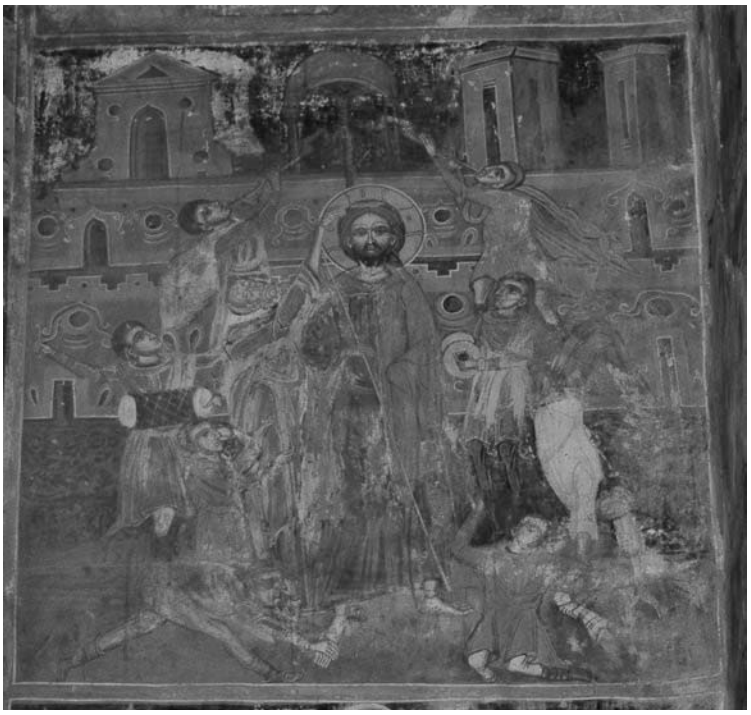
ΕΙΚ. 75. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Η ΑΡΝΗΣΗ ΤΟΥ ΠΕΤΡΟΥ



ΕΙΚ. 76. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Η ΚΡΙΣΗ ΤΩΝ ΑΡΧΙΕΡΕΩΝ



ΕΙΚ. 77. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Η ΑΠΟΝΙΨΗ ΤΟΥ ΠΙΛΑΤΟΥ



ΕΙΚ. 78. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Ο ΕΜΠΑΙΓΜΟΣ



ΕΙΚ. 79. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Η ΜΑΣΤΙΓΩΣΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ



ΕΙΚ. 80. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΜΕΤΑΜΕΛΕΙΑ ΚΑΙ Ο ΑΠΑΓΧΟΝΙΣΜΣ ΤΟΥ ΙΟΥΔΑ



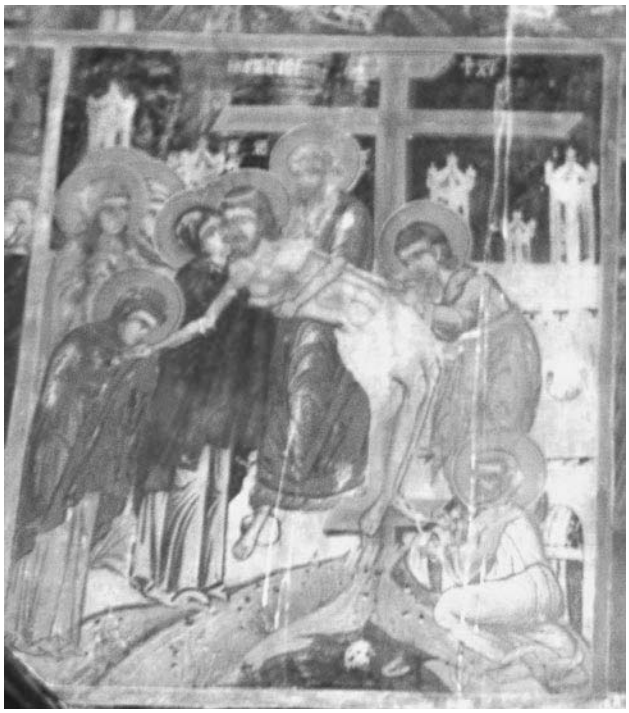
ΕΙΚ. 81. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Ο ΕΛΚΟΜΕΝΟΣ



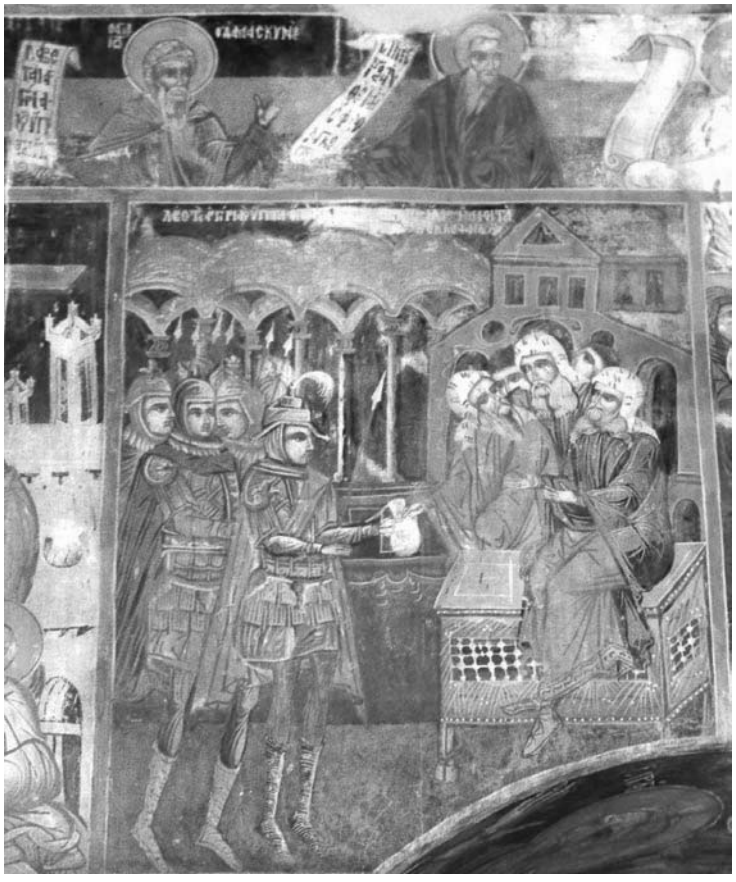
ΕΙΚ. 82. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Η ΑΝΑΒΑΣΗ ΣΤΟ ΣΤΑΥΡΟ.



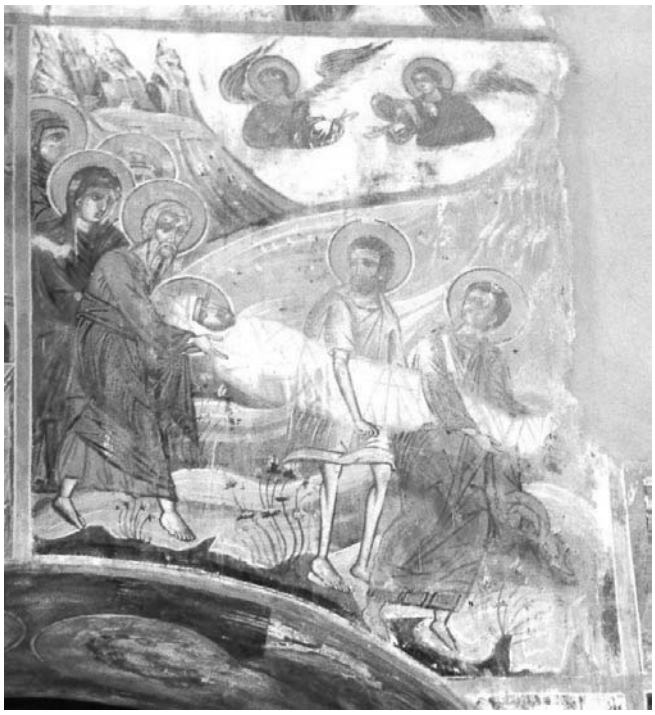
ΕΙΚ. 83. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Η ΑΙΤΗΣΗ ΤΟΥ ΙΩΣΗΦ



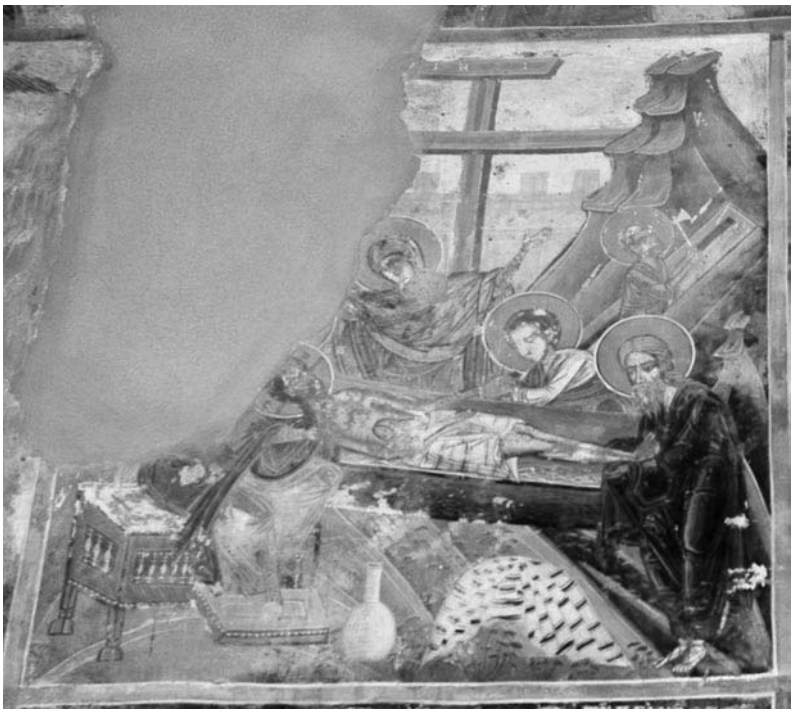
ΕΙΚ. 84. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Η ΑΠΟΚΑΘΗΛΩΣΗ



ΕΙΚ. 85. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Ο ΧΡΗΜΑΤΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΚΟΥΣΤΩΔΙΑΣ



ΕΙΚ. 86. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Ο ΕΝΤΑΦΙΑΣΜΟΣ



ΕΙΚ. 87. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Ο ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ ΘΡΗΝΟΣ



ΕΙΚ. 88. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Ο ΛΙΘΟΣ - ΟΙ ΜΥΡΟΦΟΡΕΣ ΣΤΟΝ ΤΑΦΟ



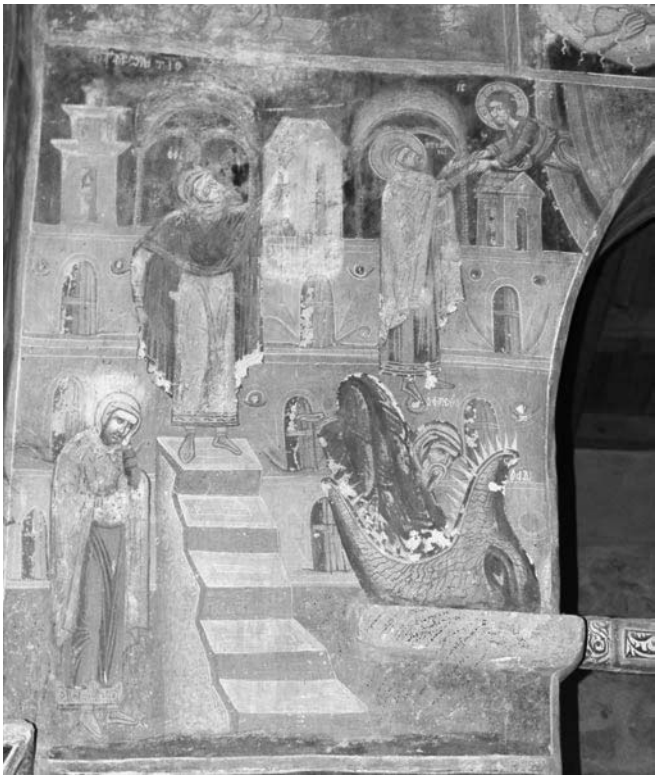
ΕΙΚ. 89. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Η ΙΑΣΗ ΤΟΥ ΠΑΡΑΛΥΤΙΚΟΥ ΤΗΣ ΒΗΘΕΣΔΑ



ΕΙΚ. 90. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Η ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ ΜΕ ΤΗ ΣΑΜΑΡΕΙΤΙΔΑ



ΕΙΚ. 91. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Η ΙΑΣΗ ΤΟΥ ΕΚ ΓΕΝΕΤΗΣ ΤΥΦΛΟΥ



ΕΙΚ. 92. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Η ΠΑΡΑΒΟΛΗ ΤΟΥ ΤΕΛΩΝΗ ΚΑΙ ΤΟΥ ΦΑΡΙΣΑΙΟΥ



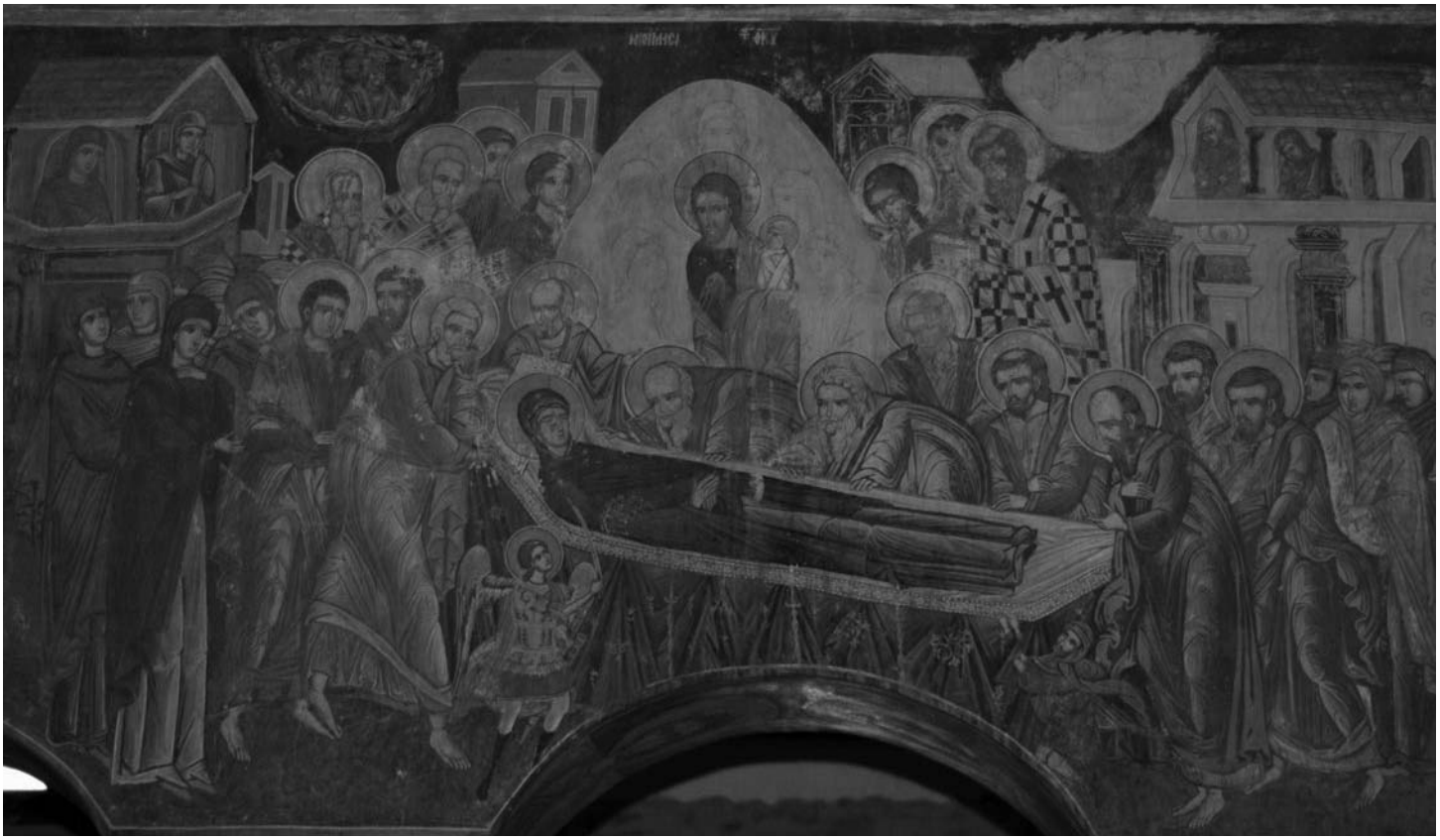
ΕΙΚ. 93. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Η ΓΕΝΝΗΣΗ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ



ΕΙΚ. 94. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΤΑ ΕΙΣΟΔΙΑ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ



