

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ

ΑΝΤΩΝΙΟΣ ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ

Ο ΖΩΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ ΤΟΥ ΝΑΡΘΗΚΑ
ΚΑΙ ΤΗΣ ΛΙΤΗΣ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΔΟΧΕΙΑΡΙΟΥ (1568)



ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ
Α Κείμενο

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2012

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ

ΑΝΤΩΝΙΟΣ ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ

Ο ΖΩΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ ΤΟΥ ΝΑΡΘΗΚΑ
ΚΑΙ ΤΗΣ ΛΙΤΗΣ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΔΟΧΕΙΑΡΙΟΥ (1568)

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ
Α Κείμενο

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2012

Ημερομηνία αίτησης του Αντωνίου Μπεκιάρη: Γ.Σ. 135/26.1.1995

Ορισμός Τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής: Γ.Σ. 172/25.11.1998

Μέλη Τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής

Επιβλέπων

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

Μέλη

Αθανάσιος Παλιούρας, Ομότιμος Καθηγητής του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

Ελένη Δωρή, Επίκουρος Καθηγήτρια του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών

Ορισμός Επταμελούς Εξεταστικής Επιτροπής: Γ.Σ. 355/31.10.2012

Μέλη Επταμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής

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

Ελένη Δωρή, Επίκουρος Καθηγήτρια του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών

Αθανάσιος Παλιούρας, Ομότιμος Καθηγητής του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

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

Ευγενία Δρακοπούλου, Ερευνήτρια Β' Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών

Κωνσταντίνος Κωνσταντινίδης, Καθηγητής του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

Μιχαήλ Κορδώσης, Καθηγητής του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

Ημερομηνία προφορικής εξέτασης: 3 Δεκεμβρίου 2012. 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)

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Τεύχος Α

Περιεχόμενα	5-11
Συντομογραφίες – Βιβλιογραφία	13-31
Εισαγωγή	33-38
I. Η ΜΟΝΗ ΔΟΧΕΙΑΡΙΟΥ	
A. Ιστορική ανασκόπηση	39-44
Η μονή του Αγίου Νικολάου της Δάφνης (39-40)	
Η μονή του Αρχάγγελου Μιχαήλ και ο ηγούμενος Νεόφυτος (40-41)	
Η μονή Δοχειαρίου από τον 12ο έως τον 16ο αιώνα (41-44)	
B. Οι κτήτορες της μονής κατά τον 16ο αιώνα	44-52
Η κτητορική επιγραφή (44-45)	
Οι Μολδαβοί κτήτορες (45-48)	
Η παράσταση των κτητόρων (48-52)	
II. Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΤΟΥ ΚΑΘΟΛΙΚΟΥ	
Ο νάρθηκας και η λιτή του καθολικού	53-58
III. ΤΟ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΤΟΥ ΝΑΡΘΗΚΑ ΚΑΙ ΤΗΣ ΛΙΤΗΣ	
A. Το εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα	59-65
B. Το εικονογραφικό πρόγραμμα της λιτής	65-82
Οι παραστάσεις των τρούλων στη λιτή (67-70)	
Ο κύκλος του Μηνολογίου στην ανωδομή της λιτής (70-74)	
Ο Ακάθιστος Ύμνος (74-75)	
Οι αγγελικές δυνάμεις (75-77)	
Οι υπόλοιπες παραστάσεις της λιτής (77-82)	
Γ. Γενικές παρατηρήσεις στο εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα και της λιτής	82-89
IV. ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ	
A. Ο ΖΩΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ ΤΟΥ ΝΑΡΘΗΚΑ	90-166
1. Εικονογραφικοί κύκλοι	90-103
Το Θαύμα των Αρχαγγέλων στη μονή Δοχειαρίου (90-91)	
Εύρεση και μεταφορά του θησαυρού (91)	
Το Θαύμα των Αρχαγγέλων (91-92)	

	Αναφορά του νεωκόρου προς τον ηγούμενο Νεόφυτο (92-93)	
	Ο ηγούμενος Νεόφυτος και οι μοναχοί βρίσκουν τον Βασίλειο στον ναό (93-95)	
	Η Επιστροφή του θησαυρού από τους μοναχούς (95-103)	
2.	Μεμονωμένες σκηνές	103-136
	Η Δευτέρα Παρουσία (103-116)	
	Τα προφητικά οράματα στο θόλο του νάρθηκα	
	Το Όραμα του προφήτη Δανιήλ (116-119)	
	Οι Τέσσερις Βασιλείς του οράματος του Δανιήλ (119-121)	
	Το Όραμα των προφητών Ησαΐα και Ιερεμία (121-124)	
	Το Στιχηρό των Χριστουγέννων (124-128)	
	Η Κοίμηση του Εφραίμ του Σύρου (128-132)	
	Ο Βίος του αγίου Γερασίμου του Ιορδανίτη (132-136)	
3.	Μεμονωμένες μορφές	136-166
	Δαβίδ ο εν Θεσσαλονίκη, Αντύπας, Μωυσής ο Αιθίοπας, Θεόδωρος ο Συκεώτης, Παύλος ο εν Λάτρω, Μάμας, Κυριακός ο Αναχωρητής, Σαββάτιος, Τρόφιμος, Δορυμέδων, Μακάριος ο Μέγας, Ζωσιμάς και Μαρία η Αιγυπτία, Ιωαννίκιος ο Μέγας, Ευστάθιος, Μερκούριος, Αρτέμιος, Προκόπιος, Ιωάννης ο Κολοβός, Μακάριος ο Ρωμαίος, Θεοφάνης του Μεγάλου Αγρού, Ερμογένης, Μηνάς, Εύγραφος, ανεπίγραφος, Πλάτων, Ελπιδηφόρος, Ακίνδυνος, Πηγάσιος, Αφθόνιος, Ανεμπόδιστος, ανεπίγραφος, Ποιμήν, ανεπίγραφοι	
B.	Ο ΖΩΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ ΤΗΣ ΛΙΤΗΣ	167-457
1.	Οι παραστάσεις των τρούλων	167-182
	1.1. Τρούλος νότιου κλίτους (167-178)	
	“Άνωθεν οι προφήται” (167-173), Γρηγόριος Παλαμάς, Νικόλαος, Ιωάννης Δαμασκηνός, Κοσμάς ο Ποιητής (173-178)	
	1.2. Τρούλος βόρειου κλίτους (178-182)	
	Αίνοι (178-181), Ιωάννης Χρυσόστομος, Μέγας Βασίλειος, Αθανάσιος Αλεξανδρείας, Γρηγόριος Θεολόγος (181-182)	
2.	Εικονογραφικοί κύκλοι	183-338
	2.1. Μηνολόγιο	183-305
	Σεπτέμβριος (183-196)	
	Μαρτύριο των αγίων Μάμαντος και Άνθιμου, Θάνατος του προφήτη Ζαχαρία, το εν Χώναις θαύμα, μαρτύριο του αγίου Σώζοντος και των αγίων Μηνοδώρας, Μητροδώρας, Νυμφοδώρας, μαρτύριο του αγίου Νικήτα και της αγίας Ευφημίας, μαρτύριο των αγίων Σοφίας, Πίστεως, Ελπίδας και Αγάπης και των αγίων Σοφίας και Ειρήνης, μαρτύριο των αγίων Τρόφιμου, Σαββάτιου και Δορυμέδοντος, μαρτύριο	

των αγίων Ευσταθίου και Θεοπίστης και των τέκνων τους (Όραμα του αγίου Ευσταθίου), μαρτύριο των αγίων Υπατίου και Ανδρέα, μαρτύριο του αγίου Κοδράτου, Μετάσταση του αγίου Ιωάννη του Θεολόγου, μαρτύριο του αγίου Γρηγορίου της Μεγάλης Αρμενίας

Οκτώβριος (196-214)

Μαρτύριο του αποστόλου Ανανία, μαρτύριο του αγίου Κυπριανού και Ιουστίνης, μαρτύριο του αγίου Διονυσίου Αρεοπαγίτου, μαρτύριο της αγίας Χαριτίνης, μαρτύριο του αποστόλου Θωμά, μαρτύριο των αγίων Σέργιου και Βάκχου, μαρτύριο του αγίου Ιακώβου του Αλφαίου, μαρτύριο των αγίων Πρόβου, Τάραχου και Ανδρόνικου, μαρτύριο των αγίων Κάρπου και Πάπυλου, μαρτύριο ανεπίγραφων αγίων, μαρτύριο του αγίου Λουκιανού, μαρτύριο του αγίου Λογγίνου, μαρτύριο του αγίου Ανδρέα του εν τη Κρίσει, μαρτύριο του αγίου Ουάρου, μαρτύριο του αγίου Αρτεμίου, μαρτύριο των αγίων Επτά παιδων από την Έφεσο, μαρτύριο του αγίου Ιάκωβου του Αδελφόθεου, μαρτύριο του αγίου Αρέθα και των συντρόφων του, μαρτύριο των αγίων Μαρκιανού και Μαρτυρίου, μαρτύριο του αγίου Δημητρίου, μαρτύριο του αγίου Νέστορος, μαρτύριο των αγίων Τερέντιου, Νεονίλλης και των τέκνων τους, μαρτύριο της αγίας Αναστασίας της Ρωμαίας

Νοέμβριος (214-228)

Μαρτύριο των αγίων Ακίνδυνου, Αφθόνιου, Πηγάσιου, Ελπιδηφόρου και Ανεμπόδιστου, μαρτύριο του αγίου Παύλου του Ομολογητή, μαρτύριο του αγίου Ιέρωνος και των συντρόφων του, μαρτύριο των αγίων Ονησιφόρου και Πορφύριου, μαρτύριο του αγίου Ορέστη, μαρτύριο των αγίων Μηνά, Βίκτωρος και Βικέντιου, μαρτύριο του αποστόλου Φιλίππου, μαρτύριο των αγίων Γουρία, Σαμωνά, Αβίβου και του ευαγγελιστή Ματθαίου, μαρτύριο του αγίου Ρωμανού, μαρτύριο του αγίου Πλάτωνος, μαρτύριο του αγίου Βαρλαάμ, μαρτύριο της αγίας Αικατερίνης, μαρτύριο του αγίου Μερκούριου, μαρτύριο του αγίου Κλήμεντος Ρώμης, μαρτύριο του αγίου Ιακώβου Πέρση, μαρτύριο του αγίου Στέφανου του Νέου, μαρτύριο του αγίου Παραμόνου, μαρτύριο του αποστόλου Ανδρέα

Δεκέμβριος (228-241)

Μαρτύριο της αγίας Βαρβάρας, μαρτύριο των αγίων Μηνά, Ερμογένη και Εύγραφου, μαρτύριο των αγίων Ευστράτιου, Αυξέντιου, Μαρδάρου, Ορέστη και Ευγένιου, μαρτύριο του αγίου Θύρσου, μαρτύριο του αγίου Λεύκιου, μαρτύριο του

αγίου Καλλίνικου, μαρτύριο του αγίου Ελευθερίου, ο προφήτης Δανιήλ και οι τρεις Παίδες, μαρτύριο του αγίου Σεβαστιανού, μαρτύριο του αγίου Βονιφάτιου, μαρτύριο του αγίου Ιγνατίου Θεοφόρου, μαρτύριο της αγίας Ιουλιανής, μαρτύριο των αγίων Δέκα Κρήτης, μαρτύριο του αγίου Στεφάνου, των αγίων Δισμυρίων μαρτύρων, μαρτύριο της αγίας Ανυσίας

Ιανουάριος (241-250)

Μαρτύριο του αγίου Θεαγένους, μαρτύριο του αγίου Καρτερίου, μαρτύριο του αγίου Πολύεκτου, μαρτύριο ανεπίγραφου αγίου, μαρτύριο της αγίας Τατιανής, μαρτύριο των αγίων Ερμούλου και Στρατονίκου, μαρτύριο ανεπίγραφων αγίων, μαρτύριο των αγίων (Σ)Πευσίππου, Ελασίππου, Βελεσίππου (ή Μελεσίππου) και της μαμής τους Νεονίλλης, μαρτύριο της αγίας Θεοδούλης, μαρτύριο του αποστόλου Τιμόθεου, μαρτύριο των αγίων Κλήμεντα και Αγαθάγγελου, μαρτύριο του αγίου Ιππολύτου πάπα Ρώμης, μαρτύριο των αγίων Κύρου και Ιωάννου

Φεβρουάριος (250-253)

Μαρτύριο του αγίου Τρύφωνος, μαρτύριο του αγίου Θεόδωρου του Στρατηλάτη, μαρτύριο του αγίου Θεόδωρου του Τήρωνος, μαρτύριο του αγίου Προτέριου

Μάρτιος (253-269)

Μαρτύριο της αγίας Ευδοκίας και της αγίας Αντωνίνης, μαρτύριο των αγίων Νέστορος και Τριβίμιου, μαρτύριο των αγίων Κλεόνικου, Ευτρόπιου και Βασιλίσκου, μαρτύριο του αγίου Παύλου και της αγίας Ιουλιανής, μαρτύριο του αγίου Κόνωνος του Κηπουρού, μαρτύριο των Σαράντα δύο μαρτύρων από το Αμόριο, μαρτύριο των αγίων Επτά μαρτύρων της Χερσώνας, μαρτύριο των αγίων Σαράντα μαρτύρων της Σεβαστείας, μαρτύριο του αγίου Κοδράτου και των συντρόφων του, μαρτύριο του αγίου Σαβίνου, μαρτύριο του αγίου Νικάνδρου, μαρτύριο του αγίου Πάπα, μαρτύριο του αγίου Μαρίνου, μαρτύριο ανεπίγραφων αγίων, μαρτύριο των αγίων Χρύσανθου, Δαρείας και των τέκνων τους, μαρτύριο των αγίων Φιλήμονος και Δομνίνου, μαρτύριο του αγίου Νίκωνος, μαρτύριο του αγίου Αρτέμωνος Σελευκείας, μαρτύριο των αγίων Μάρκου και Κυρίλλου, μαρτύριο των αγίων Ιωνά και Βαρακησίου, ο θάνατος του προφήτη Ιωάδ ή Ιωήλ

Απρίλιος (270-277)

Μαρτύριο των αγίων Γερόντιου και Βασιλείδη, μαρτύριο των αγίων Θεοδούλου και Αγαθόποδος, μαρτύριο του αγίου Κλαυδιανού, μαρτύριο του αγίου Ηρωδίωνος και του αγίου Κρήσκεντος, μαρτύριο του αγίου Αντύπα, μαρτύριο του αγίου Σάββα του Στρατηλάτη, μαρτύριο του αγίου Συμεών και

του αγίου Βασιλέως, μαρτύριο του αγίου Θεοδώρου και της μητέρας του Φιλίππας, μαρτύριο του αγίου Γεωργίου, μαρτύριο του αποστόλου Ιακώβου και αδιάγνωστης αγίας

Μάιος (277-282)

Θάνατος του προφήτη Ιερεμία, μαρτύριο των αγίων Έσπερου, Ζωής και των παιδιών τους, μαρτύριο των αγίων Τιμόθεου και Μαύρας, μαρτύριο της αγίας Ειρήνης, θάνατος του προφήτη Ησαΐα, μαρτύριο του αγίου Μώκιου, μαρτύριο του αγίου Βασιλίσκου, μαρτύριο της αγίας Θεοδοσίας

Ιούνιος (282-287)

Μαρτύριο του αγίου Ιουστίνου, μαρτύριο των Τριάντα οκτώ μαρτύρων, μαρτύριο του αγίου Αλεξάνδρου και της αγίας Αντωνίνης, μαρτύριο των αποστόλων Βαρθολομαίου και Βαρνάβα, μαρτύριο των αγίων Μανουήλ, Σαβέλ και Ισμαήλ, μαρτύριο του αγίου Λεοντίου, μαρτύριο του αποστόλου Παύλου, μαρτύριο του αποστόλου Πέτρου

Ιούλιος (287-291)

Μαρτύριο των αγίων Κοσμά και Δαμιανού, μαρτύριο του αγίου Προκόπιου, μαρτύριο του αγίου Παγκρατίου, μαρτύριο των αγίων Κήρυκου και Ιουλίττης, μαρτύριο του αγίου Ερμόλαου, μαρτύριο του αγίου Παντελεήμονος, μαρτύριο του αγίου Τίμωνος

Αύγουστος (292-294)

Μαρτύριο του αγίου Δομέτιου του Πέρση, μαρτύριο του αγίου Λαυρεντίου, μαρτύριο των αγίων Φώτιου και Ανίκητου, μαρτύριο του αγίου Ανδρέα του Στρατηλάτη, μαρτύριο του αγίου Αδριανού

Ο κύκλος του Μηνολογίου στη λιτή του Δοχειαρίου.

Συμπεράσματα (294-305)

2.2. Ακάθιστος Ύμνος 305-325

2.3. Ο εικονογραφικός κύκλος της Γένεσης 325-338

Ο Αδάμ ονοματίζει τα ζώα, η Εξορία και ο Θρήνος του Αδάμ και της Εύας, ο Κάιν καλλιεργεί τη γη, η Θυσία του Κάιν και του Άβελ, ο Θάνατος του Άβελ, ο Έλεγχος και η Τιμωρία του Κάιν, Ο Θρήνος του Άβελ

3. Μεμονωμένες σκηνές 338-402

Η Φιλοξενία του Αβραάμ (338-341)

Οι Τρεις παίδες εν καμίνω (341-342)

Ο προφήτης Ιωνάς (342-344)

Ο προφήτης Ηλίας (344-345)

Η Ρίζα Ιεσσαί (345-376)

Ο Ιεσσαί, η γενιά του Δαβίδ (Δαβίδ, Σολομώντας, Ροβοάμ, Μανασσής), η κορυφή της Ρίζας Ιεσσαί (Θεοτόκος, άγγελος, Ιωσήφ, Χριστός, Πέτρος, Παύλος), οι προπάτορες (Ισαάκ, Ιακώβ, Σαδώκ, Αχείμ, Ελιούδ, Ελεάζαρ, Μαθθάν ή Μαθθάν, Ιακώβ), οι σκηνές της Ρίζας Ιεσσαί (η ιστορία του μάντη Βαλαάμ και της όνου, η Χρίση του Δαβίδ, η προφητεία της Υπαπαντής, ο Ζυγός της δικαιοσύνης και η λαμπάδα, η προφητεία της Γέννησης του Χριστού, η Ερήμωση του οίκου του Θεού, η Σταύρωση του Χριστού, ο Σολομώντας και η βασίλισσα του Νότου Σαβά, η Κλίμακα του Ιακώβ, το Όραμα της Βάτου), Προφύτες (Γεδεών, Μαλαχίας, Ελισαίος, Σοφονίας, Ιερεμίας, ΑΒΒακούμ, Μιχαίας, Ιωήλ, Αμώς, Ζαχαρίας, Ιωνάς, Ιεζεκιήλ, Ωσηέ, Ησαΐας, Δανιήλ, Ναούμ, Αβδιού) και Προπάτορες (Αβιούδ, Αβραάμ, Ελιακείμ, Αζώρ, Αβιόδ, Ζοροβάβελ, Αχάζ, Ελεάζαρ, Ιωράμ, Φαρές, Ωβήδ)

Η ανάγνωση της Ρίζας Ιεσσαί (369-376)

Χριστός η Άμπελος (376-378)

Δέηση (378-383)

Η Σύναξη των Αρχαγγέλων (383-385)

Οι αρχάγγελοι Μιχαήλ και Γαβριήλ (385-387)

Το άγιο Μανδήλιο (387-388)

Η Βάπτισμα (388-393)

Ο Ενταφιασμός και η πρώτη Εύρεση της κεφαλής του Ιωάννη Προδρόμου (393-396)

Η Ουρανοδρόμος Κλίμακα (396-399)

Η Πρώτη Οικουμενική Σύνοδος (399-401)

Η Έβδομη Οικουμενική Σύνοδος (401-402)

4. Μεμονωμένες μορφές 403-447

Γουρίας, Σαμωνάς, Άβιβος, Κοσμάς και Δαμιανός, ανεπίγραφος άγιος μάρτυρας, Ιωάννης ο Δαμασκηνός, Κοσμάς ο Ποιητής, Βαρλαάμ, Ιωάσαφ, Παντελεήμων, Ερμόλαος, Ακάκιος, Ευγένιος Τραπεζούντας, Ευφρόσυνος, Αλέξιος ο άνθρωπος του Θεού, Παΐσιος, Ιωάννης ο Καλυβίτης, Θεόδωρος ο Γραπτός, Θεοφάνης ο Γραπτός, Σισώης, Κύρος, Ιωάννης, Ιωάννης της Κλίμακας, Μακάριος ο Ρωμαίος, Αλύπιος ο στυλίτης, Κορνήλιος, Γεράσιμος ο Ιορδανίτης, Μωυσής ο Αιθίοψ, Σαμψών, Διομήδης, Δανιήλ ο στυλίτης,

<p>Συμεών ο στυλίτης, Συμεών ο Νεότερος ἐν τῷ <i>Θαυμαστῶ Ὁρει</i>, Πέτρος ο Αθωνίτης, Ονούφριος, Χριστόφορος, Σωσίπατρος, Ιάσωνας, Γοβδελαάς, Μαρτινιανός, ὄραμα του αγίου Παχωμίου</p> <p>Γ. Γενικές παρατηρήσεις στο εικονογραφικό πρόγραμμα και την εικονογραφία</p>	448-457
---	---------

V. ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΤΟΝ ΔΙΑΚΟΣΜΟ ΤΟΥ ΝΑΡΘΗΚΑ ΚΑΙ ΤΗΣ ΛΙΤΗΣ	458-477
--	---------

VI. Ο ΑΝΩΝΥΜΟΣ ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ Η ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	478-489
--	---------

Τεύχος Β

Κατάλογος σχεδίων και φωτογραφιών	
Παράρτημα Ι. Σχέδια και γενικές φωτογραφίες	
Παράρτημα ΙΙ. Φωτογραφίες ζωγραφικού διακόσμου νάρθηκα και λιτής	
Παράρτημα ΙΙΙ. Φωτογραφίες ζωγραφικών παραλλήλων	

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι

ΣΧΕΔΙΑ & ΓΕΝΙΚΕΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ

Αρχιτεκτονικά σχέδια	σχ. 1-11
Εικονογραφικό πρόγραμμα νάρθηκα	σχ. 12
Εικονογραφικό πρόγραμμα λιτής	σχ. 13
Σχέδιο Ρίζας Ιεσσαί	σχ. 14
Προέλευση σχεδίων	

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙ

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΟΥ ΔΙΑΚΟΣΜΟΥ ΝΑΡΘΗΚΑ & ΛΙΤΗΣ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙΙ

ΖΩΓΡΑΦΙΚΑ ΠΑΡΑΛΛΗΛΑ

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ – ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Περιοδικά

ΑΒΜΕ	<i>Αρχεῖον των Βυζαντινῶν Μνημείων της Ελλάδας, Α-ΙΒ, Αθήνα</i>
ΑΔ	<i>Αρχαιολογικόν Δελτίον, Αθήνα</i>
ΑΕΜ	<i>Αρχεῖον Ευβοϊκῶν Μελετῶν, Εταιρεία Ευβοϊκῶν Μελετῶν, Αθήνα</i>
Βυζαντινά	<i>Βυζαντινά. Επιστημονικό ὄργανο Κέντρου Βυζαντινῶν Ερευνῶν Αριστοτελείου Πανεπιστημίου, Θεσσαλονίκη</i>
ΔΧΑΕ	<i>Δελτίον της Χριστιανικῆς Αρχαιολογικῆς Εταιρείας, Αθήνα</i>
Εγνατία	<i>Εγνατία. Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικῆς Σχολῆς Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης</i>
ΕΕΒΣ	<i>Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν, Αθήνα</i>
ΕΕΠΣΑΠΘ	<i>Επιστημονική Επετηρίς Πολυτεχνικῆς Σχολῆς Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Τμήμα Αρχιτεκτόνων, Θεσσαλονίκη</i>
Θησαυρίσματα	<i>Θησαυρίσματα. Περιοδικό του Ελληνικοῦ Ἰνστιτούτου Βυζαντινῶν και Μεταβυζαντινῶν Σπουδῶν, Βενετία</i>
Μακεδονικά	<i>Μακεδονικά, Σύγγραμμα περιοδικῶν της Εταιρείας Μακεδονικῶν Σπουδῶν, Θεσσαλονίκη</i>
Σύμμεικτα	<i>Σύμμεικτα. Κέντρο Βυζαντινῶν Ερευνῶν, Αθήνα</i>
ΑΒ	<i>Analecta Bollandiana, Paris (Societe Generale de Librairie Catholique)</i>
ArtB	<i>The Art Bulletin. College Art Association, New York</i>
BBR	<i>Buletinul Bibliotecii Române. Institut Român de Cercetări, Freiburg</i>
Byzantion	<i>Byzantion. Revue Internationale des Etudes Byzantines, Bruxelles</i>
BZ	<i>Byzantinische Zeitschrift, Institut für Byzantinistik, Neogräzistik und Byzantinische Kunstgeschichte, München</i>
CahArch	<i>Cahiers Archéologiques. Fin de l'Antiquité et Moyen Age, Paris</i>
CahCM	<i>Cahier de la Civilisation Médiévale, Xe-XIle siècles, Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, Poitiers</i>
CB	<i>Cahiers Balkaniques. Centre d'études balkaniques. Inalco, Paris</i>
Cyrrillomethodianum	<i>Cyrrillomethodianum, Recherches sur l'histoire des relations Helléno-slaves, Association Hellénique d'Études Slaves, Θεσσαλονίκη</i>
DOP	<i>Dumbarton Oaks Papers, Washington</i>
JÖB	<i>Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik, Wien</i>
OCP	<i>Orientalia Christiana Periodica, Roma</i>

REB	<i>Revue des Etudes Byzantines</i> , Paris
RESEE	<i>Revue des Etudes Sud-Est Européennes</i> , Institut d'Études Sud-Est Européennes de l'Académie Roumaine, Bucarest
StMed	<i>Studi Medievali. Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo</i> , Torino
TM	<i>Travaux et Mémoires</i> , Paris
Turcica	<i>Turcica</i> , Revue d'Études Turques - Peuples, langues, cultures, États, Leuven
ZLU	Zbornik za Likovne Umetnosti, Novi Sad
Zograf	<i>Zograf. A Journal for Medieval Art</i> . Beograd
ZRVI	Zbornik Radova Vizantološkog Instituta, Beograd

Λεξικά-Εγκυκλοπαίδειες

DACL	<i>Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie</i> , εκδ. F. Cabrol, Paris 1907-1953
IEE	<i>Ιστορία του Ελληνικού Έθνους</i> , Εκδοτική Αθηνών 1974
Lchl	<i>Lexikon der Christlichen Ikonographie</i> , 1-8, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1968-1976
PG	<i>Patrologiae Graecae</i> , εκδ. J. P. Migne, Paris (P. Geuthner) 1928-1936
RAC	<i>Reallexikon für Antike und Christentum</i> , εκδ. Th. Klauser, Stuttgart 1950-
RBK	<i>Reallexikon der byzantinischen Kunst</i> , επιμ. K. Wessel, Stuttgart 1963- <i>Septuaginta: id Vetus Testamentum graece iuxta LXX interpretes</i> (επιμ. Alfred Rahlfs), Stuttgart 1965
TLG	<i>Thesaurus Linguae Graecae, A Digital Library of Greek Literature</i> , University of California 2009

Βασική Βιβλιογραφία

Άγιος Νικόλαος Ορφανός	Άγιος Νικόλαος Ορφανός. <i>Οι τοιχογραφίες</i> (επιμ. Χ. Μπακιρτζής), Αθήνα 2003
Αναγνωστόπουλος, Μονή Ρουσάνου	Αναγνωστόπουλος Α., <i>Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Ρουσάνου Μετεώρων</i> , Θεσσαλονίκη 2010 (διδακτορική διατριβή)
Ασπρά-Βαρδαβάκη – Εμμανουήλ, Παντάνασσα	Ασπρά-Βαρδαβάκη Μ. – Εμμανουήλ Μ., <i>Η μονή της Παντάνασσας στον Μυστρά. Οι τοιχογραφίες του 15ου αιώνα</i> , Αθήνα 2005
Ασπρά-Βαρδαβάκη, <i>Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου</i>	Ασπρά-Βαρδαβάκη Μ., <i>Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου στον κώδικα Garrett 13</i> , Princeton, Αθήνα 1992
Αχειμάστου-Ποταμιάνου, <i>Βλαχέρνα</i>	Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μ., <i>Η Βλαχέρνα της Άρτας. Τοιχογραφίες</i> , Αθήνα 2009
Αχειμάστου-Ποταμιάνου, <i>Οι τοιχογραφίες</i>	Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μ., <i>Οι τοιχογραφίες της μονής Φιλανθρωπητών στο νησί των Ιωαννίνων</i> , Αθήνα 2004

Αχειμάστου-Ποταμιάνου, <i>Εικόνες Βυζαντινού Μουσείου</i>	Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μ., <i>Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών</i> , Αθήνα 1998
Αχειμάστου-Ποταμιάνου, <i>Εικόνες Ζακύνθου</i>	Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μ., <i>Εικόνες της Ζακύνθου</i> , Αθήνα 1997
Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Η Κοίμηση του Οσίου Εφραίμ»	Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μ., «Η Κοίμηση του Οσίου Εφραίμ του Σύρου σε μία πρώιμη κρητική εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών», <i>Ευφρόσυνον</i> (Αφιέρωμα στον Μ. Χατζηδάκη), τόμ. 1, Αθήνα 1991, 41-55
Αχειμάστου-Ποταμιάνου, <i>Η μονή των Φιλανθρωπητών</i>	Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μ., <i>Η μονή των Φιλανθρωπητών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής</i> , Αθήνα 1983
Βαφειάδης, <i>Περί της εν Άθω</i>	Βαφειάδης Κ. Μ., <i>Περί της εν Άθω «Κρητικής» ζωγραφικής. Εικόνες και τοιχογραφίες της Ι.Μ. Διονυσίου και οι δημιουργοί τους (Β΄ μισό 14ου - Β΄ μισό 16ου αι.)</i> , Αθήνα 2010
Βαφειάδης, «Παρεκκλήσιο Ακάθιστου»	Βαφειάδης Κ. Μ., «Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου του “Ακάθιστου” στην Ι.Μ. Διονυσίου Αγίου Όρους», <i>Βυζαντινά</i> , 30 (2010) 415-447
Βαφειάδης, «Ο ζωγράφος Τζώρτζης»	Βαφειάδης Κ. Μ., «Ο ζωγράφος Τζώρτζης και οι τοιχογραφίες του νέου καθολικού του Μεγάλου Μετεώρου (1552)», <i>Ανταπόδοση. Μελέτες Βυζαντινής και μεταβυζαντινής αρχαιολογίας και τέχνης προς τιμήν της καθηγήτριας Ελένης Δεληγιάννη-Δωρή</i> , Αθήνα 2010, 107-127
Βαφειάδης, <i>Δανιήλ μοναχός</i>	Βαφειάδης Κ. Μ., <i>Η ζωγραφική στο Άγιον Όρος στις αρχές του 17ου αιώνα. Ο ζωγράφος Δανιήλ Μοναχός</i> , Θεσσαλονίκη 2008
Βελένης, «Πρώτες πληροφορίες»	Βελένης Γ., «Πρώτες πληροφορίες για ένα ζωγράφο του 16ου αιώνα από την Κωνσταντινούπολη», <i>ΕΕΠΣΑΠΘ</i> , τόμ. ΣΤ΄ 2 (1974), 91-98
Βογιατζής, <i>Συμβολή στην ιστορία</i>	Βογιατζής Σ., <i>Συμβολή στην ιστορία της εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής της κεντρικής Ελλάδος κατά τον 16ο αιώνα. Οι μονές του Αγίου Βησσαρίωνος (Δούσικο) και του Οσίου Νικάνορος (Ζάβορδα)</i> , Αθήνα 2000
Βοκοτόπουλος, <i>Εικόνες Κέρκυρας</i>	Βοκοτόπουλος Π., <i>Εικόνες της Κέρκυρας</i> , Αθήνα 1990
Γαρίδης – Παλιούρας, <i>Μοναστήρια</i>	Γαρίδης Μ. – Παλιούρας Α. (επιμ.), <i>Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων. Ζωγραφική</i> , Ιωάννινα 1993
Γκιολές, <i>Οι τοιχογραφίες Διονυσίου</i>	Γκιολές Ν., <i>Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Διονυσίου στο Άγιον Όρος</i> , Αθήνα 2009
Γκιολές, «Εικονογραφικό πρόγραμμα Ιερού Βήματος»	Γκιολές Ν., «Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού Βήματος του καθολικού της Ιεράς Μονής Διονυσίου στο Άγιον Όρος», <i>Δώρον</i>

- (Τιμητικός τόμος στον καθηγητή Νίκο Νικονάνο),
Θεσσαλονίκη 2006, 269-277
- Γκιολές, *Βυζαντινός τρούλλος* Γκιολές Ν., *Ο Βυζαντινός τρούλλος και το εικονογραφικό του πρόγραμμα*, Αθήνα 1990
- Γόνης, «Ιστορικό διάγραμμα» Γόνης Δ., «Ιστορικό διάγραμμα της Ιεράς Μονής Δοχειαρίου», *Παρουσία Ιεράς Μονής Δοχειαρίου*, Άγιον Όρος 2001, 38-90
- Γουλούλης, *Ρίζα Ιεσσαί* Γουλούλης Σ., «*Ρίζα Ιεσσαί*». *Ο σύνθετος εικονογραφικός τύπος (13ος-18ος αι.). Γένεση, ερμηνεία και εξέλιξη ενός δυναστικού μύθου*, Θεσσαλονίκη 2007
- Δημητριάδης, «Οθωμανικά έγγραφα» Δημητριάδης Β., «Τα Οθωμανικά έγγραφα», *Παρουσία Ιεράς Μονής Δοχειαρίου*, Άγιον Όρος 2001, 253-257
- Δεληγιάννη-Δωρή, «Εργαστήρι Κονταρήδων» Δεληγιάννη-Δωρή Ε., «Γύρω από το εργαστήρι των Κονταρήδων», *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων. Πρακτικά Συμποσίου* (γεν. εποπτ. Μ. Γαρίδης – Α. Παλιούρας), Ιωάννινα 1999, 103-137
- Δεριζιώτης, «Ο αγιογράφος Τζιώρτζης» Δεριζιώτης Λ., «Ο αγιογράφος Τζιώρτζης στην Θεσσαλίαν (Πρόδρομος Ανακοίνωσης)», *Αρχαιολογικό Έργο Θεσσαλίας και Στερεάς Ελλάδας. Πρακτικά επιστημονικής συνάντησης*, Βόλος 27.2-2.3.2003, Βόλος 2006, τόμ. Ι, 421-432
- Δεριζιώτης, «Πρώτη επίσκεψις» Δεριζιώτης Λ., «Πρώτη “επίσκεψις” της αγιογραφίας του 16ου αιώνας εις την Θεσσαλίαν», *Θεσσαλία. Δεκαπέντε χρόνια αρχαιολογικής έρευνας, 1975-1990. Αποτελέσματα και προοπτικές*, Αθήνα 1994, τόμ. Β, 413-422
- Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Ιανουάριος)* Δουκάκης Κ., *Ίασις του νοητού παραδείσου ήτοι Μεγάλη Συλλογή Βίων πάντων των αγίων της ημέρας εορταζόμενων*, Αθήνα 1889
- Δουκάκης – Γεωργίου, *Μέγας Συναξαριστής (Φεβρουάριος)* Δουκάκης Κ. – Γεωργίου Α., *Σάπφειρος του νοητού παραδείσου ήτοι Βιβλίον Ψυχωφελέστατων Μεγάλης Συλλογής Βίων πάντων των αγίων των καθ’ απάντα τον μήνα Φεβρουάριον εορταζόμενων*, Αθήνα 1890
- Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Μάρτιος)* Δουκάκης Κ., *Μέγας Συναξαριστής ήτοι Χαλκηδών του νοητού παραδείσου Βιβλίον Ψυχωφελέστατων Μεγάλης Συλλογής Βίων πάντων των αγίων των καθ’ απάντα τον μήνα Μάρτιον εορταζόμενων*, Αθήνα 1891
- Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Απρίλιος)* Δουκάκης Κ., *Μέγας Συναξαριστής ήτοι Σμάραγδος του νοητού παραδείσου Βιβλίον Ψυχωφελέστατων Μεγάλης Συλλογής Βίων πάντων των αγίων των καθ’ απάντα τον μήνα Απρίλιον εορταζόμενων*, Αθήνα 1892
- Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Μάιος)* Δουκάκης Κ., *Μέγας Συναξαριστής πάντων των αγίων των καθ’ απάντα τον μήνα Μάϊον εορταζόμενων ήτοι Σαρδόνυξ του νοητού*

- παραδείσου Βιβλίον Ψυχωφελέστατων Μεγάλης Συλλογής Βίων αγίων, Αθήνα 1892
- Δουκάκης, Μέγας Συναξαριστής (Ιούνιος) Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής Σάρδιος του νοητού παραδείσου ή Καλοκαιρινή, Βιβλίον Ψυχωφελέστατων Μεγάλης Συλλογής Βίων αγίων των καθ' απάντα τον μήνα Ιούνιον εορταζόμενων, Αθήνα 1893
- Δουκάκης, Μέγας Συναξαριστής (Ιούλιος) Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής πάντων των αγίων των καθ' απάντα τον μήνα Ιούλιον εορταζόμενων ήτοι Χρυσόλιθος του νοητού παραδείσου Βιβλίον Ψυχωφελέστατων Μεγάλης Συλλογής Βίων αγίων, Αθήνα 1893
- Δουκάκης, Μέγας Συναξαριστής (Αύγουστος) Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής πάντων των αγίων των καθ' απάντα τον μήνα Αύγουστον εορταζόμενων ήτοι Βήρυλλος του νοητού παραδείσου Βιβλίον Ψυχωφελέστατων Μεγάλης Συλλογής Βίων αγίων, Αθήνα 1894
- Δουκάκης, Μέγας Συναξαριστής (Σεπτέμβριος) Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής πάντων των αγίων των καθ' απάντα τον μήνα Σεπτέμβριον εορταζόμενων ήτοι Τοπάζιον του νοητού παραδείσου Βιβλίον Ψυχωφελέστατων, Αθήνα 1894
- Δουκάκης, Μέγας Συναξαριστής (Οκτώβριος) Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής πάντων των αγίων των καθ' απάντα τον μήνα Οκτώβριον εορταζόμενων ήτοι Χρυσόπρασος του νοητού παραδείσου ή Νέος Θησαυρός Βιβλίον Ψυχωφελέστατων, Αθήνα 1895
- Δουκάκης, Μέγας Συναξαριστής (Νοέμβριος) Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής πάντων των αγίων των καθ' απάντα τον μήνα Νοέμβριον εορταζόμενων ήτοι Υάκινθος του νοητού παραδείσου ή Εκλόγιον Βιβλίον Ψυχωφελέστατων, Αθήνα 1895
- Δουκάκης, Μέγας Συναξαριστής (Δεκέμβριος) Δουκάκης Κ., Μέγας Συναξαριστής πάντων των αγίων των καθ' απάντα τον μήνα Δεκέμβριον εορταζόμενων ήτοι Αμέθυστος του νοητού παραδείσου ή Δωδεκάβιβλος Βιβλίον Ψυχωφελέστατων, Αθήνα 1896
- Δρακοπούλου, Έλληνες ζωγράφοι (3) Δρακοπούλου Ε., Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1850), τόμ. 3 (Αβέρκιος-Ιωσήφ), Αθήνα 2010, κυρίως λήμμα Ζώρζης (Γεώργιος Τζιωρτζής), 296-297
- Εικόνες Κρητικής Τέχνης Εικόνες της κρητικής τέχνης. Από τον Χάνδακα ως τη Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη (επιστ. επιμ. Μ. Μπορμπουδάκης), Ηράκλειο 1993
- Ερμηνεία Διονυσίου του εκ Φουρνά, Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης, εκδ. Α. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, Πετρούπολη 1909
- Θησαυροί του Αγίου Όρους, Γ΄ Πελεκανίδου Σ. — Χρήστου Π. — Μαυροπούλου Τσιούμη Χ. — Καδά Ν. — Κατσαρού Α., Οι θησαυροί του Αγίου Όρους. Εικονογραφημένα χειρόγραφα, τόμ. Γ΄, Αθήνα 1979

<i>Ιερός Ναός Πρωτάτου</i>	<i>Ιερός Ναός Πρωτάτου 2007-2008. Παθολογία των τοιχογραφιών, Ι, Σχέδια αποτύπωσης, (διευθ. εκδ. Ι. Ταβλάκης), Πολύγυρος 2008</i>
Ιωαννιδάκη-Ντόστογλου, «Εφραίμ ο Σύρος και Μάρκος Ευγενικός»	Ιωαννιδάκη-Ντόστογλου Ε., «Εφραίμ ο Σύρος και Μάρκος Ευγενικός», ΔΧΑΕ 15 (1989-1990) 279-282
Ιωαννιδάκη-Ντόστογλου, «Κοιμήσεις οσίων και ασκητών»	Ιωαννιδάκη-Ντόστογλου Ε., «Παραστάσεις Κοιμήσεων οσίων και ασκητών του 14ου-15ου αι.», ΑΔ 42 (1987) 99-151
Καλοκύρης, <i>Η Θεοτόκος</i>	Καλοκύρης Κ. Δ., <i>Η Θεοτόκος εις την εικονογραφία της Ανατολής και της Δύσεως</i> , Θεσσαλονίκη 1972
Καρακατσάνη, «Εικόνα Στιχηρού»	Καρακατσάνη Α., «Σχόλια σε μία εικόνα του Στιχηρού των Χριστουγέννων», ΔΧΑΕ 13 (1985-1986) 93-96
Καραμπερίδη, <i>Μονή Πατέρων</i>	Καραμπερίδη Α., <i>Η μονή Πατέρων και η ζωγραφική του 16ου και 17ου αιώνα στην περιοχή Ζίτσας Ιωαννίνων</i> , Ιωάννινα 2009
Κατσιώτη, <i>Οι σκηνές της ζωής</i>	Κατσιώτη Α., <i>Οι σκηνές της ζωής και ο εικονογραφικός κύκλος του αγίου Ιωάννη Προδρόμου στη βυζαντινή τέχνη</i> , Αθήνα 1998
Κιουσοπούλου, 1453	Κιουσοπούλου Τ. (επιστ. επιμ.), <i>1453: Η Άλωση της Κωνσταντινούπολης και η μετάβαση από τους μεσαιωνικούς στους νεώτερους χρόνους</i> , Ηράκλειο 2005
Κοιλάκου, «Επισήμανση τοιχογραφιών»	Κοιλάκου Χ., «Επισήμανση τοιχογραφιών του εργαστηρίου των Θηβαίων ζωγράφων Γεωργίου και Φράγγου Κονταρή στην περιοχή της γενέτειράς τους», ΔΧΑΕ 22 (2001) 191-206
Κόλλιας, <i>Δύο ροδιακά σύνολα</i>	Κόλλιας Η., <i>Δύο ροδιακά σύνολα της εποχής της Ιπποτοκρατίας. Ο Άγιος Νικόλαος στα τριάντα και η Αγία Τριάδα (Νολαπλί Μετζίντ) στη μεσαιωνική πόλη</i> , Αθήνα 1986
Κόντογλου, <i>Έκφρασις</i>	Κόντογλου Φ., <i>Έκφρασις της ορθοδόξου εικονογραφίας</i> , τόμ. 1-2, Αθήνα 1960
Κουκιάρης, <i>Άγγελοι-Αρχάγγελοι</i>	Κουκιάρης Σ. (αρχιμανδρίτης), <i>Τα Θαύματα - Εμφανίσεις των Αγγέλων και Αρχαγγέλων στη Μεταβυζαντινή Τέχνη</i> , Αθήνα 2006
Κουκιάρης, <i>Θαύματα-Εμφανίσεις</i>	Κουκιάρης Σ. (αρχιμανδρίτης), <i>Τα Θαύματα-Εμφανίσεις των Αγγέλων και Αρχαγγέλων στην Βυζαντινή τέχνη των Βαλκανίων</i> , Αθήνα-Ιωάννινα 1989
Κυρίλλου, <i>Προσκυνητάριον</i>	Κυρίλλου του εκ Σμύρνης, <i>Προσκυνητάριον του Βασιλικού, Πατριαρχικού, Σταυροπηγιακού τε, και Σεβασμίου Ιερού Μοναστηριού του Δοχειαρίου, του εν των Αγιονύμων Όρει του Άθωνος</i> , Βουκουρέστι 1843
Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «Σύνοδος της Νίκαιας»	Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου Μ., «Α΄ Οικουμενική Σύνοδος της Νίκαιας», <i>Το Βυζάντιο ως Οικουμένη. Ώρες Βυζαντίου, Έργα και Ημέρες στο Βυζάντιο</i> , κατάλογος έκθεσης,

	Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, Οκτ. 2001-Ιαν. 2002, Αθήνα 2001, 57-59
Λιάπης, <i>Μνημεία Εύβοιας</i>	Λιάπης Ι. (αρχιμανδρίτης), <i>Μεσαιωνικά Μνημεία Εύβοιας</i> , Αθήνα 1971
Λίβα-Ξανθάκη, <i>Ντίλιου</i>	Λίβα-Ξανθάκη Θ., <i>Οι τοιχογραφίες της μονής Ντίλιου</i> , Ιωάννινα 1980
Μαρινέσκου, «Σχέσεις με Μολδαβία και Βλαχία»	Μαρινέσκου Φ., «Σχέσεις της μονής με τη Μολδαβία και τη Βλαχία», <i>Παρουσία Ιεράς Μονής Δοχειαρίου</i> , Άγιον Όρος 2001, 119-127
Μεράντζας, <i>Αίνοι</i>	Μεράντζας Χ., <i>Η εικονογράφηση των Αίνων στη μεταβυζαντινή μνημειακή ζωγραφική του ελλαδικού χώρου (16ος-18ος αι.). Η συμβολική θεώρηση της έννοιας του χρόνου στην οικουμένη και το σύμπαν</i> , Ιωάννινα 2005
<i>Μονή Βατοπαιδίου</i>	<i>Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου. Παράδοση-Ιστορία-Τέχνη</i> , τόμ. Α-Β, Άγιον Όρος 1996
<i>Μονή Διονυσίου</i>	<i>Ιερά Μονή Αγίου Διονυσίου. Οι τοιχογραφίες του καθολικού</i> , Άγιον Όρος 2003
Μουρίκη, «Άγιος Ιωάννης Θεολόγος»	Μουρίκη Ν., «Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου της μονής Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου στην Πάτμο», <i>ΔΧΑΕ</i> 14 (1987-1988) 205-263
Μουρίκη, <i>Νέα Μονή Χίου</i>	Μουρίκη Ν., <i>Τα ψηφιδωτά της Νέα Μονής Χίου</i> , Αθήνα 1985
Μουρίκη, «Βιβλικά προεικονίσεις Παναγίας»	Μουρίκη Ν., «Αι βιβλικά προεικονίσεις της Παναγίας εις τον τρούλλον της Περιβλέπτου του Μυστρά», <i>ΑΔ</i> 25 (1970), Α΄ Μελέτες, Αθήνα 1971, 217-251
Μουρίκη, «Φιλοξενία Αβραάμ»	Χαραλάμπους-Μουρίκη Ν., «Η παράσταση της Φιλοξενίας Αβραάμ σε μία εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου», <i>ΔΧΑΕ</i> 3 (1962-1963) 87-112
Μπεκιάρης, <i>Θεοφάνης ο Κρης</i>	Μπεκιάρης Α., <i>Θεοφάνης ο Κρης στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά Μετεώρων</i> , Αθήνα 2010
Μπορμπουδάκης, «Σκλαβεροχώρι»	Μπορμπουδάκης Μ., «Παρατηρήσεις στη ζωγραφική του Σκλαβεροχωρίου», <i>Ευφρόσυνον</i> (Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη), 1, 375-399
Μυλωνάς, <i>Άτλας</i>	Μυλωνάς Π., <i>Άτλας των είκοσι κυρίαρχων μονών</i> , τεύχ. 2 (Φωτογραφική τεκμηρίωση του τοπίου και των μονών), Wasmuth 2000
<i>Μυστήριον Μέγα και Παράδοξον</i>	<i>Μυστήριον Μέγα και Παράδοξον. Σωτήριον έτος 2000. Έκθεσις εικόνων και κειμηλίων</i> , Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο (28.5-31.7.2001), κατάλογος έκθεσης (γεν. επιμ. Ε. Κυπραίου), Αθήνα 2002
Ναστάσε, «Η ιδιοτυπία της αρχιτεκτονικής»	Ναστάσε Δ., «Η ιδιοτυπία της αρχιτεκτονικής του καθολικού της μονής Δοχειαρίου», <i>Παρουσία Ιεράς Μονής Δοχειαρίου</i> , Άγιον Όρος 2001, 179-184
Ξυγγόπουλος, <i>Σχεδιάσμα</i>	Ξυγγόπουλος Α., <i>Σχεδιάσμα ιστορίας της</i>