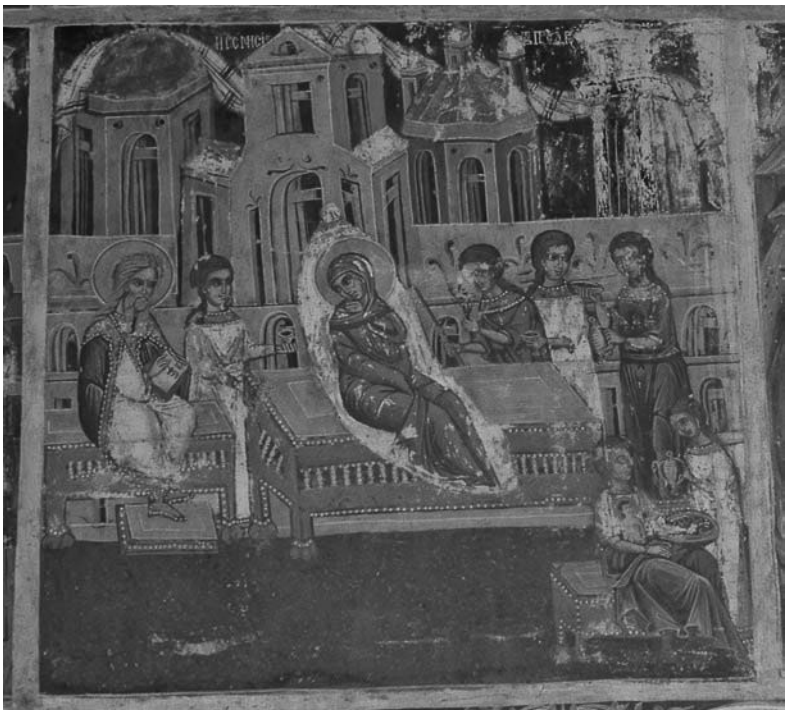
ΕΙΚ. 95. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Η ΑΝΑΓΓΕΛΙΑ ΣΤΗΝ ΠΑΝΑΓΙΑ ΤΟΥ ΕΠΙΚΕΙΜΕΝΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ ΤΗΣ



ΕΙΚ. 96. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Η ΚΟΙΜΗΣΗ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ



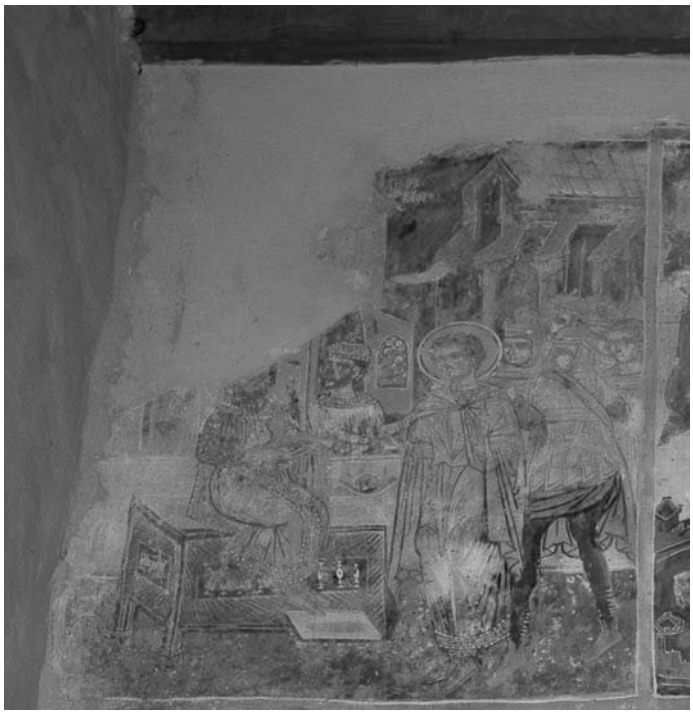
ΕΙΚ. 97. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Η ΜΕΤΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ



ΕΙΚ. 98. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Η ΓΕΝΝΗΣΗ ΤΟΥ ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ



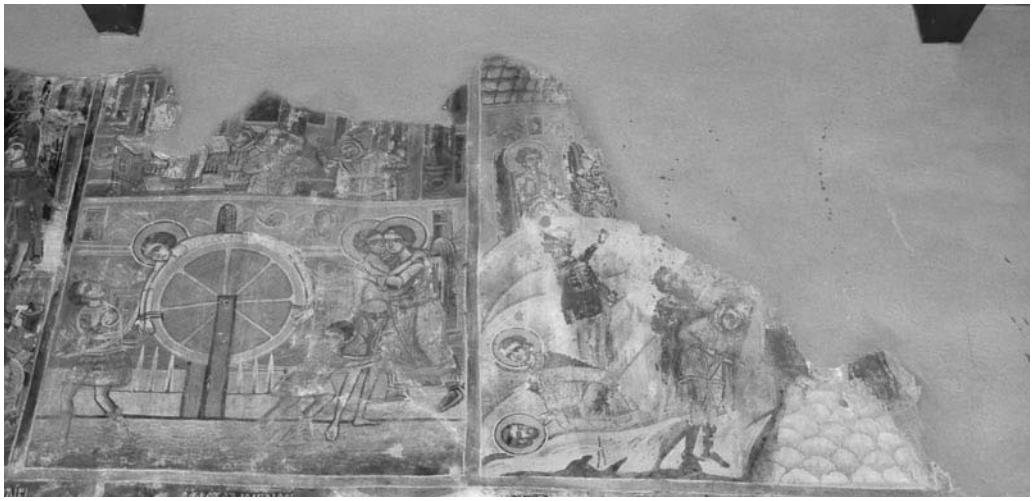
ΕΙΚ. 99. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Η ΑΠΟΤΟΜΗ ΤΟΥ ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ ΚΑΙ ΤΟ ΣΥΜΠΟΣΙΟ ΤΟΥ ΗΡΩΔΗ



ΕΙΚ. 100. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΒΙΟΣ ΑΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ. Ο ΠΑΡΡΗΣΙΑΣΜΟΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ



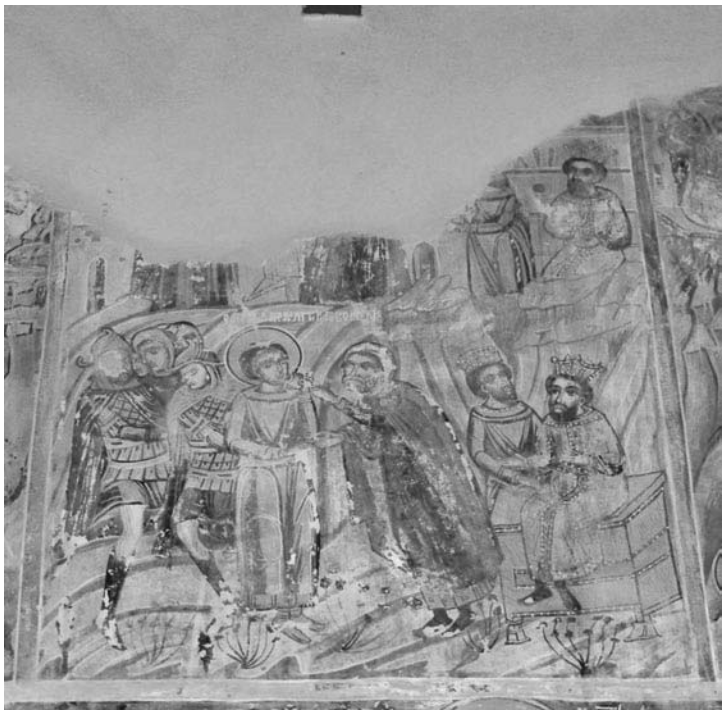
ΕΙΚ. 101. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΒΙΟΣ ΑΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ.ΤΑ ΜΑΡΤΥΡΙΑ ΤΟΥ ΛΟΓΧΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΛΙΘΟΥ



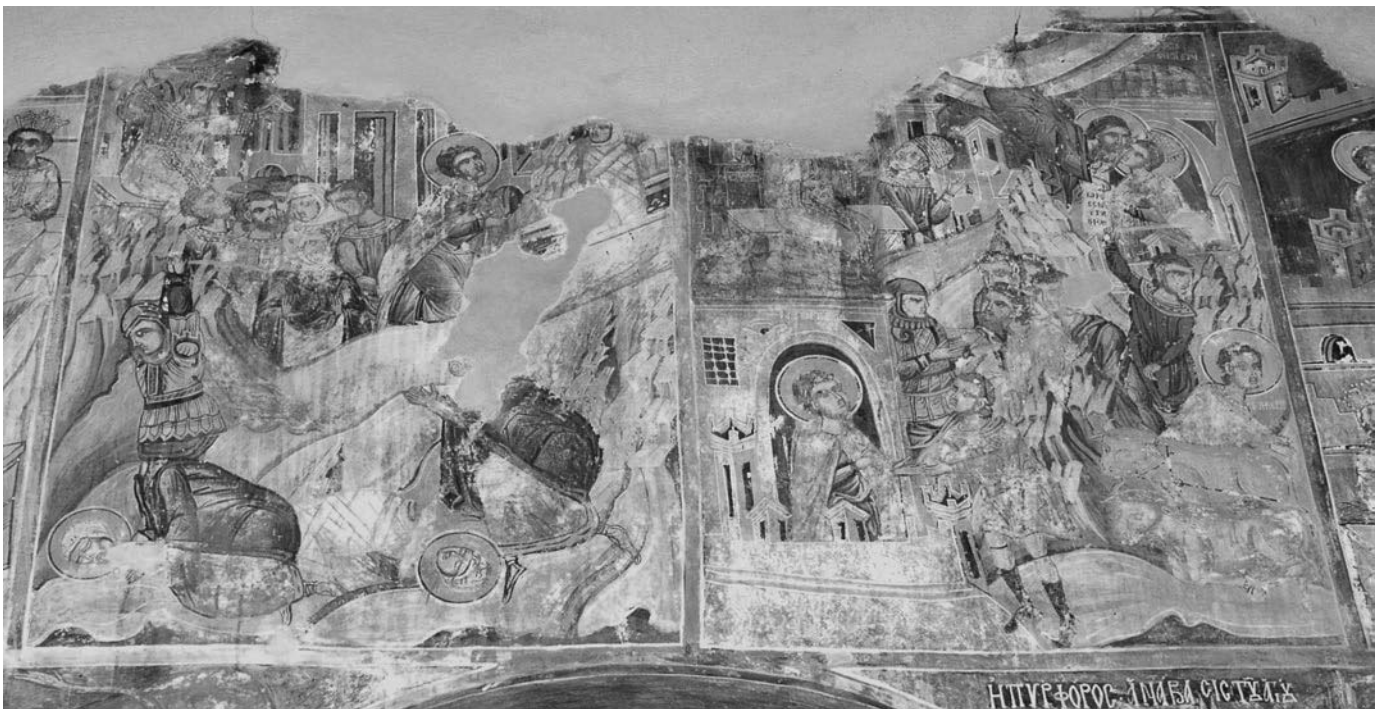
ΕΙΚ. 102. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΒΙΟΣ ΑΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ.ΤΟ ΜΑΡΤΥΡΙΟ ΤΟΥ ΤΡΟΧΟΥ. Η ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΣΤΟΝ ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΑ ΚΑΙ ΤΟ ΜΑΡΤΥΡΙΟ ΤΗΣ ΑΣΒΕΣΤΟΥ ΚΑΙ Η ΦΥΛΑΚΙΣΗ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ



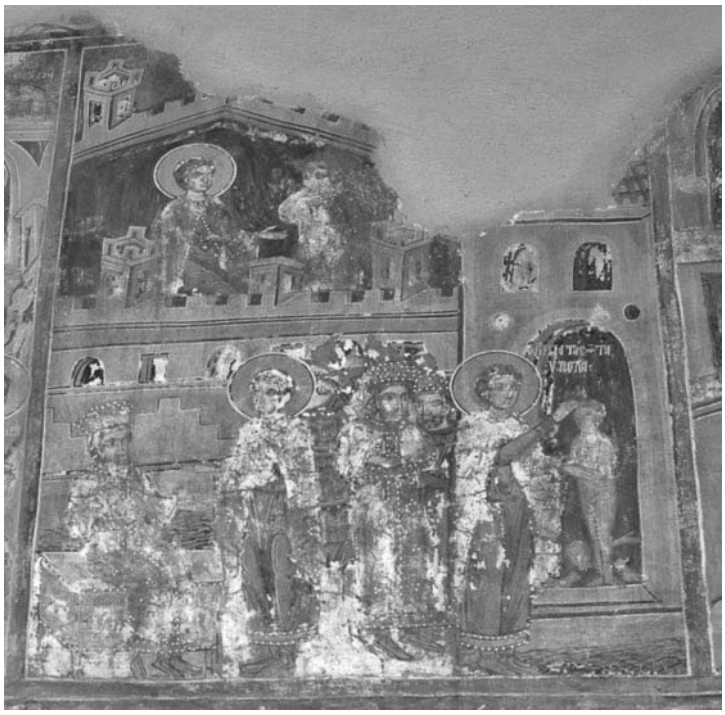
ΕΙΚ. 103. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΒΙΟΣ ΑΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ. Ο ΡΑΒΔΙΣΜΟΣ ΜΕ ΤΑ ΒΟΥΝΕΥΡΑ



ΕΙΚ. 104. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΒΙΟΣ ΑΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ. Η ΠΟΣΗ ΤΩΝ ΘΑΝΑΤΗΦΟΡΩΝ ΦΑΡΜΑΚΩΝ



ΕΙΚ. 105. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΒΙΟΣ ΑΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ. ΤΟ ΘΑΥΜΑ ΤΗΣ ΑΝΑΣΤΑΣΕΩΣ ΤΟΥ ΝΕΚΡΟΥ ΑΝΔΡΑ. ΘΑΥΜΑ ΤΗΣ ΑΝΑΣΤΑΣΕΩΣ ΤΟΥ ΒΟΟΣ ΤΟΥΓΛΥΚΕΡΙΟΥ



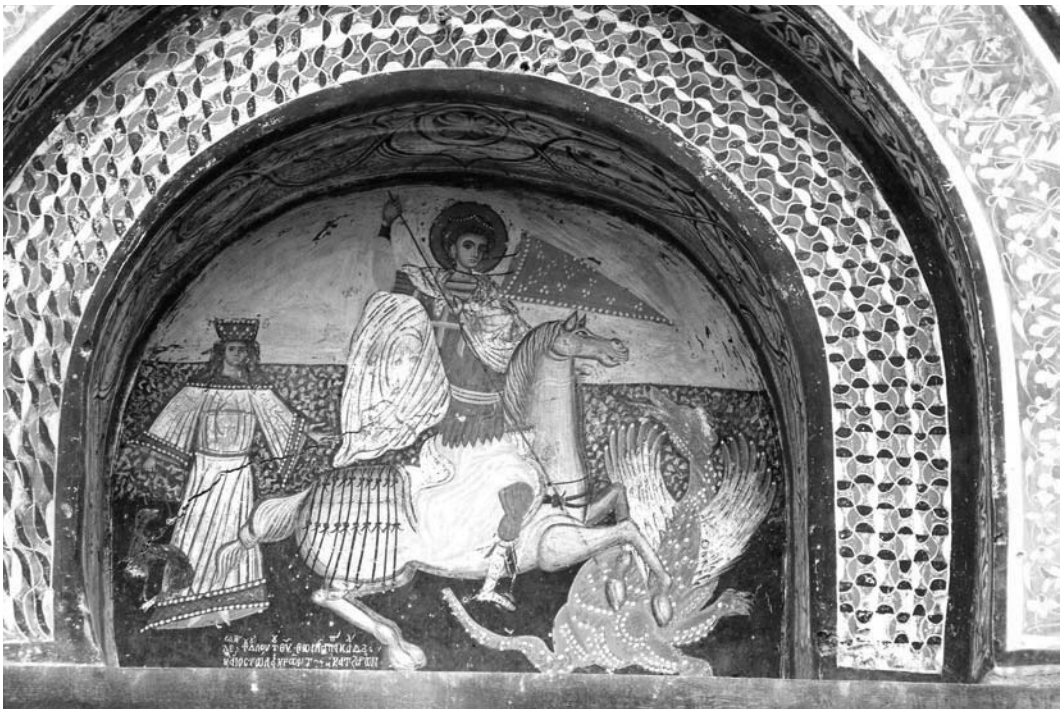
ΕΙΚ. 106. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΒΙΟΣ ΑΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ. ΤΟ ΘΑΥΜΑ ΤΗΣ ΣΥΝΤΡΙΒΗΣ ΤΩΝ ΕΙΔΩΛΩΝ