- θηρσκευτικής ζωγραφικής μετά την άλωση,
Αθήνα 1957 (ανατύπωση 1999)
- Ξυγγόπουλος, *Μονή Προδρόμου* Ξυγγόπουλος Α., *Αι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Προδρόμου παρά τας Σέρρας*, Θεσσαλονίκη 1973
- Οικονομίδης, «*Ιερά Μονή Δοχειαρίου*» Οικονομίδης Ν., «*Ιερά Μονή Δοχειαρίου. Κατάλογος του Αρχείου*», *Σύμμεικτα* 3 (1979) 197-263
- Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία* Παλιούρας Α., *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία. Συμβολή στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη*, Αργίριο 2004 (Β΄ έκδοση)
- Παλιούρας, «*Οι τοιχογραφίες του καθολικού*» Παλιούρας Α., «*Οι τοιχογραφίες του καθολικού. Το πανόραμα της χριστιανικής διδασκαλίας με εικόνες και χρώματα*», *Παρουσία Ιεράς Μονής Δοχειαρίου*, Άγιον Όρος 2001, 291-320
- Παντζαρίδης, *Μολυβοκκλησιά* Παντζαρίδης Σ., *Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου Κοιμήσεως Θεοτόκου (Μολυβοκκλησιά), Καρυές, Άγιον Όρος*, Θεσσαλονίκη 2006.
- Πάντος, *Αρχιεπίσκοπος Αχρίδας Πρόχορος* Πάντος Δ., *Ο αρχιεπίσκοπος Αχρίδας Πρόχορος (-1550) και οι σχέσεις του με τη μονή Δοχειαρίου (πρώτο μισό του 16ου αιώνα)*, Αθήνα 2009
- Παπαδάκη-Oekland, «*Το άγιο Μανδήλιο*» Παπαδάκη-Oekland Στ., «*Το άγιο Μανδήλιο ως το νέο σύμβολο σε ένα αρχαίο εικονογραφικό σχήμα*», *ΔΧΑΕ* 14 (1987-1988) 283-296
- Παπαευσταθίου, «*Εικονογραφία πρωτόπλαστων*» Παπαευσταθίου Α., «*Εικονογραφία των πρωτόπλαστων στη μονή Φιλανθρωπηνών*», *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων. Πρακτικά Συμποσίου* (γεν. εποπτ. Μ. Γαρίδης, Α. Παλιούρας), Ιωάννινα 1999, 239-267
- Παπαμαστοράκης, *Διάκοσμος* Παπαμαστοράκης Τ., *Ο διάκοσμος του τρούλου των ναών της παλαιολόγειας περιόδου στη βαλκανική χερσόνησο και την Κύπρο*, Αθήνα 2001
- Παπαμαστοράκης, «*Εικαστικό εγκώμιο*» Παπαμαστοράκης Τ., «*Ένα εικαστικό εγκώμιο του Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγου: οι εξωτερικές τοιχογραφίες στο καθολικό της μονής Μαυριώτισσας στην Καστοριά*», *ΔΧΑΕ* 15 (1989-1990) 221-238
- Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο Τριών Ιεραρχών* Σαμπανίκου Ε., *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών της μονής Βαρλαάμ στα Μετέωρα (1637)*, Τρίκαλα (Ι.Μ. Βαρλαάμ Μετεώρων) 1997
- Σαμπανίκου, «*Σχέσεις*» Σαμπανίκου Ε. «*Σχέσεις της παράστασης της Κοίμησης του Εφραίμ στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Μ. Βαρλαάμ με τις αντίστοιχες παραστάσεις των ναών της Κοίμησης στην Καλαμπάκα και στη Μ. Φιλανθρωπηνών*», *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων. Πρακτικά Συμποσίου* (γεν. εποπτ. Μ. Γαρίδης – Α. Παλιούρας), Ιωάννινα 1999

Σέμογλου, «Μυρτιά Αιτωλίας»	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.» <i>Εγνατία</i> 6 (2001-2002) 185-237
Σινά	<i>Σινά. Οι θησαυροί της Ι. Μονής Αγίας Αικατερίνης</i> , (γεν. εποπτ. Κ. Μανάφης), Αθήνα 1990
Σκώττη, <i>Προφητικά οράματα</i>	Σκώττη, Τ., <i>Προφητικά οράματα του Χριστού εν δόξη στη Βυζαντινή ζωγραφική (9ος - 12ος αιώνας)</i> , Αθήνα 2005 (διδακτορική διατριβή) στο http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/19342#page/1/mode/1up
Σοφιανός – Δημητρακόπουλος, <i>Χειρόγραφα Δουσίκου</i>	Σοφιανός Δ. Σ. – Δημητρακόπουλος Φ. Α, <i>Τα χειρόγραφα της μονής Δουσίκου Αγίου Βησσαρίωνος</i> , Αθήνα 2004
Σοφιανός – Τσιγαρίδας, <i>Άγιος Νικόλαος Αναπαυσάς</i>	Σοφιανός Δ. – Τσιγαρίδας Ε., <i>Άγια Μετέωρα. Ιερά Μονή Αγίου Νικολάου Αναπαυσά. Ιστορία-Τέχνη</i> , Τρίκαλα 2003
Σοφιανός, <i>Οδοιπορικό</i>	Σοφιανός Δ., <i>Μετέωρα. Οδοιπορικό, Ιερά Μονή Μεγάλου Μετεώρου</i> 1990
Στίκας, <i>Το οικοδομικόν χρονικόν</i>	Στίκας Ε., <i>Το οικοδομικόν χρονικόν της μονής Οσίου Λουκά Φωκίδος</i> , Αθήνα 1970
Σωτηρίου, <i>Εικόνες Σινά</i>	Σωτηρίου Γ. και Μ., <i>Εικόνες της Μονής Σινά</i> , Αθήνα 1956
Ταβλάκης, <i>Το εικονογραφικό πρόγραμμα</i>	Ταβλάκης Ι., <i>Το εικονογραφικό πρόγραμμα στις τράπεζες των μονών του Αγίου Όρους</i> , Ιωάννινα 1997 (διδακτορική διατριβή)
Ταβλάκης – Σιώμκος, «Παλαιό ξυλόγλυπτο τέμπλο Δοχειαρίου»	Ταβλάκης Ι. – Σιώμκος Ν., «Φορητές εικόνες από το παλαιό ξυλόγλυπτο τέμπλο του καθολικού της Ι.Μ. Δοχειαρίου Αγίου Όρους», <i>Πεπραγμένα Ι΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου</i> , τόμ. Β3, Χανιά 2011, 235-255
Ταβλάκης – Σιώμκος, «Τρούλος Δοχειαρίου»	Ταβλάκης Ι. – Σιώμκος Ν., «Έργο συντήρησης τοιχογραφιών στο Άγιον Όρος. Η περίπτωση του τρούλου του καθολικού της Ι.Μ. Δοχειαρίου», <i>Το Αρχαιολογικό Έργο στη Μακεδονία και στη Θράκη</i> , 18 (2004) 199-212
Τουλιάτος, <i>Ιερά Μονή Δοχειαρίου</i>	Τουλιάτος Π., <i>Ιερά Μονή Δοχειαρίου Αγίου Όρους. Η αρχιτεκτονική του καθολικού και του πύργου</i> , Αθήνα 2009
Τουλιάτος – Χαρκιολάκης, «Εισαγωγή στην αρχιτεκτονική»	Τουλιάτος Π. – Χαρκιολάκης Ν., «Εισαγωγή στην αρχιτεκτονική και οικοδομική ιστορία και έρευνα του κτηριακού συγκροτήματος της μονής», <i>Παρουσία Ιεράς Μονής Δοχειαρίου, Άγιον Όρος</i> 2001, 167-178
Τούρτα, <i>Οι ναοί</i>	Τούρτα Α. Γ., <i>Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι. Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Λινοτόπι</i> , Αθήνα 1991

- Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*
- Τουτός Ν. – Φουστέρης Γ., *Ευρετήριο της μνημειακής ζωγραφικής του Αγίου Όρους. 10ος-17ος αιώνας*, Αθήνα 2010
- Τσιγαρίδας, «Χρονικά»
- Τσιγαρίδας Ε., «Βυζαντινά και Μεσαιωνικά Μνημεία Χαλκιδικής-Αγίου Όρους», *ΑΔ 31* (1976) Β' 1 - Χρονικά (Αθήνα 1984), 283
- Τσιγαρίδας, *Μονή Λατόμου*
- Τσιγαρίδας Ε., *Οι τοιχογραφίες της μονής Λατόμου Θεσσαλονίκης και η βυζαντινή ζωγραφική του 12ου αιώνα*, Θεσσαλονίκη 1986
- Τσιγαρίδας, «Άγιος Νικόλαος Αναπαυσάς»
- Τσιγαρίδας Ε., «Η μονή του Αγίου Νικολάου Αναπαυσά Μετεώρων. Τοιχογραφίες», *Σοφιανός – Τσιγαρίδας, Άγιος Νικόλαος, 79-99*
- Τσιγαρίδας – Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, *Βυζαντινές εικόνες και επενδύσεις*
- Τσιγαρίδας Ε. – Λοβέρδου-Τσιγαρίδα Κ., *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου. Βυζαντινές εικόνες και επενδύσεις*, Άγιον Όρος (Ι.Μ. Βατοπαιδίου) 2006
- Τσιοράν, *Σχέσεις*
- Τσιοράν Γ., *Σχέσεις των ρουμανικών χωρών μετά του Άθω και δη των μονών Κουτλουμουσίου, Λαύρας, Δοχειαρίου και Αγίου Παντελεήμονος ή των Ρώσων*, Αθήνα 1938
- Τσιουρής, *Αγία Τριάδα*
- Τσιουρής Ι., *Οι τοιχογραφίες της μονής της Αγίας Τριάδος Δρακότρυπας (1758) και η μνημειακή ζωγραφική του 18ου αιώνα στην περιοχή των Αγράφων*, Αθήνα 2008
- Τσιτουριδίου, *Ορφανός*
- Τσιτουριδίου Α., *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη. Συμβολή στη μελέτη της παλαιολόγιας ζωγραφικής κατά τον πρώιμο 14ο αιώνα*, Θεσσαλονίκη 1986
- Χατζηδάκη, *Εικόνες Κρητικής Σχολής*
- Χατζηδάκη Ν., *Εικόνες Κρητικής Σχολής, 15ος-16ος αι.*, Μουσείο Μπενάκη (κατάλογος έκθεσης), Αθήνα 1983
- Χατζηδάκης – Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι (2)*
- Χατζηδάκης Μ. – Δρακοπούλου Ε., *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, τόμ. 2, Αθήνα 1997
- Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*
- Χατζηδάκης Μ. – Σοφιανός Δ., *Το Μεγάλο Μετέωρο. Ιστορία και Τέχνη*, Αθήνα 1990
- Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι (1)*
- Χατζηδάκης Μ., *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, τόμ. 1, Αθήνα 1987
- Χατζηδάκης, *Σταυρονικήτα*
- Χατζηδάκης Μ., *Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης. Η τελευταία φάση της τέχνης του στις τοιχογραφίες της Ιεράς Μονής Σταυρονικήτα*, Άγιον Όρος, Ι.Μ. Σταυρονικήτα 1986
- Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*
- Χατζούλη Γ., *Ο τοιχογραφικός διάκοσμος της λιτής του καθολικού της μονής Βαρλαάμ. Συμβολή στη μελέτη της μεταβυζαντινής ζωγραφικής του 16ου αιώνα*, Ιωάννινα 1999 (διδακτορική διατριβή)

- Actes d' Ivron I* Lefort J. — Oikonomidés N. — Papachryssanthou D., *Actes d' Ivron, I, Des origines au milieu du XIe siècle*, Paris 1985
- Actes de Lavra I* Lemerle P. — Guillou A. — Svoronos N. — Papachryssanthou D., *Actes de Lavra. I. Des origines à 1204*, Paris 1970
- Actes du Protaton I* Papachryssanthou D., *Actes du Prôtaton, I*, Paris 1975
- Amprazogoula, «Particularités iconographiques» Amprazogoula K., «Particularités iconographiques de l'école de la Grèce du Nord-Ouest dans la représentation des stylites», *ΔΧΑΕ* 28 (2007) 225-236
- Angheben, «Jugements derniers byzantines» Angheben M., «Les Jugements derniers byzantines des XIe-XIIe siècles et l'iconographie du jugement immédiat», *CahArch* 50 (2002) 105-134
- Argyriou, *Les exégèses grecques* Argyriou A., *Les exégèses grecques de l'Apocalypse à l' époque Turque (1453-1821). Esquisse d' une histoire des courants idéologiques au sein du peuple grec asservi*, Θεσσαλονίκη 1982
- Babić, «Les moines-poètes» Babić G., «Les moines-poètes dans l'église de la Mère de Dieu à Studenica», *Studenica et l'art byzantin autour de l'année 1200*, Belgrade 1988
- Belting — Mango — Mouriki, *Pammakaristos* Belting H. — Mango C. — Mouriki D., *The mosaics and frescoes of St Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul*, Washington (Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies) 1978
- Brockhaus, *Die Kunst* Brockhaus H., *Die Kunst in den Athos-Klöstern*, Leipzig 1891
- Brodbeck, *Les saints de Monreale* Brodbeck S., *Les saints de Monreale en Sicile. Iconographie, hagiographie et pouvoir royal à la fin du XIIe siècle*, Ecole Française de Rome 2010
- Bryer — Winfield, *Pontos* Bryer A. — Winfield D., *The byzantine monuments and topography of the Pontos*, vol. 1-2, Washington D.C. (Dumbarton Oaks Research Library and Collection) 1985
- Buckton, *Byzantium* *Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections* (εκδ. D. Buckton), London (Trustees of the British Museum) 1994 (κατάλογος έκθεσης)
- Cazacu — Dumitrescu, *Culte dynastique* Cazacu M. — Dumitrescu A., «Culte dynastique et images votives en Moldavie au XVe siècle. Importances des modèles Serbes», *CB* 15 (1990) 13-102
- Chatzidakis, *Icons of the Cretan School* Chatzidakis N., *Icons of the Cretan School (15th-16th century)*, Αθήνα 1983 (κατάλογος έκθεσης Μουσείου Μπενάκη)
- Chatzidakis, *Icons of Patmos* Chatzidakis M., *Icons of Patmos. Questions of byzantine and post-byzantine painting*, Αθήνα

- 1985 (ελληνική έκδ. 1977)
- Chatzidakis, «Théophane le Crétois» Chatzidakis M., «Recherches sur le peintre Théophane le Crétois», *DOP* 22-23 (1969-1970) 309-352
- Comarnesco, *Voroneț* Comarnesco P., *Voroneț. Fresques des XVe et XVIe siècles*, Bucarest (Trésors de l'art roumain) 1959
- Constantinides, *Panagia Olympiotissa* Constantinides E., *The Wall Paintings of the Panagia Olympiotissa at Elasson in Northern Thessaly*, vol. I-II, Athens 1992
- Delehay, *Synaxarium* Delehay H., *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae e codice Sirmondiano nunc Berolinensi adiectis synaxariis selectis opera et studio*, Bruxelles (Société de Bollandistes) 1902
- Deliyianni-Doris, «Menologion» Deliyanni-Doris H., «Menologion», *RBK* VI (2005) 124-218.
- Deliyianni-Doris, *Hosios Meletios* Deliyanni-Doris H., *Die Wandmalereien der Lite der Klosterkirche von Hosios Meletios*, München 1975
- Dionysopoulos, «The Expression of the Imperial Idea» Dionysopoulos N., «The Expression of the Imperial Idea of a Romanian Ruler in the Katholikon of the Great Lavra Monastery», *Zograf* 29 (2002-2003) 207-218
- Der Nersessian, «Parecclesion» Der Nersessian S., «Programm and Iconography of the Frescoes of the Parecclesion», *The Kariye Djami. Studies in the Art of the Kariye Djami and its Intellectual Background*, Princeton 1975, 303-349
- Der Nersessian, «The Praxapostolos» Der Nersessian S., «The Praxapostolos of the Walters Art Gallery», *Gatherings in Honor of Dorothy E. Miner*, (ed. U. McCracken, L. M. C. Randall, R. H. Randall, Jr.), Baltimore (The Walters Art Gallery), 1974, 39-50
- Diez – Demus, *Hosios Lucas & Daphni* Diez E. – Demus O., *Byzantine Mosaics in Greece: Hosios Lucas & Daphni*, Harvard University Press 1931
- Djordjević, «Saint Christophe» Djordjević I., «Saint Christophe dans la peinture murale médiévale serbe», *Zograf*, 11 (1980) 63-67 (σέρβικα με αγγλική περίληψη)
- Drăgut, *La peinture murale* Drăgut V., *La peinture murale de la Moldavie*, Bucarest 1983
- Dufrenne, *Psautier d'Utrecht* Dufrenne S., *Les illustrations du Psautier d'Utrecht. Sources et apport Carolingien*, Paris 1978
- Dufrenne, *Les programmes iconographiques* Dufrenne S., *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris 1970
- Djurić, «Le nouveau Joasaph» Djurić V., «Le nouveau Joasaph», *CahArch* 33 (1985) 99-109

- Erffa, *Ikonologie* Erffa H. M. von, *Ikonologie der Genesis. Die christlichen Bildthemen aus den Alten Testament und ihre Quellen*, I-II, München 1989/1995
- Garidis, *Jugement dernier* Garidis M., *Etudes sur le Jugement dernier post-byzantin du XVe à la fin du XIXe siècle. Iconographie - Esthétique*, Θεσσαλονίκη 1985
- Garidis, *La peinture murale* Garidis M., *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination étrangère*, Athènes 1989
- Gabelić, *Lesnovo* Gabelić S., *Manastir Lesnovo. Istorija i slikarstvo*, Belgrade 1998
- Gabelić, «St Mamas» Gabelić S., «Representations of St Mamas in the wall painting in Cyprus», *Zograf* 15 (1984) 69-75 (σέρβικα με αγγλική περίληψη)
- Gavrilović, «Divine Wisdom» Gavrilović Z., «Divine Wisdom as Part of Byzantine Imperial Ideology. Research into the Artistic Interpretations of the Theme in Medieval Serbia. Narthex Programmes of Lesnovo and Sopoćani», *Zograf* 11 (1980) 44-53
- Georgitsoyanni, *Vieux catholicon* Georgitsoyanni E., *Les peintures murales du Vieux catholicon du monastère de la Transfiguration aux Météores (1483)*, Athènes 1993
- Gerov, «An iconographical theme» Gerov G., «An iconographical theme from Mount Athos and its spread in the Bulgarian lands: The Miracle of the Archangels at Docheiariou», *Cyrrillomethodianum* 11 (1987) 215-244
- Goar, *Eυχολόγιον* Goar J., *Eυχολόγιον sive rituale graecorum complectens ritus et ordines Divinae Liturgiae...*, Lutetiae Parisiorum (apud Simeonem Piget) 1647
- Grabar, *Bulgarie* Grabar A., *La peinture religieuse en Bulgarie* (album), Paris 1928
- Grabar, *Sainte Face* Grabar A., *La Sainte Face de Laon. Le Mandylion dans l'art Orthodoxe*, Prague (*Seminarium Kondakovianum*) 1931
- Gravgaard, *Inscriptions* Gravgaard A. M., *Inscriptions of Old Testament Prophecies in Byzantine Churches. A catalogue*, Copenhagen 1979
- Grozdanov, *Ohrid* Grozdanov C., *La peinture murale d'Ohrid aux XVe siècle*, Ohrid 1980
- Henderson, «Abel und Kain» Henderson G., «Abel und Kain», *Lchl*, 1 (1968) 5-10
- Henry, «L'arbre de Jessé» Henry P., «L'Arbre de Jessé dans les églises de Bukovine», *Bibliothèque de l'Institut Français de Hautes Études en Roumanie*, Mélanges 2 (1928), 1-31 (Bucharest: Cultura națională, 1929)
- Henry, *Les églises* Henry P., *Les églises de la Moldavie du Nord des*

- origines à la fin du XVIe siècle. Architecture et peinture*, Paris 1930
- Hilandar *Hilandar Monastery*, (επιμ. G. Subotić) Belgrade 1998
- Inalcik, «Greek Orthodox Patriarch» Inalcik H., «The Status of the Greek Orthodox Patriarch under the Ottomans», *Turcica* 21-23 (1991) 407-432
- Iorga, *Domnii Români* Iorga N., *Domnii Români*, Sibiiu 1929
- Kessler, «Hic Homo Formatur» Kessler H., «Hic Homo Formatur: The Genesis Frontispieces of the Carolingian Bibles», *ArtB* LIII 2 (1971) 143-160
- Kalopissi-Verti, *Inscriptions and Portraits* Kalopissi-Verti S., *Dedicatory Inscriptions and Donor Portraits in thirteenth-century Churches of Greece*, Wien 1992
- Kanari, *Galataki* Kanari T., *Les peintures du catholicon du monastère de Galataki en Eubée, 1568. Le narthex et la chapelle de Saint-Jean-le-Précurseur*, Athènes 2003
- Kašanin – Bošković – Mijović, *Žiča* Kašanin M., Bošković D., Mijović P., *Le monastère de Žiča. Histoire, architecture, peinture*, Belgrade 1969
- Lucchesi Palli, «Abraham» Lucchesi Palli E., «Abraham», *Lchl* 1 (1968) 21-23 (1. Philox.)
- Mango – Hawkins, «St Neophytos» Mango C. – Hawkins E., «The Hermitage of St Neophytos and its wall paintings», *DOP* 20 (1966) 119-206
- Marković – Marković, «Genesis cycle» Marković J., Marković M., «Genesis cycle and Old Testament Figures in the Chapel of St Demetrius», *Mural Painting of Monastery of Dečani. Material and Studies* (επιμ. V. Djurić), Belgrade 1995, 323-352
- Martin, *Heavenly Ladder* Martin J. R., *The illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton 1954
- Il menologio di Basilio* *Il menologio di Basilio II (cod. Vaticano Greco 1613)*, I-II, Torino (Fratelli Bocca) 1907
- Michel, «Cain-Abel» Michel P. H., «L'iconographie de Cain et Abel», *CahCM*, 1 (1958) 194-199
- Mijović, *Ménologe* Mijović P., *Ménologe. Recherches iconographiques*, Beograd 1973
- Milanović, «Les saints poètes» Milanović V., «Les saints poètes au sein de la suite des saints moines dans la zone inférieure des fresques à l'église du Saint-Saveur», *Le Monastère de Žiča. Recueil des Travaux*, Kraljevo 2000, 165-186
- Milanović, «The Tree of Jesse» Milanović V., «The Tree of Jesse in the Byzantine Mural Painting of the Thirteenth and Fourteenth Centuries. A Contribution to the Research of the

- Theme», *Zograf* 20 (1989) 48-60
- Millet, *Mistra* Millet G., *Monuments byzantins de Mistra*, Paris 1910
- Millet, *Recherches* Millet G., *Recherches sur l'Iconographie de l'Evangile*, Paris 1916
- Millet, *Monuments* Millet G., *Monuments de l'Athos*, Paris 1927
- Millet, *La peinture, I* Millet G., *La peinture du moyen âge en Yougoslavie (Serbie, Macédoine et Montenegro)*, fasc. I, Paris 1954
- Millet, *La peinture, II* Millet G., *La peinture du moyen âge en Yougoslavie (Serbie, Macédoine, Montenegro)*, fasc. II, Paris 1957
- Millet, *La peinture, III* Millet G., *La peinture du moyen âge en Yougoslavie (Serbie, Macédoine et Montenegro)*, fasc. III, Paris 1962
- Millet, *La peinture, IV* Millet G., *La peinture du moyen âge en Yougoslavie (Serbie, Macédoine et Montenegro)*, fasc. IV, Paris 1969
- Milošević, *Das Jüngste Gericht* Milošević D., *Das Jüngste Gericht*, Recklinghausen 1963
- Muratova, «Adam donne» Muratova X., «Adam donne leurs noms aux animaux. L'iconographie de la scène dans l'art du Moyen Age: les manuscrits des bestiaires enluminés du XIIe et du XIIIe siècles», *StMed*, XVIII 2 (1977), 367-394
- Mylonas, «Gavits et Litae» Mylonas P., «Gavits arméniens et Litae byzantines. Observations nouvelles sur le complexe de Saint-Luc en Focide», *CahArch* 38 (1990) 99-122.
- Nandris, *Christian Humanism* Nandris G., *Christian humanism in the neo-byzantine mural-painting of eastern Europe*, Wiesbaden 1970
- Nasta, «L'«Arbre de Jessé»» Nasta A., «L'«Arbre de Jessé» dans la peinture Sud-Est européenne. Essai d'une nouvelle interprétation iconographique du type des «Arbres de Jessé» du XVIe siècle en Moldavie et des exemplaires Sud-Est européens qui se rattachent», *RESEE*, XIV (1976) 29-44
- Năsturel, «Le pape Sava» Năsturel P., «Le pape Sava «boursier» en Macédoine du prince de Moldavie Alexandru Lăpușneanu», *BBR*, 14 (18) (1987/88) 139-152 (αβάτυπο)
- Năsturel, *Le Mont Athos* Năsturel P., *Le Mont Athos et les Roumains. Recherches sur leurs relations du milieu du XIVe siècle à 1654*, Roma 1986
- Nicolaïdès, «Panaghia Arakiotissa» Nicolaïdès A., «L'église de la Panaghia Arakiotissa à Lagoudéra, Chypre: Etude iconographique des fresques de 1192», *DOP* 50 (1996) 1-137

- L'Octateuque du Sérail
Uspenskij F., *L'Octateuque du Sérail à Constantinople*. Album du XIIe Volume du Bulletin de l'Institut Archéologique Russe à Constantinople, München 1907
- Oikonomidés, *Actes de Docheiariou*
Oikonomidés N., *Actes de Docheiariou*, Paris 1984
- Okunev, «Lesnovo»
Okunev N. L., «Lesnovo», *L'art byzantin chez les Slaves. Les Balkans. Premier Recueil dédié à la mémoire de Théodore Uspenskij*, Paris 1930, 222-263
- Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*
Pätzold A., *Der Akathistos-Hymnos. Die Bilderzyklen in der byzantinischen Wandmalerei des 14. Jahrhunderts*, Stuttgart 1989
- Pallas, *Passion und Bestattung*
Pallas D., *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz*, München 1965
- Papadopoulos, *Παναγία των Χαλκέων*
Papadopoulos K., *Die Wandmalereien des XI Jahrhunderts in der Kirche Παναγία των Χαλκέων in Thessaloniki*, Graz-Köln 1966
- Papastavrou, *L'Annonciation*
Papastavrou H., *Recherche iconographique dans l'art byzantin et occidental du XIe au XVe siècle: L'Annonciation*, Venise 2007
- Petković – Bošković, *Dečani*
Petković V. – Bošković Đ., *Manastir Dečani*, Belgrade 1941
- Réau, *L'iconographie*
Réau L., *L'iconographie de l'art chrétien*, vol. I-III, Paris (Presses Universitaires de France) 1956-1959
- Restle, *Kleinasien*
Restle M., *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, II, Recklinghausen 1967
- Rigaux, «Saint Christophe»
Rigaux D., «Une image pour la route. L'iconographie de saint Christophe dans les régions alpines (XIe-XVe siècle)», *Voyages et Voyageurs au Moyen Age*, XXVIe Congrès de la S.H.M.E.S. (Limoges-Aubazine, mai 1995), Paris 1996
- Rosenqvist, «St Eugenios of Trebizond»
Rosenqvist J. O., «Local Worshipers, Imperial Patrons: Pilgrimage to St Eugenios of Trebizond», *DOP*, 56 (2002) 193-212
- Schiller, *Ikonoographie*
Schiller G., *Ikonoographie der christlichen Kunst*, τόμ. 1-5, Gütersloh 1966
- Semoglou, *Saint-Nicolas*
Semoglou A., *Le décor mural de la chapelle Athonite de Saint-Nicolas (1560). Application d'un nouveau langage pictural par le peintre thébain Frangos Katelanos*, Villeneuve d'Ascq (Septentrion) 1998
- Simić-Lazar, *Kalenic*
Simić-Lazar D., *Kalenic. Painting History*, Diocese of Šumadija Kragujevac 2000
- Siomkos, *Saint-Etienne*
Siomkos N., *L'église Saint-Etienne à Kastoria. Etude des différentes phases du décor peint (Xe-*

	XIVe siècles, Θεσσαλονίκη 2005
Spatharakis, <i>Mylopotamos province</i>	Spatharakis I., <i>Byzantine wall paintings of Crete, vol. II, Mylopotamos province</i> , Leiden 2010
Spatharakis, <i>Akathistos Hymn</i>	Spatharakis I., <i>The pictoral cycles of the Akathistos Hymn for the Virgin</i> , Leiden 2005
Spatharakis, <i>Wall paintings of Crete</i>	Spatharakis I., <i>Dated byzantine wall paintings of Crete</i> , Leiden 2001
Spatharakis, <i>Rethymnon province</i>	Spatharakis I., <i>Byzantine wall paintings of Crete, Rethymnon province, vol. I</i> , London 1999
Spitzing, <i>Lexikon</i>	Spitzing G., <i>Lexikon byzantinisch-christlicher Symbole. Die Bilderwelt Griechenlands und Kleinasiens</i> , München (Diederichs) 1989
Stavropoulou-Makri, <i>Veltsista</i>	Stavropoulou-Makri A., <i>Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Epire et l'atelier des peintres Kondaris</i> , Ioannina 1989
Stephan, <i>Apostelkirche</i>	Stephan Ch., <i>Die Mosaiken und Fresken der Apostelkirche zu Thessaloniki</i> , Baden-Baden 1986
Ștefănescu, <i>L'illustration des Liturgies</i>	Ștefănescu I. D., <i>L'illustration des Liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient</i> , Bruxelles 1936
Ștefănescu, <i>Valachie et Transylvanie</i>	Ștefănescu I. D., <i>La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie depuis des origines jusqu'au XIXe siècle</i> , Paris 1932
Ștefănescu, <i>Nouvelles recherches</i>	Ștefănescu I. D., <i>L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis des origines jusqu'au XIXe siècle. Nouvelles recherches. Etude Iconographique</i> , texte, Paris 1929
Ștefănescu, <i>L'évolution</i>	Ștefănescu I. D., <i>L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis des origines jusqu'au XIXe siècle</i> , texte, Paris 1928
Ștefănescu, <i>Peintures murales Valaques</i>	Ștefănescu I. D., <i>Contribution à l'étude des peintures murales Valaques</i> , Paris 1928
Stichel, <i>Vergänglichkeitsdarstellungen</i>	Stichel R., <i>Studien zum Verhältnis von Text und Bild spät- und nachbyzantinischer Vergänglichkeitsdarstellungen: die Anfangsminiaturen von Psalterhandschriften des Jahrhunderts, ihre Herkunft, Bedeutung und ihr Weiterleben in der griechischen und russischen Kunst und Literatur</i> , Wien 1971
Stylianou, <i>The painted churches</i>	Stylianou A. — Stylianou J., <i>The painted churches of Cyprus. Treasures of byzantine art</i> , Λευκωσία 1997 (Β' έκδ.)
Taylor, «Tree of Jesse»	Taylor M. D., «A historiated Tree of Jesse», <i>DOP</i> 34 (1980-1981) 125-176
Tischendorf, <i>Apocalypses Apocryphae</i>	Tischendorf C., <i>Apocalypses Apocryphae Mosis</i> ,

- Esdrae, Pauli, Iohannis, item Mariae Dormitio: additis Evangeliorum et Actuum apocryphorum supplementis*, Lipsiae 1866
- Todic, *Staro Nagoricino* Todić B., *Staro Nagoricino*, Beograd 1993
- Tomeković, *Ermites et moines* Tomeković S., *Les saints ermites et moines dans la peinture murale byzantine*, Paris 2011
- Tomeković, «Programme du narthex» Tomeković S., «Contribution à l'étude du programme du narthex des églises monastiques (XIe-première moitié du XIIIe s.)», *Byzantion* LVIII (1988) 140-154
- Tomeković, «Les saints ermites» Tomeković S., «Les saints ermites et moines dans le décor peint du narthex de Mileševa», *Mileševa dans l'histoire du peuple serbe (Colloque scientifiques de l'Académie Serbe des Sciences et des Arts, τόμ. 38, Classe des Sciences historiques 6, Belgrade 1987 (ανάτυπο), 51-67*
- Triantaphyllopoulos, *Die nachbyzantinische Wandmalerei auf Kerkyra und den anderen Ionischen Inseln (15.-18. Jahrhundert, I-II*, München 1985
- Bardzieva-Trajkovska, *St Panteleimon* Bardzieva-Trajkovska D., *St Panteleimon at Nerezi Fresco Painting*, Skopje 2004
- Trypanis, *Byzantine Cantica* Trypanis C. A., *Fourteen Early Byzantine Cantica*, Wien (Wiener Byzantinische Studien, V) 1968
- Tsigaridas, «Nouveaux éléments» Tsigaridas E., «Nouveaux éléments sur le décor du catholicon du monastère du Pantocrator au Mont Athos», *Zograf* 26 (1997) 75-80
- Underwood, *The Kariye Djami* Underwood P., *The Kariye Djami. Historical Introduction and Description of the Mosaics and Frescoes*, vol. 1-3, New York 1966
- Urechi, *Chronique de la Moldavie* Urechi Gr., *Chronique de la Moldavie depuis le milieu du XIVe siècle jusqu' à l'an 1594*, τόμ. II, Paris (ed. E. Picot) 1879
- Valenci, *Βενετία και Πύλη* Valenci L., *Βενετία και Υψηλή Πύλη. Η Γένεση του Δεσποτή*, Αθήνα 2000
- Vasiliu, *Moldauklöster* Vasiliu A., *Moldauklöster. 14.-16. Jahrhundert*, München 1999
- Velmans, «Une illustration» Velmans T., «Une illustration inédite de l'Acatiste et l'iconographie des Hymnes Liturgiques à Byzance», *CahArch* 22 (1972) 131-165
- Velmans, «Fontaine de Vie» Velmans T., «L'iconographie de la "Fontaine de Vie" dans la tradition byzantin à la fin du Moyen Age», *Synthronon. Art et Archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, Paris 1968, 119-134
- Vitaliotis, *Saint-Etienne* Vitaliotis I., *Le vieux catholicon du monastère Saint-Etienne aux Météores, la première phase des peintures murales*, Villeneuve d'Ascq (Presses

- Universitaires du Septentrion) 1998.
- Walter, «First Council Icons»
Walter Ch., «Icons of the First Council of Nicaea», *ΔΧΑΕ* 16 (1991-1992) 209-218
- Walter, *Iconographie des Conciles*
Walter Ch., *L'iconographie des Conciles dans la tradition byzantine*, Paris 1970
- Weitzmann – Bernabò, *Byzantine Octateuchs*
Weitzmann K. – Bernabò M. with the collaboration of Rita Tarasconi, *The Byzantine Octateuchs*, Princeton University Press 1999
- Weitzmann – Kessler, *The Cotton Genesis*
Weitzmann K. – Kessler H., *The Cotton Genesis. British Library codex Cotton Otho B. VI*, Princeton, New Jersey (Princeton University Press) 1986
- Yiannias, *Trapeza of Great Lavra*
Yiannias J. J., *The Wall Paintings in the Trapeza of the Great Lavra on Mount Athos: a study in eastern orthodox refectory art*, University of Pittsburgh (UMI Dissertation Services) 1971
- Yota, *Tétraévangile Harley 1810*
Yota E., *Le tétraévangile Harley 1810 de la British Library. Contribution à l'étude de l'illustration des tétraévangiles du Xe au XIIIe siècle*, Fribourg 2001
- Živković, *Kalenić*
Živković B., *Kalenić. Les dessins des fresques*, Βελιγράδι 1982
- Živković, *Poganovo*
Živković B., *Poganovo. Les monuments de la peinture serbe médiévale. Les dessins des fresques*, Βελιγράδι 1986

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η μονή Δοχειαρίου, της οποίας η ίδρυση ανάγεται στις αρχές του 11ου αιώνα, είναι χτισμένη στη δυτική πλευρά του Αγίου Όρους. Απέκτησε τη σημερινή της μορφή ύστερα από πολλαπλές μετασκευές, με καθοριστικότερη αυτή που χρηματοδότησε ο Μολδαβός ηγεμόνας Αλέξανδρος Λαπουσενάνου στα 1568. Το καθολικό της είναι ένα από τα επιβλητικότερα του Αγίου Όρους και φιλοξενεί ένα ιδιαίτερα εκτεταμένο τοιχογραφικό σύνολο, που συντάσσεται απόλυτα με τις αρχές της αποκαλούμενης Κρητικής Σχολής τοιχογραφίας. Ο ζωγραφικός διάκοσμος της λιτής και του νάρθηκα αποτελεί ένα αξιόλογο εικονογραφικό θεματολόγιο, σημείο αναφοράς για τις επόμενες γενιές ζωγράφων, αλλά και για την *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης* του Διονυσίου εκ Φουρνά (Πετρούπολη 1909), ο οποίος φαίνεται να λαμβάνει υπ' όψιν του το εικονογραφικό πρόγραμμα του καθολικού της Δοχειαρίου για την παρουσίαση του τρόπου ιστόρησης των ναρθηκών.

Ο ζωγραφικός διάκοσμος του καθολικού παρουσιάζεται λεπτομερώς στο φωτογραφικό λεύκωμα του G. Millet, *Monuments de l'Athos* (Paris 1927), ενώ ακολουθούν σποραδικές αναφορές σε εκδόσεις που αφορούν στην ιστορία και τέχνη των μονών του Αγίου Όρους ή στη ζωγραφική της περιόδου μετά την Άλωση. Την τεχνική του ζωγράφου Τζώρτζη, που είχε νωρίτερα διακοσμήσει το καθολικό της μονής Διονυσίου (1547), αναγνωρίζει στη ζωγραφική της μονής Δοχειαρίου ο Α. Ξυγγόπουλος (*Σχεδίασμα ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής*, Αθήνα 1957) και αργότερα ο Μ. Γαρίδης (*La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination étrangère*, Athènes 1989). Πολύ σημαντική για την ιστορία της έρευνας ήταν η δημοσίευση από τον Γ. Βελένη (Πρώτες πληροφορίες για ένα ζωγράφο του 16ου αιώνα από την Κωνσταντινούπολη, *ΕΕΠΣΑΠΘ*, 1974) των ιστορικών στοιχείων του αρχείου της μονής Δουσίκου, που σε συνδυασμό με τη μελέτη επιγραφικών μαρτυριών συνέδεσε το όνομα του ζωγράφου Τζώρτζη με τα καθολικά των μονών Δουσίκου, Ρουσάνου και Δοχειαρίου. Πιο πρόσφατες και συστηματικές μελέτες συμβάλλουν στο να αποδοθεί με βεβαιότητα στον Τζώρτζη ο ζωγραφικός διάκοσμος του καθολικού της Δοχειαρίου (Κ. Βαφειάδης, *Περί της εν Άθω "Κρητικής" ζωγραφικής. Εικόνες και τοιχογραφίες της Ι. Μ. Διονυσίου και οι*

δημιουργοί τους, Αθήνα 2010, Αναγνωστόπουλος Α., *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Ρουσάνου Μετέωρων*, Θεσσαλονίκη 2010).

Για την ιστορία της μονής θεμελιώδες είναι το έργο του Ν. Οικονομίδα, ο οποίος δημοσίευσε το ιστορικό αρχείο εγγράφων (*Actes de Docheiarion*, Paris 1984). Στα βασικά εγχειρίδια για την ιστορία και την τέχνη της μονής έρχονται να προστεθούν μία σειρά ιστορικές μελέτες για τις σχέσεις της με τη Μολδαβία και την ευρύτερη περιοχή των Βαλκανίων, καθώς και η συλλογική έκδοση *Παρουσία Ιεράς Μονής Δοχειαρίου* (Άγιον Όρος 2001), με ειδικές αναφορές στην ιστορία, τη λατρεία και την τέχνη της μονής, όπου επίσης παρατίθεται συγκεντρωμένη και η σχετική βιβλιογραφία.

Ιδιαίτερα διαφωτιστικές είναι δύο πιο πρόσφατες εκδόσεις: τα αποτελέσματα του Ερευνητικού Προγράμματος που διεξήχθη από το Εθνικό Μετσόβειο Πολυτεχνείο και τον Π. Τουλιάτο στο *Ιερά Μονή Δοχειαρίου. Η αρχιτεκτονική του καθολικού και του πύργου* (Αθήνα 2009) και η μελέτη των Ν. Τουτού και Γ. Φουστέρη *Ευρετήριο της μνημειακής ζωγραφικής του Αγίου Όρους (10ος-17ος αιώνας)*, Αθήνα 2010, όπου παρουσιάζεται αναλυτικό διάγραμμα του εικονογραφικού προγράμματος του καθολικού της Δοχειαρίου, καθώς και συστηματική καταγραφή όλων των άλλων ζωγραφικών συνόλων της περιόδου, διευκολύνοντας τη μελέτη των εικονογραφικών προγραμμάτων των αγιορείτικων μονών.

Η παρούσα μελέτη εστιάζει στον ζωγραφικό διάκοσμο του νάρθηκα και της λιτής της μονής Δοχειαρίου και αποτελεί την πρώτη συστηματική παρουσίαση των τοιχογραφιών του καθολικού. Η αναλυτική παρουσίαση του εικονογραφικού προγράμματος της λιτής και του νάρθηκα, ενός από τους εκτενέστερους και πλουσιότερους θεματολογικά διακόσμους της εποχής, έρχεται να συμπληρώσει την έως τώρα έρευνα για την ορθόδοξη μνημειακή ζωγραφική του ύστερου 16ου αιώνα στον ελλαδικό χώρο στα μεγάλα μοναστικά κέντρα του Αγίου Όρους και των Μετέωρων και να διερευνήσει τη σχέση του με παράλληλα ζωγραφικά ρεύματα αλλά και τις επαφές του με περισσότερο απομακρυσμένες καλλιτεχνικές παραδόσεις. Φωτίζει επίσης το έργο του ανώνυμου επικεφαλής αγιογράφου, ελέγχοντας την προταθείσα ταύτισή του με τον γνωστό ζωγράφο των μονών Διονυσίου και Δουσίκου, τον Τζώρτζη.

Το εκτενές εικονογραφικό πρόγραμμα των πρόναων της Δοχειαρίου φανερώνει τις σχέσεις της ζωγραφικής του 16ου αιώνα με την ύστερη βυζαντινή παράδοση. Η μελέτη του ολοκληρωμένου αυτού συνόλου παρουσιάζει τη διαμόρφωση και εξέλιξη του εικονογραφικού προγράμματος του νάρθηκα κατά τον 16ο αιώνα. Παράλληλα, το εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα, επειδή αναπτύσσεται με μεγαλύτερη δυνατότητα πρωτοβουλίας εκ μέρους των συντακτών του σε σχέση με το καθιερωμένο και πιο αυστηρό πρόγραμμα του κυρίως ναού, φωτίζει το ιδεολογικό υπόβαθρο και τις πνευματικές αναζητήσεις της εποχής που εκφράζονται μέσω αυτού.

Είναι επίσης εξόχως σημαντικό ότι ο ζωγραφικός διάκοσμος των πρόναων διατηρεί την αρχική του μορφή και δεν φέρει ιδιαίτερες επεμβάσεις νεότερων εποχών, καθώς μάλιστα έχουν εν μέρει ολοκληρωθεί και οι εργασίες συντήρησης των τοιχογραφιών της λιτής. Παρέχεται κατ' αυτόν τον τρόπο η δυνατότητα καλύτερης προσέγγισης του έργου του ανώνυμου ζωγράφου, σε αντίθεση με τον κυρίως ναό όπου ο αρχικός διάκοσμος έχει αλλοιωθεί, ιδιαίτερα στις κατώτερες ζώνες, από τις επιζωγραφίσεις του 19ου αιώνα.

Ο διάκοσμος των πρόναων οργανώνεται με παραδειγματικό τρόπο γύρω από τον εσχατολογικό, δοξαστικό και σωτηριολογικό άξονα του προγράμματος του νάρθηκα και, σε συνδυασμό με την εμπειρία προηγούμενων εικονογραφικών προγραμμάτων μνημείων της ίδιας περιόδου, αναδεικνύονται οι προσωπικές επιλογές του ανώνυμου ζωγράφου, τις οποίες ακολουθεί κατά γράμμα το συνεργείο του δημιουργώντας ένα ενιαίου ύφους έργο που συνάδει με το συντηρητικό πνεύμα της μοναστικής κοινότητας και τις αισθητικές της επιλογές. Στον ζωγραφικό διάκοσμο της λιτής και του νάρθηκα ξεδιπλώνεται το ταλέντο του ανώνυμου αυτού αξιόλογου ζωγράφου με τη βαθιά θεολογική παιδεία, ο οποίος προβάλλει τις προσωπικές του επιλογές στην αισθητική και εικαστική γλώσσα των “Κρητικών”, των συνεχιστών μίας βυζαντινής παράδοσης, στην υψηλής ποιότητας συντηρητική και ακαδημαϊκή έκφρασή της, ιδίως κατά τον όψιμο 16ο αιώνα.

Στην επιλογή της μελέτης του ζωγραφικού διακόσμου του νάρθηκα και της λιτής οδήγησαν και πρακτικοί λόγοι, καθώς το ιδιαίτερα εκτεταμένο καθολικό, με το δυσθεώρητο ύψος, αποτρέπει την προσπάθεια αναλυτικής μελέτης του συνόλου των τοιχογραφιών, η οποία επιπλέον είναι αδύνατη χωρίς την

τοποθέτηση ικριωμάτων, πράγμα δύσκολο, αν όχι αδύνατο, για ένα ζωντανό μνημείο, κέντρο μίας λειτουργούσας και ακμάζουσας αδελφότητας.

Η μελέτη διαρθρώνεται σε έξι κεφάλαια. Το πρώτο κεφάλαιο πραγματεύεται την ιστορία της μονής Δοχειαρίου. Παρουσιάζει συνοπτικά την ιστορική της πορεία από την ίδρυσή της ως μονή του Αγίου Νικολάου στη Δάφνη, επίνειο του Αγίου Όρους, τη μετακίνηση και ίδρυση της μονής Δοχειαρίου στη σημερινή περίπου θέση από τον ηγούμενο και δεύτερο κτήτορα Νεόφυτο τον 12ο αιώνα ως την πλήρη ανακαίνισή της κατά τον 16ο αιώνα από τους Μολδαβούς ηγεμόνες. Σε ξεχωριστό υποκεφάλαιο παρουσιάζονται οι Μολδαβοί κτήτορες της μονής, ο Αλέξανδρος Λαπουσνεάνου και η σύζυγός του Ρωξάνδρα, καθώς και τα πορτρέτα αυτών και των παιδιών τους στη λιτή. Ακολουθεί στο δεύτερο κεφάλαιο, σύντομη παρουσίαση της αρχιτεκτονικής του καθολικού και των ιδιαιτεροτήτων που αυτό παρουσιάζει σε σύγκριση με τα υπόλοιπα αγιορείτικα καθολικά, ενώ παράλληλα γίνεται διεξοδική αναφορά στην αρχιτεκτονική διάρθρωση του νάρθηκα και της λιτής. Στο τρίτο κεφάλαιο παρουσιάζεται αναλυτικά το εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα και της λιτής, μοιρασμένο σε δύο ξεχωριστά υποκεφάλαια (παρουσίαση, συμπεράσματα). Το τρίτο αυτό κεφάλαιο κλείνει με γενικές παρατηρήσεις για το εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα και της λιτής της Δοχειαρίου όπου σχολιάζονται οι σχέσεις του με τη βυζαντινή παράδοση και επισημαίνονται οι ιδιαιτερότητές του καθώς και το δογματικό του υπόβαθρο. Ακολουθεί, στο τέταρτο και εκτενέστερο κεφάλαιο, η συστηματική εικονογραφική ανάλυση των εικονογραφικών κύκλων, μεμονωμένων σκηνών και μορφών του νάρθηκα (Α υποκεφάλαιο) και της λιτής (Β υποκεφάλαιο), η οποία κλείνει με το συμπερασματικό κεφάλαιο (Γ υποκεφάλαιο) όπου συνοψίζονται οι παρατηρήσεις για το εικονογραφικό πρόγραμμα και την εικονογραφία τού υπό εξέταση διακόσμου. Στο πέμπτο κεφάλαιο συμπληρώνεται η ανάλυση των τοιχογραφιών του νάρθηκα και της λιτής με παρατηρήσεις στο ύφος και την τεχνοτροπία, σε σχέση κυρίως με το έργο του ζωγράφου Τζώρτζη. Το έκτο και τελευταίο κεφάλαιο της μελέτης παρουσιάζει τα συμπεράσματα της έρευνας, βασισμένα στην εικονογραφική και τεχνοτροπική ανάλυση των τοιχογραφιών, όπου η ζωγραφική της μονής Δοχειαρίου συνδέεται με τη δραστηριότητα και το έργο του επώνυμου ζωγράφου του 16ου αιώνα Τζώρτζη, ενός ζωγράφου που ξεκίνησε την καλλιτεχνική του

δραστηριότητα στο Άγιο Όρος και τη μονή Διονυσίου, ωρίμασε στα μνημεία των Μετεώρων (Μεταμόρφωση, Ρουσάνου) και της γύρω περιοχής (Δουσίκου) και επέστρεψε στην αθωνική χερσόνησο για την τοιχογράφηση της μονής Δοχειαρίου, τελευταίο γνωστό αποδιδόμενο έργο του, το οποίο επιπλέον κλείνει τη σειρά των μεγάλων μνημειακών συνόλων του 16ου αιώνα στο Άγιο Όρος.

Η παρούσα μελέτη υποβάλλεται ως διδακτορική διατριβή στο Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων. Η μελέτη του διακόσμου της Δοχειαρίου είχε ξεκινήσει χρόνια νωρίτερα, ύστερα από την καθοριστική συμβολή του Μίλτου Γαρίδη, χάρη στον οποίο τα επιστημονικά μου ενδιαφέροντα στράφηκαν και επικεντρώθηκαν στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής της περιόδου μετά την Άλωση στον ελλαδικό και ευρύτερο βαλκανικό χώρο. Ήταν άλλωστε εκείνος που με τον ιδιαίτερο τρόπο του ενθάρρυνε και έθεσε τις βάσεις για την παρούσα μελέτη. Καθοριστική ήταν επίσης η συνεργασία, συμβολή και προτροπή της αναπληρώτριας καθηγήτριας Αγγελικής Σταυροπούλου, η οποία δέχθηκε να αντικαταστήσει τον Μίλτο Γαρίδη ως επιβλέπουσα της μελέτης, αλλά και του ομότιμου καθηγητή Αθανάσιου Παλιούρα, που ήδη από τα φοιτητικά μου χρόνια ενθάρρυνε με κάθε τρόπο την ενασχόλησή μου με το θέμα. Ευχαριστώ επίσης θερμά την επίκουρο καθηγήτρια Ελένη Δωρή που δέχτηκε να συμμετάσχει στη συμβουλευτική επιτροπή και να παρακολουθήσει με καθοριστικό τρόπο την εξέλιξη της εργασίας.

Ιδιαίτερα ευχαριστίες οφείλω στον οσιολογιώτατο καθηγούμενο της μονής Δοχειαρίου Γρηγόριο για την παροχή ευλογίας για τη μελέτη του διακόσμου της λιτής και του νάρθηκα, καθώς και τη χορήγηση άδειας φωτογράφισης στους συγκεκριμένους χώρους του καθολικού. Ιδιαίτερες ευχαριστίες στον πατέρα Γαβριήλ και τον μοναχό Σεραφείμ, αλλά και όλη τη μοναστική αδελφότητα και όσους ξεχωριστά με την αμέριστη βοήθειά τους και την παροχή φιλοξενίας διευκόλυναν, κατά τις επισκέψεις μου στο μοναστήρι, τις απαραίτητες εργασίες που συνέβαλαν στην πρόοδο και ολοκλήρωση της παρούσας μελέτης.

Η εκπόνηση της διδακτορικής διατριβής δεν θα ήταν δυνατή χωρίς τη διετή εκπαιδευτική άδεια που μου χορηγήθηκε από το Υπουργείο Πολιτισμού και Τουρισμού και κυρίως την επιμονή, προτροπή και υποστήριξη στην ολοκλήρωσή

της από τον αείμνηστο διευθυντή του Βυζαντινού Μουσείου Δημήτρη Κωνστάντιο, όπως και από τον επίσης εκλιπόντα συνάδελφο και φίλο Τίτο Παπαμαστοράκη.

Θερμές ευχαριστίες οφείλω στις διευθύντριες του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου στην Αθήνα Ευγενία Χαλκιά και Αναστασία Λαζαρίδου, οι οποίες με τη σειρά τους υποστήριξαν και διευκόλυναν την εκπόνηση της μελέτης, αλλά και στη διευθύντρια της 19ης Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων στα Τρίκαλα Κρυστάλλω Μαντζανά, που επέτρεψε και διευκόλυνε την πρόσβαση και μελέτη του ιδιαίτερα πλούσιου φωτογραφικού αρχείου της Εφορείας.

Οι φωτογραφίες είναι στο μεγαλύτερο μέρος τους του Σπυρίδωνα Παναγιωτόπουλου, με τον οποίο επισκεφθήκαμε το μοναστήρι για να πραγματοποιηθεί η φωτογραφική τεκμηρίωση του ζωγραφικού διακόσμου της λιτής και του νάρθηκα.

Το μεγαλύτερο μέρος της εργασίας ολοκληρώθηκε στο Παρίσι και τη Βυζαντινή Βιβλιοθήκη (Bibliothèque byzantine) του Collège de France. Ευχαριστώ θερμά όλο το προσωπικό της βιβλιοθήκης, τις κυρίες Catherine Piganiol και Marie-Hélène Blanchet, που διευκόλυναν με κάθε τρόπο την πρόοδο της μελέτης, καθώς επίσης και τους Κωνσταντίνο Vetochnikov και Nina Yamanidze για την παροχή κάθε βοήθειας κατά τη διάρκεια εργασίας μου στη βιβλιοθήκη. Τους ευχαριστώ επίσης θερμά για την πρόσβαση στη βιβλιοθήκη του Centre de recherche d'Histoire et Civilisation de Byzance.

Ιδιαίτερα ευχαριστώ τον Georges Kiourtzian, επίσης από τη Βυζαντινή βιβλιοθήκη στο Παρίσι, ο οποίος με κάθε τρόπο συνέβαλε, ενθαρρύνοντας και παρέχοντας βοήθεια και συμβουλές, στην ολοκλήρωση της συγγραφής της μελέτης. Ένα μεγάλο ευχαριστώ επίσης στους φίλους που διευκόλυναν την παραμονή μου στο Παρίσι Antony Hostein, Antonine Ribardiere, Irene Alvarez και την Κατερίνα Πολυχρονιάδη. Η συνάδελφος και φίλη Αργυρώ Καραμπερίδη διάβασε την εργασία και οι παρατηρήσεις της, όπως και οι πολύτιμες συμβουλές της, συνέβαλαν στην ολοκλήρωσή της. Ευχαριστώ επίσης θερμά για τις συμβουλές και τη συμπαράσταση τους φίλους και συναδέλφους Νίκη Βασιλικού, Ειρήνη Λεοντακιανάκου, Βάσω Παπαγεωργίου, Ιωάννα Ράπτη, Κική Χόρτη, Ελένη Μιχαλοπούλου και Σπύρο Νάσαινα. Η εκπόνηση της διατριβής δεν θα ήταν δυνατή χωρίς την υπομονή, επιμονή και αμέριστη συμπαράσταση της οικογένειάς μου, που στάθηκε με κάθε τρόπο αρωγός στην ολοκλήρωσή της.

Ι. Η ΜΟΝΗ ΔΟΧΕΙΑΡΙΟΥ

Α. Ιστορική ανασκόπηση

Η μονή του Αγίου Νικολάου της Δάφνης

Η ίδρυση της μονής Δοχειαρίου¹ ανάγεται στις αρχές του 11ου αιώνα και η ιστορία της συνδέεται με αυτή της μονής του Αγίου Νικολάου της Δάφνης². Η πρώτη αυτή μονή, η οποία σύμφωνα με την παράδοση ιδρύθηκε από τον μοναχό Ευθύμιο, σύγχρονο του Αθανασίου Αθωνίτη, βρισκόταν στο επίνειο του Αγίου Όρους Δάφνη και ήταν αφιερωμένη στον Άγιο Νικόλαο. Πρώτη σαφή χρονολογική μαρτυρία για τη μονή του Αγίου Νικολάου παρέχουν δύο έγγραφα του Πρώτου του Αγίου Όρους Νικηφόρου, του έτους 1013, όπου συνυπογράφει ο μοναχός της Δάφνης Θεόδουλος³. Ο ιδρυτής της μονής, σύμφωνα με υπόθεση του Ν. Οικονομίδη⁴, μπορεί να ταυτιστεί με κάποιον Ιωάννη που αναφέρεται σε δύο έγγραφα του 1016 και 1018⁵, πιθανώς τον δοχειάρη της γειτονικής μονής Ξηροποτάμου. Η προσωνυμία Δοχειαρίου διατηρήθηκε εις ανάμνηση του ιδρυτή της μονής και χαρακτήριζε τη μονή του Αγίου Νικολάου στη Δάφνη. Στα μέσα του

¹ Στοιχεία για την ιστορία της Δοχειαρίου, από την ίδρυσή της ως σήμερα, αντλούμε κυρίως από την έκδοση των Βυζαντινών αρχείων της μονής, τα οποία δημοσιεύθηκαν από τον Ν. Οικονομίδη (Οικονομίδης Ν., *Actes de Docheiariou*, Paris 1984), καθώς και τη νεότερη αναλυτική παρουσίαση της ιστορίας της από τον Β. Γόνη στη συλλογική έκδοση *Παρουσία της Ιεράς Μονής Δοχειαρίου* (Γόνης Δ., «Ιστορικό διάγραμμα της Ιεράς Μονής Δοχειαρίου», *Παρουσία Ιεράς Μονής Δοχειαρίου*, Άγιον Όρος 2001, 38-90, βλ. επίσης σημ. 1, όπου συγκεντρωμένη βιβλιογραφία).

² Οικονομίδης, *Actes de Docheiariou*, 2-7, όπου και η παρουσίαση των βασικών πηγών για τη σύνταξη της ιστορίας της μονής. Πρβλ. Γόνης, «Ιστορικό διάγραμμα», 38-40.

³ Οικονομίδης, *Actes de Docheiariou*, 5. Ο Θεόδουλος υπογράφει σε έγγραφο του Πρώτου Νικηφόρου τον Απρίλιο του 1013 ως *μοναχός της Δάφνης* (*Actes d'Iviron I*, 205.31). Ο ίδιος υπογράφει σε έγγραφο πάλι του Πρώτου Νικηφόρου στις 19 Απριλίου 1015 ως *μοναχός ο του Δοχειαρίου* (ό.π., 215.70) και τον Δεκέμβριο του 1020, σε έγγραφο του Πρώτου Λεόντιου ως *μοναχός και ηγούμενος της Δάφνης* (*Actes d'Iviron I*, 232.26). Ο Θεόδουλος είναι ο πρώτος γνωστός ηγούμενος της Δοχειαρίου και υπογράφει με τον τίτλο του για πρώτη φορά το 1020 και αργότερα το 1045 το Τυπικό του Κωνσταντίνου Μονομάχου (Οικονομίδης, *Actes de Docheiariou*, 6 και σημ. 2). Πρβλ. Γόνης, «Ιστορικό διάγραμμα», 39-40.

⁴ Ό.π., 5-6: σύμφωνα με αυτή την υπόθεση η μονή πρέπει να ιδρύθηκε από τον Ιωάννη λίγο πριν το 1013, αφού είχε προλάβει να οργανωθεί ώστε να στείλει αντιπροσώπους της στη Σύναξη των Καρυών. Ο συγγραφέας προσθέτει επιπλέον ότι ο τίτλος “του Δοχειαρίου” φανερώνει μία προσωπική ακόμη σχέση των μοναχών με τον ιδρυτή της μονής (ως πνευματικά τέκνα του δοχειάρη που την ίδρυσε). Ο απρόσωπος τίτλος «μονή του Δοχειαρίου» εμφανίζεται μετά το 1037 (ό.π., 6).

⁵ Ό.π., 5: πρόκειται για έγγραφα από τα αρχεία της Λαύρας και του Βατοπαιδίου. Πρβλ. *Actes de Lavra I*, 155.40, όπου υπογράφει ως *μοναχός ο Δοχειάριος*, και Bompaire J. – Lefort J. – Kravari V. – Giros Ch., *Actes de Vatopedi. I. Des origines à 1329*, Paris 2001, 86, 50, όπου υπογράφει και πάλι με τον ίδιο τρόπο. Ο Ν. Οικονομίδης (ό.π., 5) υποθέτει επίσης ότι η ίδρυση της μονής στη Δάφνη συμπεριλαμβανόταν στο σχέδιο του Παύλου της Ξηροποτάμου να ελέγξει το έρημο νότιο τμήμα της αθωνικής χερσονήσου, με μία πολιτική ενάντια στη Μεγίστη Λαύρα και τις καινοτομίες που είχε εισαγάγει ο Αθανάσιος (πρβλ. Γουναρίδης Π., «Ο άγιος Παύλος και η μονή Ξηροποτάμου», *Σύμμεικτα*, 8 (1989) 135-142 κυρίως 139-140 για τη Δοχειαρίου).

11ου αιώνα⁶, χωρίς να είναι απόλυτα σαφείς οι λόγοι, η μονή του Αγίου Νικολάου μεταφέρεται από την αρχική της θέση στη σημερινή, μεταξύ των μονών Ξενοφώντος και Κωνσταμονίτου⁷. Η καινούργια μονή είναι αφιερωμένη, όπως και η παλιά, στον Άγιο Νικόλαο και διατηρεί την προσωνυμία Δοχειαρίου. Το 1089 η μονή του Αγίου Νικολάου του Δοχειαρίου έχει αυξήσει το κύρος και τη θέση της στην ιεραρχία του Αγίου Όρους⁸.

Η μονή του Αρχάγγελου Μιχαήλ και ο ηγούμενος Νεόφυτος

Λίγα χρόνια αργότερα, σίγουρα πριν το 1118⁹, η μονή παρουσιάζεται ως ανέκαθεν αφιερωμένη στον αρχάγγελο Μιχαήλ. Η αλλαγή αυτή, στην οποία δεν αναφέρονται καθόλου οι πηγές, συμπίπτει με την εμφάνιση δύο σημαντικών προσωπικοτήτων στην ιστορία της Δοχειαρίου, των ηγουμένων Ευθύμιου και Νεόφυτου¹⁰. Σύμφωνα με την παράδοση πρόκειται για τους ιδρυτές της μονής. Ο Ν. Οικονομίδης υποθέτει την ύπαρξη μίας δευτερεύουσας εγκατάστασης, ίσως ενός αρσανά με παρεκκλήσιο αφιερωμένο στον αρχάγγελο Μιχαήλ, ο οποίος λόγω της γειννίας με τη θάλασσα έγινε σταδιακά το κέντρο του μοναστηριού (μεταξύ των ετών 1083-1108), ενώ εγκαταλείφθηκαν τα αρχικά κτίρια της μονής του Αγίου Νικολάου που βρισκόταν πιθανώς σε κοντινή ορεινή περιοχή¹¹. Σε

⁶ Οι πιθανές ημερομηνίες, σύμφωνα με τον Ν. Οικονομίδη, τοποθετούνται μεταξύ του 1037-1045 ή 1051-1056, με πιθανότερη τη δεύτερη (Οικονομίδης, *Actes de Docheiariou*, 6). Η μεταφορά στον νέο τόπο έγινε πριν το 1089 (1083 αναφέρεται από τον Οικονομίδη), οπότε και μνημονεύεται σε έγγραφο του Πρώτου Παύλου ότι η μονή του Αγίου Νικολάου του Δοχειαρίου βρίσκεται δυτικά της Ξενοφώντος (Πρβλ. Γόνης, «Ιστορικό διάγραμμα», 40, Παπαχρυσάνθου D., *Actes de Xénophon*, Paris 1986, 72, στ. 107-115, και σχολιασμό Οικονομίδη, ό.π.).

⁷ Η μετάθεση αυτή δικαιολογείται, σύμφωνα με την παράδοση της μονής, από την ολοκληρωτική καταστροφή του μοναστηριού, ύστερα από επιδρομή Σαρακηνών. Η επιδρομή αυτή συμπίπτει χρονικά με τη δραστηριοποίηση των Σαρακηνών στο Αιγαίο το 1035. Ο Ν. Οικονομίδης αναφέρει και πιο πρακτικούς λόγους που συνέβαλαν στη μετάθεση της μονής από το λιμάνι της Δάφνης, όπως την αναζήτηση και διεκδίκηση νέου, μεγαλύτερης έκτασης και ασφαλέστερου, κυρίως, γειτονικού τόπου (βλ. αναλυτικά ό.π., 6-7).

⁸ Ό.π., 7. Πρβλ. Γόνης, «Ιστορικό διάγραμμα», 40-41.

⁹ Η διαθήκη του ηγουμένου της Δοχειαρίου Νεόφυτου συντάσσεται μετά το 1118 (Οικονομίδης, *Actes de Docheiariou*, αρ. 6, 91-97). Ο Ν. Οικονομίδης τοποθετεί την αλλαγή στην αφιέρωση της μονής στον αρχάγγελο Μιχαήλ πριν το 1108 (ό.π., 7, 9). Την ημερομηνία αυτή υπογράφει ως ηγούμενος ο Νεόφυτος (*Actes de Lavra I*, 299.45), με τον οποίο σχετίζεται η αλλαγή στην αφιέρωση της μονής.

¹⁰ Βλ. αναλυτικά Οικονομίδης, *Actes de Docheiariou*, 7-11. Πρβλ. Γόνης, «Ιστορικό διάγραμμα», 41-44. Τον Ευθύμιο γνωρίζουμε από την εσωτερική παράδοση της μονής, αλλά δεν μπορούμε να αμφισβητήσουμε την ιστορικότητά του, παρότι το όνομά του δεν εμφανίζεται στα έγγραφα της Δοχειαρίου (ό.π., 8). Ο Ν. Οικονομίδης υποθέτει ότι ήταν σύγχρονος του Νικηφόρου Βοτανειάτη (1078-1081), πιθανώς αριστοκρατικής γενιάς και διαμεσολαβητής μεταξύ του μοναστηριού και της αυτοκρατορικής οικογένειας, όπως και ο μεταγενέστερός του Νεόφυτος.

¹¹ Ό.π., 8-9. Με αυτόν τον τρόπο δικαιολογεί το ρόλο του Ευθυμίου στην ιστορία της μονής και τη θεώρησή του ως ιδρυτή της: μπορεί να ήταν αυτός που μετέφερε τη μονή του Αγίου Νικολάου του Δοχειαρίου για πρακτικούς λόγους κοντά στη θάλασσα.

αυτό το μοναστήρι έγινε ηγούμενος ο Νεόφυτος¹², δεύτερος κτήτορας και ανακαινιστής της Δοχειαρίου. Με βεβαιότητα επίσης γνωρίζουμε ότι το καθολικό της νέας αυτής μονής ολοκληρώθηκε το έτος 1118, σύμφωνα με επιγραφή που ανακαλύφθηκε στον βορειοανατολικό κίονα του σημερινού κυρίως ναού¹³.

Ο Νεόφυτος πραγματοποίησε πλήθος εργασιών στο μοναστήρι, ανήγειρε νέο καθολικό, έχτισε πύργο και συγκέντρωσε λειτουργικά βιβλία, ιερά σκεύη, άμφια και εικόνες. Με τον ηγούμενο Νεόφυτο συνδέεται επίσης η εύρεση του θησαυρού στον Λόγγο, μετόχι της μονής στη Σιθωνία. Πρόκειται για το θαύμα των αρχαγγέλων στη Δοχειαρίου, χάρη στο οποίο ολοκληρώθηκαν οι εργασίες στη μονή και άλλαξε η αφιέρωσή της στον αρχάγγελο Μιχαήλ¹⁴. Στο ίδιο πρόσωπο, τέλος, οφείλουμε μία σειρά από πληροφορίες σχετικά με το εσωτερικό καθεστώς της μονής¹⁵.

Η μονή Δοχειαρίου από τον 12ο έως τον 16ο αιώνα

Ελάχιστες και αποσπασματικές είναι οι πληροφορίες για τη μονή από τον 12ο ως και τον 15ο αιώνα¹⁶: η μονή Δοχειαρίου αναφέρεται συχνά ως βασιλική μονή, διοικείται με το κοινοβιακό σύστημα, αν και παρουσιάζονται ορισμένες παρατυπίες ιδίως κατά τον 14ο αιώνα, περίοδο ισχυρών επιρροών του κινήματος του Ησυχασμού και ενίσχυσης του ιδιόρρυθμου συστήματος. Το ίδιο το κίνημα του Ησυχασμού αποσιωπάται από το υπάρχον αρχειακό υλικό της Δοχειαρίου και δεν μας είναι γνωστή δράση ησυχαστών στη μονή. Επίσης είναι γνωστή η εμπορική δραστηριότητα των Δοχειαριτών μέσα από τη διήγηση του θαύματος των αρχαγγέλων. Η μονή Δοχειαρίου είναι αφιερωμένη στον αρχάγγελο Μιχαήλ

¹² Πρβλ. ό.π., 8-10 και 8, σημ. 3 για τα βιογραφικά του στοιχεία, καθώς και τη διαθήκη του (ό.π., 91-97). Πρβλ. Γόνης, «Ιστορικό διάγραμμα», 41-44.

¹³ Ό.π., 44. Πρβλ. Τουλιάτος – Χαρκιολάκης, «Εισαγωγή στην αρχιτεκτονική», 168-169.

¹⁴ Σχετικά με τη διήγηση του θαύματος, Οικονομίδης, *Actes de Docheiariou*, 9-10. Η εύρεση του θησαυρού θεωρείται αναμφισβήτητη γιατί πραγματικά η μονή κατείχε το εν λόγω μετόχι (και σύμφωνα με το *Προσκυνητάριο* αποκτήθηκε από τον ίδιο τον Νεόφυτο), όπου διατηρούνταν αρχαία ερείπια ως και τον 14ο αιώνα, αλλά και εξαιτίας του γεγονότος ότι ο Νεόφυτος πραγματοποίησε σειρά από εμπορικές συναλλαγές με χρυσά νομίσματα που χρονολογούνται τουλάχιστον δύο αιώνες ωριότερα (ό.π., 10).

¹⁵ Στη διαθήκη του Νεόφυτου, την οποία χαρακτηρίζει *διάταξιν*. Μέσα σε αυτή εκφράζονται οι βασικές αρχές λειτουργίας της μονής και προσδιορίζονται τα καθήκοντα καθώς και οι υποχρεώσεις του ηγουμένου και των μοναχών (ό.π., 10-11, 91-97). Πρβλ. Γόνης, «Ιστορικό διάγραμμα», 44-45, ο οποίος το χαρακτηρίζει τυπικό σε εμβρυακή κατάσταση.

¹⁶ Οικονομίδης, *Actes de Docheiariou*, 13-22. Πρβλ. Γόνης, «Ιστορικό διάγραμμα», 46-51, σχετικά με τη γεωγραφική επέκταση της μονής, την παρουσίαση των ιδιοκτησιών της Δοχειαρίου εκτός Αγίου Όρους, τη θαυματουργή επέμβαση των αρχαγγέλων και την εύρεση πόσιμου νερού.

ως και τον 12ο αιώνα¹⁷. Από το 1273/74¹⁸ μετονομάζεται σε μονή των Ταξιαρχών ή Ασωμάτων και ιδιαίτερα των αρχαγγέλων Μιχαήλ και Γαβριήλ. Με βεβαιότητα μπορεί ακόμη να υποστηριχθεί ότι η μονή γνωρίζει από την έναρξη της οθωμανικής κυριαρχίας στο Άγιο Όρος (1423/24) περιόδους παρακμής, διαθέτει προφανώς μικρό αριθμό μοναχών, ενώ ερημώνεται προσωρινά μέχρι το 1494¹⁹. Είναι επίσης γνωστό πως στις αρχές του 16ου αιώνα ο ηγεμόνας της Μολδαβίας Μπογδάν ο Γ΄ (1504-1517) προχώρησε στην εκ νέου ανέγερση του καθολικού της Δοχειαρίου²⁰, ενώ η μονή ενισχύεται στη συνέχεια οικονομικά από τον Πέτρο Ράρες (1527-1538, 1541-1546)²¹.

Αρχαιακές μαρτυρίες επιβεβαιώνουν την ερήμωση της μονής κατά τον 16ο αιώνα (1527/28) ύστερα από επιδρομή πειρατών και την προσωρινή απώλεια του αρχείου της²². Η σταδιακή επανίδρυση της μονής ξεκινά με την επέμβαση του αρχιεπισκόπου Αχρίδας Πρόχορου (;-1550), η οποία έρχεται να ενισχύσει τις

¹⁷ Οικονομίδης, *Actes de Docheiariou*, 11. Επιβεβαίωση αποτελούν τα μολυβδόβουλλα της μονής της ίδιας περιόδου που φέρουν στη μία όψη τη μορφή του αρχαγγέλου.

¹⁸ Γόνης, «Ιστορικό διάγραμμα», 46. Η ημερομηνία προκύπτει από ενθύμηση-σημείωση του μοναχού Ιωάννη στον κώδικα αρ. 10 της μονής, όπου οι αρχάγγελοι αναφέρονται ως προστάτες της Δοχειαρίου. Με αυτόν τον τρόπο μετατίθεται νωρίτερα η μέχρι πρότινος γνωστή ημερομηνία (1311) για την αφιέρωση της μονής στους αρχαγγέλους (Οικονομίδης, *Actes de Docheiariou*, 11).

¹⁹ Γόνης, «Ιστορικό διάγραμμα», 52-55. Από τις σχετικές μαρτυρίες αναφέρονται ενδεικτικά η επένδυση με μολύβι της στέγης του καθολικού το 1436/37, ύστερα από χορηγία κάποιου Αντώνιου Τζελνίκι από τη Σερβία (ό.π., σημ. 98) και η παροχή ετήσιας οικονομικής βοήθειας από τον ηγεμόνα της Βλαχίας Βλαδ μοναχό το 1490 (Μαρινέσκου, «Σχέσεις με Μολδαβία και Βλαχία», 199), η οποία ανανεώθηκε στην πορεία από Βοεβόδες της Βλαχίας και της Μολδαβίας (ό.π.). Πρβλ. Πάντος, *Αρχιεπίσκοπος Αχρίδας Πρόχορος*, 37-46 και Năsturel, *Le Mont Athos*, 203-215.

²⁰ Δεν είναι σαφές τι ακριβώς προσδιορίζει η αναφορά στην εκ νέου ανέγερση του καθολικού. Πρόκειται πιθανότατα για εργασίες συντήρησης. Το χάραγμα σε μολυβδόφυλλο του κεντρικού τρούλου, με την ημερομηνία 1501, μάλλον συνδέεται με αυτή τη φάση ανακατασκευών του καθολικού (βλ. την αναφορά στο Τουλιάτος – Χαρκιολάκης, «Εισαγωγή στην αρχιτεκτονική», 168). Σύμφωνα με τον Πάντο (Πάντος, *Αρχιεπίσκοπος Αχρίδας Πρόχορος*, 44-45) οικοδομικές δραστηριότητες σαφώς υπαινίσσεται και το χρυσόβουλο παραχώρησης οικονομικής βοήθειας που υπογράφηκε από τον ηγεμόνα της Βλαχίας Ράδου Παΐσιε (1536). Πρβλ. Năsturel, *Le Mont Athos*, 204.

²¹ Năsturel, *Le Mont Athos*, 203-208 (για τις σχέσεις με τη Βλαχία) και 208-215 (για τις σχέσεις με τη Μολδαβία). Πρβλ. Μαρινέσκου, «Σχέσεις με Μολδαβία και Βλαχία», 119-120, Πάντος, *Αρχιεπίσκοπος Αχρίδας Πρόχορος*, 44-46.

²² Οικονομίδης, «Ιερά Μονή Δοχειαρίου», 226. Έγγραφο της Συνάξεως των Καρυών και του Πρώτου Καλλίστρατου αναφέρεται στην καταπάτηση των εδαφών και την κατάληψη της μονής από τους μοναχούς της γειτονικής Ξενοφώντος, οι οποίοι επιπλέον πήραν το αρχείο της. Η ληηλάτηση και καταστροφή της μονής από πειρατές επιβεβαιώνεται σε γράμμα του Πατριάρχη Ιερεμία Α΄ του έτους 1530, το οποίο επίσης καταδικάζει τη μονή Ξενοφώντος για όσα προαναφέρθηκαν (ό.π., 216, αρ. 45).

περιστασιακές χορηγίες των ηγεμόνων των παραδουνάβιων περιοχών²³. Η επέμβαση αυτή περιλάμβανε έργα ενίσχυσης της αμυντικής οχύρωσης και τη σταδιακή ανακαίνιση της μονής, ξεκινώντας με την ίδρυση της νέας τράπεζας²⁴. Μεταξύ των ετών 1527/28 και 1560 τα έργα που πραγματοποιούνται στη μονή αφορούν κυρίως την ενίσχυση του οχυρωματικού της χαρακτήρα, ώστε να εξασφαλιστεί αυτή και η αδελφότητα τόσο από μελλοντικές πειρατικές επιδρομές όσο και από τις διενέξεις με γειτονικές μονές, προετοιμάζοντας ταυτόχρονα το έδαφος για την πλήρη ανοικοδόμηση του προβληματικού καθολικού²⁵. Στο καθολικό γίνονται κάποιες σωστικού προφανώς χαρακτήρα επεμβάσεις, σε μια προσπάθεια να καθυστερήσει η τελική κατάρρευσή του, που τελικά συνέβη το 1554, σύμφωνα με σημείωμα κώδικα της μονής Διονυσίου²⁶. Το γεγονός επικυρώνεται από το αρχείο των οθωμανικών εγγράφων της μονής και την αίτηση του ίδιου έτους των μοναχών της Δοχειαρίου, ώστε να τους παραχωρηθεί

²³ Η εποχή επέμβασης του αρχιεπισκόπου Πρόχορου συμπίπτει χρονικά με τις δραστηριότητες του Μολδαβού ηγεμόνα Πέτρου Ράρες (1527-1538, 1541-1546), ενώ δεν αποκλείεται η συνεργασία τους (βλ. Πάντος, *Αρχιεπίσκοπος Αχρίδας Πρόχορος*, 120-121). Την ίδια περίοδο έδρασε ο ηγούμενος Γερμανός, ο οποίος αναφέρεται στη Διήγηση των Θαυμάτων (βλ. αναλυτικά Γόνης, «Ιστορικό διάγραμμα», 55-56).

²⁴ Η επανίδρυση της παρηκμασμένης μονής Δοχειαρίου είναι, σύμφωνα με τον Δ. Πάντο (ό.π., 120), η ανταπάντηση του αρχιεπισκόπου της Αχρίδας Πρόχορου στον Πατριάρχη Κωνσταντινουπόλεως Ιερεμία Α΄, ο οποίος ανασυγκρότησε την ίδια περίοδο τη διαλυμένη μονή Σταυρονικήτα. Οι επεμβάσεις του Πρόχορου στη Δοχειαρίου πραγματοποιούνται μετά την απώλεια των επαρχιών των παραδουνάβιων περιοχών, που ξαναπέρασαν στη δικαιοδοσία του Πατριαρχείου (βλ. αναλυτικά, ό.π., 57 κ.ε. για το ρόλο του αρχιεπισκόπου Αχρίδας ως νέου κτήτορα της μονής Δοχειαρίου, καθώς και για τα κίνητρα της επέμβασής του στη μονή). Σε ό,τι αφορά την ανέγερση της νέας τράπεζας βλ. ό.π., 73-81. Άμεση προτεραιότητα για τους Δοχειαρίτες μοναχούς ήταν η ενίσχυση της οχύρωσης της μονής, ιδίως μετά την καταστροφική επιδρομή των πειρατών το 1527/28. Η εκτεθειμένη προς τη θάλασσα δυτική πλευρά της μονής, πάνω στην οποία πατούσε η παλαιά τράπεζα, θα είχε λογικά άμεση προτεραιότητα. Παράλληλα, η ίδρυση νέας τράπεζας και ο εξοπλισμός της με λειτουργικά χειρόγραφα, σκεύη, άμφια και εικόνες συμπληρώνουν τα έργα πλήρους ανακαίνισης (ό.π., 57-81), τα οποία θα ολοκληρωνόταν με την απόκτηση νέου καθολικού.

²⁵ Σε αυτό το πλαίσιο ενέταξαν οι Δοχειαρίτες και τη μεταγενέστερη κατασκευή του κρυμμένου υπερώου στο νέο καθολικό του 1568, πάνω από τη λιτή και τον νάρθηκα (βλ. αναλυτικά Τουλιάτος, *Ιερά Μονή Δοχειαρίου*, 50, 82-97).

²⁶ Καδός Σ., *Τα σημειώματα των χειρογράφων της Μονής Διονυσίου Αγίου Όρους*, Ιερά Μονή Διονυσίου 1996, 108, αρ. 337. Πρβλ. Γόνης, «Ιστορικό διάγραμμα», 58.

άδεια επισκευής του κατεστραμμένου παλιού ναού²⁷. Τότε πιθανότατα εντάθηκε η αναζήτηση του προσώπου εκείνου που θα χρηματοδοτούσε την ανακαίνισή του. Την εκ βάθρων ανακαίνιση του καθολικού, όπως αναφέρει η κτητορική επιγραφή, ανέλαβε ο Μολδαβός ηγεμόνας Αλέξανδρος Λαπουσνεάνου (1552-1561 και 1563/64-1568). Οι εργασίες ξεκίνησαν πιθανότατα από την πρώτη περίοδο ηγεμονίας του δεδομένου ότι οι Δοχειαρίτες εξασφάλισαν την άδεια ανακατασκευής από τις τουρκικές αρχές το 1560²⁸, για να ολοκληρωθούν τελικά στη δεύτερη. Πρόκειται για ένα ακόμη έργο που εγγράφεται στο πλαίσιο των σχέσεων μεταξύ των ηγεμόνων των παραδουνάβιων περιοχών και του Αγίου Όρους²⁹.

B. Οι κτήτορες της μονής κατά τον 16ο αιώνα

Η κτητορική επιγραφή

Η κτητορική επιγραφή βρίσκεται στο υπέρθυρο της Βασιλείου Πύλης (εικ. iv), στο δυτικό τοίχο του κυρίως ναού, κάτω από την παράσταση του Χριστού Αναπεσόντος. Τοποθετείται στην τυπική για την αναγραφή κτητορικών επιγραφών θέση στα μοναστηριακά συγκροτήματα του Αγίου Όρους και των

²⁷ Δημητριάδης, «Οθωμανικά έγγραφα», 255. Η άδεια παραχωρήθηκε υπό τον όρο να ξαναχτιστεί με τον ίδιο ρυθμό που είχε πριν την πτώση και χωρίς επέκταση (ό.π.). Το 1560 το καθολικό της μονής παρουσιάζεται ως μισοερειπωμένο και με προβλήματα κυρίως στη στέγασή του, ενώ λίγο αργότερα (1562) με νέο φερμάνι απαγορεύεται να εκβιάζονται οι μοναχοί από μερίδα Τούρκων, οι οποίοι τους κατηγορούσαν ότι είχαν παρεκκλίνει του αρχικού σχεδίου επισκευής του ναού (ό.π.). Είναι πιθανό η αναφορά του 1560 να χρησιμοποιήθηκε σαν δικαιολογία προς την τουρκική διοίκηση, ενισχύοντας τη νομιμοφάνεια της δράσης των μοναχών, ώστε να μπορέσουν ανενόχλητοι να συνεχίσουν τα έργα της πλήρους ανακαίνισης του καθολικού και πιθανώς να δικαιολογηθούν για τις διαστάσεις που έπαιρνε σταδιακά ο νέος ναός κατά τις εργασίες, οι οποίες λογικά θα είχαν ξεκινήσει στη μονή. Στα οθωμανικά έγγραφα της μονής (ό.π., 255-256) αναφέρεται επίσης ότι ο σεισμός του 1566 προκάλεσε φθορές σε κτίριά της, το 1567 ζητήθηκε έγκριση από το ιεροδικείο για την εφαρμογή φερμανιού και την έναρξη εργασιών επισκευής στη μονή, το 1574 επισκευάστηκε ο αρσανάς, το 1579 πραγματοποιήθηκαν επισκευές στον εξωνάρθηκα, το 1586 επισκευάστηκε το βόρειο τείχος της μονής λόγω ερείπωσης και κινδύνου εισόδου πειρατών, το 1589 η μονή δέχθηκε επίθεση πειρατών που οδήγησε σε νέα ενίσχυση της οχύρωσής της. Το 1597 επισκευάστηκε ο πύργος πάνω από την πύλη της μονής και το 1601 χτίστηκαν άλλοι τέσσερις πυργίσκοι. Πρβλ. ό.π., 256-257 για περαιτέρω επισκευές στη μονή κατά τον 17ο αιώνα, καθώς και λοιπές πληροφορίες. Βλ. επίσης Τουλιάτος – Χαρκιολάκης, «Εισαγωγή στην αρχιτεκτονική», 169-171.

²⁸ Γόνης, «Ιστορικό διάγραμμα», 58. Η ενθύμηση «ἐκτίσθη τοῦ Δοχειαρίου ὁ ναὸς» σε χειρόγραφο κώδικα του έτους 1562 και η επιγραφή «[...] ἔκτισαν τὴν ἐκκλησίαν τοῦ Δοχειαρίου» σε εικόνα του έτους 1563 δηλώνουν προφανώς την ολοκλήρωση των οικοδομικών εργασιών στο νέο καθολικό της Δοχειαρίου (Τουλιάτος – Χαρκιολάκης, «Εισαγωγή στην αρχιτεκτονική», 169).

²⁹ Βλ. ενδεικτικά Năsturel P., *Le Mont Athos et les Roumains. Recherches sur leurs relations du milieu du XIVe siècle à 1654*, Roma 1986 και Τσιοράν Γ., *Σχέσεις των ρουμανικών χωρών μετά του Άθω και δη των μονών Κουτλουμουσίου, Λαύρας, Δοχειαρίου και Αγίου Παντελεήμονος ή των Ρώσων*, Αθήνα 1938, όπου συγκεντρωμένη η σχετική βιβλιογραφία.

Μετεώρων του 16ου αιώνα. Είναι γραμμένη σε τέσσερις στίχους με μαύρα κεφαλαία γράμματα επάνω σε υπόλευκο βάθος και έχει ως εξής:

+ ΟΥΤΟΣ Ο ΘΕΙΟΣ ΚΑΙ ΠΕΡΙΒΟΗΤΟΣ ΝΑΟΣ, ΤΗΣ ΘΕΙΑΣ ΤΕ Κ(ΑΙ) ΙΕΡΑΣ ΜΟΝΗΣ,
ΤΩΝ ΠΑΝΜΕΓΙΣΤΩΝ ΤΑΞΙΑΡΧΩΝ, ΜΙΧΑΗΛ· / ΚΑΙ ΓΑΒΡΙΗΛ· ΤΗΣ
ΕΠΩΝΟΜΑΖΟΜΕΝΗΣ ΔΟΧΕΙΑΡΙΟΥ· ΑΝΗΓΕΡΘΗ ΕΚ ΒΑΘΡΩΝ ΚΑΙ ΑΝΙΣΤΟΡΗΘΗ, ΔΙΑ
ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ / ΚΑΙ ΕΞΟΔΟΥ ΤΟΥ ΕΥΣΕΒΕΣΤΑΤΟΥ ΑΥΘΕΝΤΟΥ ΚΥΡΟΥ ΙΩΑΝΝΟΥ
ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΒΟΕΒΟΔΑ ΠΑΣΗΣ ΜΟΛΔΟΒΛΑΧΕΙΑΣ· / ΗΓΟΥΜΕΝΕΥΟΝΤΟΣ ΚΥΡΙΟΥ
ΘΕΟΦΙΛΟΥ, ΙΕΡ(ΟΜΟΝ)ΑΧ(ΟΥ) Ζ· Ο^ω ΣΤ^ω. ΜΗΝΪ *vac.* ΙΝΔ(ΙΚΤΙΩΝ)ΟΣ Ια^Η:-

Το κείμενο της επιγραφής είναι ιδιαίτερα φροντισμένο, με καλλιγραφικά γράμματα, χωρίς ορθογραφικά και γραμματικά λάθη³⁰. Τις προτάσεις χωρίζουν κόμματα και τελείες, ενώ οι τόνοι και τα πνεύματα είναι σωστά τοποθετημένα. Η χρήση συντομογραφιών περιορίζεται στις λέξεις ιερομονάχου και ινδικτιώνος στον τέταρτο στίχο. Επίσης ποτέ δεν συμπληρώθηκε ο μήνας ολοκλήρωσης των εργασιών στο καθολικό, αφήνοντας κενό μεταξύ των λέξεων *μηνί* και της συντομογραφίας της ινδικτιώνος. Σύμφωνα με την επιγραφή, η εκ βάθρων ανέγερση και ιστόρηση του καθολικού έγινε το 1568, έτος στο οποίο αντιστοιχεί και η αναγραφόμενη ενδέκατη ινδικτιώνα³¹. Τη χρηματοδότηση για την κατασκευή και αγιογράφηση ανέλαβε ο Μολδαβός ηγεμόνας Αλέξανδρος Δ΄ Λαπουσενάνου. Οι εργασίες έγιναν επί ηγουμανίας Θεοφίλου, όταν πατριάρχης Κωνσταντινούπολης ήταν ο Μητροφάνης Γ΄ (1565-1569 και 1579-1580)³².

Οι Μολδαβοί κτήτορες

Ο Αλέξανδρος Λαπουσενάνου, ηγεμόνας της Μολδαβίας μεταξύ των ετών 1552-1561 και 1563/64-1568, παντρεύτηκε την κόρη του βοεβόδα Πέτρου Ράρες (1527-1538 και 1541-1546) Ρωξάνδρα και σύμφωνα με το *Χρονικό της*

³⁰ Έχει ξεφύγει στον γραφέα της επιγραφής το γράμμα έψιλον του επιθέτου “περιβόητος” στον πρώτο στίχο, το οποίο είναι γραμμένο ως σίγμα.

³¹ Πρβλ. Grumel, *La Chronologie*, Paris 1958, 314.

³² Γεδεών Μ. Ι., *Πατριαρχικοί πίνακες. Ειδήσεις ιστορικά, βιογραφικά περί των Πατριαρχών Κωνσταντινουπόλεως από Ανδρέου του Πρωτόκλητου μέχρι Ιωακείμ Γ΄ του από Θεσσαλονίκης (36-1884)*, Κωνσταντινούπολη 1885-1890, 515-518. Ο από Καισαρείας Μητροφάνης είχε επίσης διατελέσει μοναχός στη μονή Μεγίστης Λαύρας.

Μολδαβίας³³ φρόντισε για την καλή διοίκηση και εγκαθίδρυση της ειρήνης σε όλες τις περιοχές του κράτους του³⁴. Έχασε την εξουσία από τον Ιάκωβο Βασιλικό, τον αποκαλούμενο Δεσπότη, το 1561³⁵ και επανέκτησε την ηγεμονία γύρω το 1564, αφού εκθρόνισε ύστερα από προδοσία των βογιάρων, τον Στέφανο Τόμσα, ο οποίος είχε παραμείνει στην ηγεμονία της Μολδαβίας για ένα χρόνο³⁶. Ο Λαπουσνεάνου μετά την πτώση του το 1561 κατέφυγε στην Αυλή του Οθωμανού σουλτάνου με την οικογένειά του. Ήταν ο πρώτος από τη δυναστεία του Στέφανου του Μεγάλου που γνώρισε την πρωτεύουσα της Οθωμανικής αυτοκρατορίας³⁷. Κατά την επιστροφή του στο θρόνο της Μολδαβίας ακολούθησε επιθετική πολιτική και το όνομά του συνδέθηκε με τη σφαγή των βογιάρων που θεώρησε υπαίτιους για την πτώση του³⁸. Ο Λαπουσνεάνου, μεταξύ άλλων, μετέφερε την πρωτεύουσα του κράτους στο Ιάσιο, κατέστρεψε μια σειρά από φρούρια της χώρας με την ανάκτηση του θρόνου, εκπληρώνοντας υπόσχεση που έδωσε στον σουλτάνο (για την αποτροπή εξεγέρσεων), και χειροτόνησε τον Θεοφάνη Μητροπολίτη Μολδοβλαχίας³⁹. Λίγο πριν το θάνατό του, το 1568, και κατά τη διάρκεια βαριάς ασθένειας, έλαβε το σχήμα του μοναχού. Αυτόν διαδέχθηκε στην ηγεμονία της Μολδαβίας ο ανήλικος γιος του Μπογδάν, στην ουσία όμως τη διακυβέρνηση ανέλαβε η σύζυγος του Αλέξανδρου Λαπουσνεάνου Ρωξάνδρα⁴⁰.

Κατά τη διάρκεια της ηγεμονίας του ο Λαπουσνεάνου βοήθησε με τις χορηγίες του την αποκατάσταση, επισκευή και αγιογράφηση εκκλησιαστικών

³³ Urechi, *Chronique de la Moldavie*, 383-393, 457-467, απ' όπου άλλωστε προέρχονται, με σχετική επιφύλαξη, οι περισσότερες από τις πληροφορίες για τον κτήτορα της Δοχειαρίου. Πρβλ. Iorga, *To Βυζάντιο*, κυρίως 141-143, Henry, *Les églises*, 138-139 και Drăgut, *La peinture murale*, 37-39. Ο Λαπουσνεάνου εμφανιζόταν ως νόθος γιος του Μπογδάν Γ' (1504-1517) και παντρεύτηκε διά της βίας την πριγκίπισσα Ρωξάνδρα (Ναστάσε, «Η ιδιοτυπία της αρχιτεκτονικής», 181).

³⁴ Σύμφωνα με τον Henry, *Les églises*, 138, κατά τη διάρκεια της ηγεμονίας του δεν συνέβη κανένα ιδιαίτερης σημασίας πολιτικό γεγονός. Ο ίδιος αναφέρει ότι ήταν γιος του Μπογδάν και το επίθετό Λαπουσνεάνου του δόθηκε εις ανάμνηση της μητέρας του που καταγόταν από τη Lărușna.

³⁵ Urechi, *Chronique de la Moldavie*, 411-447. Πρβλ. Marinescu C., «Jacques Basilicos "le Despote" prince de Moldavie (1561-1563), écrivain militaire», *Mélanges d'Histoire Générale, II*, Cluj 1938, 319-379 (ανάτυπο). Του ίδιου, «A propos d'une biographie de Jacques Basilicos L'Héraclide, récemment découverte, ό.π., 381-422.

³⁶ Urechi, *Chronique de la Moldavie*, 447-455.