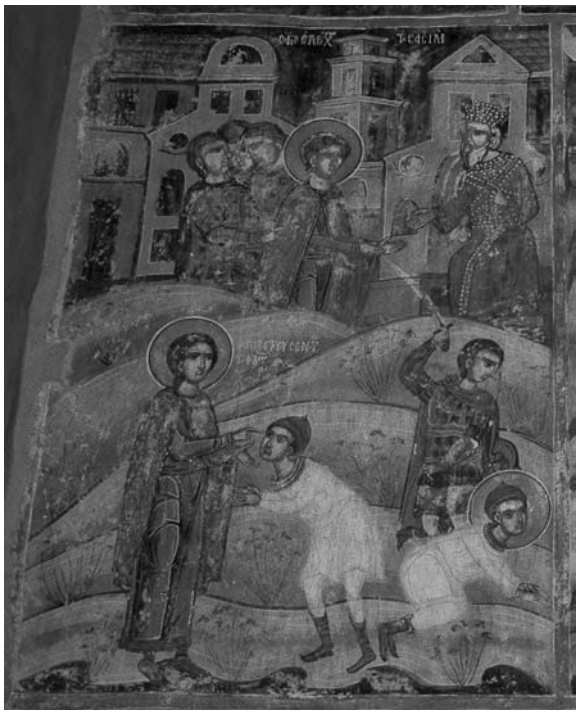
ΕΙΚ. 107. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΒΙΟΣ ΑΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ. ΤΟ ΜΑΡΤΥΡΙΟ ΤΟΥ ΡΑΒΔΙΣΜΟΥ. Η ΟΜΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΒΑΣΙΛΙΣΣΑΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΣ



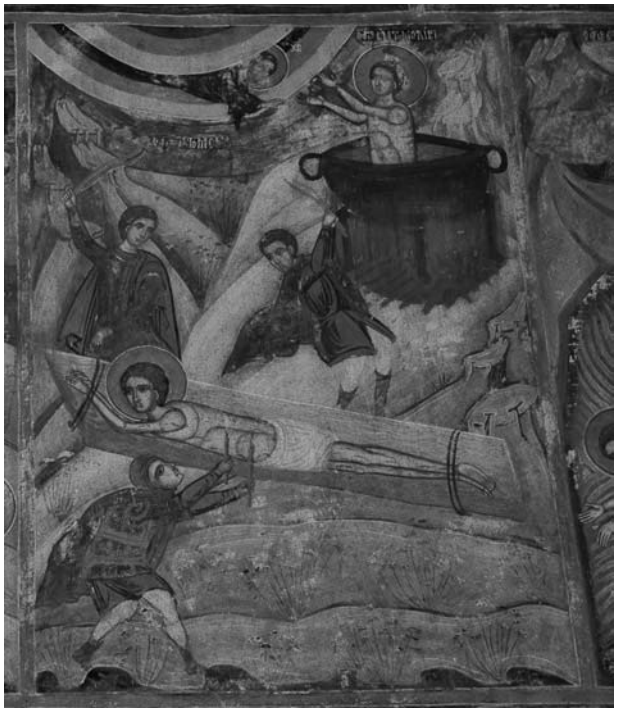
ΕΙΚ. 108. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΒΙΟΣ ΑΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ. Ο ΘΑΝΑΤΟΣ ΤΗΣ ΒΑΣΙΛΙΣΣΑΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΣ. Η ΑΠΟΤΟΜΗ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ



ΕΙΚ. 109. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Ο ΕΦΙΠΠΟΣ ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΣΚΟΤΩΝΕΙ ΤΟ ΔΡΑΚΟ ΚΑΙ ΣΩΖΕΙ ΤΗ ΒΑΣΙΛΟΠΟΥΛΑ



ΕΙΚ. 110. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΒΙΟΣ ΑΓΙΟΥ ΠΑΝΤΕΛΕΗΜΟΝΑ. Η ΕΛΕΥΣΗ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΣΤΟ ΒΑΣΙΛΙΑ ΚΑΙ ΤΟ ΘΑΥΜΑ ΤΗΣ ΙΑΣΗΣ ΤΟΥ ΤΥΦΛΟΥ



ΕΙΚ. 111. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΒΙΟΣ ΑΓΙΟΥ ΠΑΝΤΕΛΕΗΜΟΝΑ. ΤΟ ΜΑΡΤΥΡΙΟ ΣΤΟ ΜΟΛΥΒΟ. ΤΑ ΜΑΡΤΥΡΙΑ ΤΟΥ ΡΑΒΔΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΤΗΣ ΚΑΥΣΗΣ ΜΕ ΛΑΜΠΑΔΕΣ.



ΕΙΚ. 112. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΒΙΟΣ ΑΓΙΟΥ ΠΑΝΤΕΛΕΗΜΟΝΑ. Η ΡΙΨΗ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΣΤΗ ΘΑΛΑΣΣΑ. Ο ΑΓΙΟΣ ΡΙΠΤΕΤΑΙ ΣΤΑ ΘΗΡΙΑ. ΤΟ ΜΑΡΤΥΡΙΟ ΤΟΥ ΤΡΟΧΟΥ. Η ΑΠΟΤΟΜΗ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ



ΕΙΚ. 113. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Η ΥΨΩΣΗ ΤΟΥ ΤΙΜΙΟΥ ΣΤΑΥΡΟΥ



ΕΙΚ. 114. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Η ΚΟΙΜΗΣΗ ΤΟΥ ΟΣΙΟΥ ΕΦΡΑΙΜ ΤΟΥ ΣΥΡΟΥ



ΕΙΚ. 115. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Η ΚΑΙΟΜΕΝΗ ΒΑΤΟΣ



ΕΙΚ. 116. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ.Η ΦΙΛΟΞΕΝΙΑ ΤΟΥ ΑΒΡΑΑΜ



ΕΙΚ. 117. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Η ΘΥΣΙΑ ΤΟΥ ΑΒΡΑΑΜ



ΕΙΚ. 118. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΜΑΡΤΥΡΙΟ ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ ΙΑΚΩΒΟΥ ΤΟΥ ΑΔΕΛΦΟΘΕΟΥ



ΕΙΚ. 119. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΜΑΡΤΥΡΙΟ ΑΔΙΑΓΝΩΣΤΟΥ ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ



ΕΙΚ. 120. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΜΑΡΤΥΡΙΟ ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ ΠΕΤΡΟΥ



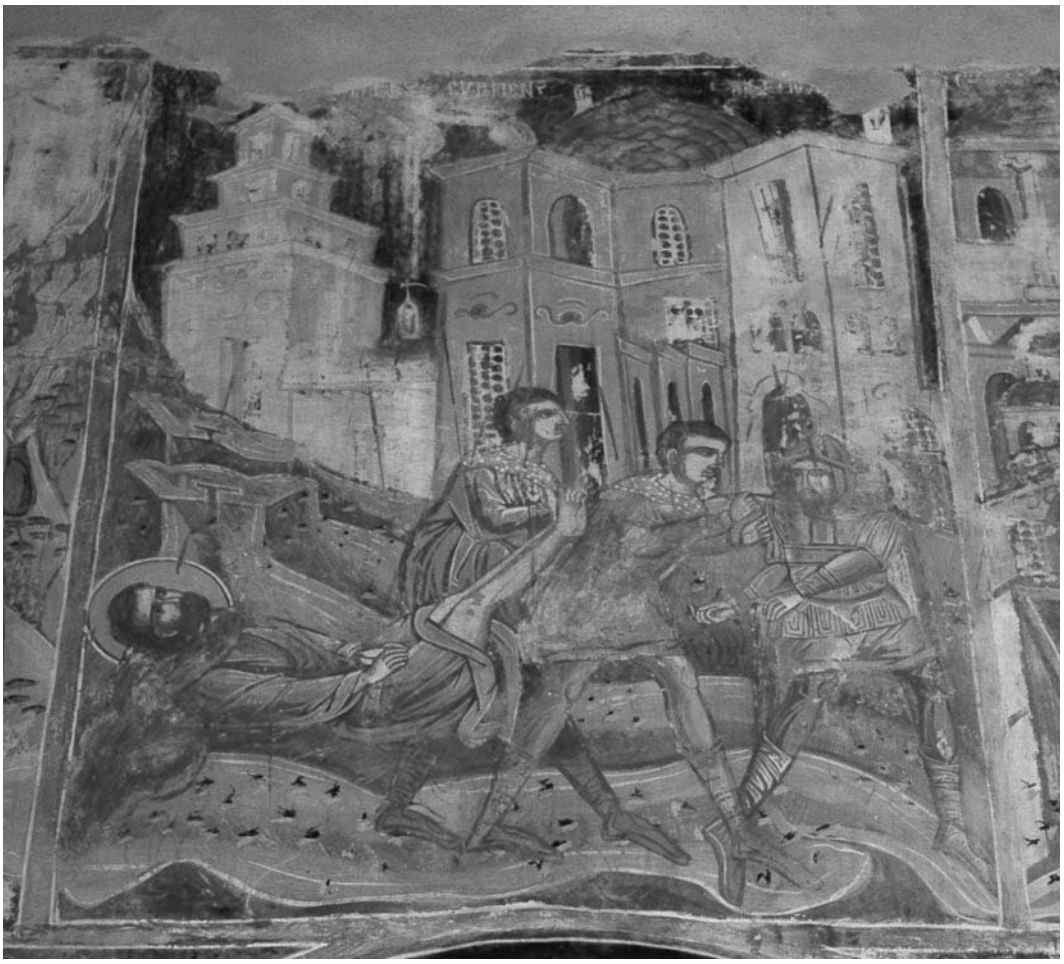
ΕΙΚ. 121. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΜΑΡΤΥΡΙΟ ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ ΠΑΥΛΟΥ



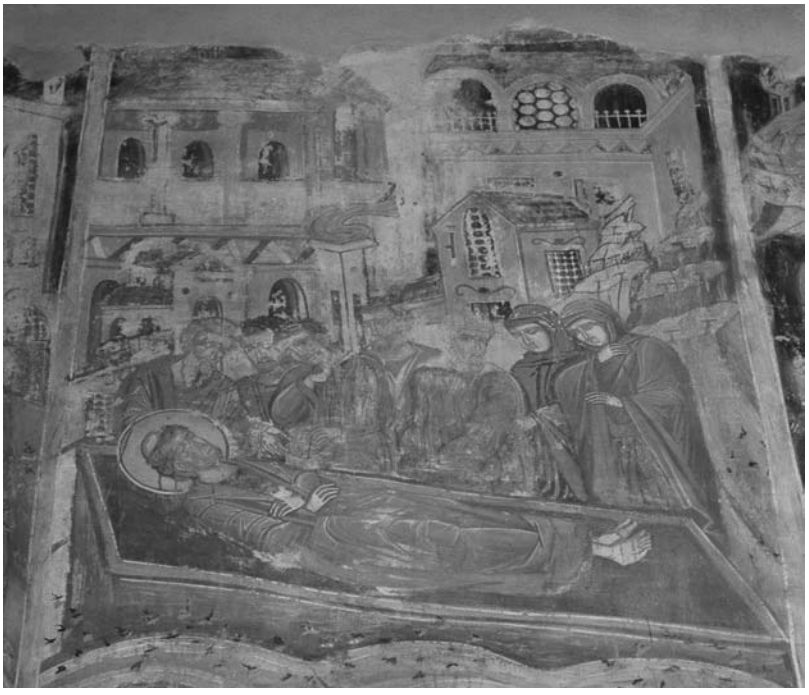
ΕΙΚ. 122. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Η ΤΑΦΗ ΚΑΙ Η ΜΕΤΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΩΑΝΝΗ ΤΟΥ ΘΕΟΛΟΓΟΥ



ΕΙΚ. 123. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΜΑΡΤΥΡΙΟ ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ ΜΑΤΘΑΙΟΥ



ΕΙΚ. 124. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΜΑΡΤΥΡΙΟ ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ ΜΑΡΚΟΥ



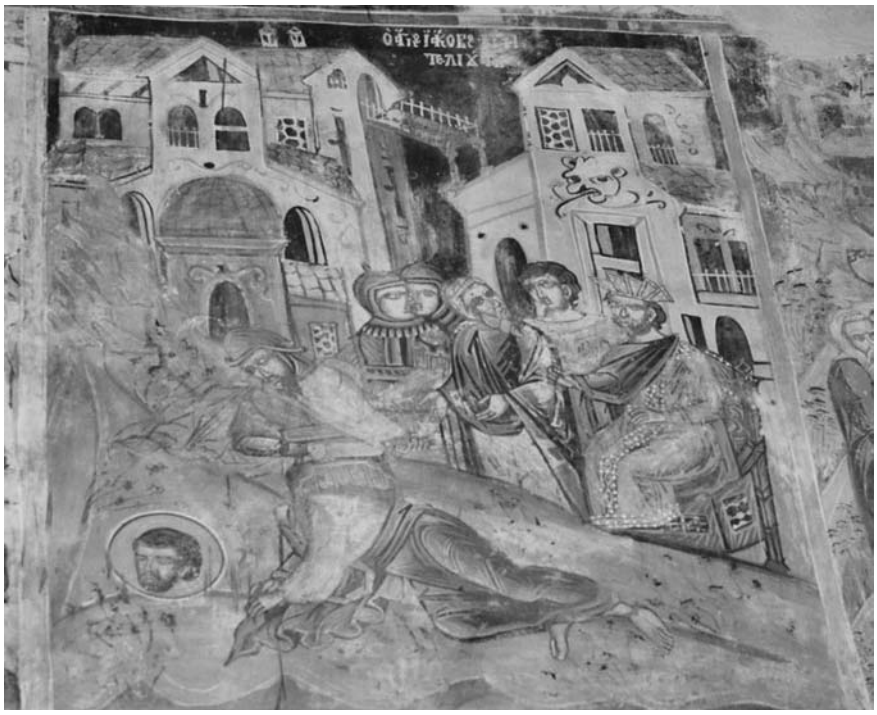
ΕΙΚ. 125. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΚΟΙΜΗΣΗ ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΤΗ ΛΟΥΚΑ



ΕΙΚ. 126. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΜΑΡΤΥΡΙΟ ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ ΑΝΔΡΕΑ



ΕΙΚ. 127. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΜΑΡΤΥΡΙΟ ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ ΣΙΜΩΝΑ ΤΟΥ ΖΗΛΩΤΗ



ΕΙΚ. 128. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΜΑΡΤΥΡΙΟ ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ ΙΑΚΩΒΟΥ ΤΟΥ ΖΕΒΕΔΑΙΟΥ



ΕΙΚ. 129. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΜΑΡΤΥΡΙΑ ΤΩΝ ΑΠΟΣΤΟΛΩΝ ΒΑΡΘΟΛΟΜΑΙΟΥ ΚΑΙ ΘΩΜΑ



ΕΙΚ. 130. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΜΑΡΤΥΡΙΟ ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ ΙΟΥΔΑ ΤΟΥ ΘΑΔΔΑΙΟΥ



ΕΙΚ. 131. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΜΑΡΤΥΡΙΟ ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ ΦΙΛΙΠΠΟΥ



ΕΙΚ. 132. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΜΑΡΤΥΡΙΟ ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ ΒΑΡΝΑΒΑ



ΕΙΚ. 133. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΜΑΡΤΥΡΙΑ Α΄- Β΄ ΜΑΡΤΙΟΥ



ΕΙΚ. 134. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΜΑΡΤΥΡΙΑ Α΄ ΜΑΡΤΙΟΥ. ΛΕΠΤΟΜΕΡΕΙΑ. ΑΓΙΑ ΔΟΜΝΙΝΑ. ΑΓΙΟΙ ΜΑΡΚΕΛΛΟΣ ΚΑΙ ΑΝΤΩΝΙΟΣ, ΑΓΙΟΣ ΝΕΣΤΟΡΙΑΝΟΣ, ΑΓΙΟΙ ΧΑΡΙΣΙΟΣ, ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ, ΑΓΑΠΙΟΣ.



ΕΙΚ. 135. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΜΑΡΤΥΡΙΑ Β΄ ΜΑΡΤΙΟΥ. ΛΕΠΤΟΜΕΡΕΙΑ. ΑΓΙΟΙ ΘΕΟΔΟΤΟΣ, ΚΟΪΝΤΟΣ Ο ΟΜΟΛΟΓΗΤΗΣ



ΕΙΚ. 136. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΜΑΡΤΥΡΙΑ Γ΄ ΜΑΡΤΙΟΥ. ΑΓΙΟΙ ΕΥΤΡΟΠΙΟΣ ΚΑΙ ΚΛΕΟΝΙΚΟΣ, ΒΑΣΙΛΙΣΚΟΣ, ΖΗΝΩΝ.