³⁷ Iorga, *To Βυζάντιο*, 142-143.

³⁸ Urechi, *Chronique de la Moldavie*, 457-459.

³⁹ Βλ. ό.π. Πρβλ. Henry, *Les églises*, 157, η μεταφορά της πρωτεύουσας έγινε γύρω στο 1564. Ο τάφος του μητροπολίτη βρίσκεται στο βόρειο τοίχο του νάρθηκα της Δοχειαρίου.

⁴⁰ Urechi, *Chronique de la Moldavie*, 469.

μνημείων, ενώ παράλληλα συνέβαλε στην ίδρυση νέων. Οι καλές σχέσεις που διατηρούσε με την Αυλή του σουλτάνου, ιδίως μετά την εκεί παραμονή του, διευκόλυναν την πολιτιστική του δραστηριότητα που συνίστατο σε ποικίλες δωρεές σε μοναστήρια και εκκλησίες του ορθόδοξου χριστιανικού κόσμου. Το κύριο έργο του ήταν η ίδρυση της μονής Slatina (1554-1561), στην οποία και τάφηκε μαζί με τη σύζυγό του⁴¹. Παράλληλα, χορήγησε την εκτέλεση του ζωγραφικού διακόσμου της μολδαβικής εκκλησίας της Lιον, της επισκοπικής εκκλησίας της Roman, των μοναστηριακών καθολικών Rîșca (1552-1554), Bistrița (1553-1554) και Rângărați (1560)⁴². Το τελευταίο μεγάλο έργο, μαζί με τη σύζυγό του Ρωξάνδρα, ήταν η ανακατασκευή και τοιχογράφηση του καθολικού της Δοχειαρίου (1568).

Η πλούσια παράλληλη δράση του φανερώνει το ενδιαφέρον του στο χώρο των τεχνών. Με επιστολή του στον δόγη της Βενετίας προσκάλεσε καλλιτέχνες ώστε να ανανεωθεί η τοπική μολδαβική ζωγραφική, όπως άλλωστε είχε κάνει και με ζωγράφους από τη γειτονική Πολωνία. Την τοιχογράφηση, μάλιστα, της εκκλησίας στη Rîșca ανέθεσε στον Ζακυνθινό ζωγράφο Σταματέλο Κοτρωνά⁴³. Ο Λαπουσνεάνου πρότεινε, επίσης, στους χριστιανούς της πόλης Lιον να στείλουν στη Μολδαβία διακόνους «πρὸς ἐκμάθησιν τῆς ἑλληνικῆς ἢ σερβικῆς (σλαβωνικῆς) ψαλμωδίας»⁴⁴, ενώ είχε ιδρύσει σχολή βυζαντινῆς μουσικῆς και ψαλμωδίας στο Hîrlău⁴⁵. Στον Λαπουσνεάνου αποδίδει ο P. Năsturel τη συγγραφή των *Raucenie*, που σώζονται σήμερα σε δύο χειρόγραφα ιδιωτικής συλλογῆς με τίτλο «Διδασκαλίες τοῦ βοεβόδα Ἀλεξάνδρου τῆς χώρας τῆς Μολδαβίας»⁴⁶. Μαζί με τη σύζυγό του Ρωξάνδρα πραγματοποίησαν επίσης μια σειρά από δωρεές οικονομικῆς φύσεως προς διάφορα εκκλησιαστικά ιδρύματα. Ενδεικτικά

⁴¹ Η Slatina αποτελεί το κατεξοχὴν σύμβολο των πολιτικῶν του επιλογῶν και καθιέρωσε την προσωπική και δυναστική του νομιμότητα ως ηγεμόνα της Μολδαβίας και συνεχιστὴ της βυζαντινῆς αυτοκρατορικῆς ιδεολογίας (Ναστάσε, «Η ιδιοτυπία της αρχιτεκτονικῆς», 181-183 και σημ. 16).

⁴² Drăgut, *La peinture murale*, 37-38.

⁴³ Ό.π. Ο ἴδιος μελετητὴς αναφέρει την ὑπαρξὴ σωματείου ζωγράφων στη Μολδαβία το 1570. Για τον ζωγράφο πρβλ. Χατζηδάκης Μ. – Δρακοπούλου Ε., *Ἕλληνες ζωγράφοι μετὰ την Ἄλωση (1450-1830)*, Αθήνα 1997, 116. Βλ. ἐπίσης Garidis, *La peinture murale*, 355 και 153, σημ. 715.

⁴⁴ Οικονομίδου Δ., «Από τας ἑλληνικὰς ἑλληνο-ρουμανικὰς ἐκκλησιαστικὰς σχέσεις», *ΕΕΒΣ*, 23 (1953) 450-471, κυρίως 461. Πρβλ. Năsturel, «Le rope Sava», 145.

⁴⁵ Năsturel, «Le rope Sava», 145. Πρόκειται για τη δεύτερη σχολή. Η πρώτη λειτούργησε στη μονή Putna.

⁴⁶ Ό.π., 145-146.

αναφέρεται η οικονομική ενίσχυση του μετοχίου της μονής του Αγίου Σάββα Ιεροσολύμων στη молδαβική πρωτεύουσα και η ανεπιβεβαίωτη αναφορά για την αγιογράφηση της μονής Ξηροποτάμου⁴⁷. Το έργο του Λαπουσνεάνου συνέχισε η Ρωξάνδρα με δωρεές προς τις μονές Διονυσίου και Καρακάλλου⁴⁸. Η ίδια και ο γιος της Μπογδάν αναφέρονται εκ νέου ως προστάτες και κτήτορες της μονής Δοχειαρίου μετά την υψηλή χρηματική βοήθεια (165.000 άσπρα) που προσέφεραν στη μονή για την εξαγορά της περιουσίας της⁴⁹, ύστερα από την κατάσχεση της περιουσίας των μονών στον ελλαδικό χώρο από τον Σελίμ Β΄ το 1568⁵⁰.

Η παράσταση των κτητόρων

(σχ. 13, αρ. 247-251, εικ. 203-205)

Στη δυτική κόγχη του νότιου τοίχου της λιτής εικονίζονται οι κτήτορες της μονής. Οι πέντε συνολικά μορφές της πριγκιπικής молδαβικής οικογένειας καλύπτουν την ανατολική, νότια και δυτική πλευρά της κόγχης. Στη νότια πλευρά αποδίδεται ο ηγεμόνας Αλέξανδρος Λαπουσνεάνου (εικ. 203), ο οποίος συνοδεύεται από την επιγραφή ΕΝ Χ(ΡΙΣΤ)Ω ΤΩ Θ(Ε)Ω ΕΥΣΕΒΗΣ / ΚΑΙ ΠΙΣΤΟΣ ΑΥΘΕΝΤΗΣ ΠΑ / ΣΗΣ ΜΟΛΔΟΒΛΑΧΙ(ΑΣ) / ΙΩΑΝΝΟΥ ΑΛΕΞΑΝ / ΔΡΟΥ, ΒΟΪΒΟΔΑ, ΚΑΙ / ΚΤΗΤΩΡ ΤΗΣ ΑΓ(ΙΑΣ) ΜΟΝΗ(Σ) ΤΑΥΤΗΣ. Είναι ώριμος άνδρας με αδρά χαρακτηριστικά και γενειάδα. Στρέφεται κατά τα τρία τέταρτα προς την ανατολή, κρατά στο δεξί χέρι ομοίωμα του καθολικού της μονής, ενώ υψώνει το αριστερό σε σχήμα δέησης και κοιτά τον θεατή. Φορά βασιλική περιβολή που αποτελείται από χρυσό αμάνικο καφτάνι, πλούσια διακοσμημένο με συμπλεκόμενα ανθέμια και άλλα γεωμετρικά και φυτικά μοτίβα, το οποίο

⁴⁷ Iorga, *Το Βυζάντιο*, 136-137. Αναφορά στη κορηγική δραστηριότητα των Ρουμάνων ηγεμόνων σε ιερά καθιδρύματα της Θεσσαλονίκης έγινε από την Α. Τούρτα στο Δέκατο Πέμπτο Συμπόσιο της ΧΑΕ [Τούρτα Α., «Ρουμάνοι ηγεμόνες δωρητές σε εικόνα της μονής Βλατάδων», *Δέκατο Πέμπτο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης* (πρόγραμμα και περιλήψεις ανακοινώσεων ΧΑΕ), Αθήνα 1995, 78]. Βλ. επίσης Βαφειάδης, *Περί της εν Άθω*, 225-240. Ως κορηγός της τοιογράφησης του παρεκκλησίου του Αγίου Γεωργίου στη μονή Αγίου Παύλου αναφέρεται ο Λαπουσνεάνου στο Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 370.

⁴⁸ Ό.π. Πρβλ. Năsturel, *Le Mont Athos*, 155 (Διονυσίου) και 221 (Καρακάλλου).

⁴⁹ Με τον απαράβατο επίσης όρο να τελείται στις 6 Δεκεμβρίου (του αγίου Νικολάου) κάθε έτους αγρυπνία και μνημόσυνο των κτητόρων και να παρατίθεται τράπεζα, βλ. Γόνης, «Ιστορικό διάγραμμα», 59.

⁵⁰ Βλ. το έγγραφο των Δοχειαριτών του 1570 προς τον βοεβόδα Μπογδάν και τη μητέρα του Ρωξάνδρα ώστε να γίνουν για δεύτερη φορά κτήτορες της μονής (Οικονομίδης, «Ιερά Μονή Δοχειαρίου», 241-242, αρ. 118). Πρβλ. Năsturel, *Le Mont Athos*, 209-210, Γόνης, «Ιστορικό διάγραμμα», 59. Για την ιστορία της μονής από το τέλος του 16ου αιώνα ως σήμερα βλ. αναλυτικά Γόνης, «Ιστορικό διάγραμμα», 59-84.

πορπώνεται στον λαιμό. Το βαρύ μπροκάρ ανοίγει ελαφρά εμπρός επιτρέποντας να φανεί η εξίσου πλούσια διακοσμημένη λευκή επένδυση. Κάτω από το καφτάνι φορά πρασινωπό χιτώνα με χρυσές παρυφές στα μανίκια και διακόσμηση ανάλογη με αυτή του καφτανιού. Στα πόδια φορά κόκκινα υποδήματα και τα μαλλιά του είναι μαζεμένα σε χρυσό *κεκρύφαλο* διακοσμημένο με κόκκινη ταινία, πάνω στον οποίο ζωγραφίζεται το επίσης χρυσό διάλιθο στέμμα. Φέρει χρυσό δαχτυλίδι στον αντίχειρα του αριστερού χεριού. Τον ηγεμόνα πλαισιώνουν οι μικρότεροι γιοι του (εικ. 203). Δεξιά τοποθετείται ο Πέτρος, η συνοδευτική επιγραφή του οποίου μόλις που διακρίνεται (επιγραφή: Π[Ε] / ΤΡ[ΟΣ]), και αριστερά ο μικρότερος Κωνσταντίνος (επιγραφή: ΚΩΝΣΤΑΝ / ΤΙΝ[ΟΣ]). Αποδίδονται κι αυτοί στραμμένοι προς την ανατολή, υψώνοντας τα χέρια σε στάση δέησης, ενώ ο ζωγράφος προσπαθεί να αποδώσει στον καθένα προσωπικά φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά. Είναι ενδεδυμένοι, όπως και ο πατέρας τους, με ανάλογη πολυτελή ενδυμασία, αν και το καφτάνι τους δεν είναι χρυσό, παρά μόνο ο γιακάς, και φέρουν στέμμα. Οι τρεις μορφές τοποθετούνται κάτω από οξυκόρυφο ζωγραφιστό τόξο που στηρίζεται σε δύο λεπτούς κίονες, το οποίο θυμίζει τα μικράπ των ισλαμικών τεμενών. Το μέτωπο της αψίδας διακοσμείται με φυτικά κοσμήματα.

Ο γιος και διάδοχος του Ιωάννης Μπογδάνου (επιγραφή: ΙΩΑΝΝΗΣ / ΠΟΓΔΑΝΟΥ / ΒΟΪΒΟΔΑ, / ΚΑΙ ΚΤΗΤΩΡ) καταλαμβάνει την ανατολική πλευρά της κόγχης (εικ. 204). Ο τίτλος του *βοεβόδας*, αν δεν αποτελεί απλή αναφορά στον μελλοντικό ηγεμόνα ο οποίος μπορεί να ορίστηκε πρώιμα διάδοχος λόγω των σοβαρών προβλημάτων υγείας του πατέρα του, είναι ίσως ενδεικτικός μιας νέας πολιτικής συγκυρίας για τη Μολδαβία. Δηλώνεται έμμεσα με την επιγραφή ο θάνατος του άρχοντα Αλέξανδρου Λαπουσνεάνου, ο οποίος προφανώς πέθανε πριν την ολοκλήρωση των εργασιών στη μονή Δοχειαρίου, και παρουσιάζεται ο Ιωάννης Μπογδάν (Πογδάνος) ως νέος ηγεμόνας της Μολδοβλαχίας. Είναι νέος, αγένειος, φορά παρόμοιο χρυσό καφτάνι με του πατέρα του με κόκκινη εσωτερική επένδυση και στέμμα στο κεφάλι. Υψώνει τα χέρια σε στάση δέησης και στρέφει το βλέμμα προς τον θεατή. Απέναντί του, στη δυτική πλευρά, εικονίζεται η σύζυγος του Λαπουσνεάνου και συνκλήτορας της μονής Ρωξάνδρα (επιγραφή: Η ΕΥΣΕΒΕΣΤΑ / ΤΗ ΚΥΡΙΑ, ΡΟΪΑΝ / ΔΡΑ). Αποδίδεται επίσης στραμμένη κατά τα τρία τέταρτα, δεόμενη, να κοιτά τον θεατή (εικ. 205). Είναι

νέα και φορά χρυσό, πλούσια διακοσμημένο, αμάνικο καφτάνι με γούνινη επένδυση. Πολυτελής είναι επίσης και ο πρασινωπός χιτώνας της με τα χρυσά κοσμήματα. Στο κεφάλι φέρει κόκκινο μαντίλι με χρυσές παρυφές και πάνω από αυτό στέμμα⁵¹. Φορά επίσης μακριά χρυσά ενώτια, ενώ στον αντίχειρα και στο μικρό δάχτυλο του κάθε χεριού φορά κι από ένα χρυσό δαχτυλίδι.

Κοινό χαρακτηριστικό γνώρισμα της ενδυμασίας των τριών βασικών μορφών και κτητόρων της μονής Αλέξανδρου, Ιωάννη Μπογδάνου και Ρωξάνδρας είναι το χρυσό αμάνικο καφτάνι από βαρύ ύφασμα με πλούσια εσωτερική επένδυση (εικ. 203-205). Το σχέδιο και το υλικό των μπροκάρ ενδυμάτων είναι συνήθως ιταλικής προέλευσης και μιμείται τα βενετσιάνικα ενδύματα της εποχής⁵². Το ίδιο χρυσό καφτάνι, καθώς και παρεμφερή χρυσά στέμματα, φορούν οι μορφές στο κτητορικό πορτρέτο της Slatina⁵³, οι οποίες επίσης εικονίζονται στην τυπική στάση δέησης.

Τα πορτρέτα χορηγών - κτητόρων κατέχουν σταθερή σχεδόν θέση στο εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα ή του καθολικού των μονών του 16ου

⁵¹ Με ανάλογο τρόπο αποδίδεται η σύζυγος του Πέτρου Ράρες δόμνα Ελένη Μπράνκοβιτς στο καθολικό της μονής Διονυσίου (*Μονή Διονυσίου*, 29). Διαφοροποιούνται τα ενδύματα των μορφών, αλλά παραμένει κοινή η στάση και ο τρόπος που στρέφουν το βλέμμα στον θεατή. Το ίδιο κάνουν και οι υπόλοιποι κτήτορες, εκτός από τον νεαρότερο γιο τους Κωνσταντίνο.

⁵² Sinigalia T., «Entre l'orient et l'occident. Les problèmes des premières miniatures votives des pays roumains», *Revue d'Histoire de l'Art. Série Beaux-Arts*, 27 (1990) 3-18 (ανάτυπο). Βλ. επίσης Nicolescu C. – Vîrjoghie Fl., «Costumes Roumains de Cour du XVe et du XVIe siècles reconstitués dans l'Atelier de Restauration du Musée d'Art de la République Socialiste Roumaine», *Bulletin de Liaison du Centre International d'Etude des Textiles Anciens*, 25 (1967) 20-35. Παρόμοιο ένδυμα απαντά ανάμεσα στα κοστούμια της πρώτης τάξης των αρχόντων της Βυζαντινής αυτοκρατορίας, το "σκαράνικο", που έχει το ίδιο περίπου σχέδιο και ανάλογη διακόσμηση (πρβλ. Piltz E., *Le costume officiel des dignitaires byzantins à l'époque paléologue*, Uppsala 1994). Πρόκειται για είδος ενδύματος που συναντάται επίσης στην εικονογραφία της Δύσης [Kondakov N. P., «Les costumes orientaux à la cour byzantin», *Byzantion*, 1 (1924) 7-49]. Η κρυπτοαυτοκρατορική πολιτική των Μολδαβών ηγεμόνων δικαιολογεί την εν μέρει μίμηση Βυζαντινών ενδυμάτων, χωρίς αυτό κατ' ανάγκην να αποκλείει τις δυτικές επιρροές τόσο σε θέματα συρμού όσο και εικονογραφίας. Είναι άλλωστε δεδομένες οι σχέσεις μεταξύ Μολδαβίας και Δύσης (Cazacu – Dumitrescu, *Culte dynastique*, 24 κ.ε.). Για τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της μολδαβικής ηγεμονικής εξουσίας βλ. Nicolescu C., «Les insignes du pouvoir. Contribution à l'histoire du cérémonial de cour roumain», *RESEE* 15 (1977) 233-258.

⁵³ Iorga, *Domnii Români*, 59, 60. Πρβλ. http://www.metaneira.com/bucovina_guidebook/newopen/slatina.htm

αίωνα στον ευρύτερο βαλκανικό χώρο⁵⁴. Στο Άγιο Όρος αφιερωματικές παραστάσεις εντοπίζονται στον ζωγραφικό διάκοσμο των μονών Μεγίστης Λαύρας, Διονυσίου, Καρακάλλου, Κουτλουμουσίου, Ιβήρων και Ξενοφώντος⁵⁵. Σε αντίθεση με τα ρεαλιστικά πορτρέτα των δωρητών της молδαβικής ζωγραφικής του 16ου αιώνα και το ενδιαφέρον των ζωγράφων να αποδώσουν με ακρίβεια τα φυσιολογικά χαρακτηριστικά των χορηγών, τα πορτρέτα των Μολδαβών ηγεμόνων του Αγίου Όρους φιλτράρονται προφανώς από το μοναστικό περιβάλλον και μεταφέρονται από τους ζωγράφους πλήρως ενταγμένα στις αρχές της “κρητικής”, κατά κύριο λόγο, αγιορείτικης ζωγραφικής. Η μνεία του Γ. Τσιοράν⁵⁶ σχετικά με τις καταφανείς ομοιότητες της απόδοσης των κτητόρων στη Δοχειαρίου με τις αντίστοιχες στη Slatina⁵⁷ οδηγεί στην υπόθεση πως στην αγιορείτικη αφιερωματική παράσταση γίνεται προσπάθεια από τον ζωγράφο της Δοχειαρίου να αποδώσει τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά των εικονιζόμενων μορφών. Ομοιότητες παρατηρούνται επίσης με τις αφιερωματικές παραστάσεις στη Rîșca⁵⁸, ίσως και λόγω του ζωγραφικού ιδιώματος που χρησιμοποιεί ο Ζακυνθινός ζωγράφος Σταματέλος Κοτρωνάς, το οποίο πλησιάζει περισσότερο στη ζωγραφική του αγιορείτικου καθολικού. Κι εδώ ο Μολδαβός ηγεμόνας εικονίζεται με ωοειδές πρόσωπο και ελαφρά προτεταμένα τα ζυγωματικά, παρότι δεν αποδίδεται με γενειάδα. Έχει μεγάλα αμυγδαλωτά μάτια, τα οποία τονίζουν τα σκούρα και ελαφρώς καμπύλα ομφρυσκά τόξα, και μεγάλη μύτη αλλά όχι

⁵⁴ Για τη χορηγία στη μεταβυζαντινή ζωγραφική και το ρόλο της στη διάδοση ζωγραφικών ρευμάτων βλ. Χατζηδάκης Μ., «Η χορηγία στις δύο πρώτες εκατονταετίες μετά την Άλωση (1450-1659)», *Δέκατο Πέμπτο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης* (πρόγραμμα και περιλήψεις ανακοινώσεων ΧΑΕ), Αθήνα 1995, 81-82 και Γαρίδης Μ., «Μορφές χορηγίας και αισθητικοί προσανατολισμοί στη ζωγραφική του 16ου αιώνα», ό.π., 19-20, καθώς επίσης του ίδιου Garidis, *La peinture*, 347-364, κυρίως 353-356 σχετικά με την εξάπλωση της αποκαλούμενης Κρητικής Σχολής και το ρόλο των δωρητών. Πρβλ. Kalopissi-Verti, *Inscriptions and Portraits*, στο σύνολο της έκδοσης, καθώς και της ίδιας «Η χορηγία στο Βυζάντιο κατά την υστεροβυζαντινή περίοδο και ο ρόλος της στη διαμόρφωση της τέχνης», *Δέκατο Πέμπτο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης* (πρόγραμμα και περιλήψεις ανακοινώσεων ΧΑΕ), Αθήνα 1995, 32-33, Franses H., *Symbols, Meaning, Belief: Donor Portraits in Byzantine Art*, London 1992 (διδακτορική διατριβή σε microfilm).

⁵⁵ Dionysopoulos, «The Expression of the Imperial Idea», 207-218, Garidis, *La peinture*, 354.

⁵⁶ Τσιοράν, *Σχέσεις*, 231.

⁵⁷ Iorga, *Domnii Români*, 59 ο Αλέξανδρος Λαπουσενάνου και 60 ο Μπογδάν. Οι μορφές των κτητόρων στη Slatina, αν και έχουν επιζωγραφιστεί σε νεότερη εποχή, διασώζουν τα πρότυπα - προσχέδια που χρησιμοποίησε ο ζωγράφος της Δοχειαρίου για την απόδοση των μορφών. Στο молδαβικό μνημείο ακολουθείται ο αντιπροσωπευτικός για τις παραστάσεις κτητόρων τρόπος απόδοσης, καθιερωμένος στη ζωγραφική παράδοση της Μολδαβίας ήδη από τον 15ο αιώνα (βλ. αναλυτικά Cazacu – Dumitrescu, *Culte dynastique*, 13-102).

⁵⁸ Drăgut, *La peinture murale*, εικ. 200 (λεπτομέρεια στην οποία διακρίνεται μόνο η μορφή του Αλέξανδρου Λαπουσενάνου).

τόσο λεπτή όσο στη λιτή της Δοχειαρίου. Οι απεικονίσεις αυτές με τα αληθοφανή προσωπογραφικά χαρακτηριστικά μεταφέρουν προφανώς πραγματικά πορτρέτα της μολδαβικής βασιλικής οικογένειας. Στην περίπτωση της Δοχειαρίου ακολουθείται μια πιο στεγνή και γραμμική απόδοση των μορφών, ενταγμένη στον ακαδημαϊκό και πιο συντηρητικό χαρακτήρα της όψιμης “κρητικής” αιογραφίας. Τα πορτρέτα των κτητόρων μεταγράφονται σε μια εικαστική γλώσσα απόλυτα συμβατή με την αισθητική και τις απαιτήσεις του μοναστικού περιβάλλοντος⁵⁹.

⁵⁹ Στην αντίστοιχη παράσταση των κτητόρων της μονής Διονυσίου επιδιώκεται μια πιο ρεαλιστική απόδοση των προσωπογραφικών χαρακτηριστικών των μορφών (*Μονή Διονυσίου*, 28-29).

II. Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΤΟΥ ΚΑΘΟΛΙΚΟΥ

Ο νάρθηκας και η λιτή του καθολικού

Το καθολικό κυριαρχεί στην κάτω αυλή του μοναστηριακού οικοδομικού συγκροτήματος της Δοχειαρίου· η σημερινή μορφή του είναι αποτέλεσμα σειράς κατασκευαστικών φάσεων με διαδοχικές ανακατασκευές⁶⁰ (σχ. 1, 2, εικ. i.α-β). Ο ψηλός και ευρύχωρος ναός ακολουθεί τον αποκαλούμενο αγιορείτικο τύπο⁶¹. Πρόκειται δηλαδή για σύνθετο τετρακίονιο σταυροειδή εγγεγραμμένο ναό με τρούλο, στον οποίο ανοίγονται δύο πλάγιες κόγχες στον βόρειο και νότιο τοίχο, δημιουργώντας το τρίκογχο, βασικό χαρακτηριστικό γνώρισμα των αθωνίτικων μοναστηριακών ναών. Τον βασικό κορμό του ναού συμπληρώνει τετρακίονια ευρύχωρη λιτή, στις ίδιες σχεδόν διαστάσεις με τον κυρίως ναό, και ένας στενός, μονόχωρος, θολοσκέπαστος νάρθηκας (σχ. 3). Στην ανωδομή κυριαρχεί ο τρούλος στο κέντρο του κυρίως ναού, πλαισιωμένος από δύο μικρότερους, χαμηλότερα τοποθετημένους, στο Ιερό Βήμα και άλλους δύο στη λιτή. Το καθολικό καλύπτεται με μολύβδινες πλάκες (εικ. i.γ, iii).

Ο νάρθηκας έχει μακρόστενες αναλογίες (περίπου 1:2) σε κάτοψη και καλύπτεται από τρεις διαδοχικούς θόλους που φέρονται μέσω τριγωνικών λοφίων. Βρίσκεται σε στάθμη ελαφρώς χαμηλότερη από τον υπόλοιπο ναό και περίπου ένα μέτρο πάνω από τη στάθμη του στεγασμένου εξωνάρθηκα (σχ. 3, 7, 8, 12).

Ο ανατολικός τοίχος του νάρθηκα έχει ενιαία όψη με ένα κεντρικό άνοιγμα πάνω από το οποίο ανοίγεται αβαθής κόγχη (εικ. 1).

⁶⁰ Για το μοναστηριακό συγκρότημα της μονής Δοχειαρίου βλ. Mylonas P., *Atlas der zwanzig souveränen Klöster*, Heft 1, Topographie und historische Architektur: ein führende Texte, Wasmuth 2000, 139-140, Μυλωνάς, Άτλας, 198-207. Βλ. επίσης Τουλιάτος – Χαρκιολάκης, «Εισαγωγή στην αρχιτεκτονική», 171-176 και Τουλιάτος, *Ιερά Μονή Δοχειαρίου*, 24 κ.ε.

⁶¹ Είναι το ψηλότερο καθολικό του Αγίου Όρους και το δεύτερο σε μήκος, ύστερα από αυτό της Χιλανδαρίου (Τουλιάτος – Χαρκιολάκης, «Εισαγωγή στην αρχιτεκτονική», 172). Πρβλ. Ναστάσε, «Η ιδιοτυπία της αρχιτεκτονικής», 179-183. Αναλυτική περιγραφή του καθολικού (εσωτερικά και εξωτερικά) γίνεται στο *Προσκυνητάριο* της μονής (Κυρίλλου, *Προσκυνητάριον*, 31-35), όπου χαρακτηριστικά μάλιστα αναφέρεται: «Ἐπιστηρίζεται ὁ πρῶτος καὶ μέγιστος κουμπὲς αὐτοῦ (του καθολικού) εἰς μέτρον πολλὰ ὑψηλὸν καὶ μετάρσιον, ὅπου εἰς ἄλλο μοναστήριον τόσον ὕψος ἐκκλησίας δὲν εὐρίσκεται· ἐπειδὴ ὁ ἀρχιτέκτων ἐκεῖνος διὰ τὸ τοῦ τόπου κατωφερὲς, καὶ τὴν στενότητα τῆς αὐλῆς ὅπου συνίσταται ἀπὸ διάφορα πεζούλια, ἃν δὲν ἔκτεινε τὴν ἐκκλησίαν εἰς αὐτὸ τὸ ὑπέρμετρον ὕψος, ἤθελε εἶναι σκοτεινὴ καὶ πολλὰ πληκτικὴ» (ό.π., 31).

Ο νότιος και ο βόρειος τοίχος υπακούοντας στη θολοδομία του νάρθηκα απολήγουν σε ημικύκλιο (σχ. 7, 8, 12). Ο νότιος τοίχος εγγράφει βαθιά επίπεδη κόγχη που ακολουθεί τη γεωμετρία του τοίχου, σχηματίζοντας κατ' αυτόν τον τρόπο ένα πεταλόσχημο, ισόπαχο μέτωπο. Στην επιφάνεια της κόγχης ανοίγεται η πλάγια θύρα εισόδου στο καθολικό, ενώ στο πάνω μέρος της σχηματίζεται τοξωτό γυάλινο παράθυρο, το μόνο φωτιστικό άνοιγμα του νάρθηκα. Το παράθυρο αποτελεί προϊόν μεταγενέστερης της αγιογράφησης παρέμβασης, αφού έχει ανοιχτεί καταστρέφοντας μέρος της παράστασης (σχ. 8, 12, εικ. 40.α-γ). Ο βόρειος τοίχος ενέγραφε κόγχη όμοιας γεωμετρίας με το νότιο τοίχο, όπως προδίδεται από τη ρηγμάτωση στην ενιαία - επίπεδη σήμερα όψη του. Κατά πάσα πιθανότητα η κόγχη κλείστηκε για να μπορέσει να αναπτυχθεί στο πάχος του τοίχου η αθέατη κλίμακα που οδηγεί στο υπερώο της λιτής. Στη βάση του τοίχου προστέθηκε το 1597-1598 ο τάφος του μητροπολίτη Μολδοβλαχίας Θεοφάνη (σχ. 7, 12, εικ. 34).

Στον δυτικό τοίχο, η όψη διασπάται από τρεις κόγχες. Στην κεντρική ανοίγεται η κύρια είσοδος του καθολικού, ενώ στο πάνω μέρος των δύο πλαϊνών διατηρούνται δύο δίλοβα παράθυρα, που σήμερα βλέπουν στο υπερώο του εξωνάρθηκα (σχ. 3, 6, 12, εικ. 21).

Η λιτή είναι ένας ορθογώνιος, τετρακίονιος χώρος με ελαφρώς μεγαλύτερη διάσταση στη διεύθυνση Ανατολής-Δύσης. Οι τέσσερις κτιστοί κίονες χωρίζουν τη λιτή σε εννέα χώρους-διαμερίσματα και φέρουν δώδεκα τόξα που με τη σειρά τους στηρίζουν την οροφή των διαμερισμάτων. Τα διαμερίσματα καλύπτονται με σταυροθόλια, με εξαίρεση τα κεντρικά της βόρειας και νότιας πλευράς, τα οποία στεγάζουν τρούλοι με ψηλό τύμπανο και οκτώ στενόμακρα παράθυρα, κάποια από αυτά κτισμένα (σχ. 3, 7, 8, 9, 13, εικ. 68-76).

Οι κτιστοί κίονες είναι επιχρισμένοι και ζωγραφισμένοι με τέτοιο τρόπο ώστε να μιμούνται τις ραβδώσεις λευκού μαρμάρινου συμπαγούς κίονα⁶² (εικ. 68). Στο πάνω μέρος τους σχηματίζεται πρισματικό (κτιστό) κιονόκρανο με ζωγραφισμένα φύλλα άκανθας. Πάνω από κάθε κιονόκρανο παρεμβάλλεται

⁶² Όπως άλλωστε περιγράφονται και στο *Προσκυνητάριο* της μονής (Κυρίλλου, *Προσκυνητάριον*, 34): «εις τέσσερας κολώνας πολλά περιέργους και θαυμαστάς· επειδή με όλον όπου είναι κτισταί από μεγάλα κομμάτια κολωνών, όμως διὰ τὴν ἀρίστην καὶ ἔντεχνον συναρμολογίαν τους, φαίνονται ὡς αὐτοφειῖς καὶ ἀκέραιοι».

στενή ζώνη με επαναλαμβανόμενα ψευδοπροοπτικά αποδοσμένα γείσα στο σημείο που ο κίονας συναντάται με τις οριζόντιες ξύλινες ενισχύσεις⁶³ της κάτω στάθμης. Οι κίονες καταλήγουν σε πεσσοειδείς απολήξεις, που στέφονται με δεύτερη ζώνη γείσου τριγωνικής διατομής, κοσμημένου με σχηματοποιημένα άνθη κρίνου, ενώ πάνω από αυτήν βρίσκεται μια δεύτερη στάθμη ξύλινων ενισχύσεων⁶⁴ (εικ. 69, 96). Οι ξύλινες δοκοί φέρουν ποικίλα φυτικά και γεωμετρικά μοτίβα.

Όλοι οι τοίχοι της λιτής διατρέχονται από τριγωνικής διατομής κοσμήτες σε δύο στάθμες, οι οποίοι χωρίζουν τις εσωτερικές όψεις/ζωγραφικές επιφάνειες σε τρία κύρια τμήματα, εκ των οποίων το ανώτερο, σε κάθε πλευρά, διαμορφώνεται σε τρεις τοξωτές επιφάνειες, ακόλουθες του τρόπου στέγασης της λιτής (εικ. 69-70). Ο άνω κοσμήτης φέρει ψευδοπροοπτικά αποδοσμένα επαναλαμβανόμενα γείσα, ενώ ο κάτω φέρει τριφυλλόσχημα γραπτά άνθη, εγγεγραμμένα σε εφαπτόμενους διαδοχικούς κύκλους.

Στο ανώτερο τμήμα του ανατολικού τοίχου της λιτής (σχ. 9, εικ. 68-69), η κεντρική τοξωτή επιφάνεια, στενότερη από τις δύο πλαϊνές, έχει διαμορφωθεί σε βαθιά κόγχη, στο μέτωπο της οποίας έχει αναρτηθεί σε νεότερη εποχή ο σταυρός και τα λυπηρά του αρχικού τέμπλου του ναού⁶⁵. Στο τμήμα κάτω από τον κατώτερο κοσμήτη εμφανίζονται τρεις τοξωτές κόγχες, μέσα στις οποίες ανοίγονται οι θύρες επικοινωνίας με τον κυρίως ναό. Η κεντρική κόγχη είναι ψηλότερη και πλατύτερη από τις πλαϊνές (σχ. 9, εικ. 182).

Ο νότιος τοίχος παρουσιάζει ελαφριά υποχώρηση στο πάνω τμήμα του⁶⁶. Τρία παράθυρα, ένα σε κάθε τμήμα-διαμέρισμα της λιτής, ανοίγονται στη νότια όψη και εκτείνονται σε ύψος από τον κατώτερο κοσμήτη ως την αρχή του σταυροθόλιου. Στη ζώνη κάτω από τον κοσμήτη ανοίγονται τρία ακόμα τοξωτά παράθυρα, αξονικά με τα ανώτερα (εικ. 70). Σήμερα, τα τρία κάτω ανοίγματα εμφανίζονται κτισμένα, με ανοικτό μόνο το τόξο τους, ενώ στο ανατολικό εγγράφεται μικρό δίλοβο παράθυρο. Τα δυτικά παράθυρα παρουσιάζουν

⁶³ Τουλιάτος, *Ιερά Μονή Δοχειαρίου*, 61-63.

⁶⁴ Οι ξύλινες δοκοί συνδέονται στους περιμετρικούς τοίχους της λιτής με τις εντοιχισμένες ξυλοδεσιές. Οι εντοιχισμένες ξυλοδεσιές αποκαλύπτονται σημειακά στις περιπτώσεις που διατρέχουν παλιότερα ανοίγματα ή εσοχές του βόρειου, νότιου και ανατολικού τοίχου (σχ. 11, εικ. 171, 177, 210, 243-244).

⁶⁵ Ταβλάκης – Σιώμκος, «Παλαιό ξυλόγλυπτο τέμπλο Δοχειαρίου», 235-255.

⁶⁶ Βλ. αναλυτικά, Τουλιάτος, *Ιερά Μονή Δοχειαρίου*, 54.

ελαφριά μετατόπιση ως προς τον άξονα του υπερκείμενου κατασκευαστικού τόξου, πιθανότατα λόγω της εξωτερικής αντηρίδας (σχ. 8, εικ. ii.α).

Ο βόρειος τοίχος έχει ανάλογη μορφή με τον νότιο. Διαφορές εντοπίζονται στα παράθυρα της ανώτερης ζώνης, καθώς οι ποδιές του κεντρικού και δυτικού ανοίγματος εκτείνονται και κάτω από τον κοσμήτη, με αποτέλεσμα να αποκαλύπτεται η ξυλοδεσιά (εικ. 171). Το κάτω δυτικό παράθυρο απουσιάζει εντελώς, λόγω της κρυφής κλίμακας που βρίσκεται πίσω από αυτό το σημείο της τοικοποιίας και οδηγεί στο κλειστό υπερώο⁶⁷ (σχ. 10), ενώ όλα τα παράθυρα εκτός από το άνω ανατολικό είναι κτισμένα, κάτι που συμβαίνει σε όλα τα ανοίγματα της βόρειας όψης του καθολικού και θα μπορούσε να δικαιολογηθεί ως μέτρο κλιματικής θωράκισης (σχ. 7, εικ. ii.β).

Ο δυτικός τοίχος παρουσιάζει μορφή ανάλογη με τον ανατολικό. Στην ανώτερη ζώνη του εμφανίζονται δύο στενόμακρα, μονόλοβα παράθυρα στο νότιο τμήμα, ένα μεγάλο δίλοβο στο κεντρικό και ένα ακόμη μονόλοβο, έκκεντρα τοποθετημένο στο βόρειο. Τα ανοίγματα αυτά, διακόπτουν τον άνω κοσμήτη και βλέπουν στο εσωτερικό του υπερώου του νάρθηκα (σχ. 8). Στην κατώτερη ζώνη ανοίγεται στο κεντρικό τμήμα η θύρα προς τον νάρθηκα, ενώ στις πλαϊνές κόγχες έχουν σήμερα τοποθετηθεί ξύλινα αποθηκευτικά ντουλάπια (σχ. 9).

Ορισμένα αρχιτεκτονικά στοιχεία του καθολικού διαφοροποιούν το βασικό του σχήμα από τον καθιερωμένο αρχιτεκτονικό τύπο των εκκλησιών του Αγίου Όρους⁶⁸. Εξωτερικά ο ναός δίνει την εντύπωση δρομικού κτιρίου, καθώς τα χοροστάσια δεν προβάλλουν στην κάτοψή του ως εξωτερικές κόγχες όπως

⁶⁷ Αναλυτικά για το κρυμμένο υπερώο ό.π., 82-97. Ανάλογο κρυμμένο υπερώο εντοπίζεται στη λιτή της μονής Μεταμορφώσεως Μετεώρων, το οποίο κατά τον 19ο αιώνα αναφέρεται ως σκευοφυλάκιο-βιβλιοθήκη (Curzon R., *Visits to the monasteries in Levant*, London 1849, ελληνική μετάφραση *Επισκέψεις στα μοναστήρια της ανατολής. Τα μοναστήρια των Μετεώρων (το ταξίδι στην Ήπειρο - Θεσσαλία)*, Θεσσαλονίκη 1995, 102). Ο κρυμμένος αυτός χώρος χτίστηκε πιθανότατα κατά την ανοικοδόμηση του νέου καθολικού της Μεταμόρφωσης Μετεώρων το 1545. Αναφορά στον εν λόγω χώρο γίνεται ήδη από τον Ν. Βέη κατά τις εργασίες καταγραφής των χειρογράφων του Μεγάλου Μετεώρου το 1910 (βλ. την αναφορά στα προλεγόμενα της έκδοσης Βέη Ν., *Τα χειρόγραφα των Μετεώρων*, Αθήνα 1967, 15-16, αλλά και την αναφορά του Σωτηρίου Γ., «Βυζαντινά μνημεία της Θεσσαλίας», *ΕΕΒΣ* 9 (1932) 383-415, κυρίως 392-403, καθώς και τα συνοδευτικά σχέδια εικ. 13, 20. Πρβλ. Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, 14 και Στάικος Κ., *Η ιστορία της βιβλιοθήκης στο δυτικό πολιτισμό. Από τον Μέγα Κωνσταντίνο έως τον καρδινάλιο Βησσαρίωνα*, τόμ. III, Αθήνα 2006, 411, σημ. 146, όπου και σχετική βιβλιογραφία).

⁶⁸ Για την αναλυτική τεκμηρίωση του καθολικού και τα νεότερα ευρήματα, ύστερα από την ολοκλήρωση του Ερευνητικού Προγράμματος «Αρχιτεκτονική-κατασκευαστική αποτύπωση, δομική αποτίμηση και προτάσεις εξυγίανσης, ενίσχυσης και προστασίας κτηρίων της Ι. Μονής Δοχειαρίου» σε συνεργασία με τη Διεύθυνση Αναστήλωσης Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Μνημείων του Υπουργείου Πολιτισμού, βλ. Τουλιάτος, *Ιερά Μονή Δοχειαρίου*, 54-97.

συμβαίνει συνήθως με τα αθωνικά καθολικά⁶⁹, αλλά εγγράφονται στον διαμήκη άξονα του ναού (εικ. iii). Στις πλάγιες, μακρές πλευρές, όπως επίσης στις δύο γωνίες του δυτικού τοίχου υψώνονται εξωτερικά αντηρίδες που επιτρέπουν την ανύψωση του καθολικού και τη δημιουργία μεγάλων φωτιστικών ανοιγμάτων για τον φυσικό φωτισμό τού στριμωγμένου στην κάτω αυλή του μοναστικού συγκροτήματος καθολικού⁷⁰ (σχ. 3, 4, 5, 6, εικ. i.β-γ, ii.α-β, iii).

Ένα ακόμη ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του καθολικού της Δοχειαρίου είναι η εξίσου ψηλή και ευρύχωρη λιτή⁷¹ (σχ. 3, 7, 8). Τόσο ο δομικός χαρακτήρας του ναού με τις εξωτερικές αντηρίδες όσο και η ευρύχωρη λιτή είναι χαρακτηριστικά γνωρίσματα της молδαβικής εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής του 16ου αιώνα⁷². Η χορηγία του ηγεμόνα Αλέξανδρου Λαπουσνεάνου, η οποία, όπως προαναφέρθηκε, αποτελεί σύμβολο της πολιτικής του ιδεολογίας που καθιερώνει επιπλέον τη δυναστική του νομιμότητα⁷³, θα μπορούσε να δικαιολογήσει τη συμβολή (ακόμη και συμμετοχή) Μολδαβών αρχιτεκτόνων στο συνεργείο

⁶⁹ Πρβλ. Mylonas P., «Le plan initial du catholicon de la Grande-Lavra, au Mont Athos et la genese du type du catholicon athonite», *CahArch* 32 (1984) 89-112, καθώς και του ίδιου, «Le Catholicon de Kutlumus (Athos). Le dernière étape de la formation du catholicon athonite: l'apparition des *typticaria*», *CahArch* 42 (1994) 75-86. Βλ. επίσης συμπληρωματικά Μυλωνάς Π., «Η αρχιτεκτονική του Αγίου Όρους», *Νέα Εστία* (Αφιέρωμα στο Άγιον Όρος), 1963, 189-207. Πρβλ. του ίδιου, «L'architecture du Mont Athos», *Le millenaire du Mont Athos 963-1963*, II, Chevetogne 1964, 229-246, καθώς και «L'architecture du Mont Athos», *Θησαυρίσματα*, 2 (1963), παράρτημα, ο εορτασμός της χιλιετηρίδας του Αγίου Όρους στη Βενετία, 18-48.

⁷⁰ Σύμφωνα με τον Π. Μυλωνά (Μυλωνάς, *Άτλας*, 204), «η κλιμακωτή αυλή επιτρέπει να συμπεράνομε ότι, κατά τον 16ο αιώνα, μεγεθύνθηκε το Καθολικό που βρισκόταν στην παλαιότερη αυλή, και προστέθηκε υπερυψωμένη αυλή προς τα ανατολικά, η οποία τερματίζεται στον αμυντικό Πύργο, επίσης κτίσμα του 16ου αιώνα».

⁷¹ Πρβλ. την περιγραφή του *Προσκυνηταρίου* όπου αναφέρεται: «Τὶ δὲ καὶ περὶ τοῦ ἱεροῦ νάρθηκος αὐτῆς τῆς περικαλλεστάτης ἐκκλησίας εἴποι τις ἄν; αὐτὸς προξενεῖ εἰς τοὺς θεατὰς, μίαν ξένην θεάν καὶ ἀσυνήθιστον, μὲ τὸ νὰ εἶναι μεγαλύτερος ἀπὸ τὴν ἐκκλησίαν· ἔργον τῆ ἀληθείᾳ ἀξιόθεάτον εἰς τὸ κάλλος, καὶ ἐφεύρεμα καινοτομίας, ἄξιον ἐκείνου τοῦ ἀξιόλογου ἀρχιτέκτονος» (Κυρίλλου, *Προσκυνητάριον*, 34).

⁷² Σύμφωνα με τον Π. Μυλωνά (Mylonas, «Gavits et Litae», 103-104) οι ευρύχωροι νάρθηκες των молδαβικών ναών, οι οποίοι ενισχύονται με κίονες στο εσωτερικό τους, επηρεάζουν την αρχιτεκτονική των μοναστηριακών ναών του Αγίου Όρους και των Μετεώρων κατά την περίοδο από τον 14ο έως τον 16ο αιώνα. Θα μπορούσε ενδεχομένως να χαρακτηριστεί αντιδάνειο στην ορθόδοξη εκκλησιαστική ναοδομία του 16ου αιώνα, καθώς η βυζαντινή αρχιτεκτονική διαμορφώνεται και εξελίσσεται μέσα από τη σερβική (14ος-15ος αι.), επηρεάζοντας στην πορεία τη молδαβική (15ος-16ος αι.), όπου βρίσκει πλέον ένα νέο τρόπο έκφρασης, βασισμένο πάντοτε στις αρχές της βυζαντινής αρχιτεκτονικής. Βλ. Ναστάσε, «Η ιδιοτυπία της αρχιτεκτονικής», 179-180. Πρβλ. Balș M. G., «Influence du plan serbe sur le plan des églises Moldaves», *L'art byzantin chez les Slaves. Les Balkans*, Premier recueil à la mémoire de Th. Uspenskij, Paris 1930, 277-294. Πρβλ. Henry P., «Les principes de l'architecture serbe et l'Ecole Moldave», ό.π., 295-302 για την εξέλιξη της αρχιτεκτονικής της Σερβίας στη Μολδαβία και τη δημιουργία μίας πρωτότυπης και κατά κύριο λόγο βυζαντινής αρχιτεκτονικής. Βλ. επίσης Theodorescu R., «A propos du plan triconque dans l'architecture du Sud-Est Européen au Haut Moyen Age», *RESEE*, 14 (1976), 3-14.

⁷³ Βλ. σ. 47, υποσ. 41.

ανοικοδόμησης του καθολικού. Είναι επίσης σαφές ότι η μοναστική αδελφότητα γνώριζε τη μολδαβική εκκλησιαστική αρχιτεκτονική, είτε μέσα από τις διαρκείς σχέσεις της μονής με τους ηγεμόνες των παραδουνάβιων περιοχών είτε και από τις επισκέψεις μοναχών στην περιοχή κατά τη διάρκεια ζητειών, και προφανώς επιθυμούσε ή θεωρούσε απαραίτητη τη λύση ενός υπερυψωμένου, νέου και σαφώς μεγαλύτερων διαστάσεων καθολικού, ακόμη κι αν αυτό αντέβαινε στην άδεια που είχαν εξασφαλίσει από τις οθωμανικές αρχές⁷⁴. Το παλαιότερο καθολικό, μισογκρεμισμένο ή τελείως ερειπωμένο, παρείχε στο συνεργείο που εργάστηκε για την ανακατασκευή του πλούσιο οικοδομικό υλικό, το οποίο επαναχρησιμοποιήθηκε όπου κρίθηκε αναγκαίο, είτε για την ολοκλήρωση της κατασκευής είτε για διακοσμητικούς λόγους (αρχιτεκτονικά γλυπτά σε δεύτερη χρήση) (εικ. ii.β). Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Π. Μυλωνάς η μονή Δοχειαρίου αποτελεί μια από τις πιο ενδιαφέρουσες αρχιτεκτονικές συνθέσεις «...“διαχρονικές”, όπου κάθε αιώνας αντικαθιστά, προσθέτει, αφαιρεί, επεκτείνει, ανυψώνει κτήρια, αναλόγως των αναγκών της μοναστικής κοινότητας ... τα νέα κτήρια κτίζονται συνήθως στα θεμέλια των παλαιότερων, ώστε να προκύπτει μια “βιολογική” συνέχεια της δομικής παρουσίας»⁷⁵. Το καθολικό της μονής Δοχειαρίου μεταφέρει επιλεκτικά οικοδομικές λύσεις της μολδαβικής εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής, προσαρμοσμένες στις ανάγκες της μοναστικής κοινότητας, προσγράφοντας τα “ξένα” δάνεια στο βυζαντινό περιβάλλον του Αγίου Όρους.

⁷⁴ Βλ. σελ. 44, υποσ. 27.

⁷⁵ Μυλωνάς, Άτλας, 202.

III. ΤΟ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΤΟΥ ΝΑΡΘΗΚΑ ΚΑΙ ΤΗΣ ΛΙΤΗΣ

Η κατάγραφη λιτή και ο νάρθηκας του καθολικού έχουν ιστορηθεί από το ζωγραφικό συνεργείο που ανέλαβε την ιστόρηση του συνόλου του ναού⁷⁶. Ο ζωγράφος και οι βοηθοί του ακολουθούν πιστά τις αρχές της αποκαλούμενης Κρητικής Σχολής ζωγραφικής του Αγίου Όρους, όπως διαμορφώθηκε από τον Θεοφάνη μετά την αγιογράφιση του καθολικού της Μεγίστης Λαύρας και επικράτησε τον 16ο αιώνα ως η κυρίαρχη ζωγραφική έκφραση στα περισσότερα τοιχογραφικά σύνολα της αθωνικής χερσονήσου⁷⁷.

A. Το εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα⁷⁸ (σχ. 12)

Στον ανατολικό τοίχο του νάρθηκα αναπτύσσεται η ιδιαίτερα μνημειακή και εκτεταμένη σύνθεση της Δευτέρας Παρουσίας⁷⁹, που συνεχίζεται και στο ανατολικό τμήμα των θόλων, τους οποίους ο ζωγράφος επιλέγει να χωρίσει κατά

⁷⁶ Ο διάκοσμος της λιτής και του νάρθηκα, ύστερα μάλιστα από τον καθαρισμό των τοιχογραφιών, διατηρεί σε πολύ καλή κατάσταση τον αρχικό ζωγραφικό διάκοσμο του 1568. Τα μέρη του καθολικού με το εντονότερο πρόβλημα εντοπίζονται κυρίως στις κατώτερες ζώνες διακόσμησης του κυρίως ναού, όπου είναι ιδιαίτερα εμφανής η επιζωγράφιση του 19ου αιώνα, η οποία έχει αλλοιώσει τον αρχικό διάκοσμο. Η πιο πρόσφατη επέμβαση στο καθολικό οφείλεται στον Γεννάδιο Καρεώτη, ο οποίος επιζωγράφησε τις κάτω ζώνες του κυρίως ναού το 1855, όπως πληροφορεί η σχετική επιγραφή στο παράθυρο του νότιου χορού (Ταβλάκης – Σιώμκος, «Τρούλος Δοχειαρίου», 203, Παλιούρας, «Οι τοιχογραφίες του καθολικού», 316 και Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 335, όπου μεταγράφεται η επιγραφή). Μέχρι τον Οκτώβριο του 2007 είχε ολοκληρωθεί η συντήρηση των τοιχογραφιών του κεντρικού τρούλου του καθολικού, του δυτικού τμήματος του κυρίως ναού, του ανατολικού τοίχου και του νότιου της λιτής (Ταβλάκης – Σιώμκος, «Παλιό ξυλόγλυπτο τέμπλο Δοχειαρίου», 235-236, σημ. 3).

⁷⁷ Συμπεριλαμβάνονται τα μεγάλα μνημειακά σύνολα του Αγίου Όρους που εγγράφονται στην «Κρητική» Σχολή (πρβλ. Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 21-22), το καθολικό και η τράπεζα της Μεγίστης Λαύρας (1534/35), το καθολικό της Κουτλουμουσίου (1539/40), η Μολυβοκκλησιά (1541), το καθολικό της Σταυρονικήτα (1545/46), το καθολικό, το παρεκκλήσιο του Ακάθιστου και η τράπεζα της Διονυσίου (1546/47) και το καθολικό της Δοχειαρίου (1568). Εντός διαφορετικού ζωγραφικού ρεύματος κινείται ο ζωγράφος Αντώνιος στο Παλιό Καθολικό της μονής Ξενοφώντος (1544), στον οποίο αποδίδεται επίσης το παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου στη μονή Αγίου Παύλου (1552-1555), ο Φράγγος Κατελάνος στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου στη μονή Μεγίστης Λαύρας (1563) και ο μοναχός Θεοφάνης στη λιτή του Παλαιού Καθολικού της μονής Ξενοφώντος (1563).

⁷⁸ Theis L., «Narthex», *RbK VI* (2005) 868-932, όπου σχετική βιβλιογραφία για τον νάρθηκα και τη λειτουργία του και Mylonas, «Gavits et Litae», 99-122. Σχετικά με το εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα στους βυζαντινούς χρόνους βλ. Tomekonίς, «Programme du narthex», 140-154. Για το εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα των ναών του 16ου αιώνα βλ. επίσης Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 57-74 κυρίως 69-74, Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 221-222, 232-234 και 95-219 την παρουσίαση των τοιχογραφιών κάθε χώρου ξεχωριστά, Καναρί, *Galataki*, 41-48, Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Άγιος Νικόλαος Αναπαυσάς*, 87-90, Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 563-571, Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 9-35, Λίβα-Ξανθάκη, *Ντίλιου*, 12-17 (κυρίως 15-17) και 118-182. Παρουσίαση του εικονογραφικού προγράμματος της λιτής και του νάρθηκα της Δοχειαρίου επίσης στο Παλιούρας, «Οι τοιχογραφίες του καθολικού», 298-316.

⁷⁹ Βλ. αναλυτικά σελ. 103-116. Πρβλ. Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 72 και σημ. 313 (όπου και παλαιότερη βιβλιογραφία) για τη θέση της στον νάρθηκα ή τον δυτικό τοίχο του ναού.

μήκος με διακοσμητική ταινία. Αντίστοιχα στο δυτικό τμήμα των θόλων ιστορούνται προφητικά οράματα σχετικά με την Ενσάρκωση και την Τελική Κρίση. Ο δυτικός τοίχος χωρίζεται σε τρεις οριζόντιες ζώνες που ορίζονται από πλατιές κόκκινες ταινίες. Στις δύο ανώτερες ζώνες φιλοξενείται ο εικονογραφικός κύκλος του Θαύματος των Αρχαγγέλων στη μονή Δοχειαρίου, ενώ στην κατώτερη, καθώς και στο τύμπανο, το εσωράχιο και περιμετρικά των κογχών ζωγραφίζονται άγιοι, ολόσωμοι ή σε μετάλλια. Ο Βόρειος και ο νότιος⁸⁰ τοίχος αντιμετωπίζονται σαν ανεξάρτητες επιφάνειες, όπου ιστορούνται η Κοίμηση του οσίου Εφραίμ του Σύρου και ο Βίος του αγίου Γερασίμου του Ιορδανίτη, αντίστοιχα (σχ. 12).

Οι εννοιολογικοί κύκλοι του νάρθηκα της μονής Δοχειαρίου παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Η παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας, μία κατεξοχήν Θεοφάνεια, αντικατοπτρίζει την ιδέα της Μέλλουσας Κρίσης και της Σωτηρίας, ιδιαίτερα επίκαιρη στην εποχή μετά την Άλωση, καθώς συντάσσεται με τις εσχατολογικές αντιλήψεις και το εξηγητικό κίνημα που αναπτύχθηκε στους κύκλους της Ορθόδοξης Εκκλησίας⁸¹. Η εσχατολογική αντίληψη για το τέλος του κόσμου κατακτά συνεχώς έδαφος μετά την πτώση της Κωνσταντινούπολης, καθώς παραπέμπει άμεσα στη θείκη τιμωρία, η οποία επέρχεται εξαιτίας των αμαρτημάτων της αυτοκρατορίας⁸². Οι αντιλήψεις αυτές εκφράζονται στους μοναστικούς κύκλους μέσα από παραστάσεις αποκαλυπτικού, εσχατολογικού και

⁸⁰ Το ανώτερο τμήμα του νότιου τοίχου καταλαμβάνουν οι Τέσσερις Βασιλείς του οράματος του Δανιήλ, οι οποίοι σχετίζονται άμεσα με τη Δευτέρα Παρουσία.

⁸¹ Σχετικά με τις εσχατολογικές αντιλήψεις και τα εξηγητικά κείμενα για την Αποκάλυψη τα χρόνια της μετάβασης από τους μεσαιωνικούς στους νεότερους χρόνους της ελληνικής ιστορίας βλ. Argyriou, A., *Les exégèses grecques de l'Apocalypse a l'époque Turque (1453-1821). Esquisse d'une histoire des courants idéologiques au sein du peuple grec asservi*, Θεσσαλονίκη 1982.

⁸² Οι Βυζαντινοί θεώρησαν την ήττα του 1453 αποτέλεσμα της οργής του Θεού, ώστε να ξεπλυθούν τα αμαρτήματά τους. Κατά την τελευταία φάση της Βυζαντινής αυτοκρατορίας η εσχατολογική λογοτεχνία, η σχετική με το τέλος του πολιτισμένου κόσμου και τη βασιλεία του αντίχριστου, γνωρίζει μεγάλη διάδοση, ενώ προοδευτικά ο λαός συγχέει την πτώση της Κωνσταντινούπολης με το τέλος του κόσμου. Βλ. ενδεικτικά Γλύκατζη-Αρβελέρ Ε., *Η πολιτική ιδεολογία της Βυζαντινής αυτοκρατορίας*, Αθήνα 1992, 142 κ.ε.

σωτηριολογικού περιεχομένου⁸³. Η Δευτέρα Παρουσία αποτελεί την ιδανική παράσταση τέτοιου είδους, καθώς συνοψίζει τις αντιλήψεις αυτές, ενώ ενσωματώνει συνθέσεις κοινού εννοιολογικού περιεχομένου, στην περίπτωση της Δοχειαρίου τα προφητικά οράματα των προφητών Δανιήλ, Ησαΐα και Ιερεμία⁸⁴, τα οποία εμπλουτίζουν την παραδοσιακή εικονογραφία της Δευτέρας Παρουσίας και ενισχύουν το σωτηριολογικό και εσχατολογικό περιεχόμενο της σκηνής. Με τον τρόπο αυτό συνδέονται τα προφητικά οράματα της Παλαιάς Διαθήκης με τη διήγηση της Καινής, εκφράζοντας τις εσχατολογικές αντιλήψεις του μεσαιωνικού Βυζαντίου και κυρίως την άποψη ότι ο κόσμος έχει ημερομηνία λήξης η οποία μπορεί με ακρίβεια να υπολογιστεί⁸⁵. Στον αναβρασμό των εσχατολογικών αντιλήψεων του 16ου αιώνα, μέσα από προφητείες, μύθους, θρήνους, την

⁸³ Πρβλ. και Τούρτα, *Μονή Φωτμού*, 383-385. Μια τέτοια περίπτωση αποτελεί ο ζωγραφικός διάκοσμος της μονής Φωτμού στην Αιτωλία (1589), όπου είναι διάχυτη στο εικονογραφικό πρόγραμμα η ιδέα της Σωτηρίας και της Μέλλουσας Κρίσης, η οποία παράλληλα συντάσσεται με το εξηγητικό κίνημα που αναπτύχθηκε στους κόλπους της υπόδουλης ορθόδοξης Εκκλησίας. Αντίστοιχη είναι η περίπτωση του Αγίου Αθανασίου στην Άνω Κορακιάνα Κέρκυρας, του 17ου αι. (Triantaphyllopoulos, *Die nachbyzantinische*, 222 κ.ε.), και πιθανώς της Παναγίας Κουντουριώτισσας Πιερίας [Σέμογλου Α. «Το πρόγραμμα του τρούλου της Παναγίας Κουντουριώτισσας στην Πιερία. Εικονογραφικά πρότυπα και παράλληλα», *Δεύτερο Επιστημονικό Συνέδριο Η Πιερία στα Βυζαντινά και Νεότερα Χρόνια*, Πρακτικά (ανάτυπο), Κατερίνη 2002, 707-723].

⁸⁴ Τη βόρεια και νότια πλευρά του θόλου του νάρθηκα καταλαμβάνουν τα προφητικά οράματα των προφητών Δανιήλ, Ησαΐα και Ιερεμία, ενώ το ανώτερο τμήμα του νότιου τοίχου φιλοξενεί τη σκηνή των Τεσσάρων Βασιλιάδων της Οικουμένης, που αποσπώνται από τη σύνθεση της Δευτέρας Παρουσίας και προβάλλουν σε ξεχωριστή θέση. Βλ. αναλυτικά σελ. 113-121.

⁸⁵ Για τις εσχατολογικές αντιλήψεις γενικότερα στο Βυζάντιο, βλ. Magdalino P., «The history of the future and its uses: prophecy, policy and propaganda», *The Making of Byzantine History* (Studies dedicated to D. M. Nicol), επιμ. R. Beaton and Ch. Roueché, Variorum (Ashgate Publishing Limited) 1993, 3-34, Podskalsky G., *Byzantinische Reicheschatologie. Die Periodisierung der Weltgeschichte in der vier Grossreichen (Daniel 2 und 7) und dem tausendjährigen Friedenreiche (Apok. 20). Eine motivgeschichtliche Untersuchung*, München 1972. Alexander P. J., *The Byzantine Apocalyptic Tradition*, London 1985. Πρβλ και τη μονογραφία του Argyriou, *Les exégèses grecques*.

αναζήτηση του κατάλληλου βασιλιά για την ένωση της Ανατολής και της Δύσης⁸⁶, την αναγνώριση της πτώσης ως θείκης τιμωρίας και την αναμονή της συντέλειας, η παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας και ο συνδυασμός της με θέματα κοινού εννοιολογικού περιεχομένου που υπογραμμίζουν την ιδέα της Σωτηρίας ως έκφραση της Θείας Οικονομίας αποτελούν την πιο άμεση απόδειξη των ιδεολογημάτων αυτών, τη ζωγραφική αποτύπωσή (εικόνα) τους. Εκφράζουν τις πεποιθήσεις όχι μόνο του απλού λαού αλλά και των υψηλόβαθμων στελεχών της εκκλησιαστικής ιεραρχίας και κατά συνέπεια της επίσημης Εκκλησίας. Η παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας είναι η ζωγραφική διατύπωση μιας συγκεκριμένης και αποδεκτής πραγματικότητας με ποικίλες προεκτάσεις, εύκολα αναγνώσιμες από τους πιστούς, που συνδυάζει την υψηλή θεολογία με τη λαϊκή δεισιδαιμονία, το φόβο του θανάτου με την ελπίδα της ανάστασης, ένα κάλεσμα μετάνοιας μπροστά σε αυτά που μέλλει να συμβούν, με τελικό σκοπό τη σωτηρία της ψυχής.

Το κεντρικό τμήμα του θόλου του νάρθηκα, απέναντι και σε διαρκή συνομιλία με τη Δευτέρα Παρουσία και τα Προφητικά Οράματα, καταλαμβάνει η παράσταση του Στιχηρού των Χριστουγέννων. Το εικονογραφικό αυτό θέμα της ύστερης βυζαντινής περιόδου συνδυάζεται με τις μορφές έξι στηθαίων προφητών με ξετυλιγμένα ειλητάρια υπογραμμίζοντας το μυστήριο της Ενσάρκωσης και προβάλλοντας το σωτηριολογικό-λυτρωτικό περιεχόμενο της σύνθεσης⁸⁷. Με αυτόν τον τρόπο ολοκληρώνεται στον διάκοσμο του θόλου ο κύκλος της

⁸⁶ Κατά τον 16ο αι. φαίνεται να δημιουργείται ένα εσχατολογικό σχέδιο κοινό στις συνειδήσεις των χριστιανών της Ανατολής και της Δύσης: η ίδρυση μίας χριστιανικής αυτοκρατορίας που θα συνενώσει τους δύο χριστιανικούς, γεωγραφικά και δογματικά, κόσμους. Αναζητείται ο χριστιανός εκείνος αυτοκράτορας που θα μπορέσει να συνεχίσει ό,τι δεν κατάφερε ο τελευταίος αυτοκράτορας του Βυζαντίου να ολοκληρώσει. Αναπτύσσονται μια σειρά από προφητείες και έργα που συνδέονται άμεσα με τις εσχατολογικές αντιλήψεις της εποχής και προσπαθούν παράλληλα να ερμηνεύσουν το μεγάλο παράδοξο και ανεξήγητο γεγονός ότι ο Θεός όχι μόνο ανέχεται, αλλά και υποστηρίζει αναμφισβήτητα τη νίκη του άπιστου Τούρκου απέναντι στο ποιμνίό του. Την εποχή αυτή η Οθωμανική αυτοκρατορία αναγνωρίζεται ως η τέταρτη αυτοκρατορία μέσα σε ένα ιδιαίτερα δημοφιλές ανάγνωσμα, το όραμα του Δανιήλ, και στη σκέψη των ανθρώπων της εποχής αρχίζει να επιβεβαιώνεται το κείμενο της Αποκάλυψης. Τα πρώην χριστιανικά εδάφη της Ανατολής βρίσκονται πλέον στα χέρια των απίστων και ο Τούρκος σουλτάνος είναι ο Μεγάλος Αυθέντης που βασιλεύει στην Κωνσταντινούπολη, κύριος μίας αχανούς τουρκικής αυτοκρατορίας και κληρονόμος των μεγάλων αυτοκρατοριών του παρελθόντος. Η συζήτηση αυτή αφορά εκτός από τους χριστιανούς όλων των δογμάτων και τους εκπροσώπους των άλλων μονοθεϊστικών θρησκειών, Εβραίους και μουσουλμάνους. Βλ. σχετικά Valenci, *Βενετία και Πύλη*, σποραδικά, και ειδικότερα 34-35 και 57-68.

⁸⁷ Βλ. αναλυτικά σελ. 123-127. Μαζί με το Θαύμα των Αρχαγγέλων στο υπέρθυρο είναι οι δύο συνθέσεις που βλέπει κανείς βγαίνοντας από το καθολικό. Το Θαύμα των Αρχαγγέλων αποτελεί ενθύμηση των τιμώντων αγίων του ναού και το Στιχηρό φόρο τιμής στη Θεοτόκο που λατρεύεται ιδιαίτερα στο Άγιο Όρος.

Παρουσίας του Χριστού στον κόσμο. Στη μια πλευρά (είσοδος) ιστορείται η Πρώτη Παρουσία και απέναντί της (σε όλη την έκταση του ανατολικού τοίχου) η Μέλλουσα, προβάλλοντας ταυτόχρονα τη λύτρωση που επέρχεται μέσω της Ενσάρκωσης και τη σωτηρία μέσω της Δευτέρας Παρουσίας⁸⁸.

Ο διάκοσμος του νάρθηκα συμπληρώνεται με θέματα που συνδέονται με τον μοναχικό βίο και την ιστορία της μονής, τον βίο του αγίου Γερασίμου του Ιορδανίτη⁸⁹, στον νότιο τοίχο, την Κοίμηση του Εφραίμ του Σύρου⁹⁰, στον βόρειο, και το Θαύμα των Αρχαγγέλων στη μονή Δοχειαρίου στον δυτικό. Η παράσταση του Βίου του αγίου Γερασίμου, μια ψυχωφελής διήγηση που σχετίζεται με την εξημέρωση ενός άγριου ζώου, υπογραμμίζει το γεγονός ότι ο άγιος όχι απλώς κατάφερε να δαμάσει τον εαυτό του, αλλά και τα άγρια θηρία⁹¹, ως ένας άλλος Αδάμ που, όπως αναφέρεται χαρακτηριστικά στο Συναξάριο Κωνσταντινούπολης, «ὅς φησιν, τὸν προρρηθέντα ἰσάγγελον ἄνδρα γενέσθαι μὲν κατὰ τὴν ἔρημον, τοσοῦτον δὲ θέσθαι τὸν ἀγῶνα τῆς ἀρετῆς καὶ τὴν πρὸς θεὸν οἰκείωσιν κτήσασθαι καὶ τὸ κατ' εἰκόνα τε καὶ καθ' ὁμοίωσιν ἀνακαθᾶραι τε καὶ φυλάξει, ὡς καὶ τῶν ἀγρίων θηρίων κατάρχειν»⁹², συνεχίζοντας λίγο παρακάτω «Οὕτω δοξάζει ὁ Θεὸς τοὺς αὐτῶ δοξάζοντας· οὕτω παρασκευάζει καὶ θῆρας αὐτοῖς ὑπέικειν, ὡς τὸ κατ' εἰκόνα καὶ καθ' ὁμοίωσιν διατηροῦντας καθαρὸν τε καὶ ἄσπιλον»⁹³. Μέσα από τον διδακτικό και ηθικοπλαστικό χαρακτήρα της διήγησης του βίου του αγίου Γερασίμου προβάλλονται οι αρετές της ανταμοιβής, της θυσίας και της μετάνοιας, ενώ η εικαστική του διατύπωση, σε συνδυασμό με την

⁸⁸ Ανάλογο με αυτό του Δοχειαρίου είναι το εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα στη Βλαχέρνα της Άρτας. Εδώ, μαζί με τη Δευτέρα Παρουσία εικονίζεται το Στιχηρό των Χριστουγέννων, σε ένα εικονογραφικό πρόγραμμα που έχει σκοπό του «να περιφρουρήσει και προάγει ιδέες που κατοχυρώνουν την καθαρότητα της ορθόδοξης πίστης στην τριαδική θεότητα και με πνεύμα θριάμβου συγκαλεί το σώμα της Εκκλησίας σε ομολογία (λόγω της συναπεικόνισης των Οικουμενικών Συνόδων) και ύμνο, σε συναντίληψη ορίζοντας την οδό σωτηρίας που φέρει στην έσχατη κρίση» (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βλαχέρνα*, 73).

⁸⁹ Βλ. αναλυτικά σελ. 132-136.

⁹⁰ Βλ. αναλυτικά σελ. 128-132.

⁹¹ Πρβλ. *ΘΗΕ*, 4, 320.

⁹² Delehay, *Synaxarium*, 507.22-27.

⁹³ *Ο.π.*, 508.30-34.

εξίσου ψυχωφελή παράσταση της Κοίμησης του οσίου Εφραίμ του Σύρου⁹⁴, προβάλλουν το μοναχικό ιδεώδες. Παράλληλα, μαζί με τις μεμονωμένες μορφές αγίων, υπενθυμίζουν στους μοναχούς που καθημερινά κινούνται στο καθολικό να μιμηθούν τον ενάρετον βίο των αγίων μορφών, ώστε να συμμετάσχουν και αυτοί στην αιώνια βασιλεία και τη σωτηρία που θα έλθει μέσω της Δευτέρας Παρουσίας.

Στον διάκοσμο του νάρθηκα γίνεται ιδιαίτερη αναφορά στο Θαύμα των Αρχαγγέλων στη μονή Δοχειαρίου⁹⁵. Η ζωγραφική μεταφορά του Θαύματος πραγματοποιείται σε πέντε διακριτές σκηνές που αναπτύσσονται σε δύο ζώνες, οι οποίες καταλαμβάνουν το χώρο γύρω από την κεντρική είσοδο του καθολικού, στον δυτικό τοίχο του νάρθηκα⁹⁶. Η κατεξοχήν σκηνή του Θαύματος των Αρχαγγέλων φιλοξενείται στην αβαθή κόγχη που ανοίγεται πάνω από τη θύρα του δυτικού τοίχου, υπογραμμίζοντας τη σημαντική θέση που κατέχει η εν λόγω σκηνή στη διήγηση του θαύματος και εξαίροντας παράλληλα τη σημασία του ίδιου του θαύματος στην ιστορία της μονής. Ο εικονογραφικός κύκλος του Θαύματος των Αρχαγγέλων, ο οποίος στην αφηγηματική του εκδοχή δημιουργήθηκε για τις ανάγκες της διακόσμησης του χώρου από το ζωγραφικό συνεργείο που αγιογράφησε το καθολικό το 1568, γνώρισε μεγάλη διάδοση στη ζωγραφική του ευρύτερου βαλκανικού χώρου κατά τους 16ο-19ο αιώνα⁹⁷. Η ακτινοβολία αυτή σχετίζεται με την προσπάθεια των Δοχειαριτών να διαδώσουν στους ομόδοξους χριστιανούς τη θαυματουργή δράση των αρχαγγέλων στη μονή, ώστε να αυξηθεί το κύρος και η ιερότητά της και να γίνει πόλος έλξης προσκυνητών και κατά συνέπεια οικονομικής αρωγής από τις κοινωνικές εκείνες

⁹⁴ Για την ανάπτυξη θεμάτων που σχετίζονται με τον μοναχικό βίο και το μοναστικό ιδεώδες, όπως βίοι και κοιμήσεις αγίων, η Ουρανοδρόμος Κλίμακα κ.λπ. κατά τον 16ο αιώνα βλ. Garidis, *La peinture murale*, 152-153. Για τη θέση των βίων αγίων στο εικονογραφικό πρόγραμμα βλ. Tomekonίς, *Ermities et moines*, 209-212. Η παρουσία τέτοιων σκηνών στα μοναστηριακά κέντρα της Οθωμανικής αυτοκρατορίας (και κυρίως εκτός των ορίων των κλειστών μοναστικών κοινοτήτων όπως το Άγιο Όρος και τα Μετέωρα), πέρα από τον προφανή διδακτικό και ψυχωφελή χαρακτήρα, φανερώνουν την ιδιαίτερη βαρύτητα που είχε ο ρόλος των μονών και των μοναχών στην καθημερινότητα των ορθοδόξων πληθυσμών. Ένας ρόλος που με συνέπεια προβάλλεται από τα ίδια τα μοναστικά κέντρα, τα οποία αποκτούν χαρακτήρα πνευματικών, πολιτιστικών και πολιτισμικών εστιών των ορθοδόξων της οθωμανικής επικράτειας.

⁹⁵ Βλ. αναλυτικά σελ. 90-103.

⁹⁶ Η εικονογράφηση του τιμώμενου αγίου αποτελεί κεντρικό θέμα στη διακόσμηση του νάρθηκα ήδη από τη μέση βυζαντινή περίοδο (Tomekonίς, «Programme du narthex», 142). Βλ. αναλυτικά 88-101.

⁹⁷ Βλ. αναλυτικά σελ. 101-103.

ομάδες των ορθόδοξων πληθυσμών, των εγκαταστημένων στην ευρύτερη Βαλκανική χερσόνησο και τα ευρωπαϊκά χριστιανικά κράτη.

Το πρόγραμμα του νάρθηκα συμπληρώνεται με τις μεμονωμένες μορφές αγίων, ολόσωμων ή σε μετάλλια, στην κατώτερη ζώνη διακόσμησης και τα εσωράχια των κογχών. Όλοι οι άγιοι αποδίδονται ως μεγαλόσχημοι μοναχοί, ενώ ο ζωγράφος εκμεταλλευόμενος στο έπακρο τους διαθέσιμους χώρους, εξαίρει τις μορφές του αγίου Μάμα και του αγίου Μακάριου του Ρωμαίου στο τύμπανο των παραθύρων που ανοίγονται εκατέρωθεν της πόρτας στη δυτική πλευρά⁹⁸. Στο υπέρθυρο της κεντρικής πόρτας στον δυτικό τοίχο τοποθετείται η παράσταση της Κοινωνίας της Μαρίας της Αιγυπτίας από τον Ζωσιμά, θέμα με ευχαριστιακό συμβολισμό, το οποίο σχετίζεται και με το μοναχικό ιδεώδες⁹⁹.

Στον βόρειο τοίχο του νάρθηκα βρίσκεται ο τάφος του μητροπολίτη Μολδοβλαχίας Θεοφάνη, ο οποίος εγκατέλειψε τα μητροπολιτικά του καθήκοντα και έζησε, ήδη από το 1592, ως μοναχός σε κελλί της Δοχειαρίου στις Καρυές. Ο τάφος κατασκευάστηκε και ιστορήθηκε με την προσωπογραφία του μετά την ανακαίνιση και ιστόρηση του καθολικού, πιθανότατα μεταξύ των ετών 1597-1598¹⁰⁰. Σε κάθε περίπτωση, είτε είχε προαποφασισθεί ο χώρος του νάρθηκα ως μελλοντικός τόπος ταφής του Θεοφάνη, είτε η ταφή προέκυψε λόγω της σπουδαιότητας του προσώπου στην ιστορία της μονής, ο ταφικός χαρακτήρας του νάρθηκα, γνωστός ήδη από τη βυζαντινή περίοδο, συνέβαλε στην τελική αυτή επιλογή¹⁰¹.

B. Το εικονογραφικό πρόγραμμα της λιτής (σχ. 13)

Στο εικονογραφικό πρόγραμμα της λιτής προέχουσα θέση κατέχουν οι παραστάσεις του “Άνωθεν οι προφήται” και των Αίνων που διακοσμούν τους δύο

⁹⁸ Για τις μεμονωμένες μορφές αγίων βλ. αναλυτικά σελ. 136-166. Πρβλ. υποσ. 94, σχετική βιβλιογραφία για τη θέση των αγίων στο εικονογραφικό πρόγραμμα. Σήμερα τα δύο αυτά παράθυρα είναι κλειστά, μετά την προσθήκη του εξωτερικού ανοικτού νάρθηκα και του σκευοφυλάκιου.

⁹⁹ Tomekonić, «Programme du narthex», 149, 151-152. Πρβλ. Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 71.

¹⁰⁰ Σχετικά με την χρονολογία του τάφου, η οποία αναγράφεται και στη σχετική επιγραφή, πρβλ. Năsturel, *Le Mont Athos*, 213-215, Μαρινέσκου, «Σχέσεις με Μολδαβία και Βλαχία», 120. Η προσωπογραφία του έχει επιζωγραφιστεί σε νεότερη εποχή. Σύμφωνα με έγγραφο της Ιεράς Συνάξεως του 1592, ο πρώην μητροπολίτης Μολδοβλαχίας Θεοφάνης είναι εγκατεστημένος σε κελλί του Πρωτάτου και επιτρέπει την ύδρευση του κελλιού του ιερομονάχου Παχωμίου από τα περισσεύματά του ύδατος του κελλιού του (Οικονομίδης, «Ιερά Μονή Δοχειαρίου», 228, αρ. 83. Πρβλ. έγγραφο αρ. 84).

¹⁰¹ Πρβλ. Tomekonić, «Programme du narthex», 145.

τρούλους. Σημαντική έκταση καταλαμβάνει ο κύκλος του Μηνολογίου που κοσμεί τα σταυροθόλια, τμήμα της ζώνης μεταξύ των δύο κοσμητών, τα δώδεκα τόξα που στηρίζουν τους θόλους και τις πεσσοειδείς απολήξεις των κιόνων¹⁰². Εξαίρεση αποτελούν δύο παραστάσεις στη νοτιοδυτική γωνία που κατεβαίνουν στο ύψος της δεύτερης ζώνης διακόσμησης, πάνω από τις μεμονωμένες μορφές αγίων.

Στον ανατολικό τοίχο κυριαρχεί ο εικονογραφικός κύκλος του Ακάθιστου, που ιστορείται στη ζώνη μεταξύ των κοσμητών και στο κατώτερο τμήμα του τοίχου, το οποίο χωρίζεται ζωγραφικά σε τρεις επιμέρους οριζόντιες ζώνες. Το διάκοσμο συμπληρώνουν οι παραστάσεις της Σύναξης των Αρχαγγέλων, του Αγίου Μανδηλίου και της Δέησης.

Ο νότιος τοίχος φιλοξενεί δύο συνθέσεις μνημειακού χαρακτήρα, τον Χριστό η Άμπελος και την Ουρανοδόμο Κλίμακα, ενώ ιδιαίτερη ζώνη, στο κάτω μέρος του τοίχου, δημιουργείται για τις μεμονωμένες ολόσωμες μορφές αγίων, όπου εικονίζονται και οι κτήτορες. Αντίστοιχα στον βόρειο τοίχο η Ρίζα Ιεσσαί καταλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος, κάτω από τον κατώτερο κοσμήτη, ενώ στην ανατολική του πλευρά δημιουργούνται τρεις οριζόντιες ζωγραφικές ζώνες όπου αναπτύσσονται σκηνές από την Παλαιά Διαθήκη, μεμονωμένες μορφές ολόσωμων αγίων και η Εύρεση της Κεφαλής του Προδρόμου.

Ο δυτικός τοίχος, κάτω από τον κοσμήτη, χωρίζεται σε δύο ζώνες όπου παρουσιάζονται οι Οικουμενικές Σύνοδοι, η Φιλοξενία του Αβραάμ, καθώς και μορφές αγίων και στυλιτών (σχ. 13). Οι Αρχάγγελοι Μιχαήλ και Γαβριήλ, τοποθετημένοι στον δυτικό τοίχο της λιτής, δίπλα ακριβώς και εκατέρωθεν της εισόδου προς αυτήν, φυλάσσουν το χώρο, καταλαμβάνοντας την τυπική για την εικονογράφηση του πρόναου θέση, ενώ εξαίρονται παράλληλα ως τα τιμώμενα πρόσωπα της μονής, το όνομα των οποίων συνδέεται άμεσα και διαχρονικά με την ιστορία της¹⁰³. Η φύλαξη του χώρου ενισχύεται από δύο εξαπτέρυγα

¹⁰² Ενδιαφέρον παρουσιάζει η τοποθέτηση της παράστασης του μαρτυρίου των Τεσσαράκοντα Μαρτύρων της Σεβαστείας στην ανωδομή της λιτής. Η θέση της παράστασης, πέρα από το συμβολικό της περιεχόμενο ως έκφραση της Βάπτισης, σχετίζεται με τον προστατευτικό-φυλακτικό ρόλο των Τεσσαράκοντα και τοποθετείται στα ευπαθή συνήθως μέρη των κτιρίων [Gavrilović, «Divine Wisdom», 48, 53. Πρβλ. Gavrilović Z., «The Cult of the Forty Martyrs of Sebasteia in Macedonia and Serbia», *Studies in Byzantine and Serbian Medieval Art*, London (The Pindar Press) 2001, XII.198-216].

¹⁰³ Βλ. σελ. 40-42. Οι αρχάγγελοι επανεμφανίζονται στο εικονογραφικό πρόγραμμα και στο πέρασμα προς τον κυρίως ναό.

σεραφεΐμ, τοποθετημένα το ένα απέναντι από το άλλο στις παρειές της εισόδου από τον νάρθηκα προς τη λιτή.

Οι παραστάσεις των τρούλων στη λιτή

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του νότιου τρούλου¹⁰⁴, με την παράσταση “Άνωθεν οι προφήται”, συντίθεται γύρω από τον άξονα της λειτουργίας και υμνογραφίας, ερμηνεύοντας τη θεία οικονομία και υπογραμμίζοντας με τις προτυπώσεις της Θεοτόκου το ρόλο της στην Ενσάρκωση. Στα σφαιρικά τρίγωνα τοποθετούνται ανά δύο υμνογράφοι και Πατέρες της Εκκλησίας: ο Ιωάννης Δαμασκηνός και ο Κοσμάς Ποιητής, ο Νικόλαος και ο Γρηγόριος Παλαμάς¹⁰⁵. Το εικονογραφικό θέμα “Άνωθεν οι προφήται” δημιουργήθηκε κατά την εποχή των Κομνηνών, πιθανώς για να διακοσμήσει τους δευτερεύοντες τρούλους των ναών και κυρίως του νάρθηκα, με σκοπό να προβάλλει το ρόλο της Θεοτόκου στην Ενσάρκωση¹⁰⁶. Η οργάνωση της σύνθεσης της Δοχειαρίου στον τρούλο, σπάνια αν όχι μοναδική περίπτωση στα μνημεία της περιόδου στον ελλαδικό χώρο, απηχεί υστεροβυζαντινές πρακτικές, οι οποίες εντοπίζονται κατά τον 16ο αιώνα στα εικονογραφικά προγράμματα τρούλων νάρθηκα μολδαβικών μοναστηριακών ναών¹⁰⁷. Οι μορφές των υμνογράφων και των Πατέρων της Εκκλησίας καταλαμβάνουν ανάλογη θέση στον ζωγραφικό διάκοσμο πρόναων ή παρεκκλησίων ήδη από την ύστερη βυζαντινή περίοδο¹⁰⁸. Η τιμητική θέση που κατέχει η μορφή του αγίου Νικολάου στο σφαιρικό τρίγωνο σχετίζεται άμεσα με

¹⁰⁴ Για την απεικόνιση των υμνογράφων και Πατέρων της Εκκλησίας στο πρόγραμμα του τρούλου βλ. αναλυτικά σελ. 173-178, 181-182.

¹⁰⁵ Στην περίπτωση αυτή ο ζωγράφος της Δοχειαρίου ακολουθεί εν μέρει τις επιταγές της *Ερμηνείας*, όπου προτείνεται τα σφαιρικά τρίγωνα «εις τὰς γωνίας τούτους τοὺς ποιητὰς καθήμενους εἰς θρόνους καὶ γράφοντες» (*Ερμηνεία*, 220) να καλύπτονται από τους υμνογράφους Μητροφάνη, Ιωσήφ και Θεοφάνη (ό.π.).

¹⁰⁶ Σε αντιστοιχία με τον διάκοσμο του τρούλου στο διακονικό, όπου ζωγραφίζεται η Θεοτόκος στον τύπο της Βλαχερνίτισσας να πλαισιώνεται με εικονογραφικά θέματα προεικονίσεις της Θεοτόκου, ευχαριστιακού ενίοτε περιεχομένου, καθώς και άλλες παλαιοδιαθηκικές σκηνές, προτυπώσεις του έργου της θείας οικονομίας (πρβλ. Γκιολές, «Εικονογραφικό πρόγραμμα Ιερού Βήματος», 269 κ.ε.).

¹⁰⁷ Στους νάρθηκες των μονών Dobrovaț (Vasiliu, *Moldauklöster*, 296, σχ. II.B.a, b και d, αρ. 101-104), Humor (ό.π., 192, εικ. 113), Hârlău (Ștefănescu, *Nouvelles recherches*, εικ. 50.1), Probota (ό.π., 190, εικ. 151), Moldovița (ό.π., 152, εικ. 104), Voroneț (ό.π., 191, εικ. 157) και Sucevița (Henry, *Les églises*, LXIII.2).

¹⁰⁸ Στο παρεκκλήσιο της μονής της Χώρας (Der Nersessian, «Parecclesion», 310, 333-334 και Underwood, *The Kariye Djami (1)*, 217-222), στο παρεκκλήσιο των Αποστόλων Πέτρου και Παύλου της μονής Βλατάδων (ό.π., 333 και Xyngoropoulos A., *Thessalonique et la peinture macédonienne*, Athènes 1955, εικ. 20.1), καθώς επίσης στους νάρθηκες του Lesnovo (Gabelić, *Lesnovo*, 279, 286, εικ. XXXVIII, 74-77) και του Kalenić (Simić-Lazar, *Kalenić*, 151 και Žinković, *Kalenić*, 20.17).

την αρχική αφιέρωση της μονής στον προστάτη της άγιο Νικόλαο¹⁰⁹. Αντίστοιχα, η μορφή του αρχιεπισκόπου Θεσσαλονίκης Γρηγορίου Παλαμά¹¹⁰ φανερώνει την υψηλή θέση που κατείχε στην αντίληψη των Αγιορειτών μοναχών, καθώς και την επιρροή που άσκησε και ασκούσε ακόμη ο ίδιος και ο Ησυχασμός¹¹¹ στην αθωνική χερσόνησο τον 16ο αιώνα. Η θέση του στο σφαιρικό τρίγωνο δικαιολογείται επίσης από την άποψη που επικράτησε από τον 14ο αιώνα ότι πρόκειται για ισάξιο και ισοστάσιο προς τον Ιωάννη Χρυσόστομο¹¹², ο οποίος εικονίζεται στο ΝΑ σφαιρικό τρίγωνο του τρούλου στο βόρειο κλίτος της λιτής.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα στην ανωδομή της λιτής συμπληρώνεται με την ιστόρηση των Αίνων στον τρούλο του βόρειου κλίτους¹¹³ και τους ιεράρχες

¹⁰⁹ Η μονή του Αγίου Νικολάου στη Δάφνη, η επιλεγόμενη του Δοχειαρίου. Βλ. σελ. 39-40 και αναλυτικά Οικονομίδης, *Actes de Docheiariou*, 5-7. Πρβλ. Γόνης, «Ιστορικό διάγραμμα», 39-41.

¹¹⁰ Τσιγαρίδας Ν., «Εικονιστικές μαρτυρίες του αγίου Γρηγορίου του Παλαμά σε ναούς της Καστοριάς και της Βέροιας. Συμβολή στην εικονογραφία του αγίου», *Πρακτικά Θεολογικού Συνεδρίου εις τιμήν και μνήμην του εν αγίοις Πατρός ημών Γρηγορίου αρχιεπισκόπου Θεσσαλονίκης (12-14 Νοεμβρίου 1984)*, Θεσσαλονίκη 1986, 261-294, Τσιούμη Χρ., «Οι πρώτες απεικονίσεις του αγίου Γρηγορίου Παλαμά στη Θεσσαλονίκη», ό.π., 245-257.

¹¹¹ Πρβλ. Παπαμαστοράκης, *Διάκοσμος*, 284-297. Ο Ησυχασμός φαίνεται να επηρεάζει ακόμη τη σύγχρονη ιδεολογία και να επιδρά στην τέχνη της εποχής με διάφορους τρόπους. Συνεχίζεται και σχετίζεται ιδεολογικά, ήδη από τους ύστερους βυζαντινούς χρόνους, με την αποκατάσταση των Ορθόδοξων Εκκλησιών και την ενίσχυση των πνευματικών και πολιτιστικών δεσμών των ομόδοξων λαών της βαλκανικής [πρβλ. Ευαγγέλου Η., «Το κίνημα του Ησυχασμού ως παράγοντας προσέγγισης του ελληνικού και του ορθόδοξου νοτιοσλαβικού κόσμου ενόψει της οθωμανικής επέλασης τον 14ο αιώνα», *Φιλοτιμία* (τιμητικός τόμος για την ομότιμη καθηγήτρια Αλκμήνη Σταυρίδου-Ζαφράκα), Θεσσαλονίκη 2011, 189-203, κυρίως 192 κ.ε., καθώς και σχετική βιβλιογραφία. Βλ. επίσης σχετικά με την ησυχαστική ιδεολογία και τις πολιτικές της προεκτάσεις στην Κύπρο, Γουναρίδης Π., «Κύπρος: η “ουτοπία” για τις ιδεολογικές διαμάχες σχετικά με τον ησυχασμό», ό.π., 267-276]. Η ορθόδοξη θρησκευτική ζωγραφική του 16ου αιώνα στην περιοχή του Αγίου Όρους αποτελεί έκφραση του μοναστικού κινήματος και εκφέρει πιθανώς την επίσημη πολιτική ιδεολογία της Εκκλησίας, δηλαδή του Πατριαρχείου Κωνσταντινουπόλεως, του μόνου πλέον θεσμού με τη δυνατότητα να προβάλλει ιδεολογίες και αντιλήψεις που επηρεάζουν την τέχνη των ορθόδοξων πληθυσμών της Οθωμανικής αυτοκρατορίας, οι οποίες εν μέρει μεταφέρουν και ησυχαστικές ιδέες. Στον διάκοσμο της Δοχειαρίου εκφράσεις των ησυχαστικών αντιλήψεων μπορούν ίσως να χαρακτηριστούν μια σειρά απεικονίσεων του Χριστού, όπως στην αποκαλυπτική παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας, όπου αποδίδεται ενδεδυμένος με χρυσά ιμάτια που καλύπτονται από έντονες χρυσοκονδυλιές, στη σκηνή των Αίνων, όπου η λαμπρή μορφή του συνδέεται με τη φωτεινότητα της σύνθετης δόξας πάνω στην οποία προβάλλει ή ακόμη και στη σκηνή της Ουρανοδρόμου Κλίμακας, όπου ακολουθείται ίδια πρακτική στην απόδοση του Χριστού, αλλά και στην παράσταση της Βάπτισης, όπου η σκηνή συνδέεται με την “εν δόξη” Ετοιμασία του θρόνου. Ανάλογες εκφράσεις μπορούν να αναγνωσθούν στον τρούλο του κυρίως ναού, όπου ο Παντοκράτορας προβάλλει σε φωτεινό χρυσό βάθος και περιβάλλεται από ουράνιες δυνάμεις τοποθετημένες επίσης στο ίδιο φόντο. Στις ανωτέρω περιπτώσεις ο Χριστός λάμπει ως φως (φορώντας συνήθως χρυσά ενδύματα γεμάτα χρυσοκονδυλιές και κάποιες φορές προβάλλει σε φωτεινή δόξα) αντικατοπτρίζοντας τα κείμενα του Γρηγορίου Παλαμά, όπου παραλληλίζεται ο Χριστός με το φως του ήλιου (πρβλ. Παπαμαστοράκης, *Διάκοσμος*, 292-295, όπου και αναφορά σε σχετικά κείμενα).

¹¹² *Μονή Βατοπαιδίου*, Α, 281. Πρβλ. σελ. 67, υποσ. 108.

¹¹³ Σε αντιστοιχία με τον τρούλο της πρόθεσης που κοσμεύεται με τη μορφή του Χριστού Εμμανουήλ και το ευχαριστιακό του περιεχόμενο (πρβλ. Γκιολές, «Εικονογραφικό πρόγραμμα Ιερού Βήματος», 269 κ.ε.). Για τη θέση των Αίνων στον νάρθηκα πρβλ. Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 65-66.

Ιωάννη Χρυσόστομο, Βασίλειο Καισαρείας, Αθανάσιο Αλεξανδρείας και Γρηγόριο Θεολόγο στα σφαιρικά τρίγωνα να προβάλλουν το δοξαστικό, συμβολικό και σωτηριολογικό χαρακτήρα της σύνθεσης του τρούλου. Ο ρόλος τους, ως Πατέρες της Εκκλησίας με ιδιαίτερα σημαντικό θεολογικό έργο, καθορίζει τη θέση τους στο εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα. Παράλληλα, η διάρθρωση του εικονογραφικού προγράμματος του τρούλου γύρω από τον άξονα της λειτουργίας και της υμνογραφίας οδηγεί στο συσχετισμό τους με την παράσταση των Αίωνων, ενός θέματος με έντονα συμβολικό και σωτηριολογικό περιεχόμενο¹¹⁴. Η θέση τους στο εικονογραφικό πρόγραμμα του τρούλου καθιερώθηκε κατά τους ύστερους βυζαντινούς χρόνους, σε μνημεία του 14ου αιώνα στην Κωνσταντινούπολη και τη Σερβία¹¹⁵, ενώ επιβίωσε, συμπληρώθηκε και αποκρυσταλλώθηκε στα εικονογραφικά προγράμματα πρόναων των μολδαβικών ναών του πρώιμου 16ου αιώνα¹¹⁶. Η τοποθέτησή τους στον τρούλο της Δοχειαρίου αποτελεί την κορύφωση της εξελικτικής διαδικασίας που ξεκίνησε στα μνημεία του ελλαδικού χώρου κατά τον 16ον αιώνα στο παρεκκλήσιο του Ακάθιστου στη μονή Διονυσίου¹¹⁷ και στη λιτή της μονής Δουσίκου¹¹⁸, όπου την παράσταση των Αίωνων συνοδεύουν στα σφαιρικά τρίγωνα οι Πατέρες της Εκκλησίας σε παρεμφερή ανάπτυξη. Αυτός ο τρόπος ιστόρησης του τρούλου νάρθηκα προτείνεται επίσης από την *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης* του Διονυσίου. Συγκεκριμένα αναφέρεται ότι στο εικονογραφικό πρόγραμμα νάρθηκα με δύο τρούλους πρέπει να αναπτύσσονται στον τρούλο οι Αίνοι και

¹¹⁴ Πρβλ. Μεράντζας Χ. «Η αντίληψη του χρόνου στην παράσταση των ψαλμών 148-150», *Δωδώνη* 20 (2001) 277-287.