ΕΙΚ. 137. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΜΑΡΤΥΡΙΑ ΣΤ΄, Ζ΄ ΜΑΡΤΙΟΥ. ΑΓΙΟΙ ΤΕΣΣΑΡΑΚΟΝΤΑ ΔΥΟ ΜΑΡΤΥΡΕΣ ΕΞ ΑΜΟΡΙΟΥ, ΑΓΙΟΣ ΕΥΦΡΟΣΥΝΟΣ.



ΕΙΚ. 138. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΜΑΡΤΥΡΙΑ ΣΤ΄ ΜΑΡΤΙΟΥ. ΑΓΙΟΣ ΕΥΦΡΟΣΥΝΟΣ. ΛΕΠΤΟΜΕΡΕΙΑ.



ΕΙΚ. 139. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΜΑΡΤΥΡΙΑ Ζ΄ ΜΑΡΤΙΟΥ. ΤΟ ΜΑΡΤΥΡΙΟ ΤΩΝ ΕΠΤΑ ΕΠΙΣΚΟΠΩΝ ΤΗΣ ΧΕΡΣΩΝΑΣ. ΑΓΙΟΣ ΒΑΣΙΛΕΥΣ. ΛΕΠΤΟΜΕΡΕΙΑ



ΕΙΚ. 140. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΜΑΡΤΥΡΙΑ Θ′, Ι′, ΙΑ′. ΙΒ′, ΙΓ′, ΙΔ′ ΜΑΡΤΙΟΥ.



ΕΙΚ. 141. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΜΑΡΤΥΡΙΑ Ι′ΜΑΡΤΙΟΥ. ΟΙ ΑΓΙΟΙ ΚΟΔΡΑΤΟΣ ΚΑΙ ΚΥΠΡΙΑΝΟΣ. ΛΕΠΤΟΜΕΡΕΙΑ.



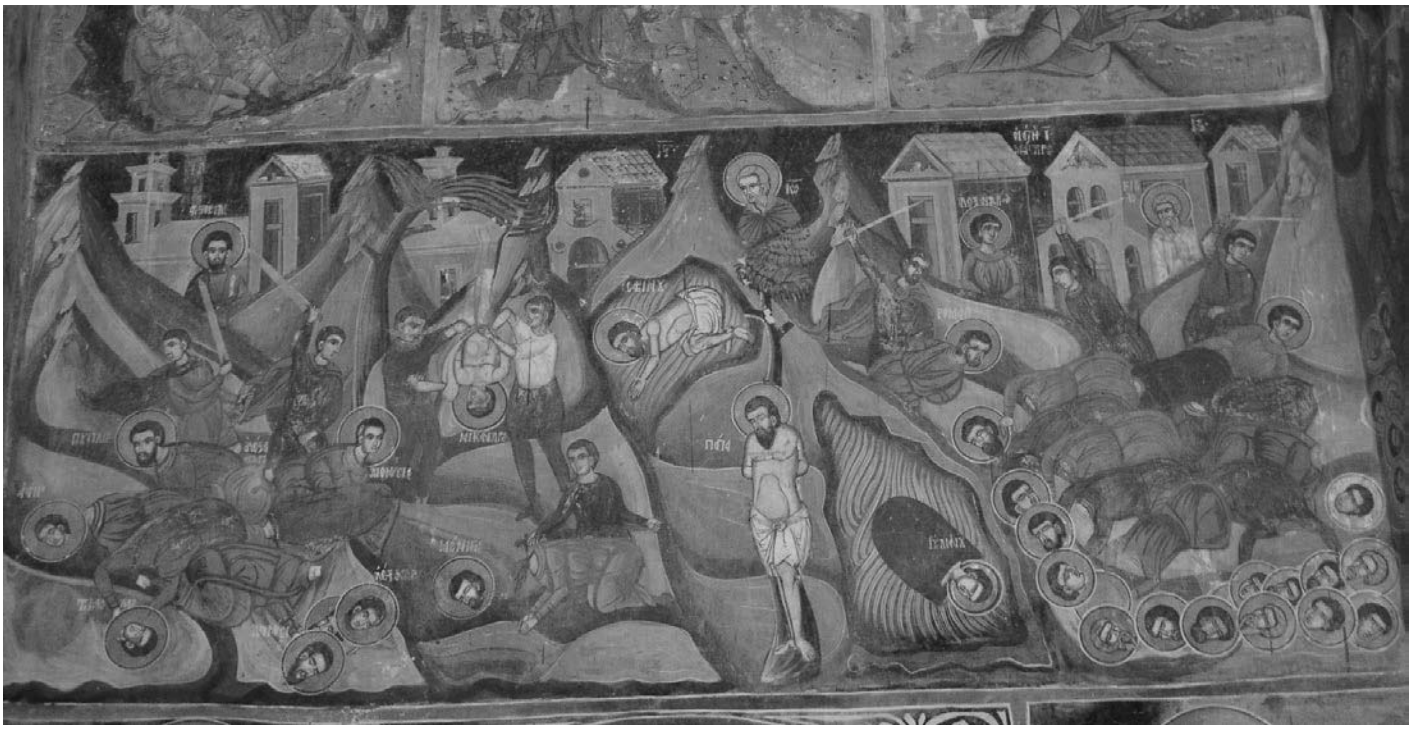
ΕΙΚ. 142. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΜΑΡΤΥΡΙΑ ΙΑ΄ ΜΑΡΤΙΟΥ. ΑΓΙΟΙ ΣΩΦΡΟΝΙΟΣ, ΠΙΟΝΙΟΣ, ΓΕΩΡΓΙΟΣ Ο ΝΕΟΦΑΝΗΣ, ΤΡΟΦΙΜΟΣ ΚΑΙ ΘΑΛΟΣ. ΛΕΠΤΟΜΕΡΕΙΑ.



ΕΙΚ. 143. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΜΑΡΤΥΡΙΑ ΙΒ΄, ΙΓ΄ ΜΑΡΤΙΟΥ. ΑΓΙΟΙ ΘΕΟΦΑΝΗΣ Ο ΟΜΟΛΟΓΗΤΗΣ, ΦΙΝΕΕΣ Ο ΔΙΚΑΙΟΣ, ΟΥΡΠΑΣΙΑΝΟΣ. ΛΕΠΤΟΜΕΡΕΙΑ.



ΕΙΚ. 144. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΜΑΡΤΥΡΙΑ ΙΓ΄, ΙΔ ΜΑΡΤΙΟΥ. ΟΙ ΑΓΙΟΙ ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ, ΑΒΙΒΟΣ, ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ Ο ΕΝ ΠΙΔΝΗ



ΕΙΚ. 145. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΜΑΡΤΥΡΙΑ ΙΕ΄, ΙΣΤ΄, ΙΖ ΜΑΡΤΙΟΥ.



ΕΙΚ. 146. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΜΑΡΤΥΡΙΑ ΙΕ΄ ΜΑΡΤΙΟΥ. ΟΙ ΑΓΙΟΙ ΑΡΙΣΤΟΒΟΥΛΟΣ, ΑΓΑΠΙΟΣ ΚΑΙ ΟΙ ΣΥΝ ΑΥΤΩ, ΝΙΚΑΝΔΡΟΣ, ΜΕΝΙΓΝΟΣ Ο ΚΝΑΦΕΑΣ.



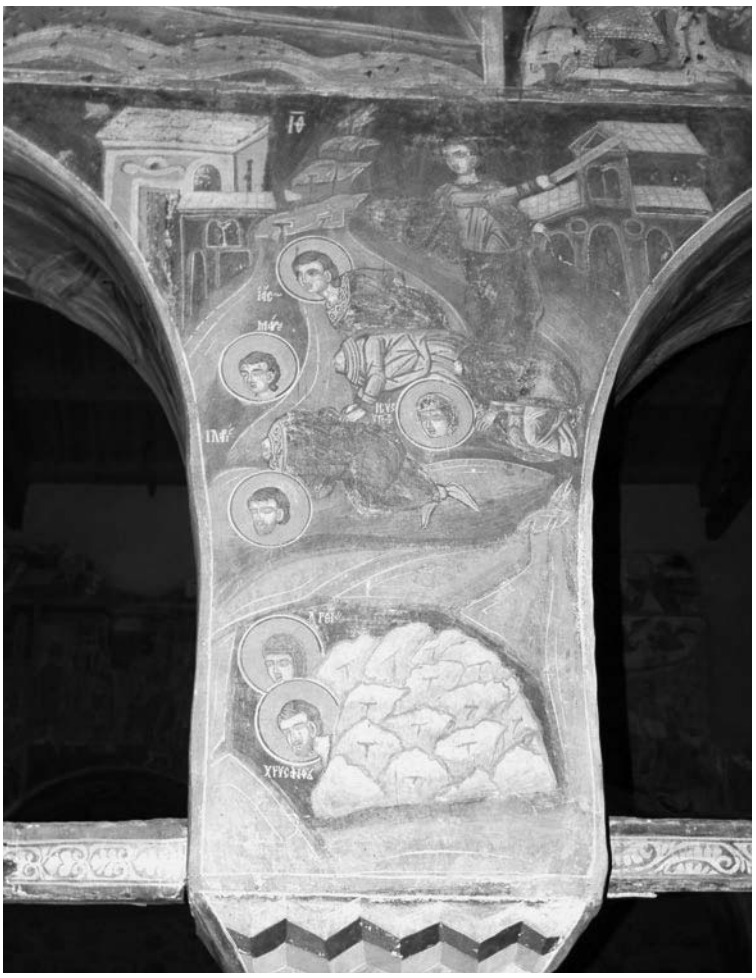
ΕΙΚ. 147. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΜΑΡΤΥΡΙΑ ΙΣΤ΄ ΜΑΡΤΙΟΥ. ΟΙ ΑΓΙΟΙ ΙΩΑΝΝΗΣ, ΣΑΒΙΝΟΣ, ΠΑΠΑΣ, ΙΟΥΛΙΑΝΟΣ, ΡΩΜΑΝΟΣ, ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ, ΔΕΚΑ ΜΑΡΤΥΡΕΣ.



ΕΙΚ. 148. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΜΑΡΤΥΡΙΑ ΙΖ΄, ΙΗ΄ ΜΑΡΤΙΟΥ. ΟΙ ΑΓΙΟΙ ΠΑΥΛΟΣ, ΜΥΡΙΟΙ.



ΕΙΚ. 149. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΜΑΡΤΥΡΙΑ ΙΗ΄ ΜΑΡΤΙΟΥ. ΟΙ ΑΓΙΟΙ ΤΡΟΦΙΜΟΣ, ΕΥΚΑΡΠΙΩΝΑΣ ΚΑΙ ΟΙ ΣΥΝΑΘΛΗΤΕΣ ΑΥΤΩΝ



ΕΙΚ. 150. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΜΑΡΤΥΡΙΑ ΙΘ΄ ΜΑΡΤΙΟΥ. ΟΙ ΑΓΙΟΙ ΚΛΑΥΔΙΟΣ, ΙΛΑΡΙΑ ΚΑΙ ΤΑ ΤΕΚΝΑ ΑΥΤΩΝ, ΧΡΥΣΑΝΘΟΣ ΚΑΙ ΔΑΡΕΙΑ.



ΕΙΚ. 151. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΜΑΡΤΥΡΙΑ ΙΘ΄, Κ΄ ΜΑΡΤΙΟΥ. ΟΙ ΑΓΙΟΙ ΠΑΓΧΑΡΙΟΣ, ΔΙΟΔΩΡΟΣ Ο ΠΡΕΣΒΥΡΤΕΡΟΣ, ΑΒΑΔΕΣ, ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ.



ΕΙΚ. 152. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΜΑΡΤΥΡΙΑ Κ΄, ΚΑ΄ ΜΑΡΤΙΟΥ. ΟΙ ΑΓΙΕΣ ΕΠΤΑ ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΕΝ ΑΜΙΣΩ, ΟΙ ΑΓΙΟΙ ΚΥΡΙΛΛΟΣ, ΙΑΚΩΒ Ο ΟΜΟΛΟΓΗΤΗΣ, ΘΩΜΑΣ, ΙΛΗΜΩΝ ΚΑΙ ΔΟΜΝΙΝΟΣ



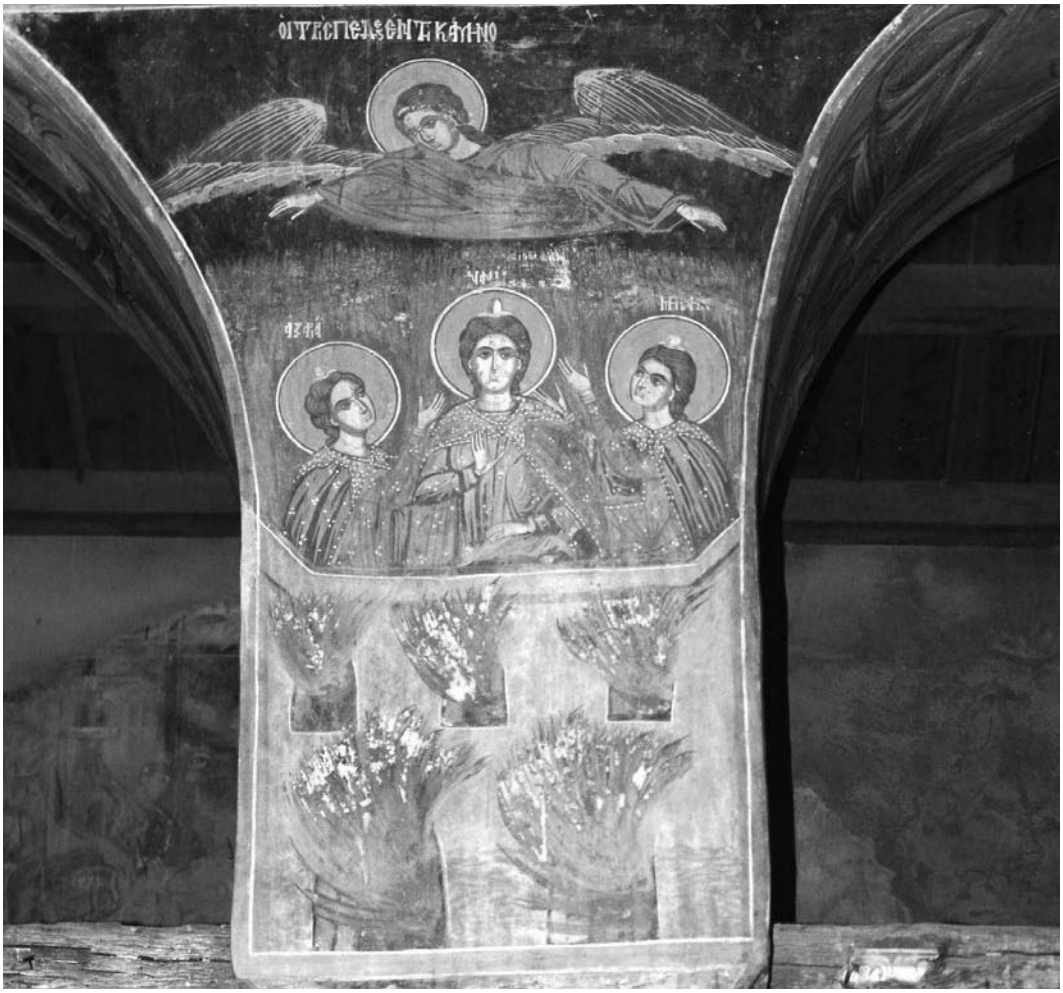
ΕΙΚ. 153. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΜΑΡΤΥΡΙΑ ΚΒ΄ ΜΑΡΤΙΟΥ. Ο ΑΓΙΟΣ ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ, ΟΙ ΑΓΙΕΣ ΔΡΟΣΙΔΑ, ΠΕΝΤΕ ΚΑΝΟΝΙΚΕΣ.