¹¹⁵ Βλ. ενδεικτικά τους νάρθηκες του Lesnovo και Kalenić (σελ. 172, υποσ. 610, όπου αναλυτική αναφορά στα μνημεία και σχετική βιβλιογραφία). Πρβλ. Babić G., «Le programme iconographique des peintures murales décorant les narthex des églises fondées par le roi Miloutin», *L'art byzantin au début du XIVe siècle. Symposium de Gračanica, Beograd 1973*, 105-126 σερβικά με γαλλική περίληψη 126, Djordjević I., «Das Programm der Muttergotteskirche in Studenica und die serbische mittelalterliche Wandmalerei», *Studenica et l'art byzantin autour de l'année 1200*, (V. red. Korać), Beograd 1988, 505-515, Todić B., «Tradition et innovations dans le programme et l'iconographie des fresques de Dečani», *Dečani et l'art byzantin au milieu du XIVe siècle*, (V. Djurić), Beograd 1989, 251-269, Milanović V., «Fresco Program in the Narthex», *Mural Painting of Monastery of Dečani. Materials and Studies* (ed. V. Djurić), Beograd 1995, 361-375, σερβικά με αγγλική περίληψη (374-375).

¹¹⁶ Στους νάρθηκες των μονών Dobrovaţ (1529), Humor και Hârlău (1530), Probota (1532), Moldoviţa (1537), Voroneţ (1547;), Suceviţa (1596). Βλ. αναλυτικά σελ. 176 και υποσ. 622.

¹¹⁷ Βαφειάδης, «Παρεκκλήσιο Ακάθιστου», 415-427.

¹¹⁸ Προσωπική παρατήρηση. Βλ. επίσης Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 69-70 και σημ. 297, όπου αναφέρονται ορισμένα επιπλέον σύγχρονα και μεταγενέστερα παραδείγματα από τον ελλαδικό χώρο.

στον άλλον το “Άνωθεν οι προφήται”¹¹⁹. Πολύ πιθανό ο συγγραφέας της *Ερμηνείας* όταν συνέτασσε το σχετικό κείμενο να είχε υπόψη του το εικονογραφικό πρόγραμμα της λιτής της Δοχειαρίου και αυτό να αποτέλεσε το ιδανικό μοντέλο αγιογράφησης νάρθηκα. Η πρότασή του για το εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα ακολουθεί άλλωστε σε μεγάλο βαθμό το πρόγραμμα που αναπτύσσεται στους τοίχους της λιτής της Δοχειαρίου.

Ο κύκλος του Μηνολογίου στην ανωδομή της λιτής

Οι παραστάσεις του Μηνολογίου καταλαμβάνουν το μεγαλύτερο τμήμα της ανωδομής της λιτής. Η οργάνωση του κύκλου του Μηνολογίου (σχ. 13), ο οποίος έχει χαρακτήρα μαρτυρολογίου, είναι αρκετά χαλαρή και δεν ακολουθείται με αυστηρότητα η χρονολογική ροή του εκκλησιαστικού έτους. Η ιστόρηση ξεκινά από τη βορειοανατολική πλευρά της λιτής και το μήνα Σεπτέμβριο που καταλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος του βορειοανατολικού σταυροθόλιου, τμήμα του βόρειου και ανατολικού τοίχου¹²⁰, αλλά και τα τόξα μεταξύ των σταυροθόλιων της ανατολικής πλευράς. Συνεχίζει με τον Οκτώβριο που αναπτύσσεται στο κεντρικό σταυροθόλιο της ανατολικής πλευράς (παρότι παρεμβάλλονται και δύο μαρτύρια του Σεπτεμβρίου, όπως και στο βορειοανατολικό σταυροθόλιο ένα μαρτύριο του Οκτωβρίου), και τα τόξα μεταξύ των σταυροθόλιων. Αρτιότερη είναι η οργάνωση του μηνός Νοεμβρίου στο νοτιοανατολικό σταυροθόλιο και τους γύρω από αυτό χώρους (περιβάλλοντα τόξα, ανατολικός και νότιος τοίχος).

Στο κεντρικό σταυροθόλιο, μεταξύ των δύο τρούλων, αναπτύσσονται μαρτύρια του Οκτωβρίου, καθώς και ένα του Μαΐου. Στα τόξα γύρω από το σταυροθόλιο παρουσιάζονται μαρτύρια διαφόρων μηνών, τα οποία σχετίζονται συνήθως, και όχι με απόλυτη συνέπεια, με αυτά των μηνών που καταλαμβάνουν διπλανούς χώρους. Έτσι, στο τόξο της ανατολικής πλευράς ζωγραφίζονται μαρτύρια του Οκτωβρίου, σε αυτό της νότιας πλευράς του Νοεμβρίου και Φεβρουαρίου, της δυτικής πλευράς του Δεκεμβρίου και της βόρειας του Ιανουαρίου.

¹¹⁹ *Ερμηνεία*, 220. Αντίστοιχη περίπτωση αποτελεί η μελέτη του Brockhaus, *Die Kunst*, 36-37 και σχέδιο σελίδας 22, όπου ο μελετητής, βασισμένος στα κείμενα της *Ερμηνείας*, παρουσιάζει το εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα, σε άμεσο συσχετισμό με τον διάκοσμο της Δοχειαρίου.

¹²⁰ Μεγάλο μέρος της ζώνης διακόσμησης του ανατολικού τοίχου, μεταξύ των δύο κοσμητών, καταλαμβάνουν σκηνές του κύκλου του Ακάθιστου Ύμνου.

Στις πεσσοειδείς απολήξεις των κτιστών κίωνων της λιτής τοποθετούνται μαρτύρια διαφόρων μηνών¹²¹, τα οποία και πάλι δεν σχετίζονται απαραίτητα με τα μαρτύρια που εικονίζονται στους γύρω από αυτά χώρους. Η μόνη ίσως σαφής αντιστοιχία που ακολούθησαν ο ζωγράφος και το συνεργείο του ήταν στην τοποθέτηση των μαρτυρίων των αποστόλων Πέτρου στη νότια πλευρά του βορειοανατολικού κίονα και Παύλου στη βόρεια πλευρά του νοτιοανατολικού κίονα. Οι δύο κορυφαίοι απόστολοι καταλαμβάνουν με αυτόν τον τρόπο τους χώρους που βρίσκονται στον άξονα της Βασιλείου Πύλης.

Στα σταυροθόλια της δυτικής πλευράς αναπτύσσονται μαρτύρια του μηνός Μαρτίου στο νοτιοδυτικό σταυροθόλιο, του Μαρτίου και Απριλίου στο κεντρικό σταυροθόλιο και του Απριλίου στο αντίστοιχο βορειοδυτικό. Στα τόξα γύρω από αυτά, στην ανατολική πλευρά του νοτιοδυτικού σταυροθολίου ζωγραφίζονται μαρτύρια του Μαρτίου και Αυγούστου και στη βόρεια πλευρά του Μαρτίου, τα οποία έρχονται σε άμεση σχέση με τα μαρτύρια των διπλανών σταυροθολίων (βορειοδυτικό και κεντρικό). Στα δύο άλλα τόξα του κεντρικού σταυροθολίου, στη μεν ανατολική πλευρά αναπτύσσονται μαρτύρια του Δεκεμβρίου και στη βόρεια του Απριλίου, που συνδέονται με αυτά του βορειοδυτικού σταυροθολίου. Το ανατολικό τόξο του βορειοδυτικού σταυροθολίου καταλαμβάνουν μαρτύρια του μηνός Μαΐου.

Ο εικονογραφικός κύκλος του Μηνολογίου συμπληρώνεται με μια συγκέντρωση μαρτυρίων των υπολοίπων μηνών του εκκλησιαστικού έτους. Στο νότιο τοίχο, κάτω από τον τρούλο, εκτός από τα μαρτύρια του Νοεμβρίου στη νοτιοανατολική πλευρά, τα οποία όπως προαναφέρθηκε σχετίζονται άμεσα με τα μαρτύρια που καταλαμβάνουν γειτονικούς χώρους, αναπτύσσονται μαρτύρια του Δεκεμβρίου, Ιανουαρίου και Φεβρουαρίου. Στη νοτιοδυτική πλευρά, στον νότιο τοίχο παρουσιάζονται μαρτύρια των μηνών Νοεμβρίου, Δεκεμβρίου, Μαρτίου και στον δυτικό τοίχο μόνο του Μαρτίου. Στον υπόλοιπο δυτικό τοίχο ζωγραφίζονται μαρτύρια των μηνών Δεκεμβρίου, Ιανουαρίου, Φεβρουαρίου και Απριλίου. Στη δυτική πλευρά του βόρειου τοίχου παρουσιάζονται μαρτύρια των μηνών

¹²¹ Στον ΒΑ κίονα: Ιουνίου (Β πλευρά), Μαΐου (Α πλευρά), Ιουνίου (Ν πλευρά), Φεβρουαρίου (Δ πλευρά). Στον ΝΑ κίονα: Ιουνίου (Β πλευρά), Μαΐου (Α πλευρά), Νοεμβρίου (Ν πλευρά), Φεβρουαρίου (Δ πλευρά). Στον ΝΔ κίονα: Ιουλίου (Α πλευρά), Ιουνίου (Ν πλευρά), Μαρτίου (Δ πλευρά), Δεκεμβρίου (Β πλευρά). Στον ΒΔ κίονα: Ιουλίου (Ν πλευρά), Δεκεμβρίου (Δ πλευρά), Δεκεμβρίου (Β πλευρά), Ιουλίου (Α πλευρά).

Ιανουαρίου, Απριλίου, Ιουνίου, Αυγούστου συνεχίζοντας και κλείνοντας στο γειτονικό χώρο με μαρτύρια των μηνών Δεκεμβρίου, Ιανουαρίου και Ιουνίου.

Το Μηνολόγιο εντάχθηκε στο εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα τους ύστερους βυζαντινούς χρόνους και απέκτησε σταθερή θέση στους νάρθηκες των εκκλησιών αλλά και τις τράπεζες¹²² των μοναστηριών κατά την εποχή μετά την Άλωση. Το επιβλητικό σύνολο μαρτυριών της λιτής της Δοχειαρίου υπενθυμίζει καθημερινά στον μοναχό τη σπουδαιότητα της πίστης και της μαρτυρίας για τη μελλοντική σωτηρία, προβάλλοντας την ιδέα του μαρτυρίου μέσω του “αναίμακτου μαρτυρίου συνειδήσεως”. Το “αναίμακτο μαρτύριο συνειδήσεως” συνδέεται κυρίως με τον μοναχικό-ασκητικό βίο και αντανakλά απόψεις που εκφράζονται στα κείμενα των Πατέρων της Εκκλησίας. Συνδέεται κυρίως με χωρίο του Βασιλείου Καισαρείας, στο οποίο εκφράζεται η άποψη που καθιερώθηκε μετά τη λήξη των διωγμών ότι το μαρτύριο του αίματος των πρώτων χριστιανών εξομοιώθηκε με το μαρτύριο συνειδήσεως το οποίο χαρακτηρίζει όλους αυτούς που εγκατέλειψαν τα εγκόσμια και αφιερώθηκαν στον Χριστό, ερμηνεύοντας την προτροπή του αποστόλου Παύλου «διό ἐξέλθετε ἐκ μέσου αὐτῶν καὶ ἀφορίσθητε» (*Προς Κορινθίους*, Β΄ 6.17). Στο «Εγκώμιο στην αγία Βαρβάρα», ο Ιωάννης Δαμασκηνός παραθέτει χωρίο του Βασιλείου Καισαρείας στο οποίο αναφέρεται στους «γνησίως μαρτυρήσαντας, ἵνα γένη μάρτυς τῆ προαιρέσει καὶ ἐκβῆς χωρὶς αἵματος καὶ μαστίγων καὶ αἰκισμῶν»¹²³. Η ιδέα αυτή του Βασιλείου του Μεγάλου που αφορά στους μάρτυρες συνειδήσεως εκφράζεται στην Ομιλία ΙΘ΄, «Εἰς τοὺς ἀγίους τεσσαράκοντα μάρτυρας»¹²⁴, όπου χαρακτηριστικά αναφέρεται: «Μακάρισον γνησίως τὸν μαρτυρήσαντα, ἵνα γένη μάρτυς τῆ προαιρέσει, καὶ ἐκβῆς χωρὶς διωγμοῦ, χωρὶς πυρὸς, χωρὶς (20) μαστίγων, τῶν αὐτῶν ἐκείνοις μισθῶν ἡξιωμένος. Ἡμῖν δὲ οὐκ ἓνα πρόκειται θαυμάζειν, οὐδὲ δύο μόνους, οὐδὲ μέχρι δεκάδος ὁ ἀριθμὸς πρόεισι τῶν μακαριζομένων· ἀλλὰ τεσσαράκοντα ἄνδρες, ὡς μίαν ψυχὴν ἐν διηρημένοις σώμασιν ἔχοντες, ἐν μιᾷ (25) συμπνοίᾳ καὶ ὁμονοίᾳ τῆς πίστεως, μίαν καὶ τὴν

¹²² Το εικονογραφικό πρόγραμμα της τράπεζας επηρεάζεται και σχετίζεται με αυτό του νάρθηκα (Tomeković, «Programme du narthex», 147-149, 153).

¹²³ TLG, *Joannes Damascenus Theol. et Scr. Eccl., Laudatio sanctae martyris Barbarae.* {2934.089}.14-15).

¹²⁴ TLG, (*Basilius Caesariensis Theol., In quadraginta martyres Sebastenses.* {2040.035}, 31 (508) 19 κ.ε.

πρὸς τὰ δεινὰ καρτερίαν, καὶ τὴν ὑπὲρ τῆς ἀληθείας ἔνστασιν ἐπεδείξαντο. Πάντες παραπλήσιοι ἀλλήλοις, ἴσοι τὴν γνώμην, ἴσοι τὴν ἄθλησιν. Διὸ καὶ ὁμοτίμων τῶν στεφάνων τῆς δόξης κατηξιώθησαν»¹²⁵. Οι μάρτυρες, ως παραδείγματα αρετῆς, υπομονῆς και πίστεως παρέχουν την απαραίτητη ηθική στήριξη και ανυψώνουν καθημερινά τους μοναχούς που διεκδικούν τον δικό τους στέφανο μάρτυρα. Η εικονογράφηση των μαρτυριών τους αποτελεί την εικαστική έκφραση της διήγησης του βίου τους, ενός ιδιαίτερα αγαπητού και ψυχωφελούς αναγνώσματος των μοναχών. Οι βίοι αγίων και μαρτύρων συμπεριλαμβάνονται σχεδόν καθημερινά, μαζί με τους αίνους και τους ὕμνους προς τὴ Θεοτόκο, στην Ακολουθία του Ὁρθρου. Η ακολουθία της λιτῆς, τα ιδιόμελα τροπάρια που διαβάζονται πριν ἀπὸ τον ὄρθρο τα οποία αναφέρονται στον εορτάζοντα ἅγιο,

¹²⁵ Στον ἴδιο ἀγῶνα μέσω της ἀσκητικῆς ζωῆς ἀναφέρεται και ο Θεόδωρος Στουδίτης στην *Κατήχησις Ι'* (*Theodorus Studites Theol. et Scr. Eccl., Parva Catechesis. {2714.009} Catechesis 10 line 8 κ.ε.*), ὅπου χαρακτηριστικὰ σχολιάζει: «Τοσοῦτοι οἱ ἐν ὄλῳ τῷ κόσμῳ μάρτυρες, οἱ διὰ πίστεως κατηγωνίσαντο τῆς ἀντικειμένης δυνάμεως, ἀπεδύσαντο πρὸς τυραννικὰς παρατάξεις, ἐχώρησαν πρὸς πῦρ, πρὸς ξίφος, πρὸς θῆρας, πρὸς πᾶν ὄτιοῦν (10) τῶν δυσχερῶν, ἠγούμενοι τὰς βασάνους ὡς τρυφάς, τὰς αἱματεκχυσίας ὡς εὐφροσύνας. Καί γε ταύτη τῇ πεποιθήσει περιεπάτησαν ἐπ' ἀνθράκων πυρός, ἔσβεσαν πυρκαϊὰς ἀναπτομένας, ἐνήργησαν τὰ ὑπὲρ φύσιν ἐν τῇ φύσει καταπλήττοντες τυράννους, βασιλεῖς. Τί μαρτυροῦντες; ὅτι Ἰησοῦς ἐστὶν ὁ Χριστὸς ὁ υἱὸς τοῦ Θεοῦ, (15) καὶ ἐν τῷ ὀνόματι αὐτοῦ ζωὴ αἰώνιος, καθὼς γέγραπται. Ἄρ' οὖν οἱ δι' αἵματος μόνον μάρτυρες; Οὐμενοῦν, ἀλλὰ καὶ οἱ διὰ βίου ἐνθέου πολιτευόμενοι· φησὶ γὰρ ὁ Ἀπόστολος· «περιῆλθον ἐν μηλωταῖς, ἐν αἰγείοις δέρμασιν, ὑστερούμενοι, θλιβόμενοι, κακουχούμενοι, ὧν οὐκ ἦν ἄξιος ὁ κόσμος, ἐν ἐρημίαις πλανώμενοι καὶ (20) ὄρεσι καὶ σπηλαίοις καὶ ταῖς ὁπαῖς τῆς γῆς.» Καὶ μικρὸν ὑποκατιῶν· «Τοσοῦτον ἔχοντες περικείμενον ἡμῖν νέφος μαρτύρων, ὄγκον ἀποθέμενοι πάντα καὶ τὴν εὐπερίστατον ἁμαρτίαν, δι' ὑπομονῆς ἀποθέμενοι πάντα καὶ τὴν εὐπερίστατον ἁμαρτίαν, δι' ὑπομονῆς τρέχωμεν τὸν προκείμενον ἡμῖν ἀγῶνα ἀφορῶντες εἰς τὸν τῆς πίστεως ἀρχηγὸν καὶ τελειωτὴν Ἰησοῦν.» Ὁρᾷς ὅτι συλλήβδην (25) μάρτυρας ἀπεκάλεσε πάντας τοὺς τῆς ὁσιότητος ἐραστὰς καὶ τὸν δι' ὑπομονῆς θλιβερόν βίον ἔλκοντας; Τοιγαροῦν, ὦ ἀδελφοί, καὶ ἡμεῖς ἐν τῷ μαρτυρίῳ τούτῳ καταλελογισμεθα· ἐν γὰρ τῷ στέργειν ἡμᾶς καὶ ὑπομένειν τὸ πολυθλιπτόν τοῦ σταυροφόρου βίου, ἐν τῷ φρουρεῖν ἡμᾶς τὸ παρθενικὸν ἐπάγγελμα, τὸ ἀνεξάρνητον (30) τῆς ἀθλητικῆς ὑποταγῆς, μαρτυροῦμεν ὅτι Ἰησοῦς ἐστὶν ὁ Χριστὸς ὁ υἱὸς τοῦ Θεοῦ· μαρτυροῦμεν ὅτι κρίσις ἔστι καὶ ἀνταπόδοσις· μαρτυροῦμεν ὅτι λόγον ὑφέξομεν, ἐπὶ τοῦ φοβεροῦ βήματος τοῦ Χριστοῦ, τῶν βεβιωμένων ἡμῖν, ἀντικαθιστάμενοι τῷ διαβόλῳ τῷ ἐχθρῷ τοῦ Χριστοῦ τιμωροῦντι οἶονεὶ καὶ (35) μαστίζοντι ταῖς ἐπιφοραῖς τῶν ἐπαλλήλων λογισμῶν καὶ ὀλλυμένων ἡδονῶν ἐξαρνήσασθαι ἡμᾶς μὴ εἶναι Θεόν· καὶ γὰρ οἱ διαφθειρόμενοι ἐν τοῖς ἐπιτηδεύμασιν αὐτῶν εἴκουσι καὶ συνέπονται τῷ ἀντικειμένῳ, αὐτοῖς πράγμασι λέγοντες μὴ εἶναι Θεόν, κατὰ τὸ ὑπὸ τοῦ ἁγίου Δαυὶδ εἰρημένον· «Εἶπεν ἄφρων (40) ἐν καρδίᾳ αὐτοῦ· οὐκ ἔστι Θεός.» Εἰ μὴ γὰρ λήθην ἐμποιήσει Θεοῦ ταῖς ψυχαῖς τῶν ἀνθρώπων καὶ οἶονεὶ ἀπάρνησιν, οὐκ ἂν καταπέσειε τὸν νοῦν χωρῆσαι πρὸς τὴν ἔφεισιν τῆς σαρκός, πρὸς τὴν ἀνάχυσιν τῆς ἁμαρτίας, πρὸς οἰνοφλυγίας, πρὸς ἀσελγείας, πρὸς κώμους, πρὸς πότους, πρὸς πλεονεξίας, πρὸς (45) εἰδωλολατρίας, πρὸς πᾶν ὄτιοῦν ἄλλο τῶν ἐκτόπων· κάντεῦθεν παραλαβὼν τὴν ψυχὴν ἄγει αὐτὴν κατόπιν αὐτοῦ ἰέναι ἀρπάσας ἀπὸ Θεοῦ καὶ συμπροξενήσας τὸ ἄσβεστον πῦρ τῆς αἰωνίου βασάνου. Ὡς ἐλεεινὴ ἢ ἀπάτη καὶ δεινότερα ἢ τῆς ἀπάτης ἀποπεράτως! (50)».

καθορίζει έως ένα βαθμό τη διαμόρφωση του εικονογραφικού προγράμματος του χώρου, που εξαιτίας της ακολουθίας πήρε και το αντίστοιχο όνομα¹²⁶.

Η θέαση του εικονογραφικού κύκλου του Μηνολογίου στη λιτή της Δοχειαρίου δίνει την εντύπωση ότι κύριο μέλημα του ζωγραφικού συνεργείου ήταν να καλυφθούν οι χώροι των σταυροθόλιων και καμαρών που τη στεγάζουν με ένα πλήθος μαρτυριών, τα οποία θα προκαλούν το βλέμμα του θεατή ψηλά, σε ένα καθ' όλα εντυπωσιακό σύνολο¹²⁷. Αυτό θα υπενθύμιζε κάθε φορά στο μοναχό, αλλά και κάθε προσκυνητή, ότι κύριο μέλημα για τη μελλοντική σωτηρία είναι η υπεράσπιση της πίστης και η μαρτυρία στο όνομα του Χριστού¹²⁸.

Ο Ακάθιστος Ύμνος

Ο ανατολικός τοίχος της λιτής αφιερώνεται στη λατρεία της Θεοτόκου. Το μεγαλύτερο τμήμα του τοίχου καταλαμβάνουν οι είκοσι τέσσερις οίκοι του Ακάθιστου Ύμνου¹²⁹, οι οποίοι αναπτύσσονται σε τρεις ζώνες (σχ. 13). Η ιστορία ξεκινά με τον Οίκο Α σε περίοπτη θέση, και ανεξάρτητα από τους υπόλοιπους, στις δύο κόγχες που ανοίγονται πάνω από τις πλάγιες πόρτες οι οποίες οδηγούν στον κυρίως ναό. Το “ιστορικό” μέρος του Ύμνου ζωγραφίζεται πάνω από τον πρώτο κοσμήτη που περιτρέχει τις επιφάνειες των τοίχων της λιτής. Ο Οίκος Β τοποθετείται στην ανατολική γωνία του βόρειου τοίχου, στην τέταρτη ζώνη διακόσμησης, και από εκεί με νότια κατεύθυνση συνεχίζεται η διήγηση στον ανατολικό τοίχο με την απεικόνιση των οίκων Γ έως Λ. Ο Οίκος Μ, ο τελευταίος του “ιστορικού” μέρους, τοποθετείται συμμετρικά προς τον Οίκο Β, στην ανατολική γωνία του νότιου τοίχου¹³⁰. Η ιστορία του Ακάθιστου Ύμνου συνεχίζεται με τους δώδεκα υπόλοιπους Οίκους του “δογματικού” μέρους, που

¹²⁶ Βλ. αναλυτικά Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 33-35.

¹²⁷ Ακόμη κι αν εκ των υστέρων διαπιστώνεται ότι δεν υπάρχει ιδιαίτερη συνοχή στη συγκρότηση του διευρυμένου Μηνολογίου, ούτε χρονολογική συνέχεια.

¹²⁸ Αποτελεί σαφή προτροπή, ιδίως προς τους ορθόδοξους πληθυσμούς εκτός Αγίου Όρους, στους ορθόδοξους κατοίκους των αστικών και αγροτικών κέντρων της Οθωμανικής αυτοκρατορίας, ώστε να μην παρασύρονται από το Ισλάμ (ή τα άλλα χριστιανικά δόγματα) και να παραμένουν κοντά στην ορθή και πάτρια πίστη. Άλλωστε είναι γνωστό στη σκέψη της εποχής πως αυτός που εξισλαμίσθηκε, το μετάνιωσε και ξαναγύρισε στον δρόμο του Κυρίου το πλήρωσε με τη ίδια του τη ζωή. Βλ. αναλυτικά Ζαχαριάδου Ε., «Βίοι νεότερων αγίων: η επαγρύπνηση για το ποίμνιο», *Οι ήρωες της Ορθόδοξης Εκκλησίας. Οι νέοι άγιοι, 8ος-16ος αιώνας* (επιστ. επιμ. Ελ. Κουντούρα-Γαλάκη), ΕΙΕ, Διεθνή Συμπόσια 15, Αθήνα 2004, 215-225.

¹²⁹ Πρβλ. Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 70 και σημ. 300.

¹³⁰ Ο έκτος, έβδομος και όγδοος Οίκος του Ακάθιστου εικονίζονται στην κόγχη που ανοίγεται πάνω από τον πρώτο κοσμήτη, σε μεγάλο ύψος στον άξονα του κεντρικού κλίτους της λιτής. Τόσο λόγω θέσης όσο και εξαιτίας της τοποθέτησης του σταυρού και των λυπηρών του παλαιού τέμπλου του καθολικού, οι παραστάσεις δεν διακρίνονται από τη στάθμη του δαπέδου της λιτής.

αναπτύσσονται σε δύο ζώνες κάτω από τον πρώτο κοσμήτη. Ο Οίκος Ν ξεκινά τη δεύτερη ζώνη σκηνών του Ακάθιστου και τοποθετείται κάτω από τον Οίκο Β, στην ανατολική πλευρά του βόρειου τοίχου. Η δεύτερη αυτή ζώνη κλείνει με τον Οίκο Υ στην ανατολική πλευρά του νότιου τοίχου. Ο κύκλος του Ακάθιστου ολοκληρώνεται στον ανατολικό τοίχο της λιτής με τους τέσσερις τελευταίους Οίκους, τοποθετημένους μεταξύ των παραστάσεων του Ευαγγελισμού (Οίκος Α) και της Σύναξης των Αρχαγγέλων. Όλες οι παραστάσεις χωρίζονται μεταξύ τους με πλατιά κόκκινη ταινία. Ο κύκλος του Ακάθιστου εντάχθηκε στο εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα ήδη από την υστεροβυζαντινή περίοδο, ενώ στην αγιορείτικη χερσόνησο απαντά στον ζωγραφικό διάκοσμο των τραπεζών των μονών Μεγίστης Λαύρας, Ξενοφώντος, Φιλοθέου, Σταυρονικήτα, Χιλανδαρίου, Δοχειαρίου και Εσφιγμένου¹³¹, στο παρεκκλήσιο της Κοιμήσεως της Θεοτόκου (Μολυβοκκλησιά) στις Καρυές¹³², στον νάρθηκα και στον κοιμητηριακό ναό των Αγίων Πάντων της μονής Διονυσίου¹³³, καθώς και αποσπασματικά στον νάρθηκα του Παλαιού Καθολικού της μονής Αγίου Παύλου¹³⁴.

Οι αγγελικές δυνάμεις

Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου οργανώνει το πρόγραμμά του κατά τέτοιο τρόπο ώστε στον άξονα από τη δυτική είσοδο του καθολικού ως τη Βασιλείο Πύλη και το Ιερό Βήμα να τοποθετούνται μορφές αγγέλων, υπογραμμίζοντας το ρόλο τους στη θεία οικονομία. Προς αυτούς άλλωστε απευθύνεται καθημερινά η λατρεία, σε αυτούς είναι αφιερωμένο το καθολικό και συμμετέχουν εικονογραφικά σε κάθε σκηνή στην οποία η παρουσία τους κρίνεται απαραίτητη, ενώ χαρακτηριστική είναι η ιδιαίτερα επιμελημένη απόδοσή τους, η ευγένεια και χάρη τους.

Στην είσοδο του καθολικού, στο υπέρθυρο της θύρας του νάρθηκα, ιστορείται το θαύμα της διάσωσης του νεαρού Βασιλείου από τους αρχαγγέλους. Είναι το πρώτο θαύμα των αρχαγγέλων που έλαβε χώρα στη μονή, το οποίο άλλωστε οδήγησε και στην αφιέρωσή της στους Αρχαγγέλους¹³⁵. Ακολουθεί στο υπέρθυρο της εισόδου προς τη λιτή η παράσταση της Ψυχοστασίας, βάσει της

¹³¹ Βλ. αναλυτικά Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 242-253.

¹³² Παντζαρίδης, *Μολυβοκκλησιά*, 136-172, εικ. 76-96.

¹³³ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 560-571 και Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 289, αρ. 1-24 αντίστοιχα.

¹³⁴ Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 369. Βλ. αναλυτικά σελ. 304-324.

¹³⁵ Βλ. σελ. 40-41 και 90-103. Πρβλ. Γόνης, «Ιστορικό διάγραμμα», 41-46.

οποίας θα καθοριστεί η θέση κάθε ανθρώπου κατά τη Δευτέρα Παρουσία. Γύρω από την είσοδο έχουν ζωγραφιστεί εξαπτέρυγα σεραφείμ και οι αρχάγγελοι φύλακες Μιχαήλ και Γαβριήλ, ενώ στην αβαθή κόγχη πάνω από την πόρτα, στον δυτικό τοίχο της λιτής, ιστορείται η Φιλοξενία του Αβραάμ, προτύπωση της τριαδικής θεότητας. Ο άξονας αυτός, διερχόμενος από το θόλο του βόρειου τρούλου και τις αγγελικές δυνάμεις που περιβάλλουν τον Χριστό στους Αίνους, καταλήγει στον ανατολικό τοίχο της λιτής στις παραστάσεις της Σύναξης των Αρχαγγέλων, του Αγίου Μανδηλίου¹³⁶ που κρατούν άγγελοι και του εν Χώναις Θαύματος. Η Σύναξη των Αρχαγγέλων και το εν Χώναις Θαύμα αποτελούν παράλληλα αγγελοφάνειες με έντονο “στρατιωτικό” χαρακτήρα, όπου τονίζεται ο ρόλος των αγγέλων ως υπερασπιστών του χριστιανισμού (και της Εκκλησίας) από πάσης φύσεως εχθρό. Το θαύμα του αρχαγγέλου, ένα από τα πιο συχνά εικονιζόμενα θαύματά του, που συνήθως εντάσσεται στον κύκλο του Μηνολογίου¹³⁷, κατείχε περίοπτη θέση, αν και σήμερα η παράσταση δεν είναι ορατή λόγω της τοποθέτησης του σταυρού και των λυπηρών του αρχικού τέμπλου (16ος αι.) του καθολικού στον άξονα της Βασιλείου Πύλης και πάνω από τον δεύτερο κοσμήτη¹³⁸. Στον ίδιο τοίχο προβάλλεται και η μορφή του αρχαγγέλου Γαβριήλ, στην παράσταση του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου, στον Οίκο Α του Ακάθιστου.

Η έμφαση στο ρόλο των αγγέλων στο εικονογραφικό πρόγραμμα του Δοχειαρίου συνεχίζεται και στον κυρίως ναό. Στο εσωράχιο της πύλης εικονίζονται και πάλι οι αρχάγγελοι Μιχαήλ και Γαβριήλ να πλαισιώνουν τη σύνθεση του Χριστού Αναπεσόντος, ενώ τα χερουβίμ στις παρειές ενισχύουν τη φύλαξη με τον προστατευτικό τους χαρακτήρα. Οι αγγελικές δυνάμεις περιβάλλουν επίσης τον Χριστό Παντοκράτορα στον τρούλο, όπως και τη Θεοτόκο Πλατυτέρα στην αφίδα και συμμετέχουν στην Ουράνια Λειτουργία στην

¹³⁶ Για την παράσταση του Αγίου Μανδηλίου και του συμβολισμού του, ως μαρτυρία της αναγνώρισης του ενανθρωπισμένου Λόγου, καθώς και τη θέση της σκηνής στο εικονογραφικό πρόγραμμα των μεσοβυζαντινών ναών βλ. Παπαδάκη-Oekland, «Το άγιο Μανδήλιο», 283-296, κυρίως 286 κ.ε. Η ένταξη του αγίου Μανδηλίου στο εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα σχετίζεται και με χωρία της λειτουργίας του θείου πάθους Grabar, *Sainte Face*, 30 κ.ε., Pallas, *Passion und Bestattung*, 137-144.

¹³⁷ Βλ. σελ. 185-186. Η παράσταση του εν Χώναις Θαύματος αποτελεί επιπλέον αναφορά στη διαρκή παρουσία και θαυματουργό δράση των αρχαγγέλων, παρόντων πάντοτε σε όλους τους βασικούς σταθμούς της ιστορίας της μονής. Θα ήταν ίσως παρακινδυνευμένο να αναζητηθεί στην προβεβλημένη θέση τού εν Χώναις Θαύματος πιθανή αναφορά στον αρχάγγελο Μιχαήλ ως τιμώμενο πρόσωπο της μονής κατά τα πρώτα ιστορικά χρόνια της.

¹³⁸ Βλ. Ταβλάκης – Σιώμκος, «Παλαιό ξυλόγλυπτο τέμπλο Δοχειαρίου», 235-255.

κόγχη του Ιερού, συνεχίζοντας τον νοητό αυτόν άξονα που διέρχεται κατά μήκος του καθολικού.

Οι υπόλοιπες παραστάσεις της λιτής

Κεντρική θέση στον ανατολικό τοίχο της λιτής καταλαμβάνει η παράσταση της Δέησης¹³⁹. Αναπτύσσεται στην κατώτερη ζώνη διακόσμησης, σε όλο το μήκος του τοίχου, με τις μορφές του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέα και της Θεοτόκου Βρεφοκρατούσας, ένθρονων, να δέχονται τη δέηση των αγίων Νικολάου (τιμώμενος άγιος της μονής, στον οποίο άλλωστε ήταν αρχικά αφιερωμένη) και Ιωάννη Προδρόμου. Οι κορυφαίοι απόστολοι Πέτρος και Παύλος τοποθετούνται πάνω από τις πλάγιες πόρτες προς τον κυρίως ναό, συμμετέχοντας στη Δέηση.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα συμπληρώνεται με τρεις συνθέσεις μνημειακού χαρακτήρα¹⁴⁰. Η ευχαριστιακού συμβολισμού παράσταση του Χριστού η Άμπελος¹⁴¹ και το μοναστικό θέμα της Ουρανοδρόμου Κλίμακας¹⁴² αναπτύσσονται στον νότιο τοίχο. Η Ρίζα Ιεσσαί, το γενεαλογικό δένδρο του Ιησού στο οποίο συνδέεται η Παλαιά με την Καινή Διαθήκη και προβάλλεται η Ενσάρκωση και η Σωτηρία κατά την Τελική Κρίση, καταλαμβάνει τον μισό σχεδόν βόρειο τοίχο¹⁴³.

Η Πρώτη και η Έβδομη Οικουμενική Σύνοδος, παραστάσεις από την εκκλησιαστική ιστορία, τυπικές στο εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα, καταλαμβάνουν τον δυτικό τοίχο¹⁴⁴. Η ένταξή τους στο εικονογραφικό πρόγραμμα προβάλλει τον δογματικό και διδακτικό τους χαρακτήρα ως συνελεύσεις επισκόπων της Εκκλησίας της χριστιανικής οικουμένης που

¹³⁹ Βλ. σελ. 379-383.

¹⁴⁰ Ο διδακτικός και συμβολικός χαρακτήρας κάθε θέματος αποτελεί καθοριστικό παράγοντα για την ένταξή του στον διάκοσμο του νάρθηκα-λιτής. Παρόμοιες ανάγκες συντέλεσαν στη δημιουργία του εικονογραφικού προγράμματος των ανοιχτών νάρθηκων, αλλά και των προσώπων εκκλησιών. Ειδικότερα, η ζωγραφική εξωτερικών επιφανειών των εκκλησιών της Μολδαβίας διέυρνε τα εικονογραφικά προγράμματα, εμπλουτίζοντάς τα με νέα θέματα (Βλ. ενδεικτικά Grabar A., «Les origines des façades peintes des églises moldaves», *Melanges offerts à N. Iorga*, Paris 1933, 365-382, Hadermann-Misguish L., «Une longue tradition byzantine. La décoration extérieure des églises», *Zograf* 7 (1977) 7-10, Dumitrescu A., «Note à propos de la peinture extérieure Moldave», *CB*, 15 (1990) 191-194), Γαρίδης Μ., «Η εξωτερική ζωγραφική διακόσμηση στην Άρτα. Ναός Αγίας Θεοδώρας», *Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου για το Δεσποτάτο της Ηπείρου (Άρτα, 27-31 Μαΐου 1990)*, Άρτα 1992, 401-417 (ανάτυπο).

¹⁴¹ Βλ. σελ. 376-379.

¹⁴² Βλ. σελ. 397-399.

¹⁴³ Βλ. σελ. 346-376 και σελ. 371, όπου παρουσιάζονται ομαδοποιημένα τα διάφορα παραδείγματα. Πρβλ. Παπαμαστοράκης, «Εικαστικό εγκώμιο», 230.

¹⁴⁴ Βλ. σελ. 399-403.

εξέδωσαν κανόνες για σημαντικά δογματικά και εκκλησιαστικά ζητήματα. Οι παραστάσεις συνόδων αποκτούν σταθερή θέση στο εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα εκκλησιών και μοναστηριακών ναών αλλά και της τράπεζας των μοναστηριών της περιόδου¹⁴⁵. Η θέση αυτή δικαιολογείται από τον ρόλο τους ως επίσημο τεκμήριο και κήρυκα του ορθοδόξου δόγματος, ενώ σχετίζεται άμεσα με τον ιδιαίτερο χαρακτήρα που αποκτά η Εκκλησία και το Οικουμενικό Πατριαρχείο στους μετά την Άλωση χρόνους στη ζωή των ορθόδοξων πληθυσμών. Οι παραστάσεις των Οικουμενικών Συνόδων συμπληρώνουν με το δογματικό και διδακτικό τους χαρακτήρα το θεματολόγιο του εικονογραφικού προγράμματος του πρόναου. Η τοποθέτηση των δύο Οικουμενικών Συνόδων βάσει του νοητού κάθετου άξονα που δημιουργεί η πόρτα στον δυτικό τοίχο της λιτής εξάρει το δογματικό και ευχαριστιακό περιεχόμενο της παράστασης που κατέχει τον κεντρικό χώρο του δυτικού τοίχου, τη Φιλοξενία του Αβραάμ, συμβολική απεικόνιση της Αγίας Τριάδας.

Οι Οικουμενικές Σύνοδοι πλαισιώνονται από δύο παλαιοδιαθηκικά θέματα ευχαριστιακού και σωτηριολογικού συμβολισμού, τον προφήτη Ηλία να τρέφεται από κόρακα και την ιστορία του Ιωνά και του κήτους που προεικονίζει τη σταυρική θυσία και ανάσταση. Η παράσταση με ευχαριστιακό επίσης συμβολισμό εμφανίζεται στο εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα από τον 13ο αιώνα¹⁴⁶. Οι σκηνές της Θυσίας και της Ανάστασης του Χριστού αποτελούσαν ήδη από τη βυζαντινή περίοδο κεντρικά θέματα της διακόσμησης του νάρθηκα και ενίοτε αντικαθίστανται από ανάλογες, συμβολικού περιεχομένου, παραστάσεις¹⁴⁷.

Στον διάκοσμο της λιτής συμπεριλαμβάνονται ορισμένες ακόμη σκηνές εμπνευσμένες από τη διήγηση της Παλαιάς Διαθήκης¹⁴⁸. Ο εικονογραφικός κύκλος της Γένεσης αναπτύσσεται στην ανατολική πλευρά του βόρειου τοίχου και υπογραμμίζει το σωτηριολογικό περιεχόμενο του εικονογραφικού προγράμματος, όπως συνοψίζεται στο χωρίο της προς Κορινθίους επιστολής (Α,

¹⁴⁵ Βλ. κατάλογο τοιχογραφημένων μνημείων Walter, *Iconographie des Conciles*, 78-120, ειδικότερα 92-96 για τις παραστάσεις στην αθωνική χερσόνησο, καθώς και 250-251 σχετικά με την εικονογραφία και το ρόλο των παραστάσεων των Οικουμενικών Συνόδων κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο.

¹⁴⁶ Tomekonίς, «Programme du narthex», 145

¹⁴⁷ Ό.π., 143 και 151-152. Στον κύκλο του Μηνολογίου εντάσσεται η ιστορία του Ιωνά και του κήτους στις μονές Μεταμόρφωσης Μετεώρων (αδημοσίευτη), Δουσίκου (αδημοσίευτη) και μονή Ρουσάνου (Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 191-192, εικ. 148).

¹⁴⁸ Βλ. αναλυτικά την παρουσίαση των σκηνών του κύκλου της Γένεσης, σελ. 326-338.

15.22): «ὡσπερ γὰρ ἐν τῷ Ἀδὰμ πάντες ἀποθνήσκουσιν, οὕτως ἐν Χριστῷ πάντες ζωοποιηθήσονται»¹⁴⁹. Η αφήγηση ξεκινά με την παράσταση του Αδάμ να δίνει τα ονόματα στα ζώα και συνεχίζει με την Εξορία των Πρωτόπλαστων από τον παράδεισο και το Θρήνο τους. Οι σκηνές αυτές καταλαμβάνουν την τρίτη ζώνη διακόσμησης της λιτής, διαβάζονται από αριστερά προς τα δεξιά και αποδίδονται σε ρέουσα αφήγηση που δεν διακόπτεται από τα συνήθη κόκκινα πλαίσια στα οποία εγγράφονται οι συνθέσεις¹⁵⁰. Ακολουθούν, στη δεύτερη ζώνη διακόσμησης και με την ίδια φορά, η σκηνή του Κάιν να καλλιεργεί τη γη, η Θυσία του Άβελ, η Θυσία του Κάιν και ο Θάνατος του Άβελ. Οι σκηνές ιστορούνται επίσης σε συνεχή ζώνη και ρέουσα αφήγηση που διακόπτεται αυτή τη φορά από την κόγχη που ανοίγεται στην ανατολική πλευρά του βόρειου τοίχου, στο εσωράχιο της οποίας τοποθετούνται οι παραστάσεις του Ελέγχου και της Τιμωρίας του Κάιν. Ο κύκλος κλείνει με το Θρήνο του Άβελ στη γωνία με τον ανατολικό τοίχο.

Από τη διήγηση της Παλαιάς Διαθήκης προέρχεται και η παράσταση των Τριών Παίδων εν Καμίνω στον δυτικό τοίχο της λιτής, σήμερα καλυμμένη από ξύλινο αποθηκευτικό ντουλάπι¹⁵¹. Η σκηνή θεωρείται προεικόνιση της παρθενίας της Μαρίας και της Ανάστασης, αλλά και της θεϊκής βοήθειας προς τους εκλεγμένους¹⁵², με παράλληλο ευχαριστιακό περιεχόμενο¹⁵³. Το ευχαριστιακό περιεχόμενο συμπληρώνεται με τη σκηνή της Φιλοξενίας του Αβραάμ, στο υπερθύρο της κεντρικής εισόδου. Η σκηνή περιβάλλεται από τέσσερις ιεράρχες, οι οποίοι έχουν συνδεθεί με ομιλητικά κείμενα με την παράσταση της Κοίμησης της Θεοτόκου. Στην προκειμένη περίπτωση, η γεινίαση της Φιλοξενίας του Αβραάμ με την Πρώτη και Έβδομη Οικουμενική Σύνοδο ενισχύουν τον δογματικό χαρακτήρα του εικονογραφικού προγράμματος. Όπως είναι γνωστό η Πρώτη Οικουμενική Σύνοδος εξέδωσε το πρώτο μέρος του Συμβόλου της Πίστεως και

¹⁴⁹ Συνάδει με τη θεώρηση του Χριστού ως νέου Αδάμ που έρχεται να αποκαταστήσει την τάξη η οποία διαταράχθηκε μέσω του προπατορικού αμαρτήματος και της εξορίας από τον παράδεισο.

¹⁵⁰ Ο ζωγράφος βέβαια εντάσσει τις τρεις σκηνές σε ένα ευρύτερο ορθογώνιο πλαίσιο που ορίζει κόκκινη διπλή ταινία, ακολουθώντας την παράδοση της “κρητικής” αγιογραφίας του Αγίου Όρους. Στη γωνία με τον ανατολικό τοίχο αυτής της ζώνης (τρίτης) τοποθετείται ο Οίκος Ν του Ακάθιστου Ύμνου.

¹⁵¹ Η παράσταση είναι ορατή μόνο στο λεύκωμα του Millet, *Monuments*, εικ. 239.3.

¹⁵² Η θεϊκή αρωγή εκφράζεται και μέσα από τις σκηνές του βίου των αδελφών Κάιν και Άβελ στον βόρειο τοίχο της λιτής.

¹⁵³ Πρβλ. Tomeković, *Ermities et moines*, 218, 219

διακήρυξε το ομοούσιο του Υιού με τον Πατέρα, ενώ η Έβδομη καταδίκασε την Εικονομαχία και αναστήλωσε τις εικόνες εκφράζοντας την άποψη ότι το θείο μπορεί τελικά να εικονογραφηθεί εφόσον μέσω της Ενσάρκωσης πήρε ανθρώπινη μορφή και έγινε ορατό και περιγραπτό. Η παράσταση της Φιλοξενίας ερμηνεύθηκε σαν προεικόνιση της θείας Ευχαριστίας και της Αγίας Τριάδας και θεωρήθηκε από τους Πατέρες της Ανατολικής Εκκλησίας απλή εμφάνιση των Αγγέλων στον Αβραάμ, ενώ από αυτούς της Δυτικής εμφάνιση του προϋπάρχοντος Λόγου¹⁵⁴.

Το εννοιολογικό και συμβολικό περιεχόμενο του δυτικού τοίχου συμπληρωνόταν πιθανότατα με την παράσταση του Δανιήλ στο Λάκκο των Λεόντων, επίσης καλυμμένη σήμερα από ξύλινο ντουλάπι¹⁵⁵. Το θέμα έρχεται σε συμφωνία με το ευχαριστιακό και σωτηριολογικό περιεχόμενο των συνθέσεων του εικονογραφικού προγράμματος της λιτής¹⁵⁶. Θέματα του χριστολογικού κύκλου, καθώς και παραστάσεις της Παλαιάς Διαθήκης που προεικονίζουν τη θυσία του Χριστού, όπως η Φιλοξενία του Αβραάμ και οι Τρεις Παίδες εν Καμίνω εμφανίζονται στο πρόγραμμα του νάρθηκα από τον 12ο αιώνα, στους Αγίους Αναργύρους Καστοριάς¹⁵⁷.