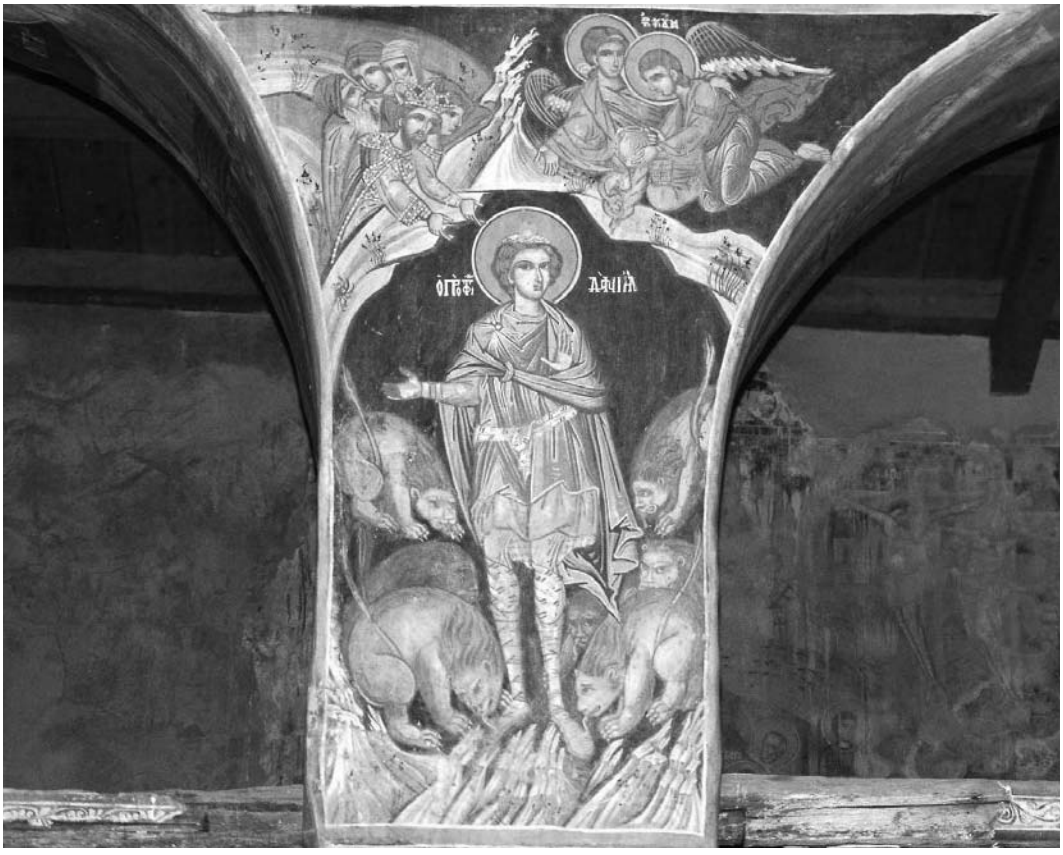
ΕΙΚ. 154. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΜΑΡΤΥΡΙΑ ΚΓ΄ ΜΑΡΤΙΟΥ. ΟΙ ΑΓΙΟΙ ΕΚΑΤΟΝ ΕΝΕΝΗΝΤΑ ΕΝΝΕΑ ΜΑΡΤΥΡΕΣ, ΝΙΚΩΝ, ΔΟΜΕΤΙΟΣ



ΕΙΚ. 155. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΜΑΡΤΥΡΙΑ ΚΔ΄ ΜΑΡΤΙΟΥ. ΟΙ ΑΓΙΟΙ ΙΑΚΩΒΟΣ, ΑΡΤΕΜΩΝ, ΖΑΧΑΡΙΑΣ, ΑΡΤΕΜΩΝ, ΝΙΚΑΝΔΡΟΣ.



ΕΙΚ. 156. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΟΙ ΤΡΕΙΣ ΠΑΙΔΕΣ ΕΝ ΚΑΜΙΝΩ.



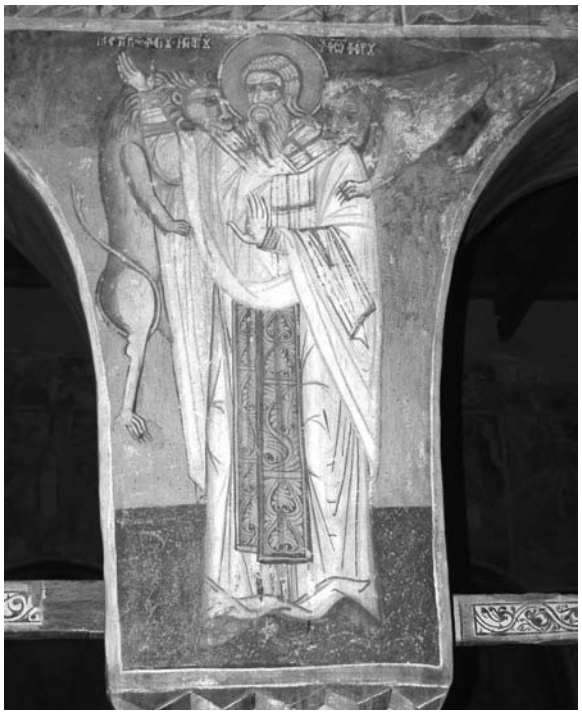
ΕΙΚ. 157. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Ο ΔΑΝΙΗΛ ΣΤΟ ΛΑΚΚΟ ΤΩΝ ΛΕΟΝΤΩΝ



ΕΙΚ. 158. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΟΙ ΕΠΤΑ ΠΑΙΔΕΣ ΕΝ ΕΦΕΣΩ



ΕΙΚ. 159. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΗΛΙΑΣ



ΕΙΚ. 160. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ.ΤΟ ΜΑΡΤΥΡΙΟ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΓΝΑΤΙΟΥ ΤΟΥ ΘΕΟΦΟΡΟΥ



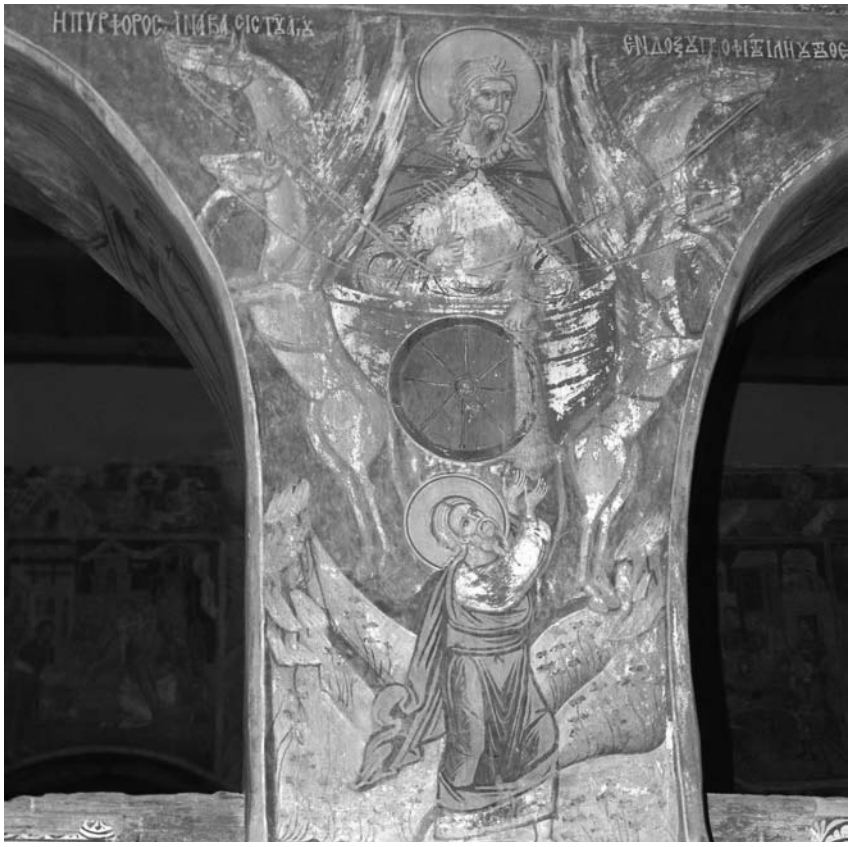
ΕΙΚ. 161. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΤΟ ΜΑΡΤΥΡΙΟ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΕΥΣΤΑΘΙΟΥ



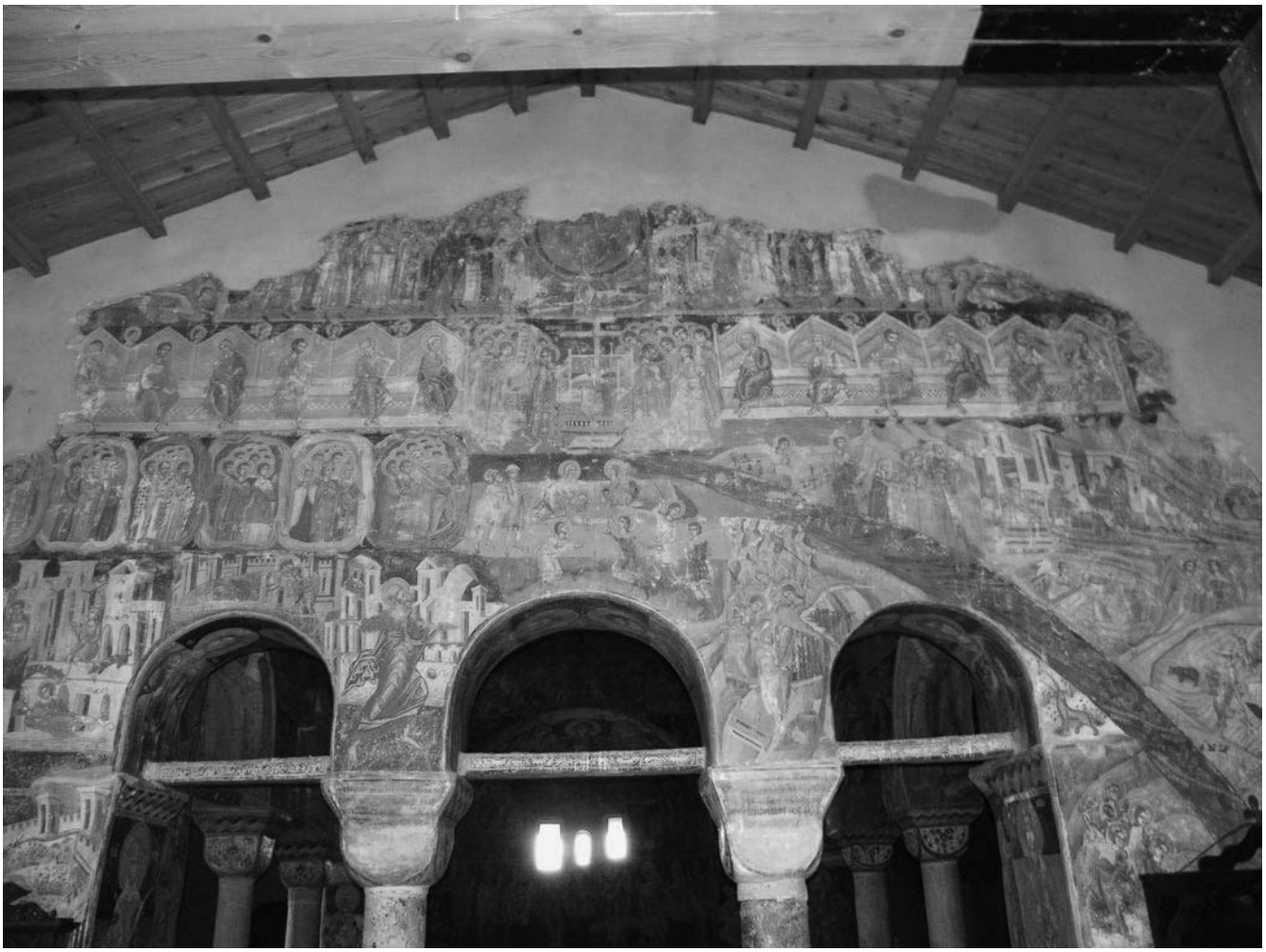
ΕΙΚ. 162. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΩΝ ΒΑΣΙΛΕΩΝ ΚΑΙ ΜΕΓΑΣ ΑΡΧΙΕΡΕΑΣ



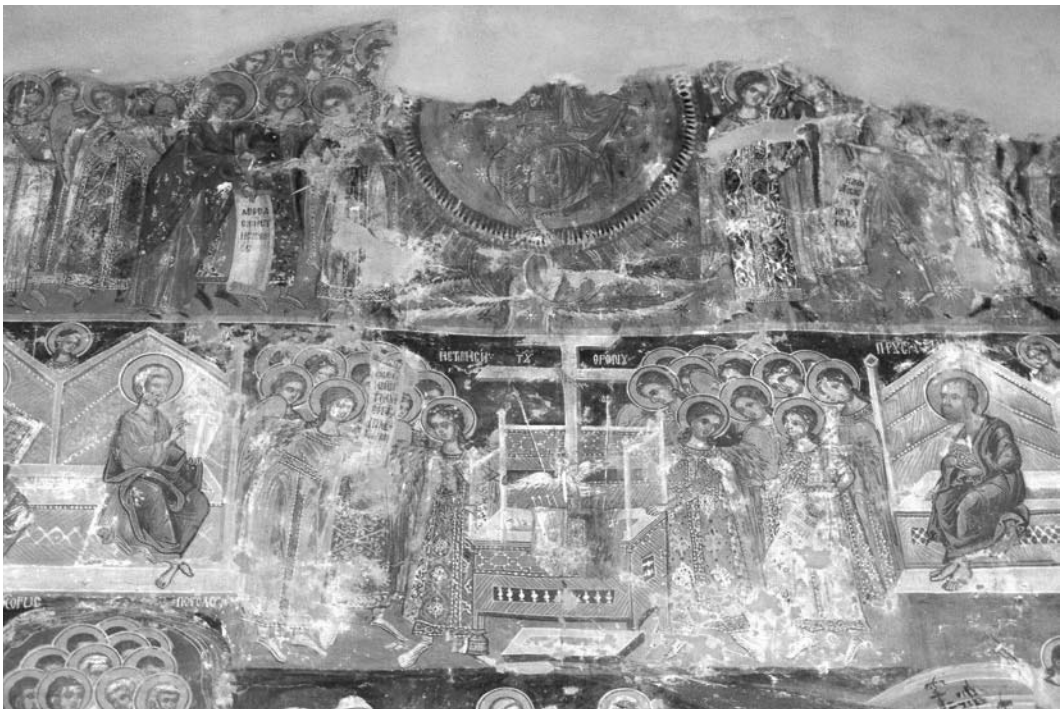
ΕΙΚ. 163. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΙΣΗΣΟΥΣ ΧΡΙΣΤΟΣ. ΑΔΙΑΓΝΩΣΤΗ ΥΜΝΟΛΟΓΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ



ΕΙΚ. 164. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Η ΑΝΑΛΗΨΗ ΤΟΥ ΠΡΟΦΗΤΗ ΗΛΙΑ



ΕΙΚ. 165. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Η ΔΕΥΤΕΡΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑ



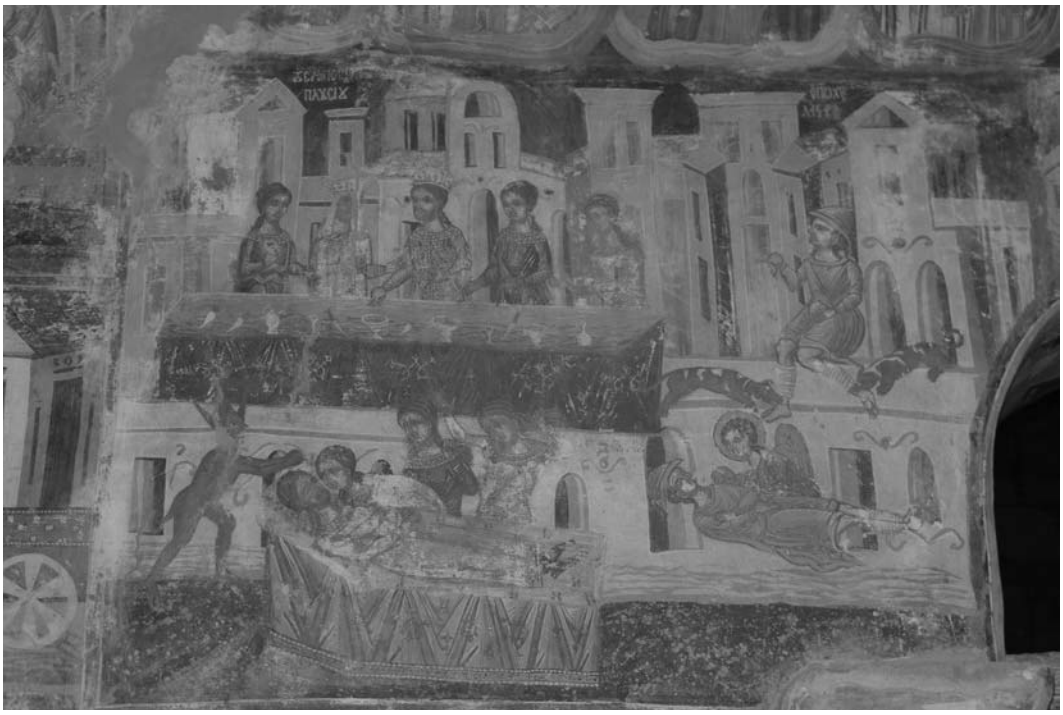
ΕΙΚ. 166. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΔΕΥΤΕΡΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑ. ΛΕΠΤΟΜΕΡΕΙΑ



ΕΙΚ. 167. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΔΕΥΤΕΡΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑ. ΛΕΠΤΟΜΕΡΕΙΑ



ΕΙΚ. 168. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΔΕΥΤΕΡΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑ. ΛΕΠΤΟΜΕΡΕΙΑ



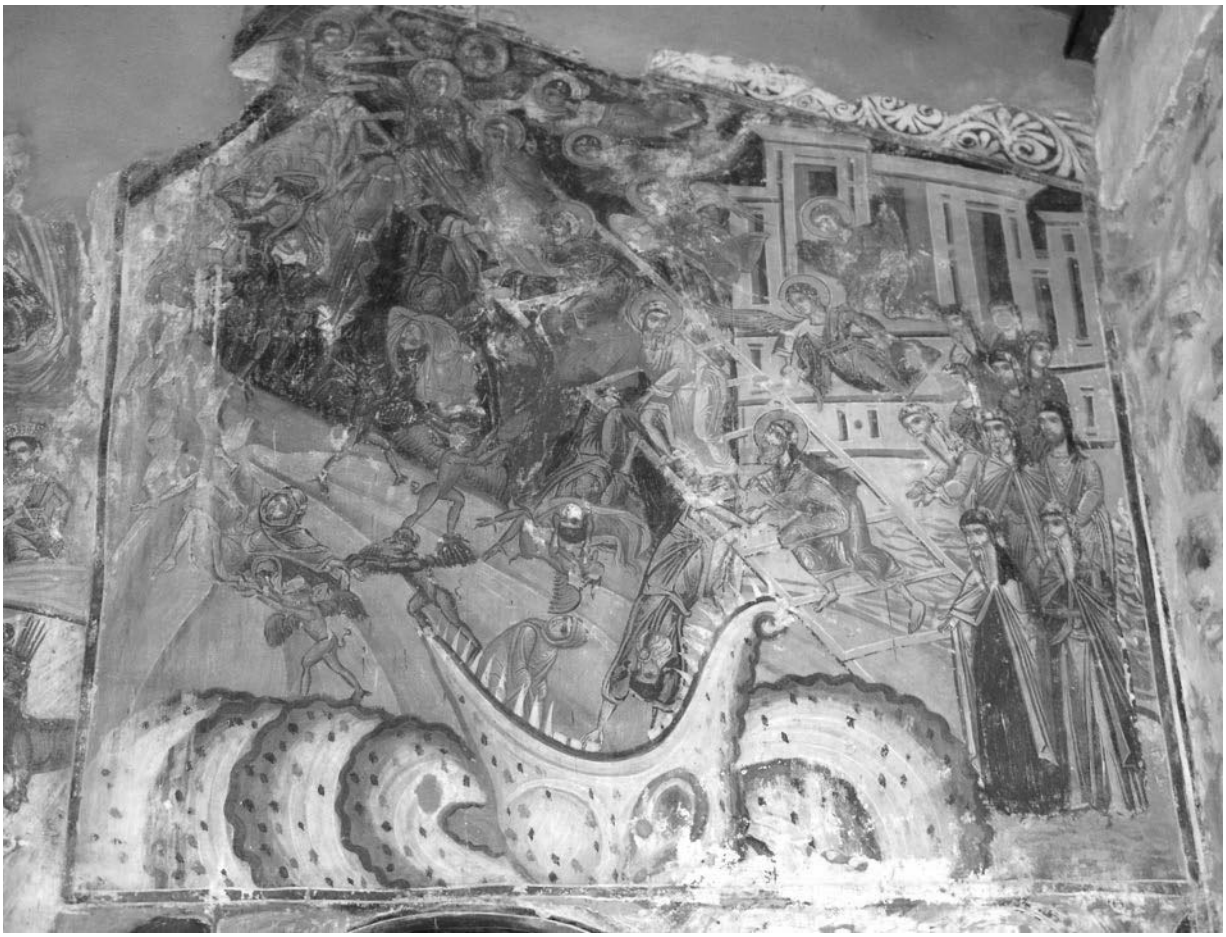
ΕΙΚ. 169. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Η ΠΑΡΑΒΟΛΗ ΤΟΥ ΠΛΟΥΣΙΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΦΤΩΧΟΥ ΛΑΖΑΡΟΥ



ΕΙΚ. 170. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Η ΜΕΤΑΦΟΡΑ ΤΗΣ ΚΙΒΩΤΟΥ ΤΗΣ ΔΙΑΘΗΚΗΣ



ΕΙΚ. 171. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Ο ΑΓΙΟΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ ΩΣ ΠΗΓΗ ΤΗΣ ΣΟΦΙΑΣ. Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΣ ΩΣ ΠΗΓΗ ΤΗΣ ΣΟΦΙΑΣ.



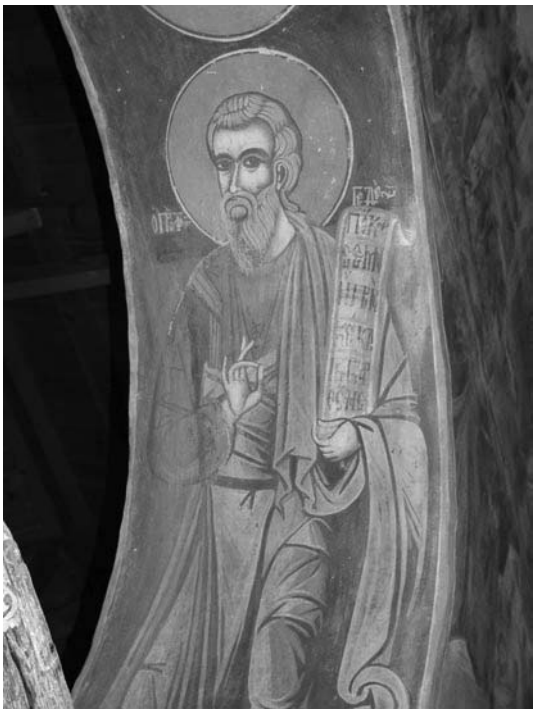
ΕΙΚ. 172. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Η ΟΥΡΑΝΟΔΡΟΜΟΣ ΚΛΙΜΑΚΑ



ΕΙΚ. 173. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Ο ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΣ ΜΙΧΑΗΛ



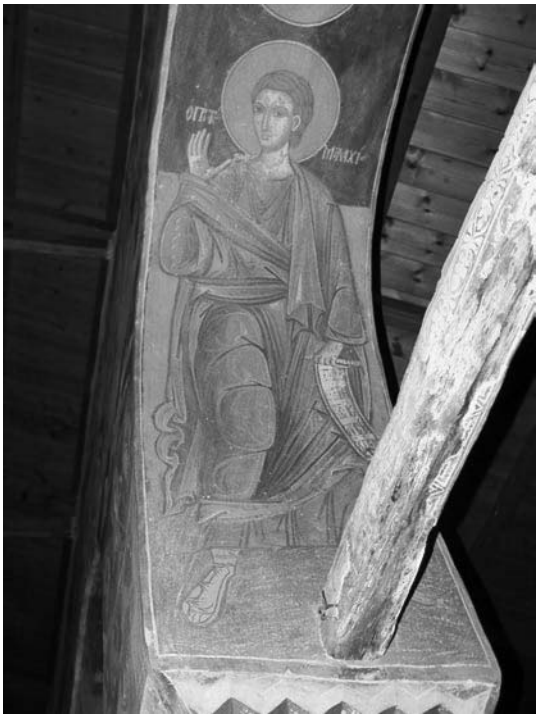
ΕΙΚ. 174. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Ο ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΣ ΓΑΒΡΙΗΛ



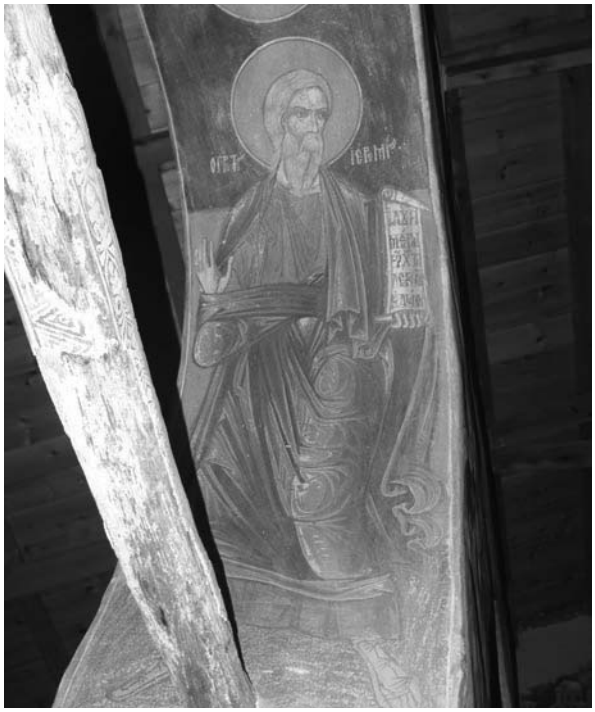
ΕΙΚ. 175. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΓΕΔΕΩΝ



ΕΙΚ. 176. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΙΩΝΑΣ



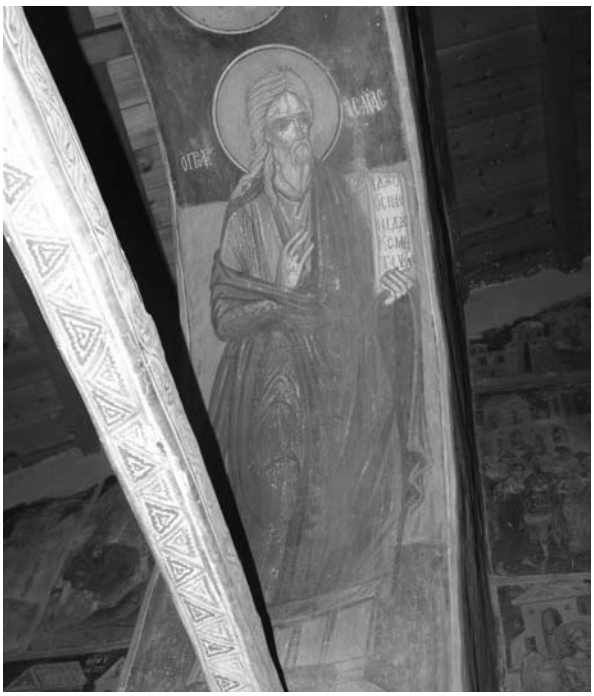
ΕΙΚ. 177. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΜΑΛΑΧΙΑΣ



ΕΙΚ. 178. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΙΕΡΕΜΙΑΣ



ΕΙΚ. 179. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΖΑΧΑΡΙΑΣ



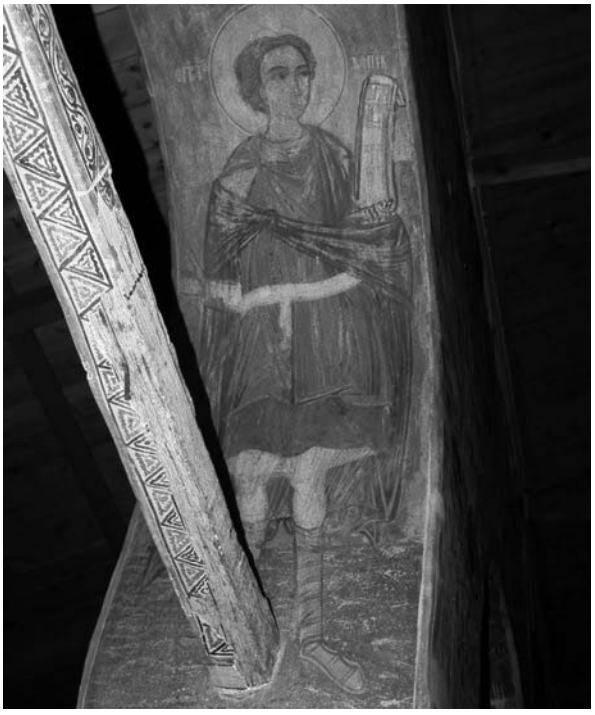
ΕΙΚ. 180. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΗΣΑΪΑΣ



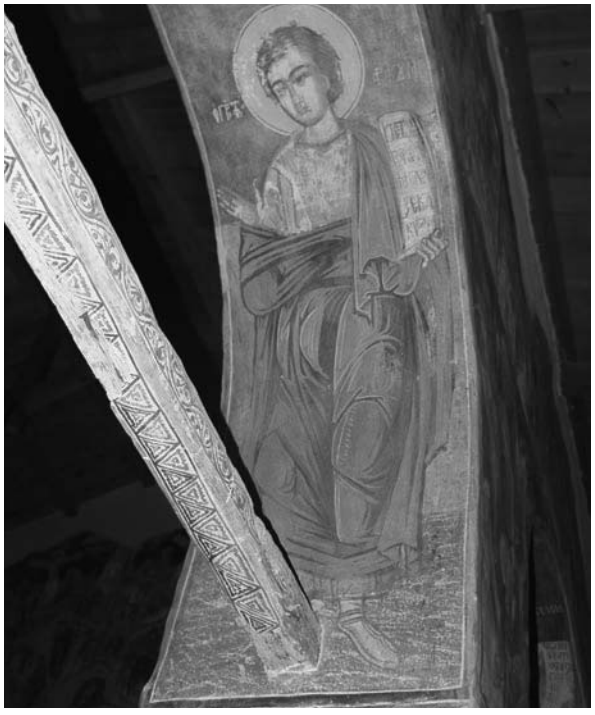
ΕΙΚ. 181. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΣΟΛΟΜΩΝ



ΕΙΚ. 182. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΔΑΥΙΔ



ΕΙΚ. 183. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΔΑΝΙΗΛ



ΕΙΚ. 184. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΑΒΒΑΚΟΥΜ



ΕΙΚ. 185. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΑΑΡΩΝ



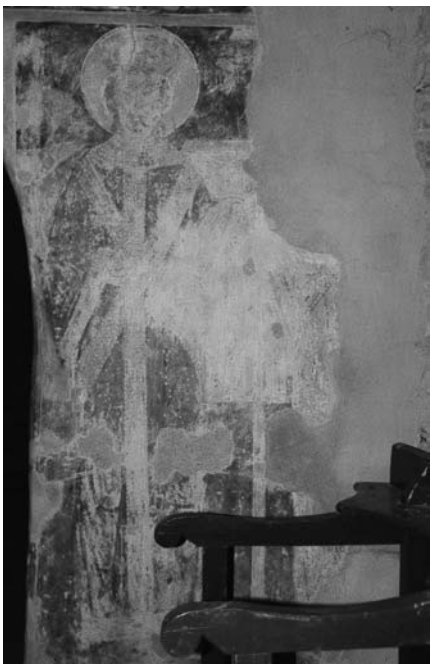
ΕΙΚ. 186. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΜΩΥΣΗΣ



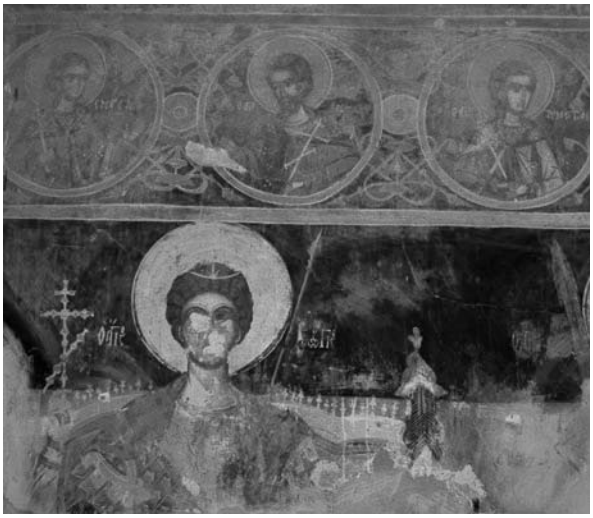
ΕΙΚ. 187. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Ο ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΠΕΤΡΟΣ



ΕΙΚ. 188. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Ο ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΠΑΥΛΟΣ



ΕΙΚ. 189. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΟΙ ΑΓΙΟΙ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΑΙ ΕΛΕΝΗ



ΕΙΚ. 190. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ



ΕΙΚ. 191. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΟΙ ΑΓΙΟΙ ΘΕΟΔΩΡΟΣ Ο ΣΤΡΑΤΗΛΑΤΗΣ ΚΑΙ ΘΕΟΔΩΡΟΣ Ο ΤΗΡΩΝ



ΕΙΚ. 192. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΟΙ ΑΓΙΟΙ ΜΕΡΚΟΥΡΙΟΣ, ΠΑΝΤΕΛΕΗΜΩΝ ΚΑΙ ΚΟΣΜΑΣ



ΕΙΚ. 193. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΟΙ ΑΓΙΟΙ ΑΝΤΩΝΙΟΣ ΚΑΙ ΠΑΧΩΜΙΟΣ