Ξεχωριστή θέση στον διάκοσμο της λιτής κατέχει η παράσταση της Βάπτισης του Χριστού¹⁵⁸, στη νοτιοανατολική γωνία, μπροστά από το αγίασμα που διατηρείται μέχρι σήμερα στον ανατολικό τοίχο. Απέναντι από τη Βάπτιση, στη βορειοανατολική γωνία, τοποθετείται η συνθετική παράσταση του Ενταφιασμού και της Εύρεσης της Κεφαλής του Προδρόμου, λιτή και εύληπτη σύνθεση που παρουσιάζει συνοπτικά τον κύκλο των τριών Ευρέσεων της Κεφαλής του Βαπτιστή¹⁵⁹.

¹⁵⁴ Κουκιάρης, *Θαύματα-Εμφανίσεις*, 106-107.

¹⁵⁵ Στην κόγχη που ανοίγεται στη βόρεια πλευρά του δυτικού τοίχου έχει τοποθετηθεί ξύλινο ντουλάπι που καλύπτει εξ ολοκλήρου τη ζωγραφική επιφάνεια πριν από το 1927 και την έκδοση του λευκώματος του Millet για τα μνημεία του Αγίου Όρους (Millet, *Monuments*, εικ. 239.3). Σήμερα είναι ορατές οι τοιχογραφίες του εσωραχίου και του άνω μέρους του τύμπανου της καμάρας: ο Βασιλιάς Ιωσίας (βόρεια παρειά), ο Δίκαιος Μελχισεδέκ (τύμπανο) και ο Δίκαιος Ιεχονίας (νότια παρειά).

¹⁵⁶ Πρβλ. Αρχοντόπουλος Θ., «Δανιήλ στο λάκκο των λεόντων-Εισόδια της Θεοτόκου: εικονογραφικά παράλληλα», *ΔΧΑΕ* 16 (1991-1992) 253-258.

¹⁵⁷ Τομεκονίς, «Programme du narthex», 141, 151.

¹⁵⁸ Τομεκονίς, «Programme du narthex», 145-146. Βλ. επίσης σελ. 387-392.

¹⁵⁹ Βλ. σελ. 394-397.

Ανάλογη είναι η θέση που κατέχουν τα πορτρέτα των Μολδαβών κτητόρων Αλέξανδρου Λαπουσνεάνου και της συζύγου του Ρωξάνδρας με τα παιδιά τους Ιωάννη Πογδάνου (Μπογδάν), Κωνσταντίνο και Πέτρο, στη δυτική εσοχή του νότιου τοίχου¹⁶⁰. Παραστάσεις κτητόρων εντάσσονται στο εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα ήδη από την ύστερη Βυζαντινή περίοδο και απαντούν σε μια σειρά μνημείων του 16ου αιώνα¹⁶¹, ενδεικτικά στις μονές Αγίου Νικολάου Αναπαυσά¹⁶², Διονυσίου¹⁶³, Δουσίκου¹⁶⁴, Μεταμόρφωσης Μετεώρων¹⁶⁵ και Φιλανθρωπηνών¹⁶⁶, εκ των οποίων κοσμικά πρόσωπα, και συγκεκριμένα Μολδαβοί ηγεμόνες, εικονίζονται μόνο στις μονές Διονυσίου και Δοχειαρίου.

Το πρόγραμμα της λιτής συμπληρώνεται με τις μορφές αγίων, μοναχών, ποιητών, μαρτύρων, ερημιτών και στυλιτών στην κάτω ζώνη διακόσμησης. Στην πλειονότητά τους οι άγιοι της λιτής, όπως και του νάρθηκα, εικονίζονται ως μεγαλόσχημοι μοναχοί¹⁶⁷. Ιδιαίτερη θέση στη λιτή καταλαμβάνει η παράσταση της όρασης του τάφου του αγίου Σισώη. Η σκηνή συνδέθηκε από νωρίς με την εύρεση από τον άγιο του τάφου του Μεγάλου Αλεξάνδρου¹⁶⁸. Το εικονογραφικό θέμα, το οποίο ανήκει στον κύκλο των ασκητικών παραβολών για το θάνατο, γνώρισε μεγάλη διάδοση στους μετά την Άλωση χρόνους. Ο διδακτικός και ψυχωφελής του χαρακτήρας το έκανε ιδιαίτερα δημοφιλές στους μοναστηριακούς κύκλους και απέκτησε σταθερή θέση στο εικονογραφικό

¹⁶⁰ Βλ. σελ. 48-52. Βλ. επίσης το εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα ως έκφραση πολιτικής ιδεολογίας στα σέρβικα μνημεία Gavrilović, «Divine Wisdom», 44-53.

¹⁶¹ Βλ. ενδεικτικά Kalopissi-Verti, *Inscriptions and Portraits*, 27-28 και σημ. 34, όπου τα σχετικά παραδείγματα.

¹⁶² Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Άγιος Νικόλαος Αναπαυσάς*, 248.β και 264-265, όπου ο μητροπολίτης Λάρισας Διονύσιος και ο έξαρχος Σταγών Νικάνωρ δέονται προς την ένθρονη Βρεφοκρατούσα Θεοτόκο της σύνθεσης “Ανωθεν οι προφήται” στον νάρθηκα του καθολικού.

¹⁶³ *Μονή Διονυσίου*, 28-29.

¹⁶⁴ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

¹⁶⁵ Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, 163.

¹⁶⁶ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 118, εικ. 92 και 18-19, εικ. 3-4. Στη λιτή της μονής εικονίζεται η Δέηση των Φιλανθρωπηνών προς τον Χριστό.

¹⁶⁷ Εκτός βέβαια από τους στυλίτες και ερημίτες. Για τη θέση των αγίων ερημιτών και μοναχών στο εικονογραφικό πρόγραμμα των βυζαντινών ναών, καθώς και πιθανές ερμηνείες ανάγνωσης της πομπής αγίων βλ. Tomekoní, *Ermites et moines*, 199-207, αλλά και σποραδικά στη δημοσίευση. Στην ίδια επίσης για την ιστορία της Μαρίας Αιγυπτίας ή του Παχώμιου, καθώς και των στυλιτών (ό.π., 210-212).

¹⁶⁸ Εξίσου σημαντικός για τη διαμόρφωση του θέματος ήταν ο ρόλος που έπαιξε στη λαϊκή αντίληψη η μορφή, ο θρύλος και το μυθιστόρημα του Αλεξάνδρου ήδη από την εποχή του Βυζαντίου. Βλ. Stichel, *Vergänglichkeitsdarstellungen*, 104-112. Πρβλ. σελ. 423-424.

πρόγραμμα του νάρθηκα (ή λιτής), αλλά και των τραπεζών των μοναστηριών¹⁶⁹, ενώ η γεωγραφική του εξάπλωση φανερώνει την αποδοχή και ακτινοβολία του θέματος στους ορθόδοξους πληθυσμούς της Οθωμανικής αυτοκρατορίας.

Γ. Γενικές παρατηρήσεις στο εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα και της λιτής

Το εικονογραφικό πρόγραμμα της λιτής και του νάρθηκα καθορίστηκε από λειτουργικούς και διδακτικούς σκοπούς, με έμφαση στην προβολή του μυστηρίου της Ενσάρκωσης και του έργου της θείας Οικονομίας. Σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωσή του, κατά τους ύστερους βυζαντινούς χρόνους, έπαιξε αφενός μεν η εμφάνιση της λιτής στα μοναστηριακά καθολικά¹⁷⁰ και αφετέρου η ίδια η τελετή της λιτής, η οποία πραγματοποιείται στον εν λόγω χώρο¹⁷¹ «καὶ ὡς πρὸ τῶν οὐράνιων πυλῶν τῶν τοῦ ἱεροῦ ναοῦ ἔστῶτες καθικετεύομεν [...] τὸ τὴν Ἐδὲμ ἡμῖν καὶ τὸν οὐρανὸν ἐκδυσωπεῖν ἀνοιγῆναι σημαίνει¹⁷²» αποζητώντας λύτρωση «καὶ ὑπὲρ τῶν βασιλέων αὐθις αἰτεῖται, ὡς προϊσταμένων τῶν εὐσεβῶν, καὶ ὑπὲρ πίστεως ἀγωνιζομένων, καὶ τοῦ κατὰ τόπον ἀρχιερέως τε ἢ Πατρὸς, καὶ ψυχῆς Χριστιανικῆς ἀπάσης, καὶ τῶν Ἐκκλησιῶν τῆς εἰρήνης, καὶ ὑπὲρ προκεκοιμημένων πιστῶν [...]»¹⁷³, ευχόμενος ο ιερέας μεσιτεία της Θεοτόκου, «τῶν ἀγγέλων καὶ ἀποστόλων, μαρτύρων τε ἱεραρχῶν καὶ ὁσίων, καὶ τῶν ἁγίων πάντων ὁμοῦ δι' αὐτοὺς καὶ οὐ δι' ἡμᾶς, εὐπρόσδεκτον γένεσθαι ἔξαιτεῖται τὴν δέησιν, καὶ τῶν ἡμαρτημένων δοθῆναι τὴν ἄφεσιν [...]»¹⁷⁴. Το εικονογραφικό πρόγραμμα της λιτής (ή) και του νάρθηκα των μοναστηριακών ναών αποτελεί την εικαστική διατύπωση των ανωτέρω χωρίων του Συμεών Θεσσαλονίκης. Δεν σχεδιάζεται ως εισαγωγή στο δόγμα, αλλά συντίθεται γύρω

¹⁶⁹ Βλ. τη διεξοδική ανάλυση του Stichel, *Vergänglichkeitsdarstellungen*, 83-112, όπου και αναλυτική βιβλιογραφία.

¹⁷⁰ Mylonas, «Gavits et Litae», 99-122. Ο ερευνητής αναφέρει ότι οι λιτές δημιουργήθηκαν για την εξυπηρέτηση καθαρά λειτουργικών σκοπών (ό.π., 107), καθώς επίσης ότι ο ευρύχωρος νάρθηκας των εκκλησιών της Ρουμανίας, που έχει συνήθως διαστάσεις όμοιες με του ναού και εσωτερικούς κίονες, θα επηρεάσει πιθανώς κατά τον 14ο-16ο αιώνα τις λιτές του Αγίου Όρους και των Μετεώρων (ό.π., 103-104). Πρβλ. κεφάλαιο αρχιτεκτονικής καθολικού σελ. 53-58, κυρίως 57-58.

¹⁷¹ Πρβλ. Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 33-35. Η λιτή ακολουθεί τον όρθρο και κατά τη διάρκειά της διαβάζονται περικοπές από την Παλαιά Διαθήκη, τροπάρια και ευχές, ενώ συνδυάζεται με την ανάγνωση του Συναξαρίου του τιμώμενου αγίου/ων του εκκλησιαστικού έτους.

¹⁷² PG, 155, 613, κεφ. 339.c.

¹⁷³ PG, 155, 613, κεφ. 339.d.

¹⁷⁴ PG, 155, 615, κεφ. 340.b, βλ. και κεφ. 341.

από τον άξονα της υμνογραφίας και του μοναστικού ιδεώδους, με δοξαστικό και σωτηριολογικό περιεχόμενο που υπογραμμίζει το έργο της θείας οικονομίας. Ο διάκοσμος αφιερώνεται στη Θεοτόκο και το ρόλο της στην Ενσάρκωση, στην προεικόνιση της θυσίας του Χριστού και κυρίως στη μελλοντική σωτηρία μέσα από προφητικά - αποκαλυπτικά οράματα και τη Δευτέρα Παρουσία· στη δοξολογία του Χριστού, σε σημαντικά γεγονότα της ιστορίας της Εκκλησίας που καθόρισαν το ορθόδοξο δόγμα, στα μαρτύρια σαν έκφραση της πίστης στον Χριστό, στον τιμώμενο άγιο της μονής και τους κτήτορες.

Στο εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα και της λιτής της Δοχειαρίου διευρύνονται οι αρχές που διαμόρφωσαν το εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα των ύστερων βυζαντινών χρόνων. Οι αρχές αυτές ακολουθούνται με κάποιες αποκλίσεις στο εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα των περισσότερων μνημείων της περιόδου και προσαρμόζονται κάθε φορά στις ζωγραφικές επιφάνειες που διατίθενται στο ζωγραφικό συνεργείο το οποίο αναλαμβάνει την ιστόρηση του χώρου. Στο καθολικό της Δοχειαρίου οι ζωγράφοι έχουν στη διάθεσή τους δύο ιδανικούς χώρους για την πλήρη ανάπτυξη του εικονογραφικού προγράμματος. Έγκειται πλέον στη διάθεση, την καλλιτεχνική ωριμότητα και παιδεία του ζωγράφου, σε συνεργασία πάντοτε με τον παραγγελιοδότη και τη μοναστική αδελφότητα, να ορισθούν οι λεπτομέρειες που θα καθορίσουν την οργάνωση του εικονογραφικού προγράμματος.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του πρόναου καθολικών του Αγίου Όρους συμπεριλαμβάνει σε γενικές γραμμές τα θέματα που απαντούν στον διάκοσμο της Δοχειαρίου. Το ζωγραφικό συνεργείο και ο επικεφαλής ζωγράφος, για να φτάσουν στην ολοκληρωμένη παρουσίαση του εικονογραφικού προγράμματος, βασίστηκαν σε προϋπάρχοντα παραδείγματα, προερχόμενα όχι απαραίτητα από τον κλειστό γεωγραφικό χώρο της αθωνικής χερσονήσου.

Στο Άγιο Όρος το παλαιότερο χρονολογικά παράδειγμα του 16ου αιώνα διατηρείται στη μονή Κουτλουμουσίου (1539/40). Ο κεντρικός θόλος της λιτής διακοσμείται με τη μορφή του Χριστού Εμμανουήλ, ο βόρειος τρούλος αφιερώνεται στη Θεοτόκο και την Ενσάρκωση με την παράσταση “Άνωθεν οι προφήται” και ο νότιος στον Ιωάννη τον Πρόδρομο¹⁷⁵. Στους τοίχους αναπτύσσεται το Μηνολόγιο, μεμονωμένες μορφές αγίων, η Δέηση και η Βάπτισμα

¹⁷⁵ Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 305, σχ. 7.1.5.

του Χριστού. Σε σχέση με τη λιτή και τον νάρθηκα της Δοχειαρίου διαφοροποιείται το εικονογραφικό πρόγραμμα της ανωδομής, το οποίο μοιράζεται ισόποσα στον Χριστό, τη Θεοτόκο και τον Πρόδρομο, ενώ συμπληρώνεται με έναν εκτενή κύκλο Μηνολογίου, ακολουθώντας σε γενικές γραμμές τις αρχές αγιογράφησης του νάρθηκα.

Στην περίπτωση της λιτής της μονής Σταυρονικήτα (1545/46), και παρά την αποσπασματική διατήρηση του εικονογραφικού της προγράμματος, είναι φανερό ότι ο Θεοφάνης εργάστηκε επίσης σε κοινή βάση, αναπτύσσοντας σε περίοπτη θέση την Πρώτη και Έβδομη Οικουμενική Σύνοδο, αυτή τη φορά στον ανατολικό τοίχο της λιτής, μαζί με την παράσταση της Δέησης και μεμονωμένες μορφές ολόσωμων αγίων¹⁷⁶.

Άμεσες είναι οι σχέσεις με τον ζωγραφικό διάκοσμο της λιτής και του νάρθηκα της Διονυσίου (1546/47)¹⁷⁷. Το εικονογραφικό πρόγραμμα της λιτής περιλαμβάνει ένα διευρυμένο κύκλο Μηνολογίου, μεμονωμένες μορφές αγίων, τη Δέηση και τη Φιλοξενία του Αβραάμ, ενώ συμπληρώνεται στον νάρθηκα με σκηνές από την Παλαιά Διαθήκη και τον εικονογραφικό κύκλο των Πρωτόπλαστων, τον κύκλο του Ακάθιστου Ύμνου, σκηνές από τον βίο του Ιωάννη Προδρόμου, επιπλέον σκηνές από τον κύκλο του Μηνολογίου, μεμονωμένες μορφές αγίων και τη Δέηση¹⁷⁸. Το συνεργείο που εργάστηκε στο καθολικό εκμεταλλεύτηκε απόλυτα τους διαθέσιμους χώρους και ανέπτυξε το εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα (πρόναου), όπως είχε διαμορφωθεί από τους ύστερους Βυζαντινούς χρόνους, συμπληρώνοντας τους εννοιολογικούς άξονες του συνόλου του διακόσμου του καθολικού και στο γειτονικό παρεκκλήσιο του Ακάθιστου (γύρω στα 1547)¹⁷⁹. Σε αυτό ο διάκοσμος του τρούλου παραπέμπει, σε απλουστευμένη βέβαια μορφή, σε εικονογραφικά προγράμματα νάρθηκα ναών της ύστερης Βυζαντινής περιόδου, όπου αποδίδεται

¹⁷⁶ Ό.π., 384, σχ. 14.1.5 και Χατζηδάκης, *Σταυρονικήτα*, 17-18.

¹⁷⁷ Ό.π., 242, σχ. 6.1.5α και 246-247, σχ. 6.1.6 αντίστοιχα.

¹⁷⁸ Ορισμένα από τα θέματα αυτά, όπως η Δευτέρα Παρουσία σκηνές από τον κύκλο της Γένεσης, παραστάσεις από την Παλαιά Διαθήκη, όπως ο Δανιήλ στον Λάκκο των Λεόντων και οι Τρεις Παίδες εν Καμίνω, το “Ανωθεν οι προφήται”, η Κοίμηση του Εφραίμ του Σύρου, μαζί με την παράσταση των κτητόρων, τις μεμονωμένες μορφές αγίων και σκηνές από τα θαύματα του Χριστού, έχουν ήδη κάνει την εμφάνισή τους στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά το 1527 (Πρβλ. Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Άγιος Νικόλαος Αναπαυσάς*, 87-97).

¹⁷⁹ Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 250, σχ. 6.2.1. Πρβλ. Βαφειάδης, «Παρεκκλήσιο Ακάθιστου», 415-447, ο οποίος αποδίδει επίσης τον ζωγραφικό διάκοσμο του παρεκκλησίου στους ζωγράφους που διακόσμησαν το καθολικό και μέρος του στο ζωγράφο Τζώρτζη.

εικαστικά η διδασκαλία των Πατέρων της Εκκλησίας της Ζωοδόχου Πηγής¹⁸⁰. Στο παρεκκλήσιο του Ακάθιστου φιλοτεχνείται ένα πρόγραμμα που αναφέρεται στη διδασκαλία των αποστόλων και τη συμμετοχή τους στην Ουράνια Λειτουργία (τύμπανο τρούλου, β΄ ζώνη), καθώς και την καταγραφή των διδαχών από τους ευαγγελιστές (τύμπανο τρούλου, β΄ ζώνη), και τη συγγραφή των ύμνων (κειμένων) από τους Πατέρες της Εκκλησίας (σφαιρικά τρίγωνα). Όλοι αυτοί στηρίζονται στις προεικονίσεις των προφητών (εσωράχια τόξων τρούλου) και την Έλευση του Μεσσία που Ενσαρκώθηκε (κόγχη: Πλατυτέρα και αρχάγγελοι) και ο οποίος ως Μέγας Αρχιερέας (κορυφή τρούλου) που προϊσταται της Ουράνιας Λειτουργίας (τύμπανο τρούλου, α΄ ζώνη) καθόρισε τις αρχές τις επίγειας, καθημερινής, θείας λειτουργίας¹⁸¹. Το εικονογραφικό πρόγραμμα του παρεκκλησίου του Ακάθιστου έχει άμεση σχέση με αυτό του νάρθηκα της Δοχειαρίου και συντίθεται επίσης γύρω από τη θεία λειτουργία, η οποία συγκεφαλαιώνει το έργο της θείας Οικονομίας, και τις ανάγκες που διαμόρφωσαν το εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα, συμπληρώνοντας νοηματικά το πρόγραμμα του κυρίως ναού και προβάλλοντας το δογματικό και λειτουργικό του περιεχόμενο¹⁸².

Στο χώρο των Μετεώρων, η λιτή της μονής Μεταμόρφωσης¹⁸³ (1552) παρουσιάζει ορισμένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του εικονογραφικού προγράμματος νάρθηκα - πρόναου. Στην ανωδομή της λιτής κυριαρχεί ο διευρυμένος κύκλος του Μηνολογίου, που αναπτύσσεται σε εννέα συνολικά σταυροθόλια, καθώς και στις ανώτερες ζώνες διακόσμησης των τοίχων. Το εικονογραφικό πρόγραμμα συμπληρώνουν οι δύο Οικουμενικές Σύνοδοι, σκηνές από τον βίο του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου, η παράσταση της Δέησης, της

¹⁸⁰ Βλ. αναλυτικά Velmans, «Fontaine de Vie», 119-134, όπου και το ανάλογο παράδειγμα της εικονογράφησης των σφαιρικών τριγώνων της μονής του Λέσνοβο (ό.π., 122 κ.ε.)

¹⁸¹ Στον διάκοσμο συμπεριλαμβάνονται σκηνές από τα θαύματα του Χριστού, μεμονωμένες μορφές αγίων με ιδιαίτερη προβολή των αγίων της Τραπεζούντας και ένα τυπικό για το Ιερό Βήμα εικονογραφικό πρόγραμμα γύρω από την Ενσάρκωση και τον μεσιτικό ρόλο της Θεοτόκου. Βλ. αναλυτικά Βαφειάδης, «Παρεκκλήσιο Ακάθιστου», 418-427.

¹⁸² Το εικονογραφικό πρόγραμμα του παρεκκλησίου του Ακάθιστου αποτελεί ένα αυτοτελές τμήμα που συμπληρώνει νοηματικά το εικονογραφικό πρόγραμμα του καθολικού, προϊόν ενός ζωγραφικού συνεργείου που γύρω στο 1547 δραστηριοποιείται στη μονή και ιστορεί το καθολικό, τη λιτή, τον νάρθηκα και το παρεκκλήσιο του Ακάθιστου (πρβλ. Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 233, 249, Βαφειάδης, *Περί της εν Άθω*, 63-84, Βαφειάδης, «Παρεκκλήσιο Ακάθιστου», 433).

¹⁸³ Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, 40-41, και σχετικές εικόνες 161-173. Η ζωγραφική της μονής έχει επίσης αποδοθεί στον Τζώρτζη (πρβλ. Βαφειάδης, «Ο ζωγράφος Τζώρτζης», 107-127).

Βάπτισης, μεμονωμένες μορφές αγίων, οι κτήτορες, καθώς και ορισμένοι προφήτες και άλλες μορφές της Παλαιάς Διαθήκης. Στην παρούσα περίπτωση απουσιάζουν οι συνθέσεις των Αίνων και του “Ανωθεν οι προφήται”. Προφανώς το εικονογραφικό πρόγραμμα προσαρμόστηκε στις αρχιτεκτονικές επιφάνειες των διαθέσιμων προς αγιογράφηση χώρων της στεγασμένης με σταυροθόλια λιτής.

Στον λίγο μεταγενέστερο διάκοσμο της λιτής της μονής Δουσίκου¹⁸⁴ (1557), ο ζωγράφος Τζώρτζης οργανώνει το εικονογραφικό πρόγραμμα με τους Αίνους να κυριαρχούν στο θόλο και τους ιεράρχες Βασίλειο, Ιωάννη Χρυσόστομο, Γρηγόριο Θεολόγο και Αθανάσιο Αλεξανδρείας να καταλαμβάνουν τα λοφίασφαιρικά τρίγωνα, ακολουθώντας την ίδια διάταξη που υιοθετείται το 1568 στο εικονογραφικό πρόγραμμα του βόρειου τρούλου της λιτής Δοχειαρίου¹⁸⁵. Στις υπόλοιπες επιφάνειες της λιτής αναπτύσσεται ένας διευρυμένος κύκλος Μηνολογίου, η μνημειακή σύνθεση του “Ανωθεν οι προφήται”, η Δέηση, ο Χριστός Μέγας Αρχιερέας, η Πρώτη και η Έβδομη Οικουμενική Σύνοδος, καθώς και μεμονωμένες μορφές αγίων και στυλιτών, συμπληρώνοντας το εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα, όπως περίπου συμβαίνει στη λιτή της Δοχειαρίου¹⁸⁶. Ο κύκλος του Ακάθιστου, στην περίπτωση της μονής Δουσίκου, εντάσσεται στο εικονογραφικό πρόγραμμα του κυρίως ναού.

Αργότερα, στη μονή Ρουσάνου¹⁸⁷ (1560), ο ζωγραφικός διάκοσμος της οποίας έχει επίσης αποδοθεί στον Τζώρτζη, ο θόλος της λιτής φιλοξενεί την παράσταση των Αίνων, ενώ στον ανατολικό τοίχο αναπτύσσεται η μνημειακή σύνθεση της Δευτέρας Παρουσίας. Τις υπόλοιπες επιφάνειες της λιτής (εξωτερική ζώνη θόλου, τυφλά αψιδώματα κάθετων επιφανειών και λοιπούς τοίχους) καταλαμβάνει ο κύκλος του Μηνολογίου. Στη μονή Ρουσάνου προβάλλεται ο σωτηριολογικός και υμνολογικός χαρακτήρας του εικονογραφικού προγράμματος νάρθηκα με την παράλληλη παρουσία της Δευτέρας Παρουσίας, των Αίνων και του κύκλου του Μηνολογίου, θέματα που επαναλαμβάνονται λίγο

¹⁸⁴ Βλ. επίσης την αναφορά στο Δεριζιώτης, «Ο αγιογράφος Τζιώρτζης», 423.

¹⁸⁵ Παρεμφερής διάταξη, όπως προαναφέρθηκε, έχει υιοθετηθεί στο εικονογραφικό πρόγραμμα του τρούλου του παρεκκλησίου του Ακάθιστου.

¹⁸⁶ Καθότι η λιτή της Δουσίκου είναι μικρότερων διαστάσεων και οι διαθέσιμες ζωγραφικές επιφάνειες περιορισμένες δεν εντάσσονται οι μνημειακές συνθέσεις της Δευτέρας Παρουσίας και της Ρίζας Ιεσοαί.

¹⁸⁷ Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 65-68.

αργότερα στο εικονογραφικό πρόγραμμα της λιτής της γειτονικής μονής Βαρλαάμ (1566)¹⁸⁸.

Στη λιτή του Παλαιού Καθολικού της μονής Ξενοφώντος¹⁸⁹ (1564) αναπτύσσεται ένα εικονογραφικό πρόγραμμα που παρουσιάζει αναλογίες με αυτό της Κουτλουμουσίου. Τον τρούλο στην ανατολική πλευρά καταλαμβάνει η μορφή του Χριστού στον τύπο του Μεγάλου Αρχιερέα και εντός μεταλλίων, στους πλαϊνούς θόλους, εικονίζονται βόρεια ο αρχάγγελος Μιχαήλ και νότια ο Ιωάννης Πρόδρομος. Ανάλογα, στη δυτική πλευρά και πάλι εντός μεταλλίων, παριστάνονται ο αρχάγγελος Γαβριήλ και η Θεοτόκος, να πλαισιώνουν μετάλλιο με τη μορφή του Χριστού Εμμανουήλ στο κέντρο. Το εικονογραφικό πρόγραμμα, που συντίθεται γύρω από τον σωτηριολογικό και μεσσιανικό ρόλο του Χριστού, συμπληρώνουν, μεταξύ άλλων παραστάσεων, ο κύκλος του Μηνολογίου και των Οικουμενικών Συνόδων, μεμονωμένες μορφές αγίων και η Βάπτισμα, ακολουθώντας τις βασικές αρχές οργάνωσης του προγράμματος νάρθηκα.

Το πιο ολοκληρωμένο ίσως πρόγραμμα πρόναου της εποχής εντοπίζεται στη λιτή και τους εξωνάρθηκες της μονής Φιλανθρωπηνών¹⁹⁰ στο Νησί των Ιωαννίνων. Τα ζωγραφικά συνεργεία που ανέλαβαν την ιστόρηση των τεσσάρων διαφορετικών χώρων, σε δύο διαφορετικές ζωγραφικές φάσεις (1542 και 1560), αναπτύσσουν παρά τις διαφορές και την αναλυτικότερη προσέγγιση ορισμένων εικονογραφικών κύκλων (σκηνές από την Παλαιά Διαθήκη) ή την πρόσθεση επιπλέον κύκλων (Παραβολές) ένα εικονογραφικό πρόγραμμα το οποίο στις βασικές του αρχές παραμένει πιστό στο πνεύμα της εποχής και παρουσιάζει αναλογίες με αυτό του νάρθηκα και της λιτής της Δοχειαρίου. Με κοινό συνδετικό σημείο τον κύκλο του Μηνολογίου που ξεκινά από τη λιτή και συνεχίζει στο βόρειο εξωνάρθηκα της μονής, το εικονογραφικό πρόγραμμα των χώρων αλληλοσυμπληρώνεται σε μια ενιαίας αντίληψης προσέγγιση. Το πρόγραμμα συμπεριλαμβάνει το προφητικό όραμα του Χριστού της Μεγάλης Βουλής Άγγελου, σκηνές της Παλαιάς Διαθήκης (Φιλοξενία Αβραάμ, Τρεις Παίδες εν Καμίνω και Δανιήλ στο Λάκκο των Λεόντων, Θυσία Αβραάμ), τις παραστάσεις της Εύρεσης και Ύψωσης του Τιμίου Σταυρού και της Κυριακής της Ορθοδοξίας, το

¹⁸⁸ Βλ. αναλυτικά τη διδακτορική διατριβή της Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 55-473.

¹⁸⁹ Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 402, σχ. 15.2.1 και 404-405.

¹⁹⁰ Βλ. αναλυτικά Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 221-222, 232-234 και 95-219 τη διεξοδική παρουσίαση των τοιχογραφιών καθενός χώρου.

“Άνωθεν οι προφήται”, σκηνές από τον Βίο του τιμώμενου αγίου Νικολάου, μεμονωμένες μορφές αγίων, την Κοίμηση της Θεοτόκου, τη Βάπτιση καθώς και την παράσταση των κτητόρων, τους Αίνους, τις Παραβολές του Χριστού, την Κοίμηση του Εφραίμ του Σύρου και τον Βίο του αγίου Γερασίμου του Ιορδανίτη, τη Μετάληψη της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας, εκτενή κύκλο με σκηνές της Παλαιάς Διαθήκης (Γένεση και Έξοδος από τη δημιουργία του κόσμου ως και την ιστορία του Μωυσή), την Πτώση του Εωσφόρου, τη Δέηση, τη Δευτέρα Παρουσία, πατριάρχες της Παλαιάς Διαθήκης και μεμονωμένες μορφές αγίων. Στα καθολικά των μονών Φιλανθρωπηνών και Δοχειαρίου διατηρούνται δύο από τα πλέον ολοκληρωμένα εικονογραφικά προγράμματα νάρθηκα - πρόναου της ορθόδοξης μνημειακής ζωγραφικής του 16ου αιώνα στον ελλαδικό χώρο, το πρώτο σε ένα σημαντικό αστικό και καλλιτεχνικό κέντρο της εποχής και το δεύτερο στο μεγαλύτερο μοναστικό κέντρο της Ορθοδοξίας.

Στο Νησί των Ιωαννίνων, στη μονή Ντίλιου (1542/3), παρουσιάζεται μια ενδιαφέρουσα παραλλαγή του καθιερωμένου για τον 16ο αιώνα εικονογραφικό πρόγραμμα νάρθηκα¹⁹¹. Τον ανατολικό τοίχο καταλαμβάνει η μνημειακή σύνθεση της Δευτέρας Παρουσίας, ενώ στον νότιο, δυτικό και βόρειο τοίχο του νάρθηκα αναπτύσσεται ο ιδιαίτερα διευρυμένος θεομητορικός κύκλος, ο οποίος συνδυάζεται με την παράσταση “Άνωθεν οι προφήται”, στην αετωματική απόληξη του δυτικού τοίχου. Το πρόγραμμα συμπληρώνεται με την παράσταση της Κοίμησης του αγίου Νικολάου, στον οποίο είναι αφιερωμένο το καθολικό, τη Βάπτιση, την παράσταση του Ιωάννη Χρυσοστόμου ως Πηγή Σοφίας και μεμονωμένες μορφές αγίων, ολόσωμων ή σε μετάλλια.

Ο τοιχογραφικός διάκοσμος της λιτής του καθολικού της μονής Βαρλαάμ στα Μετέωρα (1566)¹⁹², ο οποίος επίσης εγγράφεται στη σφαίρα επιρροής του ζωγραφικού ρεύματος που αναπτύσσεται στη Βορειοδυτική Ελλάδα, ακολουθεί σε γενικές γραμμές το καθιερωμένο για τον 16ο αιώνα εικονογραφικό πρόγραμμα νάρθηκα. Στον τρούλο κυριαρχεί η μορφή του Χριστού Παντοκράτορα από την παράσταση των Αίωνων, που περιβάλλεται από μορφές προφητών στο τύμπανο. Οι δύο τρουλίσκοι στο ΒΑ και ΝΑ διάχωρο αφιερώνονται στους αρχαγγέλους Μιχαήλ και Γαβριήλ αντίστοιχα, ενώ η παράσταση της

¹⁹¹ Βλ. αναλυτικά Λίβα-Ξανθάκη, *Ντίλιου*, 15-17.

¹⁹² Βλ. αναλυτικά τη διδακτορική διατριβή της Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*.

Δευτέρας Παρουσίας καταλαμβάνει τον ανατολικό τοίχο της λιτής, όπως και η Βάπτιση. Το εικονογραφικό πρόγραμμα συμπληρώνεται από τον διευρυμένο κύκλο Μηνολογίου, σκηνές από τον βίο του Προδρόμου, μεμονωμένες μορφές αγίων και την παράσταση των κτητόρων της μονής.

Συνοψίζοντας, το εργαστήριο που ανέλαβε την ιστόρηση της λιτής και του νάρθηκα της Δοχειαρίου έχει στη διάθεσή του ένα πλούσιο εικονογραφικό θεματολόγιο το οποίο, σε συνδυασμό με την εμπειρία των προηγούμενων ζωγραφικών διάκοσμων, προσαρμόζει στις ζωγραφικές επιφάνειες του νάρθηκα και της λιτής. Το εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα θέτει τις βασικές αρχές γύρω από τις οποίες θα στηθεί εκείνο του κυρίως ναού συνοψίζοντας το έργο της θείας Οικονομίας που προβάλλεται στη θεία λειτουργία. Τονίζει τον μεσιτικό ρόλο της Θεοτόκου και το μυστήριο της Ενσάρκωσης με τη Θεοτόκο και τις προεικονίσεις της (“Άνωθεν οι προφήται”), το Στιχηρό των Χριστουγέννων και τον Ακάθιστο Ύμνο. Προβάλλει την ενανθρώπιση και τη Θυσία σαν συντελεστές σωτηρίας των ανθρώπων, δοξάζει τον Χριστό (αλλά και τη Θεοτόκο) που οραματίζονται οι προφήτες (προφητικά οράματα, “Άνωθεν οι προφήται”, Αίνοι, σκηνές Παλαιάς Διαθήκης, Ρίζα Ιεσσαί), ενοποιώντας την Παλαιά με την Καινή Διαθήκη. Υπογραμμίζεται ο σωτηριολογικός και μεσσιανικός ρόλος του Χριστού (Ακάθιστος Ύμνος, Αίνοι), η σπουδαιότητα της πίστης στο όνομά του (Μηνολόγιο) και η ολοκλήρωση της υπόσχεσης σωτηρίας μέσω της Δευτέρας Παρουσίας. Το πρόγραμμα ολοκληρώνεται με τη συνοπτική παρουσίαση του ρόλου της Εκκλησίας (Οικουμενικές Συνόδοι) σε σημαντικά δογματικά και εκκλησιαστικά ζητήματα. Ειδική αναφορά γίνεται στα τιμώμενα πρόσωπα της μονής, μέσα από τον κύκλο του Θαύματος των Αρχαγγέλων, αλλά και στους κτήτορες που με τη χορηγία τους συνέβαλλαν με ποικίλους τρόπους στην ανάπτυξη και ακτινοβολία της μονής. Τέλος, το εικονογραφικό πρόγραμμα συμπληρώνεται με σκηνές που εξυμνούν το μοναχισμό (Ουρανοδρόμος Κλίμακα, Κοίμηση Εφραίμ, Βίος Γερασίμου) και προβάλλουν τη μετάνοια, το δεύτερο βάπτισμα, μέσω της οποίας, όταν είναι ειλικρινής, επέρχεται η συγχώρεση¹⁹³.

¹⁹³ Πρβλ. σελ. 100 και υποσ. 213-214.

IV. ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

A. Ο ΖΩΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ ΤΟΥ ΝΑΡΘΗΚΑ

1. Εικονογραφικοί κύκλοι

Το Θαύμα των Αρχαγγέλων στη μονή Δοχειαρίου

(σχ. 12, αρ. 12-16, / εικ. 21, 26-33)

Στον δυτικό τοίχο του νάρθηκα αναπτύσσεται η ιστορία του θαύματος των αρχαγγέλων Μιχαήλ και Γαβριήλ στη μονή Δοχειαρίου, το οποίο έγινε επί ηγουμενίας Νεόφυτου, δεύτερου κτήτορα της μονής, στις αρχές του 12ου αιώνα. Σύμφωνα με τη διήγηση του θαύματος¹⁹⁴, στο μετόχι της μονής στον Λογγό, στην απέναντι χερσόνησο Σιθωνία, ένας νεαρός εργάτης του μοναστηριού με το όνομα Βασίλειος ανακάλυψε στη σκιά που έριχνε αρχαία στήλη ένα θησαυρό που καλυπτόταν με μαρμάρινη πλάκα. Μετά την ανακάλυψη του, ο Βασίλειος ενημέρωσε τον ηγούμενο της μονής Νεόφυτο και ο τελευταίος έστειλε τρεις μοναχούς για να βοηθήσουν τον Βασίλειο στη μεταφορά του θησαυρού προς τη μονή. Κατά την επιστροφή, οι απεσταλμένοι του Νεόφυτου αποφάσισαν να σφετεριστούν το θησαυρό. Έδεσαν στον λαιμό του νεαρού τη μαρμάρινη πλάκα που κάλυπτε το θησαυρό και τον πέταξαν στη θάλασσα. Τότε παρενέβησαν οι αρχάγγελοι με μορφή χρυσόπτερων αετών, έσωσαν τον Βασίλειο και τον εναπόθεσαν στο καθολικό. Εκεί τον βρήκε ο νεωκόρος πριν από τον όρθρο και ευθύς ενημέρωσε τον ηγούμενο για την παρουσία του κοιμισμένου παιδιού. Ο ηγούμενος Νεόφυτος πήγε στον ναό και πληροφορήθηκε από τον Βασίλειο τα όσα συνέβησαν. Λίγο αργότερα, ήρθαν οι τρεις συνοδοί μοναχοί, οι οποίοι ανακοίνωσαν στον ηγούμενο ότι ο νεαρός τους εξαπάτησε. Στη συνέχεια, ο ηγούμενος έδωσε εντολή να μεταβούν στο καθολικό για την πρωινή ακολουθία και όλοι οι μοναχοί βρέθηκαν μπροστά στον δεμένο νέο. Έτσι φανερώθηκε η πλεκτάνη των τριών μοναχών και γνωστοποιήθηκε το θαύμα των αρχαγγέλων.

¹⁹⁴ Σύμφωνα με τον Ν. Οικονομίδη (Οικονομίδης, *Actes de Docheiariou*, 3), οι περισσότερες πληροφορίες για την ίδρυση, την ιστορία της μονής, καθώς και τη διήγηση του θαύματος των αρχαγγέλων προέρχονται από κείμενο του 16ου αιώνα (ΒΗΑ, no 1290, cf. *Auctarium*, 135), τον κώδικα της Δοχειαρίου 95, το Προσκυνητάριο της μονής και τους κώδικες *Oxeniensis Digby*, 6, fol. 392v και *Hierosolymatus Sabbaiticus*, 43, fol. 242-254v. Επιπλέον για το Θαύμα των Αρχαγγέλων πρβλ. Οικονομίδης, *Actes de Docheiariou*, 9-10, Montfaucon, *Palaeographia Graeca*, Paris 1708, 489 και *Προσκυνητάριον του Βασιλικού, Πατριαρχικού, Σταυροπηγιακού τε, και Σεβάσμιου Ιερού Μοναστηρίου του Δοχειαρίου, του εν τω Αγιωνύμων Όρει του Άθωνος*, Βουκουρέστι 1843, 10-15.

Οι μοναχοί ομολόγησαν την πράξη τους, επέστρεψαν τον κλεμμένο θησαυρό και διώχθηκαν από το μοναστήρι, ενώ ο νεαρός Βασίλειος εκάρει μοναχός με το όνομα Βαρνάβας.

Εύρεση και μεταφορά του θησαυρού

επιγραφή: ΚΑΙ ΕΛΘΟΝΤΕΣ ΟΙ ΜΟΝΑΧΟΙ ΟΠΟΥ ΗΝ(Ν) Ο ΘΗΣΑΥΡΟΣ / ΕΒΑΛΛΟΝ ΑΥΤΟΝ ΕΙΣ ΤΟ ΠΛΟΙΟΝ (σχ. 12, αρ. 12 / εικ. 21, 26)

Η παράσταση της Εύρεσης και Μεταφοράς του Θησαυρού στο μετόχι της μονής στη Σιθωνία είναι η πρώτη σκηνή της ιστόρησης του θαύματος των αρχαγγέλων¹⁹⁵. Οι τρεις μοναχοί, απεσταλμένοι του ηγούμενου Νεόφυτου, και ο νεαρός Βασίλειος που ανακάλυψε το θησαυρό βαστάζουν στους ώμους τους μακρά ράβδο, η οποία συγκρατεί μεγάλο ανοιχτό αγγείο που καλύπτεται με μαρμάρινη πλάκα. Οι δύο γηραιότεροι μοναχοί, με μακριές λευκές γενειάδες και παρεμφερή φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά ηγούνται των απεσταλμένων. Ακολουθεί νεότερος ηλικιακά μοναχός που αποδίδεται με κοντή και καστανή γενειάδα και τελευταίος ζωγραφίζεται ο αγένειος Βασίλειος. Οι μοναχοί φορούν απλό χιτώνα που δένεται στη μέση και σκούφο, ενώ πιο πολυτελής και πλούσια διακοσμημένος είναι ο χιτώνας του νεαρού Βασιλείου. Με αυτόν τον τρόπο διαφοροποιεί ο ζωγράφος τον κοσμικό από τον μοναστικό χαρακτήρα των ενδυμάτων. Αριστερά, υψώνεται μαρμάρινος πράσινος κίονας με καστανό κιονόκρανο και μπροστά του ανοίγεται λάκκος, μέσα στον οποίο εικονίζονται διάφορα εργαλεία (αξίνα, φτυάρι, τσάπα) που χρησίμευσαν για την εκσκαφή του θησαυρού. Το φυσικό σκηνικό βάθος της παράστασης ορίζουν τρία βραχώδη όρη και διάσπαρτη χαμηλή βλάστηση.

Το Θαύμα των Αρχαγγέλων

επιγραφή: ΤΟΝ ΔΕ ΠΑΙΔΑ ΔΗΣΑΝ / ΤΕΣ ΜΕΤΑ ΤΟΥ ΜΑΡΜΑΡΟΥ ΕΡΡΙΨΑΝ ΕΙΣ / ΤΟΝ ΒΥΘΟΝ ΤΗΣ ΘΑΛΑΣΣΗΣ (σχ. 12, αρ. 13, / εικ. 21, 28-29)

Η δεύτερη σκηνή, το κατεξοχήν θαύμα των αρχαγγέλων, αναπτύσσεται σε δύο επίπεδα στην κόγχη πάνω από τη θύρα του δυτικού τοίχου. Στο κατώτερο επίπεδο εικονίζονται δύο άγγελοι να σηκώνουν από τη θάλασσα τον νεαρό που έχει δεμένη στον λαιμό του τη μαρμάρινη πλάκα η οποία κάλυπτε το αγγείο με το

¹⁹⁵ Τοποθετείται επάνω και νότια της κεντρική εισόδου του καθολικού.

θησαυρό. Οι δύο άγγελοι δεν φέρουν κάποια από τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των αρχαγγέλων Μιχαήλ και Γαβριήλ, ούτε συνοδεύονται από κάποια επιγραφή με τα ονόματά τους. Επάνω, αποδίδονται οι τρεις απεσταλμένοι μοναχοί μέσα σε μονοκάταρτο πλοίο να συνομιλούν (εικ. 29). Το πλοίο οδηγεί ο πιο ηλικιωμένος μοναχός. Με το δεξί χέρι πλοηγεί, ενώ υψώνει το αριστερό σε σχήμα ομιλίας προς τον μοναχό που κάθετα μπροστά από το ανοιχτό αγγείο με το θησαυρό. Ο μεσαίος, και ηλικιακά, μοναχός κρατά με το αριστερό χέρι το κατάρτι του πλοίου, ενώ στρέφει το βλέμμα προς τον θεατή και με μια συγκρατημένη κίνηση μοιάζει να παρουσιάζει το θησαυρό που έχει πλέον αποκαλυφθεί μετά την απομάκρυνση της πλάκας. Ο τρίτος μοναχός κάθετα στην καμπυλωτή πλώρη του πλοίου και γυρίζει το κεφάλι προς τους άλλους συμμετέχοντας στη συζήτηση. Ο ζωγράφος αποδίδει με αυτόν τον τρόπο την απόφαση των τριών μοναχών να οικειοποιηθούν το θησαυρό. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η αναγραφή στο φουσκωμένο πανί του πλοιαρίου των αρχικών της μονής Δοχειαρίου (Δ και Χ), δεξιά και αριστερά του καταρτιού (εικ. 28). Το ζωγραφικό βάθος της σύνθεσης ορίζει η ανοιχτή θάλασσα, ενώ πλήθος ψαριών πλαισιώνουν τη σκηνή του θαύματος.

Αναφορά του νεωκόρου προς τον ηγούμενο Νεόφυτο

επιγραφή: ΑΠΕΛΘΩΝ Ο ΝΕΟΚΟΡΟΣ ΕΙΠΕΝ ΤΩ ΟΣΙΩ ΠΕΡΙΟ ΤΟΥ / ΠΑΙΔΙΟΥ ΠΩΣ
ΕΥΡΕΝ ΑΥΤΟ ΜΕΣΟΝ ΤΟΥ ΝΑΟΥ (σχ. 12, αρ. 14 / εικ. 21, 27, 32.α)

Η ιστορία του θαύματος συνεχίζει στη βόρεια πλευρά του δυτικού τοίχου, με την παράσταση της αναφοράς του ανεξήγητου περιστατικού από τον νεωκόρο στον ηγούμενο Νεόφυτο. Ο μοναχός υψώνει τα δύο χέρια σε σχήμα που δηλώνει την έκπληξη και την απορία του όταν βρήκε κοιμισμένο τον νεαρό Βασίλειο στον ναό. Ο ηγούμενος Νεόφυτος αποδίδεται καθισμένος σε ξύλινο θρόνο με υψηλό ημικυκλικό ερεισίνωτο, μπροστά από είσοδο κτιρίου με μνημειακή αετωματική πρόσοψη. Υψώνει το δεξί χέρι σε σχήμα που δηλώνει ομιλία και κρατά με το αριστερό ξύλινη ράβδο. Φορά μοναχικό ένδυμα και στο στήθος του κρέμεται χρυσός σταυρός (εικ. 32.α). Ο τρόπος με τον οποίο εικονίζεται η μορφή υπογραμμίζει τη διπλή ιδιότητα του ηγούμενου της μονής και του δεύτερου κτήτορά της: μία εμβληματική μορφή στην ιστορία της Δοχειαρίου που συνδέεται με μια σειρά αλλαγών οι οποίες ακολούθησαν το πρώτο μεγάλο

θαύμα των αρχαγγέλων στο μοναστήρι και κυρίως την αλλαγή στην αφιέρωσή της¹⁹⁶. Για την απόδοση της μορφής του ηγούμενου Νεόφυτου ο ζωγράφος υιοθέτησε αποκρυσταλλωμένο εικονογραφικό τύπο, κοινό για την απόδοση ένθρονων μορφών¹⁹⁷.