ΕΙΚ. 194. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΟΙ ΑΓΙΟΙ ΑΡΣΕΝΙΟΣ, ΘΕΟΔΟΣΙΟΣ Ο ΚΟΙΝΟΒΙΑΡΧΗΣ



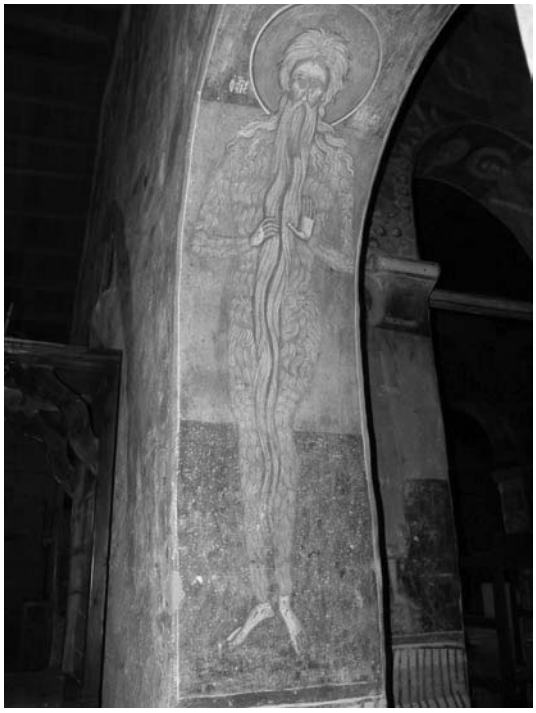
ΕΙΚ. 195. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Ο ΑΓΙΟΣ ΕΥΘΥΜΙΟΣ



ΕΙΚ. 196. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Ο ΑΓΙΟΣ ΣΑΒΒΑΣ



ΕΙΚ. 197. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Ο ΑΓΙΟΣ ΟΝΟΥΦΡΙΟΣ



ΕΙΚ. 198. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Ο ΑΓΙΟΣ ΜΑΚΑΡΙΟΣ Ο ΡΩΜΑΙΟΣ



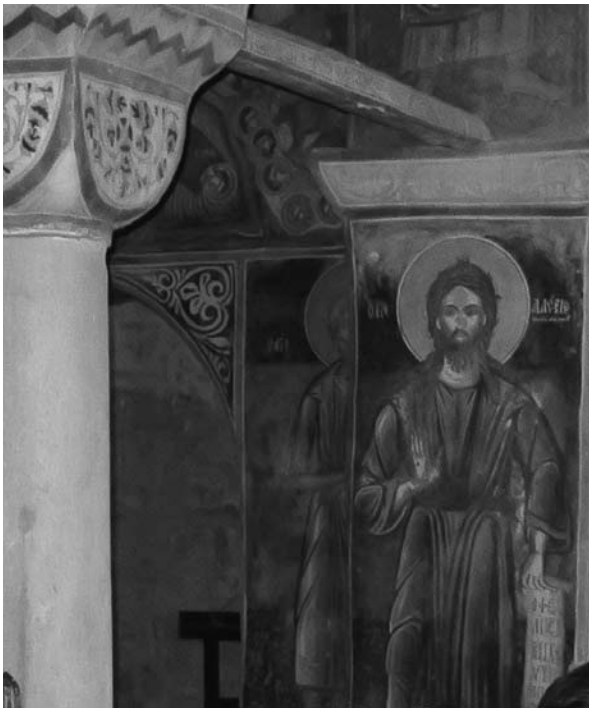
ΕΙΚ. 199. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Ο ΑΓΙΟΣ ΒΑΡΒΑΡΟΣ



ΕΙΚ. 200. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Ο ΑΓΙΟΣ ΜΩΥΣΗΣ Ο ΑΙΘΙΟΨ



ΕΙΚ. 201. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Ο ΑΓΙΟΣ ΠΑΥΛΟΣ Ο ΘΗΒΑΙΟΣ



ΕΙΚ. 202. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Ο ΑΓΙΟΣ ΑΛΕΞΙΟΣ



ΕΙΚ. 203. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Η ΑΓΙΑ ΦΩΤΕΙΝΗ



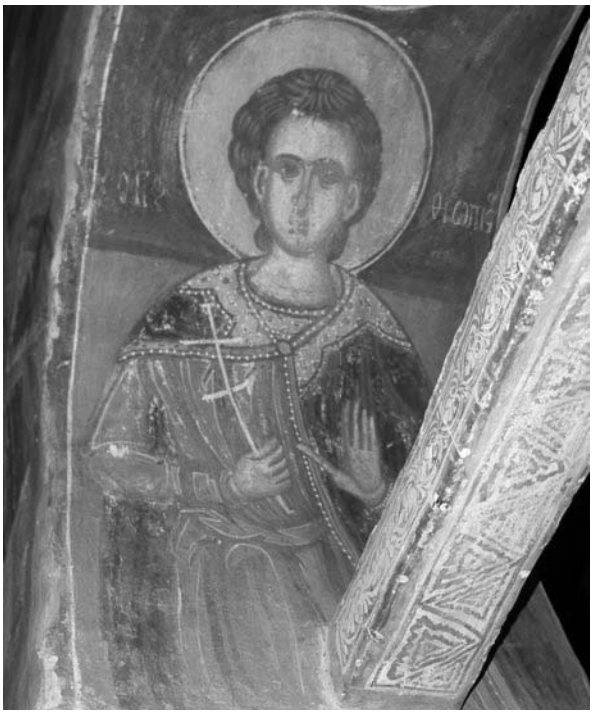
ΕΙΚ. 204. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Η ΑΓΙΑ ΒΑΡΒΑΡΑ



ΕΙΚ. 205. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Η ΑΓΙΑ ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ, ΑΔΙΑΓΝΩΣΤΗ ΑΓΙΑ



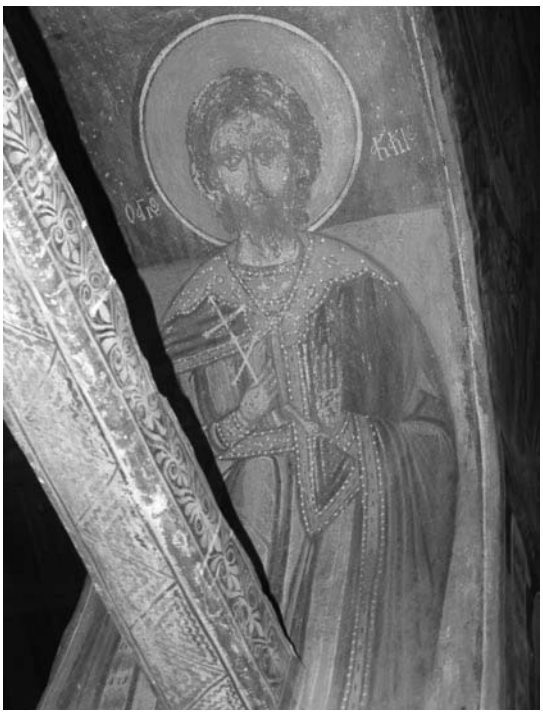
ΕΙΚ. 206. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΟΙ ΑΓΙΕΣ ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ ΚΑΙ ΚΥΡΙΑΚΗ



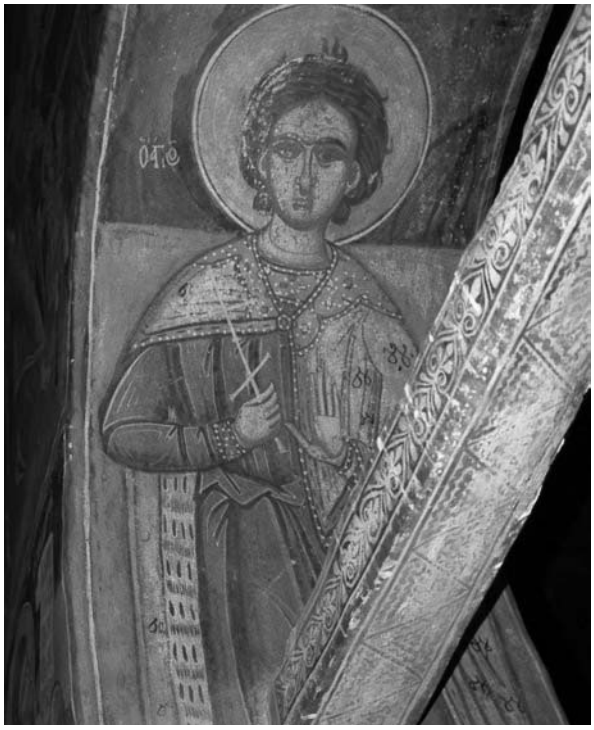
ΕΙΚ. 207. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Ο ΑΓΙΟΣ ΘΕΟΠΙΣΤΟΣ



ΕΙΚ. 208. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Ο ΑΓΙΟΣ ΑΓΑΠΙΟΣ



ΕΙΚ. 209. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Ο ΑΓΙΟΣ ΑΚΑΚΙΟΣ



ΕΙΚ. 210. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΑΔΙΑΓΝΩΣΤΟΣ ΑΓΙΟΣ



ΕΙΚ. 211. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Ο ΑΓΙΟΣ ΑΝΤΩΝΙΟΣ



ΕΙΚ. 212. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Ο ΑΓΙΟΣ ΓΟΥΡΙΑΣ



ΕΙΚ. 213 ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Ο ΑΓΙΟΣ ΕΥΦΡΟΣΥΝΟΣ



ΕΙΚ. 214. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Ο ΑΓΙΟΣ ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΜΙΧΑΙΑΣ



ΕΙΚ. 215 ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Ο ΑΓΙΟΣ ΑΡΣΕΝΙΟΣ



ΕΙΚ. 216 ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΟΙ ΑΓΙΟΙ ΒΥΖΑΝΤΙΟΣ Ο ΠΟΙΗΤΗΣ, ΘΕΟΦΑΝΗΣ Ο ΓΡΑΠΤΟΣ



ΕΙΚ. 217. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Ο ΑΓΙΟΣ ΚΟΣΜΑΣ Ο ΠΟΙΗΤΗΣ



ΕΙΚ. 218. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΣ



ΕΙΚ. 219 ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Ο ΑΓΙΟΣ ΙΣΙΔΩΡΟΣ Ο ΠΗΛΟΥΣΙΩΤΗΣ



ΕΙΚ. 220. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Ο ΑΓΙΟΣ ΔΑΝΙΗΛ Ο ΣΤΥΛΙΤΗΣ



ΕΙΚ. 221. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΟΙ ΑΓΙΟΙ ΜΗΤΡΟΦΑΝΗΣ ΚΑΙ ΤΑΡΑΣΙΟΣ



ΕΙΚ. 222. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΟΙ ΑΓΙΟΙ ΥΠΑΤΙΟΣ, ΒΑΒΥΛΑΣ, ΕΛΕΥΘΕΡΙΟΣ



ΕΙΚ. 223. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΑΔΙΑΓΝΩΣΤΟΣ ΑΓΙΟΣ. ΟΙ ΑΓΙΟΙ ΙΕΡΟΘΕΟΣ, ΠΑΡΘΕΝΙΟΣ, ΑΥΤΟΝΟΜΟΣ ΣΟΡΕΩΝ.



ΕΙΚ. 224. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΟΙ ΑΓΙΟΙ ΑΝΤΥΠΑΣ, ΣΥΛΒΕΣΤΡΟΣ



ΕΙΚ. 225. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΑΔΙΑΓΝΩΣΤΟΣ ΑΓΙΟΣ. ΟΙ ΑΓΙΟΙ ΣΥΜΕΩΝ Ο ΑΔΕΛΦΟΘΕΟΣ, ΑΣΥΓΚΡΙΤΟΣ



ΕΙΚ. 226. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΟΙ ΑΓΙΟΙ ΣΙΛΕΓΙΟΣ, ΕΡΜΗΣ, ΛΟΥΚΙΑΝΟΣ, ΑΡΙΣΤΟΒΟΥΛΟΣ



ΕΙΚ. 227. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΙΕΡΟ. ΣΥΝΘΡΟΝΟ. ΛΕΠΤΟΜΕΡΕΙΑ.



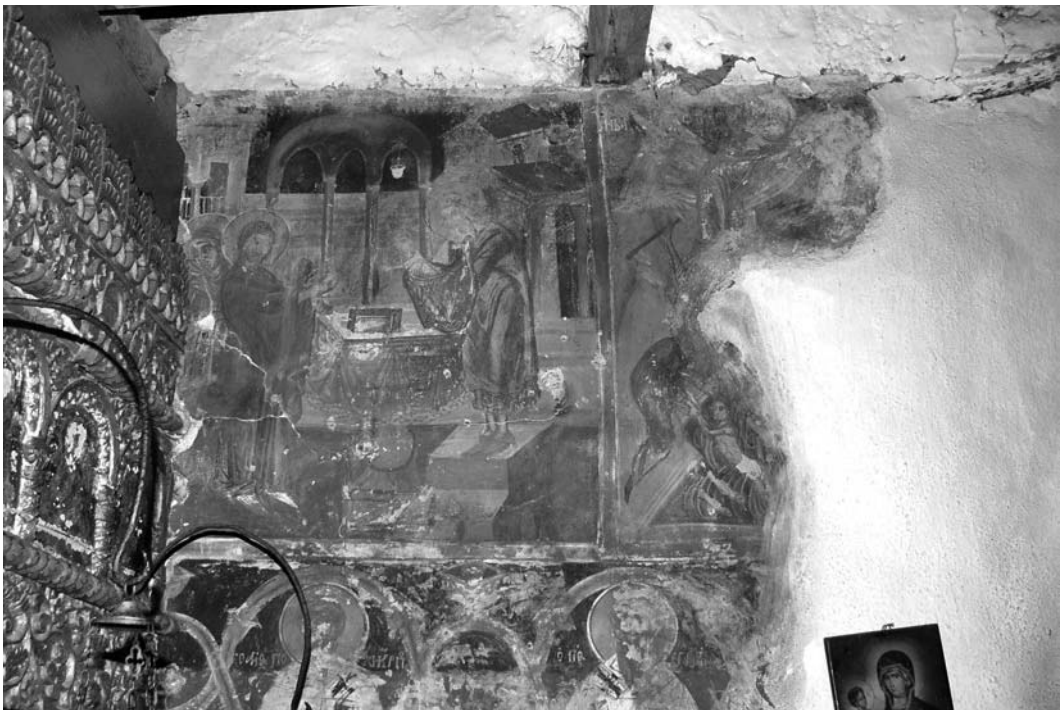
ΕΙΚ. 228. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΠΡΟΘΕΣΗ. ΔΙΑΚΟΣΜΗΤΙΚΑ ΣΧΕΔΙΑ. ΛΕΠΤΟΜΕΡΕΙΑ.



ΕΙΚ. 229. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΔΙΑΚΟΣΜΗΤΙΚΑ ΣΧΕΔΙΑ. ΛΕΠΤΟΜΕΡΕΙΑ



ΕΙΚ. 230. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ. ΙΕΡΟ. ΛΕΠΤΟΜΕΡΕΙΑ.



ΕΙΚ. 231. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ. ΚΥΡΙΩΣ ΝΑΟΣ. ΝΟΤΙΟΣ ΤΟΙΧΟΣ. ΑΠΟΨΗ.



ΕΙΚ. 232. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ. ΟΙ ΑΓΙΟΙ ΙΑΚΩΒΟΣ Ο ΠΕΡΣΗΣ ΚΑΙ ΠΑΝΤΕΛΕΗΜΩΝ



ΕΙΚ. 233. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ. Ο ΑΓΙΟΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ Ο ΤΗΡΩΝ



ΕΙΚ. 234. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ. Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ



ΕΙΚ. 235. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΒΗΣΣΑΡΙΩΝ. ΙΕΡΟ. ΑΝΑΤΟΛΙΚΟΣ ΤΟΙΧΟΣ. ΑΠΟΨΗ



ΕΙΚ. 236. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΒΗΣΣΑΡΙΩΝ. ΚΟΓΧΗ ΙΕΡΟΥ. ΑΠΟΨΗ.



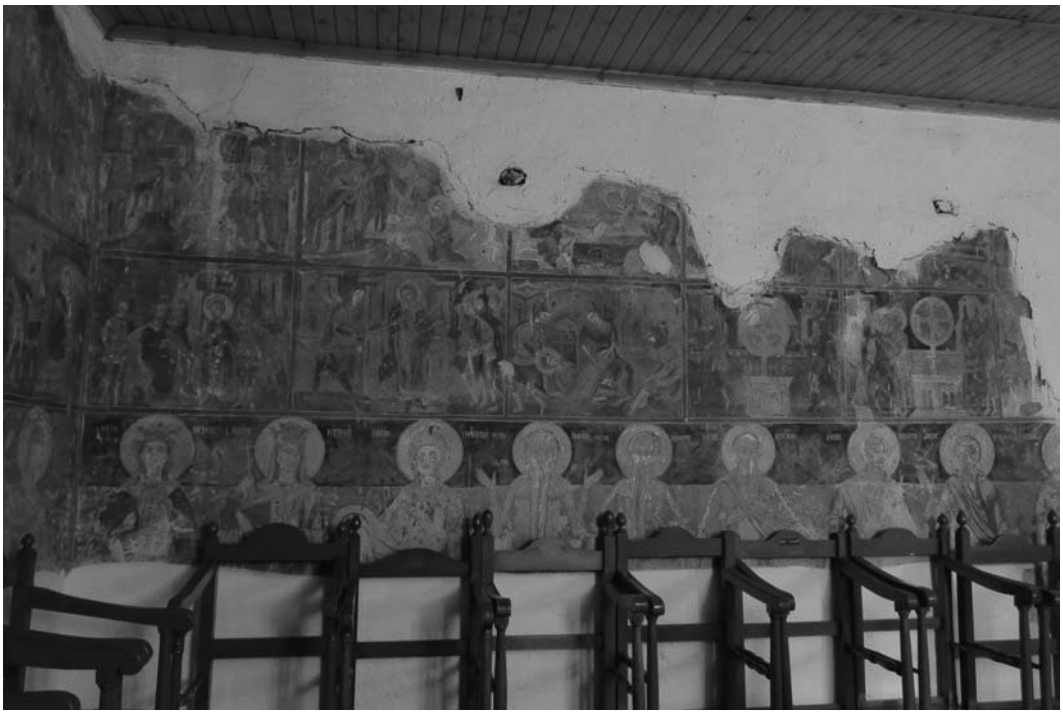
ΕΙΚ. 237. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΒΗΣΣΑΡΙΩΝ. ΑΝΑΛΗΨΗ (ΛΕΠΤΟΜΕΡΕΙΑ), ΕΝ ΚΑΝΑ ΓΑΜΟΣ, ΕΚΔΙΩΞΗ ΤΩΝ ΕΜΠΟΡΩΝ ΑΠΟ ΤΟ ΝΑΟ. ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΜΟΣ (ΛΕΠΤΟΜΕΡΕΙΑ)



ΕΙΚ. 238. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΒΗΣΣΑΡΙΩΝ. ΚΥΡΙΩΣ ΝΑΟΣ. ΝΟΤΙΟΣ ΤΟΙΧΟΣ. ΑΠΟΨΗ.



ΕΙΚ. 239. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΒΗΣΣΑΡΙΩΝ. ΚΥΡΙΩΣ ΝΑΟΣ. ΝΟΤΙΟΣ ΤΟΙΧΟΣ. ΔΥΤΙΚΟΣ ΤΟΙΧΟΣ



ΕΙΚ. 240. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΒΗΣΣΑΡΙΩΝ. ΚΥΡΙΩΣ ΝΑΟΣ. ΒΟΡΕΙΟΣ ΤΟΙΧΟΣ. ΑΠΟΨΗ.



ΕΙΚ. 241. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΒΗΣΣΑΡΙΩΝ. ΕΞΩΝΑΡΘΗΚΑΣ. ΕΦΙΠΠΟΙ ΑΓΙΟΙ



ΕΙΚ. 242. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΒΗΣΣΑΡΙΩΝ. Η ΑΝΑΒΑΣΗ ΣΤΟ ΣΤΑΥΡΟ



ΕΙΚ. 243. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΒΗΣΣΑΡΙΩΝ. ΒΙΟΣ ΑΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ. Η ΑΝΑΚΡΙΣΗ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ



ΕΙΚ. 244. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΒΗΣΣΑΡΙΩΝ. ΒΙΟΣ ΑΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ. ΤΟ ΜΑΡΤΥΡΙΟ ΤΟΥ ΛΙΘΟΥ



ΕΙΚ. 245. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΒΗΣΣΑΡΙΩΝ. ΤΟ ΜΑΡΤΥΡΙΟ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ



ΕΙΚ. 246. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΒΗΣΣΑΡΙΩΝ. ΤΟ ΕΝ ΧΩΝΑΙΣ ΘΑΥΜΑ



ΕΙΚ. 247. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΒΗΣΣΑΡΙΩΝ. Η ΕΞΟΛΟΘΡΕΥΣΗ ΤΟΥ ΔΡΑΚΟΝΤΑ ΑΠΟ ΤΟΝ ΠΡΟΦΗΤΗ ΔΑΝΙΗΛ. Ο ΔΑΝΙΗΛ ΣΤΟ ΛΑΚΚΟ ΤΩΝ ΛΕΟΝΤΩΝ



ΕΙΚ. 248. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΒΗΣΣΑΡΙΩΝ. ΟΙ ΑΓΙΟΙ ΠΑΝΤΕΛΕΗΜΟΝΑΣ ΚΑΙ ΣΕΒΑΣΤΑΝΙΟΣ



ΕΙΚ. 249. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΒΗΣΣΑΡΙΩΝ. Ο ΑΓΙΟΣ ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΣ



ΕΙΚ. 250. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΒΗΣΣΑΡΙΩΝ. ΟΙ ΑΓΙΟΙ ΓΕΩΡΓΙΟΣ, ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΚΑΙ ΝΕΣΤΟΡΑΣ



ΕΙΚ. 251. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΒΗΣΣΑΡΙΩΝ. ΟΙ ΑΓΙΟΙ ΘΕΟΔΩΡΟΣ Ο ΤΡΗΡΩΝ ΚΑΙ ΘΕΟΔΩΡΟΣ Ο ΣΤΡΑΤΗΛΑΤΗΣ



ΕΙΚ. 252. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΒΗΣΣΑΡΙΩΝ. Ο ΑΓΙΟΣ ΜΗΝΑΣ



ΕΙΚ. 253. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΒΗΣΣΑΡΙΩΝ. Ο ΑΓΙΟΣ ΕΥΣΤΑΘΙΟΣ



ΕΙΚ. 254. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΒΗΣΣΑΡΙΩΝ. Ο ΑΓΙΟΣ ΜΕΡΚΟΥΡΙΟΣ



ΕΙΚ. 255. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΒΗΣΣΑΡΙΩΝ. Ο ΤΡΟΧΟΣ ΤΗΣ ΖΩΗΣ



ΕΙΚ. 256. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΒΗΣΣΑΡΙΩΝ. Ο ΤΡΟΧΟΣ ΤΗΣ ΖΩΗΣ. ΛΕΠΤΟΜΕΡΕΙΑ



ΕΙΚ. 257. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ «Ο ΓΕΩΡΓΟΥΛΗΣ». Η ΠΛΑΤΥΤΕΡΑ



ΕΙΚ. 258. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ «Ο ΓΕΩΡΓΟΥΛΗΣ». Ο ΛΙΘΟΣ



ΕΙΚ. 259. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ «Ο ΓΕΩΡΓΟΥΛΗΣ». Η ΔΕΗΣΗ



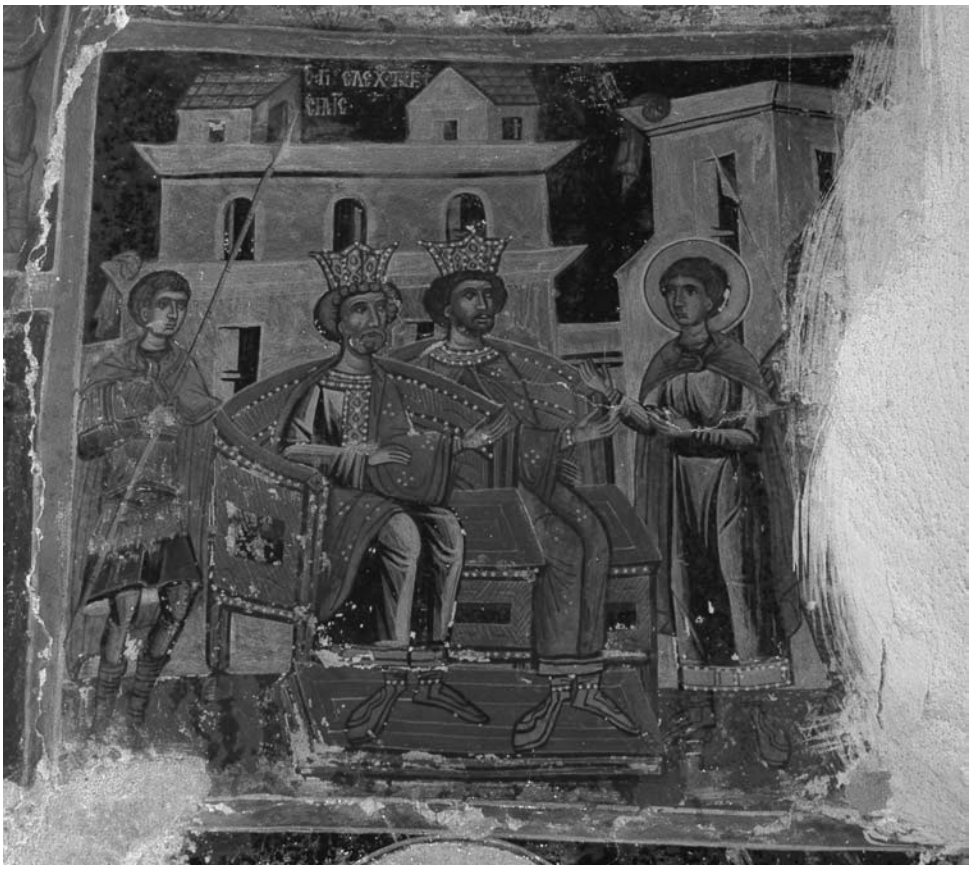
ΕΙΚ. 260. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ «Ο ΓΕΩΡΓΟΥΛΗΣ». ΟΙ ΑΓΙΟΙ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΑΙ ΕΛΕΝΗ



ΕΙΚ. 261. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ «Ο ΓΕΩΡΓΟΥΛΗΣ». Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. ΛΕΠΤΟΜΕΡΕΙΑ



ΕΙΚ. 262. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ «Ο ΓΕΩΡΓΟΥΛΗΣ». Ο ΑΓΙΟΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ Ο ΣΤΡΑΤΗΛΑΤΗΣ



ΕΙΚ. 263. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ «Ο ΓΕΩΡΓΟΥΛΗΣ». Η ΑΝΑΚΡΙΣΗ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ



ΕΙΚ. 264. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ «Ο ΓΕΩΡΓΟΥΛΗΣ». Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΑΠΕΛΕΥΘΕΡΩΝΕΙ ΤΟΥΣ ΤΡΕΙΣ ΚΑΤΑΔΙΚΟΥΣ



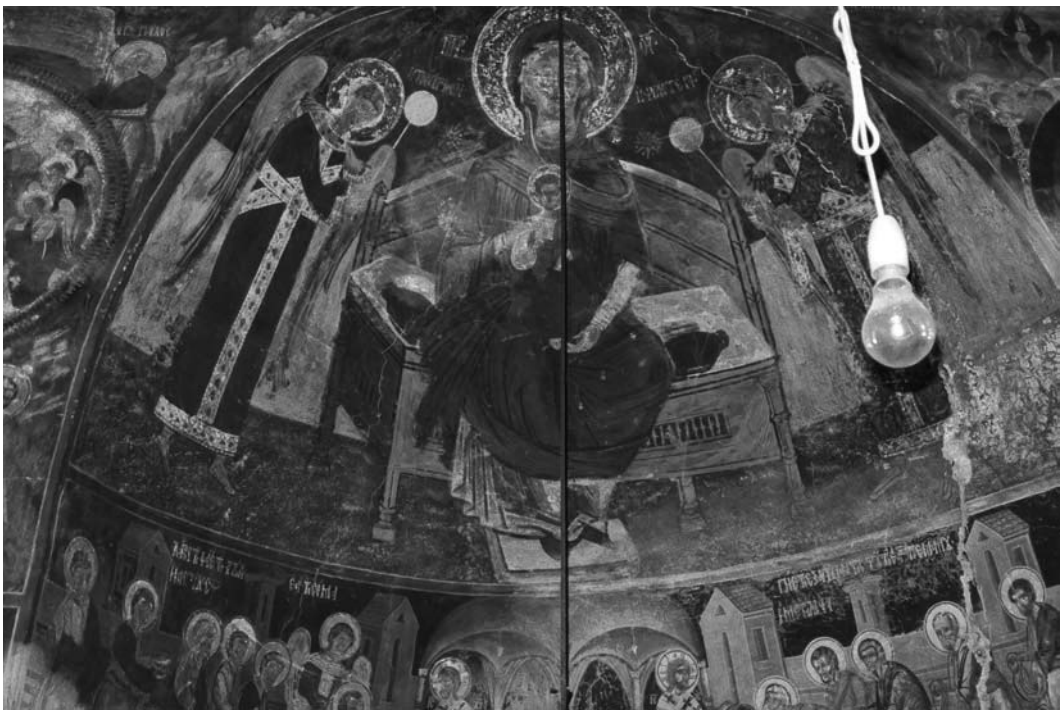
ΕΙΚ. 265. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ «Ο ΓΕΩΡΓΟΥΛΗΣ». ΟΙ ΤΡΕΙΣ ΠΑΙΔΕΣ ΕΝ ΚΑΜΙΝΩ



ΕΙΚ. 266. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ. ΙΕΡΟ. ΑΠΟΨΗ.



ΕΙΚ. 267. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ. ΝΑΡΘΗΚΑΣ. ΑΠΟΨΗ.



ΕΙΚ. 268. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ. ΙΕΡΟ. ΠΑΝΑΓΙΑ ΒΡΕΦΟΚΡΑΤΟΥΣΑ



ΕΙΚ. 269. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ. ΑΞΙΟΝ ΕΣΤΙ. ΛΕΠΤΟΜΕΡΕΙΑ



ΕΙΚ. 270. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ. ΑΞΙΟΝ ΕΣΤΙ. ΛΕΠΤΟΜΕΡΕΙΑ



ΕΙΚ. 271. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ. Η ΒΡΕΦΟΚΤΟΝΙΑ



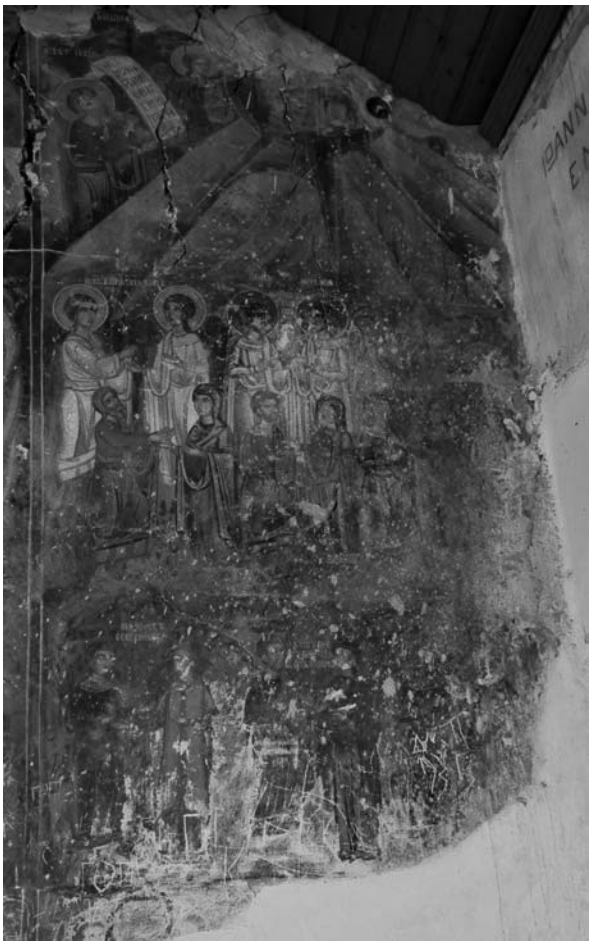
ΕΙΚ. 272. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ. Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΔΩΔΕΚΑΕΤΗΣ ΣΤΟ ΝΑΟ



ΕΙΚ. 273. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ. Η ΙΑΣΗ ΤΟΥ ΕΚ ΓΕΝΕΤΗΣ ΤΥΦΛΟΥ



ΕΙΚ. 274. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ. Η ΔΕΥΤΕΡΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑ



ΕΙΚ. 275. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ. ΚΑΝΩΝ ΕΙΣ ΚΟΙΜΗΘΕΝΤΑΣ



ΕΙΚ. 276. ΔΟΜΕΝΙΚΟ. ΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ. ΚΑΝΩΝ ΕΙΣ ΚΟΙΜΗΘΕΝΤΑΣ. ΛΕΠΤΟΜΕΡΕΙΑ