Ο ηγούμενος Νεόφυτος και οι μοναχοί βρίσκουν τον Βασίλειο στον ναό
επιγραφή: ΚΑΙ ΑΝΑΣΤΑΣ Ο ΟΣΙΟΣ ΗΛΘΕΝ ΕΝ ΤΩ ΝΑΩ ΜΕΤΑ ΠΑΝΤΟΣ / ΤΟΥ ΚΟΙΝΟΒΙΟΥ ΕΝΩ Ο ΠΑΙΣ ΕΚΕΙΤΟ ΔΕ ΔΕΜΕΝΟΣ ΜΕΤΑ ΤΟΥ / ΜΑΡΜΑΡΟΥ ΚΑΙ ΙΔΟΝΤΕΣ ΑΥΤΟΝ ΟΥΤΩΣ ΕΘΑΥΜΑ / ΣΑΝ (σχ. 12, αρ. 15 / εικ. 21, 30, 32.β, 33)

Η διήγηση του θαύματος των αρχαγγέλων συνεχίζεται στη νότια πλευρά του δυτικού τοίχου και κάτω από την παράσταση της Εύρεσης και Μεταφοράς του Θησαυρού. Πρόκειται ουσιαστικά για την αποκάλυψη του θαύματος. Ιστορείται η εύρεση του νεαρού Βασιλείου από τον ηγούμενο και τη μοναστική αδελφότητα μέσα στον ναό. Στην αριστερή πλευρά της σύνθεσης αποδίδεται το καθολικό της μονής με ανοιχτές τις πόρτες. Μέσα διακρίνεται ο νεαρός Βασίλειος να κοιμάται, έχοντας δεμένη τη μαρμάρινη πλάκα στον λαιμό και τα χέρια του (εικ. 33.β). Η απεικόνιση ενός λευκού καντηλιού πάνω από τον Βασίλειο και το σκούρο χρώμα για την απόδοση του σκοτεινού βάθους του καθολικού αποδίδουν τον εσωτερικό χώρο του ναού, δίνοντας την ψευδαίσθηση της τρίτης διάστασης.

¹⁹⁶ Στις σκηνές του θαύματος των αρχαγγέλων στη μονή Δοχειαρίου ο Νεόφυτος αναφέρεται σαν όσιος. Προφανώς αγιοποιήθηκε σε μεταγενέστερη του ζωγραφικού διάκοσμου εποχή, δηλαδή μετά το 1568. Σήμερα η μνήμη του τιμάται μαζί με αυτήν του ιδρυτή της μονής Δοχειαρίου Ευθυμίου, στις 9 Νοεμβρίου, μία μέρα μετά τον πανηγυρικό εορτασμό της μνήμης της Σύναξης των Αρχαγγέλων (8 Νοεμβρίου). Ο συνεορτασμός των δύο ανδρών καθιερώθηκε προφανώς πολύ αργότερα από την κοίμησή τους, όταν ξεχάστηκε η ακριβής ημερομηνία θανάτου του καθενός. Βλ. Οικονομίδης, *Actes de Docheiariou*, 10-11 και Γόνης, «Ιστορικό διάγραμμα», 43-44. Για τη δραστηριότητα του ηγούμενου Νεόφυτου βλ. σχετικά σελ. 40-41.

¹⁹⁷ Μέσα από ένα μεγάλο αριθμό παραστάσεων αναφέρουμε ενδεικτικά τη μορφή του Ηρώδη στον κύκλο του Προδρόμου στον κυρίως ναό της Δοχειαρίου (Millet, *Monuments*, εικ. 210.1), που απαντά επίσης στο Μεγάλο Μετέωρο (Χατζηδάκης – Σοφινός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, 165) και στη μονή Διονυσίου (Millet, *Monuments*, εικ. 205.3), καθώς και τη μορφή της Θεοτόκου στον Οίκο Ι στη λιτή του Δοχειαρίου (εικ. 189). Πρβλ. τη μορφή της Θεοτόκου στις παραστάσεις των Οίκων Ι, Ν και Ξ του Ακάθιστου Ύμνου στη λιτή της μονής Φιλανθρωπινών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 76. Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, εικ. 151. Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, εικ. 152), τη μορφή του Χριστού στον Οίκο Π του ίδιου μνημείου (Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, εικ. 152), την απεικόνιση του αυτοκράτορα στο μαρτύριο των Βαβυλά Αντιοχείας και των μαθητών του στη λιτή της Φιλανθρωπινών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 108), τον αρχιερέα στην παράσταση του Χριστού μπροστά από τον Άννα και τον Καϊάφα στον δυτικό τοίχο του κυρίως ναού της ίδιας μονής (Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, εικ. 79), τη μορφή του Ηρώδη στην παράσταση της Βρεφοκτονίας στη γειτονική μονή Ντίλιου (Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, εικ. 384), αλλά και τη μορφή του Προδρόμου μπροστά στον Ηρώδη στη βιογραφική εικόνα του στη μονή Προδρόμου του νησιού των Ιωαννίνων (Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, εικ. 568).

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η απεικόνιση του καθολικού, η οποία προσομοιάζει στον αρχιτεκτονικό τύπο της ανακατασκευής του 1568 (εικ. 30, 33.α-β). Πρόκειται για ένα ραδινό οικοδόμημα το οποίο βλέπει κανείς από δυτικά με ορατούς τους τρεις από τους πέντε τρούλους και με κάλυψη από μολύβδινες πλάκες. Τα παράθυρα του κτιρίου είναι τοποθετημένα αρκετά ψηλά, όπως άλλωστε και στην πραγματικότητα, ώστε να φωτίζεται εσωτερικά ο ναός¹⁹⁸. Στο υπέρθυρο της κεντρικής εισόδου του καθολικού υπάρχει ζωγραφισμένη με την τεχνική της μικρογραφίας η τοιχογραφία των αρχαγγέλων Μιχαήλ αριστερά (επιγραφή: Ο ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΣ ΜΙΧΑΗΛ) και Γαβριήλ δεξιά (επιγραφή: Ο ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΣ ΓΑΒΡΙΗΛ), προστατών της μονής μετά το θαύμα¹⁹⁹, να κρατούν στα χέρια τους μετάλλιο με τη μορφή του Χριστού στον τύπο του Εμμανουήλ (επιγραφή: ΙC ΧC). Με την παράσταση των αρχαγγέλων στο υπέρθυρο υπογραμμίζεται η αφιέρωση του ναού στους θαυματουργούς προστάτες της μονής (εικ. 33.α). Επιπλέον, αν η παρούσα εικόνα των αρχαγγέλων δεν είναι καθαρά μέρος της διακοσμητικής διάθεσης του ζωγράφου, ίσως αποτελεί μαρτυρία της αρχικής πρόσοψης του καθολικού, η οποία σήμερα έχει καλυφθεί σε μεγάλο ύψος από μεταγενέστερες προσθήκες²⁰⁰.

Ο ηγούμενος Νεόφυτος εικονίζεται στο κέντρο της σύνθεσης να ηγείται των μοναχών του κοινοβίου που καταφθάνουν στο καθολικό του μοναστηριού (εικ. 32.β). Φορά την τυπική μοναστική περιβολή με την οποία αποδίδεται και στις άλλες σκηνές του κύκλου του Θαύματος των Αρχαγγέλων. Κρατά με το δεξί χέρι ράβδο και υψώνει ελαφρά το αριστερό σαν να παρουσιάζει στο κοινό το θαυμαστό γεγονός, ενώ παράλληλα στρέφει το βλέμμα προς τον θεατή. Οι υπόλοιποι μοναχοί αποδίδονται σε πυκνή ομάδα πίσω από τον ηγούμενο, προβάλλουν σε τείχος, και λειτουργούν ως αυτόπτες μάρτυρες του γεγονότος.

¹⁹⁸ Βλ. αρχιτεκτονική καθολικού σελ. 53-58. Η σκηνή είναι σαν να παρουσιάζεται σε ανάπτυγμα. Η στενότητα του χώρου της μονής Δοχειαρίου δηλώνεται μέσα από την τοποθέτηση της ομάδας των μοναχών που συνοδεύουν τον ηγούμενο ανάμεσα από το καθολικό και το κωδωνοστάσιο, σαν να συνωστίζονται ανάμεσα στους δύο χώρους. Ο ζωγράφος μοιάζει να προσπαθεί να αποδώσει ζωγραφικά την πραγματική αίσθηση του περιορισμένου εσωτερικά χώρου της αυλής της Δοχειαρίου. Ακόμη και οι αναλογίες του ναού σε σχέση με τον εξωτερικό περίβολο της μονής –εδώ με τη μορφή του τείχους με επάλξεις– είναι σχεδόν πραγματικές. Είναι σαν να κοιτά κανείς το καθολικό από την πλευρά της τράπεζας και να ξετυλίγεται μπροστά του η στιγμή της συγκέντρωσης των μοναχών για την πρωινή λειτουργία.

¹⁹⁹ Οικονομίδης, *Actes de Docheiariou*, 9-11.

²⁰⁰ Στο χώρο αυτό έχει δημιουργηθεί σε νεότερη εποχή στεγασμένος εξωνάρθηκας που ενώνει τον κυρίως ναό με το παρεκκλήσιο της Γοργοϋπηκούου και την τράπεζα της μονής, καθώς επίσης και σκευοφυλάκιο. Σε συνδυασμό με τη στενότητα του χώρου της μονής δεν είναι δυνατή σήμερα η ακριβής αποκατάσταση της πρόσοψης του καθολικού (εικ. i.β, iii).

Στη δεξιά πλευρά της σύνθεσης παριστάνεται μοναχός να χτυπά την καμπάνα στο κωδωνοστάσιο της μονής, καλώντας τους μοναχούς στον όρθρο (εικ. 30, 33.γ). Με επιμέλεια ο ζωγράφος αποδίδει το κωδωνοστάσιο του μοναστηριού. Από τη στενή κεντρική είσοδο ξεκινά κλίμακα που οδηγεί στον ανοιχτό χώρο, ο οποίος προστατεύεται με χαμηλό, κίτρινου χρώματος, κιγκλίδωμα, όπου βρίσκεται η καμπάνα κρεμασμένη από ξύλινο δοκό. Πρόκειται για σκηνή που μεταφέρει πληροφορίες για συγκεκριμένη στιγμή της καθημερινής ζωής των μοναχών, την οποία ο ζωγράφος προσαρμόζει στις αφηγηματικές ανάγκες της σύνθεσής του. Ανάλογες σκηνές είναι γνωστές από παραστάσεις που εξιστορούν στιγμιότυπα του βίου των μοναχών, όπως στις διπλανές σκηνές της Κοίμησης του Εφραίμ του Σύρου (βόρειος τοίχος) και του Βίου του αγίου Γερασίμου (νότιος τοίχος), αλλά και από φορητές εικόνες της ίδιας περιόδου²⁰¹.

Η Επιστροφή του θησαυρού από τους μοναχούς

επιγραφή: ΟΙ ΚΑΙ ΕΦΕΡΟΝ ΤΟΝ ΘΗΣΑΥ / ΡΟΝ, ΕΜΠΡΟΣΘΕΝ ΤΟΥ / ΟΣΙΟΥ (σχ. 12, αρ. 16 / εικ. 21, 31)

Η πέμπτη και τελευταία παράσταση που ολοκληρώνει τη διήγηση του Θαύματος των Αρχαγγέλων στη μονή Δοχειαρίου ιστορεί την επιστροφή του κρυμμένου θησαυρού από τους τρεις μοναχούς. Η σκηνή τοποθετείται στη βόρεια πλευρά του δυτικού τοίχου και κάτω από την παράσταση του νεωκόρου που δίνει αναφορά στον ηγούμενο Νεόφυτο. Οι μοναχοί με σκυμμένα τα κεφάλια δηλώνουν τη μεταμέλειά τους και επιστρέφουν το θησαυρό που είχαν τοποθετήσει μέσα σε σακούλια. Πίσω τους, σε πιο πυκνή διάταξη, μια ομάδα μοναχών μοιάζει να συνομιλεί αποδοκιμάζοντας την πράξη των αδελφών τους. Ο ηγούμενος Νεόφυτος εικονίζεται μπροστά στους τρεις μοναχούς, μια ραδινή και επιβλητική μορφή τοποθετημένη σε απόσταση από τους υπολοίπους, να υψώνει το δεξί χέρι σε σχήμα ευλογίας. Με την κίνησή του αφήνει προφανώς να εννοηθεί ότι δίνεται στους τρεις μοναχούς χρόνος μετάνοιας.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η επιμελημένη απεικόνιση του ηγούμενου Νεόφυτου σε όλες τις σκηνές της ιστόρησης του Θαύματος των αρχαγγέλων (εικ. 27, 30, 31, 33.α-β). Ο ζωγράφος προσπαθεί να του αποδώσει

²⁰¹ Βλ. ενδεικτικά την εικόνα του Γ. Κλόντζα στη μονή Σινά, ένα από τα καλύτερα παραδείγματα της περιόδου με στιγμιότυπα του βίου των μοναχών (Σινά, εικ. 99).

ιδιαίτερα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά, στο πλαίσιο πάντοτε της προσωπογραφίας της αθωνικής κρητικής μνημειακής ζωγραφικής του 16ου αιώνα. Για την απόδοσή του αντλούνται στοιχεία κυρίως από τη σημαντικότερη φυσιογνωμία του Αγίου Όρους, του αγίου Αθανασίου του Αθωνίτη²⁰².

Ο εικονογραφικός κύκλος του Θαύματος των Αρχαγγέλων στη μονή Δοχειαρίου αποτελεί προσωπική δημιουργία του ανώνυμου ζωγράφου του καθολικού. Μέσα από την ευρεία ποικιλία εικονογραφικών θεμάτων που κυκλοφορούν την εποχή του, τόσο στην τοιχογραφία όσο και στη ζωγραφική φορητών εικόνων, ο ζωγράφος της Δοχειαρίου αντλεί επιλεκτικά στοιχεία από διαφορετικές πηγές και δημιουργεί πέντε πρωτότυπες σκηνές που αφηγούνται το Θαύμα των Αρχαγγέλων. Πρόκειται άλλωστε για το πρώτο θαύμα στη μονή, το οποίο οδήγησε στη μετονομασία της, οπότε όχι μόνο ο ζωγράφος, αλλά κυρίως οι Δοχειαρίτες επιβλέποντες θα επιθυμούσαν τη δημιουργία ενός εικονογραφικού κύκλου που θα αφηγούνταν με τη μέγιστη δυνατή λεπτομέρεια ένα από τα σημαντικότερα κεφάλαια της ιστορίας του μοναστηριού. Εξάλλου, η δημιουργία ενός νέου εικονογραφικού κύκλου δεν θα ήταν δύσκολο να πραγματοποιηθεί από έναν έμπειρο ζωγράφο που διακόσμησε με μεθοδικότητα το σύνολο των επιφανειών του καθολικού της μονής, και ο οποίος μέσα από τις επιλογές του φανερώνει τις προσωπικές του αναζητήσεις και προτιμήσεις. Αν κανείς συνυπολογίσει και το γεγονός της άμεσης επίβλεψης του έργου από τη μοναστική κοινότητα, η οποία καθημερινά παρούσα επιβάλλει ή καθοδηγεί τις επιλογές του καλλιτεχνικού συνεργείου, τότε η δημιουργία ενός νέου εικονογραφικού κύκλου, ο οποίος επιπλέον θα αποτελέσει πρότυπο για μεταγενέστερες απεικονίσεις, είναι αυτονόητη.

Η διήγηση του θαύματος των αρχαγγέλων είναι γνωστή ήδη από τις αρχές του 12ου αιώνα²⁰³. Από την περίοδο εκείνη όμως οι μοναδικές σωζόμενες και σχετικές με τους αρχαγγέλους ή ακόμη ορθότερα τον αρχάγγελο Μιχαήλ

²⁰² Millet, *Monuments*, εικ. 138.1, 144.1. Ο ζωγράφος εκτός από τη μακρόχρονη εμπειρία του έχει στη διάθεσή του μια τεράστια επιλογή από φυσιογνωμικούς και εικονογραφικούς τύπους οσίων και αγίων από τα ζωγραφικά σύνολα των αγιορείτικων και όχι μόνο μονών τόσο του 16ου αιώνα όσο και προηγούμενων αιώνων, απ' όπου δύναται ανά πάσα στιγμή να αντλήσει επιλεκτικά τα στοιχεία που χρειάζεται για τη δημιουργία ενός νέου τύπου.

²⁰³ Πρβλ. σελ. 41.

παραστάσεις παρέχονται από μολυβδόβουλλα της μονής²⁰⁴. Πιθανότατα, κατά την ανακαίνιση της μονής από τον Νεόφυτο το 12ο αιώνα και τη μετονομασία της σε μονή Αρχαγγέλου Μιχαήλ και αργότερα Αρχαγγέλων, να δημιουργήθηκε ένας εικονογραφικός τύπος που θα παρέπεμπε στη θαυματουργή τους παρέμβαση και θα ήταν εύκολα αναγνώσιμος από το κοινό του μεσαιωνικού Βυζαντίου και του ορθόδοξου χριστιανικού κόσμου εντός και εκτός Αγίου Όρους.

Το Θαύμα των Αρχαγγέλων, ως αυτόνομο εικονογραφικό θέμα στην τοιχογραφία της βυζαντινής περιόδου, εντοπίζεται για πρώτη φορά τον 14ο αιώνα. Σήμερα είναι γνωστές δύο παραστάσεις της παλαιολόγειας περιόδου: στη μονή των Αρχαγγέλων Μιχαήλ και Γαβριήλ στο Λέσνοβο (τέλος 1346 ή 1347) και στο παρεκκλήσιο των Αρχαγγέλων του ναού των Αγίων Θεοδώρων στο Βροντόχι του Μυστρά (14ος αιώνας). Πρόκειται όμως για μεμονωμένες συνθέσεις που δεν εντάσσονται σε κάποιον αφηγηματικό κύκλο ανάλογο με τον κύκλο του Θαύματος στη μονή Δοχειαρίου²⁰⁵. Στον βόρειο τοίχο του κυρίως ναού της μονής του Λέσνοβο, στη δεύτερη ζώνη διακόσμησης ανάμεσα στις παραστάσεις του κύκλου των Θαυμάτων του αρχαγγέλου Μιχαήλ, διατηρείται το αριστερό μόνο τμήμα σκηνής που έχει ταυτιστεί με το Θαύμα των Αρχαγγέλων στη μονή Δοχειαρίου²⁰⁶. Στην παράσταση, ο αρχάγγελος όρθιος και μετωπικός στέκεται επιβλητικός, με ανοιγμένα τα φτερά μπροστά στους τρεις απεσταλμένους από τον Νεόφυτο μοναχούς, που εικονίζονται γονατιστοί αριστερά του και με υψωμένα τα χέρια, δηλώνοντας τη μετάνοιά τους. Και σε αυτή την περίπτωση ο ζωγράφος του Λέσνοβο χρησιμοποιεί διαφορετικά χαρακτηριστικά για την

²⁰⁴ Oikonomidés, *Actes de Docheiariou*, 11, σημ. 3. Σε αυτήν την περίπτωση εικονίζεται συνήθως ο αρχάγγελος σε προτομή κρατώντας σκήπτρο και σφαίρα και συνοδεύεται από την επιγραφή σφραγίδα της μονής Δοχειαρίου, όπως για παράδειγμα στο μολυβδόβουλλο του Νομισματικού Μουσείου: Κ. Κωσταντόπουλος, *Βυζαντινά Μολυβδόβουλλα του εν Αθήναις Εθνικού Νομισματικού Μουσείου*, Αθήνα 1917, 4 (αρ. 10).

²⁰⁵ Και στις δύο περιπτώσεις η απεικόνιση του θαύματος εγγράφεται στον εικονογραφικό κύκλο των Θαυμάτων των Αρχαγγέλων, ενώ δεν είναι τυχαία η εμφάνισή του σε ναούς αφιερωμένους στους Ταξιάρχες. Η ύπαρξή του μάλιστα σε δύο τόσο απομακρυσμένες μεταξύ τους περιοχές φανερώνει την καθιέρωση και διάδοση του εικονογραφικού θέματος κατά τη βυζαντινή περίοδο, τουλάχιστον σε εικονογραφικούς κύκλους των αρχαγγέλων.

²⁰⁶ Gabelić, *Lesnovo*, 103-104, εικ. 39. Πρόκειται για τη δέκατη σκηνή του κύκλου του αρχαγγέλου Μιχαήλ που εν μέρει καταστράφηκε όταν σε μεταγενέστερη εποχή άνοιξαν το παράθυρο στο βόρειο τοίχο του ναού. Σήμερα από την επιγραφή διατηρείται μόνο το τμήμα που αναφέρεται στον αρχάγγελο ως *Άγγελος Κυρίου*. Στην ανάλυσή της η S. Gabelić αναφέρεται στη μοναδικότητα της σύνθεσης και προσθέτει ότι δεν μπορούμε να αποκαταστήσουμε το σύνολο της σκηνής, καθώς οι μεταγενέστερες απεικονίσεις χρησιμοποιούν διαφορετικό εικονογραφικό πρότυπο για την απόδοση του Θαύματος στη μονή Δοχειαρίου. Για τη θέση της παράστασης στον ναό βλ. ό.π., 52-53, αρ. 146. Βλ. επίσης Geron, «An iconographical theme», 219, σχ. 1, Κουκιάρης, *Θαύματα-Εμφανίσεις*, 174-175, 213 (εικ. κ. 171').

απόδοση του καθενός μοναχού, ενώ οι μορφές φέρουν παρόμοιες με τη μονή Δοχειαρίου καλύπτρες κεφαλής. Αντίθετα, στην παράσταση του παρεκκλησίου των Αγίων Θεοδώρων στον Μυστρά αποδίδεται η κεντρική σκηνή της διήγησης του Θαύματος των Αρχαγγέλων στη μονή Δοχειαρίου, το καθεαυτό θαύμα. Στην παράσταση, η οποία επίσης σώζεται αποσπασματικά και μόνο σε σχέδιο του φωτογραφικού λευκώματος του G. Millet για τα μνημεία του Μυστρά²⁰⁷, αναγνωρίζονται οι δύο αρχάγγελοι να κατευθύνονται προς πεσμένη πρηνηδόν μορφή, πιθανότατα του νεαρού Βασιλείου, τον οποίο έχουν πετάξει οι μοναχοί στη θάλασσα. Η διατήρηση της παράστασης δεν βοηθά στην εξαγωγή συμπερασμάτων. Πρόκειται πιθανότατα για μια από τις πρώιμες αφηγηματικές παραστάσεις του Θαύματος των Αρχαγγέλων στη μονή Δοχειαρίου. Αν συμπεριληφθεί στη σύνθεση και το τμήμα που διατηρείται αποσπασματικά, αριστερά των αρχαγγέλων που σώζουν τον νεαρό Βασίλειο, και το οποίο θα μπορούσε να ταυτιστεί με την Εύρεση του Θησαυρού²⁰⁸, τότε δημιουργείται μια από τις παλαιότερες σύνθετες σκηνές του Θαύματος των Αρχαγγέλων στη μονή Δοχειαρίου. Πρόκειται για ένα διαφορετικό εικονογραφικό τύπο, που κυκλοφορεί παράλληλα με αυτόν του Λέσνοβο, και ο οποίος εστιάζει στη θαυματουργή παρέμβαση των αρχαγγέλων.

Μέχρι σήμερα δεν έχει εντοπιστεί, εκτός από τις προαναφερθείσες παραστάσεις, κάποια άλλη σκηνή της βυζαντινής περιόδου με το Θαύμα των Αρχαγγέλων στη μονή Δοχειαρίου. Κατά τους μέσους βυζαντινούς χρόνους, η δημιουργία ενός εικονογραφικού θέματος που θα σχολίαζε το συγκεκριμένο θαύμα, θα ακολουθούσε τις αρχές της μεσαιωνικής αντίληψης και θα είχε ανάλογη μορφή με θαύματα της μεσοβυζαντινής εικονογραφίας. Ο καλλιτέχνης του 12ου αιώνα, στην υπόθεση ότι η σκηνή διαμορφώθηκε κατά την περίοδο ανακατασκευής του μοναστηριού μετά την ανακάλυψη του θησαυρού στο Λόγγο, θα εμπνέονταν από την ίδια τη διήγηση του θαύματος και την προφορική παράδοση της μονής, προσαρμόζοντας τα νέα στοιχεία στους διαθέσιμους εικονογραφικούς τύπους, στο πλήθος δηλαδή των παραστάσεων που σχετίζονται

²⁰⁷ Millet, *Mistra*, εικ. 91.1. Geron, «An iconographical theme», 219-220, σχέδιο 2.

²⁰⁸ Ο G. Millet [*Millet, Mistra*, εικ. 14 (91.1)] προσγράφει το τμήμα αυτό στο εν Χώναις Θαύμα. Η αποσπασματική όμως διατήρηση της σκηνής, που συγχρόνως δεν επιτρέπει την ασφαλή ταύτισή της με το εν Χώναις Θαύμα, οδηγεί σε επιπλέον υποθέσεις. Αντίθετα ο Σ. Κουκιάρης αναφέρει ότι πρόκειται για την ανεύρεση του θησαυρού, καθώς και ότι στο τμήμα αριστερά των αρχαγγέλων εικονίζεται σκαμμένος χώρος και η σκαπάνη που χρησιμοποιήθηκε στην εκσκαφή του θησαυρού (Κουκιάρης, *Θαύματα-Εμφανίσεις*, 175).

με εμφανίσεις ιερών προσώπων, και οι οποίες κυκλοφορούσαν σε κάθε μορφή καλλιτεχνικής έκφρασης (μικρογραφίες χειρογράφων, εικόνες, τοιχογραφίες, ψηφιδωτά)²⁰⁹. Ο ρόλος, άλλωστε, των αρχαγγέλων, προστατών των μονών και των μοναχών (ισάγγελιοι) και ταυτόχρονα τιμωρών της αδικίας, καθοδηγεί τον καλλιτέχνη στην επιλογή των προτύπων του, ιδίως μέσα από την επίβλεψη ενός λόγιου ηγούμενου. Αν ποτέ δημιουργήθηκε ένα τέτοιο θέμα, το ιστορικό πρόσωπο και ηγούμενος της μονής Νεόφυτος θα ήταν ο κατάλληλος να αναλάβει την πατρότητά του. Το δε σχήμα του θα ήταν κοντινό σε άλλες εμφανίσεις ιερών προσώπων, όπως αυτή του Χριστού στο “Χαίρετε”²¹⁰ ή σε σκηνές θαυμάτων των αρχαγγέλων, καθιερωμένες ήδη στην εικονογραφία, όπως το εν Χώναις Θαύμα²¹¹. Η εικονογραφική απόδοση του Θαύματος των Αρχαγγέλων στη μονή Δοχειαρίου θα ήταν πιθανότατα πλησιέστερη στην τοιχογραφία του Λέσνοβο, όπου ο ζωγράφος δεν δημιουργεί μια σύνθετη - αφηγηματική παράσταση, αλλά υπογραμμίζει την επιτίμηση του αρχαγγέλου και τη μετάνοια των απεσταλμένων μοναχών μετά τη θαυματουργή παρέμβαση των αρχαγγέλων²¹². Η παράσταση στο Λέσνοβο ίσως αποτελεί τη μοναδική μαρτυρία ενός εικονογραφικού τύπου που έχει σήμερα χαθεί. Είναι αλήθεια ότι θα περίμενε κανείς σε ένα μνημείο του

²⁰⁹ Οι καλλιτέχνες καθ’ όλη τη διάρκεια του Μεσαίωνα χρησιμοποιούσαν για την απεικόνιση θαυμάτων κοινά εκφραστικά μέσα και αναπαρήγαγαν ευκόλως αναγνώσιμα από το κοινό τους πρότυπα, τα οποία ενίοτε ξεπερνούσαν το θρησκευτικό φράγμα λαών διαφορετικών παραδόσεων, μονοθεϊστικών κυρίως θρησκειών, όπως ο ιουδαϊσμός, ο χριστιανισμός και το Ισλάμ. (Jackson D., *Marvellous to Behold. Miracles in Medieval Manuscripts*, London, The British Library, 2007, 6 κ.ε.). Στο Βυζάντιο οι απεικονίσεις θαυμάτων απαντούν ήδη από την πρωτοχριστιανική περίοδο και αποτελούσαν συνήθως σχόλιο του ρόλου του Χριστού ως θεραπευτή, του Χριστού “προσωπικού” ιατρού των ανθρώπων που μεσολαβεί και επαγρυπνεί για τη σωτηρία τους. (Mathews Th. F. – Taylor A., *The Armenian Gospels of Gladzor. The life of Christ illuminated*, The J. Paul Getty Trust, Low Angeles 2001, 32-35. Σχετικά με τα θαύματα του Χριστού στη ζωγραφική βλ. και Tomeković S., «Les miracles du Christ dans la peinture murale byzantine et géorgienne (XIIe siècle-début du XIIIe)», *Revue des Etudes Géorgiennes Caucasiennes*, 6-7 (1990-1991) 185-204, Underwood P., «Some Problems in Programs and Iconography of Ministry Cycles» στο P. Underwood (επιμ.), *The Kariye Djami. Studies in the Art of the Kariye Djami and Its Intellectual Background*, τόμ. 4, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1975, 245-302. Στην περίπτωση των αγγέλων, όπου έχουμε να κάνουμε με πνευματικά όντα, με ποικίλες δράσεις και πολλαπλούς ρόλους (βλ. γενικότερα RAC (Engel I-X) 53-322, καθώς και Leclercq H., «Anges», *DACL* 2 (1907) 2080-2161. Πρβλ. *ΘΗΕ.*, τόμ. 1, λήμμα Άγγελος, 172-196, Κουκιάρης, *Θαύματα-Εμφανίσεις*, 19-20), οι παραστάσεις τους συνδέονται τόσο με την αφήγηση της Παλαιάς όσο και της Καινής Διαθήκης, απόκρυφα κείμενα της Παλαιάς Διαθήκης ή την Ιερά Παράδοση (ό.π., 31 κ.ε. σποραδικά). Ο κύκλος των θαυμάτων και εμφανίσεων των αρχαγγέλων χρονολογείται ήδη από τον 11ο αιώνα, ενώ μεμονωμένες σκηνές εμφανίσεων τους διατηρούνται από την πρωτοχριστιανική εποχή (βλ. ενδεικτικά, ανάμεσα σε πλήθος περιπτώσεων, Σωτηρίου, *Εικόνες Σινά*, εικ. 4, 10, 12 κ.λπ.).

²¹⁰ Σωτηρίου, *Εικόνες Σινά*, εικ. 41.

²¹¹ Ό.π., εικ. 65.

²¹² Και απ’ ό,τι φαίνεται γίνεται αναφορά μόνο στον έναν από τους δύο αρχαγγέλους. Όπως έχει αναφερθεί, η μονή Δοχειαρίου μέχρι τον 12ο αιώνα ήταν αφιερωμένη στον αρχάγγελο Μιχαήλ. Μόλις το 1273/74 αναφέρεται στις πηγές ως μονή Ταξιαρχών ή Ασωμάτων. Βλ. σελ. 40-42.

14ου αιώνα μια πιο συνθετική - αφηγηματική εικονογραφία, σύμφωνη με το πνεύμα της παλαιολόγιας τέχνης στην οποία οι αγιογραφικοί κύκλοι εμπλουτίζονται με πλήθος δευτερευόντων θεμάτων και ρωπογραφικών λεπτομερειών, εμπνευσμένων από τη λειτουργία, την υμνογραφία και την καθημερινή ζωή. Ο ζωγράφος όμως του Λέσνοβο ενδιαφέρεται περισσότερο στην απόδοση μιας συμβολικής σκηνής, στην οποία υπογραμμίζεται η μετάνοια²¹³. Παράλληλα, δεν μπορεί να αμφισβητηθεί το γεγονός ότι ο τρόπος που αποδίδεται ο αρχάγγελος, με ανοιγμένα φτερά, παραπέμπει σε σκηνές προστασίας δεόμενων μορφών. Προφανώς ο ζωγράφος ή και ο παραγγελιοδότης του έργου να θέλει με αυτόν τον τρόπο να σχολιάσει κυρίως την αποδοχή της μετάνοιας από τον αρχάγγελο, τη συγχώρεση μετά την αναγνώριση της αμαρτίας. Η μετάνοια άλλωστε είναι βασική και μεγάλη αρετή, στην οποία οικοδομείται η πνευματική ζωή του μοναχού, και σαφώς επιδιώκεται η υπογράμμιση της από τον ζωγράφο και το ίδιο το μοναστικό περιβάλλον του Δοχειαρίου, κατά τον 16ο αιώνα, αλλά και του Λέσνοβο νωρίτερα²¹⁴.

²¹³ Ο ζωγράφος του Λέσνοβο δημιουργεί έναν εκτεταμένο και όχι απαραίτητα ομοιόμορφο εικονογραφικό κύκλο των Αρχαγγέλων που απαρτίζεται από δώδεκα σκηνές, συχνά μοναδικές. Για την απεικόνισή του, αντλεί τα πρότυπά του από διαφορετικές πηγές, κάτι που συμβάλλει στην ανομοιογένεια του εικονογραφικού κύκλου (Gabelić, *Lesnono*, 274-275). Η παράσταση του Θαύματος των Αρχαγγέλων στη μονή Δοχειαρίου μπορεί να θεωρηθεί μια απεικόνιση του μυστηρίου της μετάνοιας, στο οποίο αναφέρονται διεξοδικά οι Πατέρες της Εκκλησίας. Μια σκηνή εξομολόγησης, όπου οι δεόμενοι μοναχοί ζητούν την άφεση της αμαρτίας τους από τον αρχάγγελο, ο οποίος άλλωστε είναι και προστάτης τους. Η ειλικρινής μετάνοια (το δεύτερο βάπτισμα) αναγνωρίζεται από τον Μιχαήλ και διά της μεσολάβησής του στον Θεό («Ἄγγελος γάρ ὁ ἀναγγέλων τὰ τοῦ Θεοῦ»: *PG*, 155, 489) επέρχεται η συγχώρεση (πρβλ. ενδεικτικά ΘΗΕ, 8, 1057-1069 (λήμμα: Μετάνοιας Μυστήριον). Βλ. επίσης Arranz M., «Les prieres penitentielles de la tradition byzantine», *OCP*, 57 (1991) 87-143. Σύμφωνα με τον Συμεών Θεσσαλονίκης: «Ἡ μετάνοια δὲ τὴν ἐπανόρθωσιν ἡμῶν αὐθις ἀπὸ τοῦ πτώματος ἐνεργεῖ. Καὶ ἐπειδὴ περ μετὰ τὸ βάπτισμα οὐκ ἔστιν ἐπανάκλησις ἄλλη κατὰ τε χάριν καὶ δωρεὰν, καὶ ἀγώνων καὶ πόνων χωρὶς, εἰ μὴ δι' ἐπιστροφῆς καὶ δακρύων, καὶ τοῦ ἐξαγορεῦσαι τὰ πταίσματα καὶ ἀποστῆναι τῶν κακῶν, τοῦτο τὸ μέγα δέδοται δῶρον, ἐν ᾧ δὴ καὶ τὸ τῶν μοναχῶν εἰσάγεται σχῆμα, ὡς τῆς μετάνοιας ὑπάρχον ἐνέχυρον» (*PG*, 155, 180, κεφ. ΛΘ')., Πρβλ. ὁ.π., 193-197, καθώς και 469-504 (Περί Μετάνοιας). Στην περίπτωση της παράστασης της Δοχειαρίου, η συγχώρεση παρέχεται από τον ηγούμενο της μονής Νεόφυτο, στον οποίο οφείλουν υπακοή, *τον κύριο και αυτοκράτορα της μονής* σύμφωνα με το *Τυπικό* της που ο ίδιος έγραψε και άφησε παρακαταθήκη στους επίγονούς του (Γόνης, «Ιστορικό διάγραμμα», 44). Βλ. σελ. 95-96 σχετικά με την παράσταση της Επιστροφής του Θησαυρού.

²¹⁴ Στη μετάνοια γίνεται αναφορά σποραδικά στο έργο του Γρηγορίου Παλαμά (<http://stephanus.tlg.uci.edu/inst/fontsel>, Γρηγόριος Παλαμάς, “μετάνοια”), αλλά και στον Συμεών Θεσσαλονίκης (*PG*, 155, 469-504), με ειδική αναφορά στο σχήμα των μοναχών, το οποίο «μετάνοιας σχήμα λέγεται καὶ ἀγγελικὸν» (ὁ.π., 489 κ.ε.)

Ο εικονογραφικός κύκλος του Θαύματος των Αρχαγγέλων στη μονή Δοχειαρίου γνώρισε μεγάλη διάδοση από τον 16ο αιώνα και εξής²¹⁵. Είτε ως μεμονωμένη σκηνή (συνηθέστερα) είτε ως εικονογραφικός κύκλος, το Θαύμα των Αρχαγγέλων εξαπλώθηκε στην ευρύτερη βαλκανική χερσόνησο και κατέλαβε τη δεύτερη θέση ανάμεσα στα θαύματα της Ιεράς Παράδοσης²¹⁶ σε συχνότητα εμφάνισης στον ζωγραφικό διάκοσμο των ναών. Η εξάπλωση αυτή σχετίζεται άμεσα με την προσπάθεια των Δοχειαριτών να διαδώσουν στους ορθόδοξους πληθυσμούς της Βαλκανικής τη διήγηση του Θαύματος των Αρχαγγέλων, ώστε η μονή να αποκτήσει περισσότερο κύρος και ιερότητα και να γίνει πόλος έλξης προσκυνητών. Μέσα από το δίκτυο των μετοχίων της μονής, χάρη στις ζητείες αλλά και τις μεταφράσεις της *Διήγησεως* στη σλαβική, το Θαύμα των Αρχαγγέλων εξαπλώνεται και σταδιακά, ιδίως κατά τον 18ο και 19ο αιώνα, γνωρίζει περισσότερες εικονογραφικές παραλλαγές, ανάλογες πάντοτε της καλλιτεχνικής ωριμότητας του ζωγράφου, το χώρο που εικονογραφεί, αλλά και

²¹⁵ Αναλυτικά για τον εικονογραφικό κύκλο του θαύματος του Δοχειαρίου στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη, βλ.: Geron, «An iconographical theme», 215-244. Κουκιάρης, *Θαύματα-Εμφανίσεις*, 42-43, 62, 75, 174-175. Κουκιάρης, *Άγγελοι-Αρχάγγελοι*, 38, 160-169, 176-178, 195. Ρηγόπουλος, *Εικόνες Ζακύνθου*, 644-647.

²¹⁶ Κουκιάρης, *Άγγελοι-Αρχάγγελοι*, 176.

τις απαιτήσεις ή επιλογές του παραγγελιοδότη²¹⁷. Ο τρόπος διάδοσης του θέματος απλοποιήθηκε ακόμη περισσότερο από τον 17ο αιώνα και εξής (συγκεκριμένα από το 1664) χάρη στην εμφάνιση των πρώτων χαλκογραφιών της Δοχειαρίου, όπου παρουσιάζεται αναλυτικά η ιστορία της μονής και η θαυματουργός δράση των αρχαγγέλων, παράλληλα με τη θαυματουργό δράση της Παναγίας Γοργοϋπηκόου²¹⁸.

Ο κύκλος του Θαύματος των Αρχαγγέλων στη μονή Δοχειαρίου εκτός από τον νάρθηκα συναντάται επίσης στην τράπεζα και τη φιάλη της μονής. Στην τράπεζα της μονής²¹⁹ (1700) ο ζωγράφος ακολουθεί πιστά το πρότυπο του νάρθηκα για την απόδοση και των πέντε σκηνών του εικονογραφικού κύκλου.

²¹⁷ Στην *Ερμηνεία* του Διονυσίου εκ Φουρνά αναφέρεται ο πνιγμός του Βασιλείου και η διάσωσή του από τους αρχαγγέλους, καθώς και η εύρεσή του στην εκκλησία του μοναστηριού από τον ηγούμενο και τους μοναχούς. Δεν διευκρινίζεται εάν πρόκειται για εικονογραφικό κύκλο ή σύνθετη σκηνή (*Ερμηνεία*, 175). Το Θαύμα της Εύρεσης του Θησαυρού εικονίζεται σε σειρά μνημείων και εικόνων. Κρίνεται αναγκαίο να παραθέσουμε αναλυτικά τα έργα στα οποία εμφανίζεται, σύμφωνα με τη μελέτη του Σ. Κουκιάρη: σε εικόνα του Εκκλησιαστικού Ιστορικοαρχαιολογικού Μουσείου Σόφιας στη Βουλγαρία (16ος-17ος αι.) (Κουκιάρης, *Άγγελοι-Αρχάγγελοι*, 57, 227), στον κατεστραμμένο ναό του εν Χώναις Θαύματος στο Κρεμλίνο, Μόσχα (16ου-17ου) (ό.π., 57), στη μονή Ρίνα κοντά στο Νικσίτ Μαυροβουνίου (1604-1606) (ό.π., 58-59), σε εικόνα του ναού του Αγίου Νικολάου στην Τσαριτσάνη Ελασσόνας (1612) (ό.π., 60, 231), στον πρόναο της μονής Αρχαγγέλου στο Κυčενίστε Σκοπίων (1613) (ό.π., 60-61), σε εικόνα της μονής Λέσνοβου, σήμερα στο Εθνικό Μουσείο Σκοπίων (1625-1626) (ό.π., 56, 273), στον ναό του Αγίου Δημητρίου, Χρύσαφα Λακωνίας (1641) (ό.π., 66), στη μονή Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Plăviceni Ρουμανίας (1648) (ό.π., 66), στη μονή Αγίου Γεωργίου Μαλεσίνας Λοκρίδας, (πρώτο μισό 17ου αι.) (ό.π., 69, 237), στον ναό της Θεοτόκου, Χρύσαφα Λακωνίας (μέσα 17ου αι.) (ό.π., 69-70), σε εικόνα της Μονής Παντοκράτορος (γύρω στο 1655) (ό.π., 70, 238), σε εικόνα της βιβλιοθήκης της μονής Ιβήρων (1680) (ό.π., 71, 275), σε εικόνα του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, Κρεμλίνο, Μόσχα (17ος αι.) (ό.π., 76-77), στον ναό των Αρχαγγέλων, Κρεμλίνο, Μόσχα (16ου-17ου αι.) (ό.π., 77-78), σε εικόνα του Κρατικού Ρωσικού Μουσείου, Αγία Πετρούπολη (1669) (ό.π., 79), σε εικόνα ιδιωτικής συλλογής στην Μπρούγκ Ελβετίας (β' μισό 17ου αι.) (ό.π., 79-81), σε εικόνα ιδιωτικής συλλογής στη Λουκέρνη Ελβετίας (17ος αι.) (ό.π., 80), στην τράπεζα της μονής Δοχειαρίου (1700) (ό.π., 80-82, 276), στη μονή Αγίας Τριάδας, Μπρίκι Μάνης, (1708) (ό.π., 83, 244), σε εικόνα της Πινακοθήκης της Τέχνης Βοσνίας-Ερζεγοβίνης (1723-1724) (ό.π., 85-86), στον ναό του Αγίου Αθανασίου, Μοσχόπολη, Αλβανία, (1744-1745) (ό.π., 88-89, 253), στο ΝΔ παρεκκλήσιο των Αρχαγγέλων στο καθολικό της μονής Φιλοθέου (1746) (ό.π., 89-90, 256), σε φιάλη μονής Δοχειαρίου (1773-1774) (ό.π., 97-98, 263), σε κιβώτιο-λειψανοθήκη της μονής Δοχειαρίου (1779 και 1798) (ό.π., 94), στο καθολικό της μονής Πανορμίτη στη Σύμη (1792) (ό.π., 94), στον ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στην Κοίτα Μάνης (1798) (ό.π., 94-95, 265-266), σε εικόνα της Μητρόπολης Τίρνοβου, σήμερα στο Ιστορικό Μουσείο Τίρνοβου Βουλγαρίας (τέλος 18ου-αρχές 19ου αι.) (ό.π., 96, 280), στον ναό των Ταξιαρχών, Λαδά Αλαγονίας, (18ου αι.) (ό.π., 96-97), σε χαλκογραφία της μονής Δοχειαρίου του χαρακτή Παρθένη, (1779) στη μονή Δοχειαρίου (ό.π., 99-101), επίσης σε χαλκογραφία του Ιωάννη-Αντώνιου Ζουλιάνη (1819), επίσης στη μονή Δοχειαρίου (ό.π., 100), στο παρεκκλήσιο των Αρχαγγέλων στη μονή Μπατσκόβου Βουλγαρίας (1846) (ό.π., 102), σε χαλκογραφία της μονής Δοχειαρίου του 1861 (ό.π., 102, 103, 125), στο παρεκκλήσιο των Αρχαγγέλων στην Κλυβία (19ου αι.) (ό.π., 104, 284-285).

²¹⁸ Για τα χαρακτηριστικά γενικότερα τόσο του Αγίου Όρους, όσο και της μονής Δοχειαρίου βλ. Παπαστράτου, *Χάρτινες εικόνες*, 385-389, 459-463. Σχετικά με τον νέο προστάτη της μονής την Παναγία Γοργοϋπήκοο (1664), βλ. Γόνης, «Ιστορικό διάγραμμα», 64-66, Ιερομονάχου Φιλοθέου Αγιορείτη, «Η θαυματουργή εικόνα της Παναγίας Γοργοϋπηκόου (Ιστορία-Θαύματα-Εικονογραφία-Υμνολογία», *Παρουσία Ιεράς Μονής Δοχειαρίου*, Άγιον Όρος 2001, 199-204.

²¹⁹ Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 185-187, 255, εικ. 75. Κουκιάρης, *Άγγελοι-Αρχάγγελοι*, 80-81, εικ. 113-114.

Προσωπικές επεμβάσεις διακρίνονται σε επιμέρους θέματα, όπως η προσθήκη του ναΐσκου στην παράσταση της Εύρεσης του Θησαυρού και η διαφοροποίηση των ενδυμάτων των μοναχών και του αρχιτεκτονικού βάθους των σκηνών. Στη Φιάλη του μοναστηριού ο εικονογραφικός κύκλος του Θαύματος είναι περισσότερο αναπτυγμένος και συναπεικονίζεται με άλλους κύκλους θαυμάτων των αρχαγγέλων. Δεκατέσσερις από τις σκηνές είναι αφιερωμένες σε θαύματα που σχετίζονται με την ιστορία της μονής, ενώ οι επτά από αυτές αφηγούνται το Θαύμα της Εύρεσης του Θησαυρού²²⁰. Πρότυπο και στις δύο περιπτώσεις αποτελεί ο εικονογραφικός κύκλος του νάρθηκα που εμπλουτίζεται κάθε φορά με αφηγηματικά στοιχεία ανάλογα της καλλιτεχνικής παιδείας και της δημιουργικής διάθεσης του ζωγράφου, καθώς και τους εικαστικούς κανόνες της εποχής του, ένα γενικότερο συμπέρασμα που αφορά το σύνολο των απεικονίσεων του Θαύματος των Αρχαγγέλων στη μονή Δοχειαρίου στην τέχνη της περιόδου από τον 17ο ως και τον 19ο αιώνα.

2. Μεμονωμένες σκηνές

Η Δευτέρα Παρουσία

επιγραφή: ΔΕΥΤΕ ΟΙ ΕΥΛΟΓΗΜΕΝΟΙ ΤΟΥ Π(ΑΤ)ΡΟΣ ΜΟΥ ΚΛΗΡΟΝΟΜΗΣΑΤΕ ΤΥΝ ΗΤΟΙΜΑΣΜΕΝΥΝ ΗΜΥΝ ΒΑΣΙΛΕΙΑΝ ΑΠΟ ΚΑΤΑΒΟΛΗΣ ΚΟΣΜΟΥ (σχ. 12, αρ. 1.α-θ, εικ. 1-17)

Η μνημειακή σύνθεση της Δευτέρας Παρουσίας²²¹ καταλαμβάνει τον ανατολικό τοίχο του νάρθηκα έως και το μέσο του θόλου του. Στο μέσο της ανώτερης ζώνης και απέναντι από την κύρια είσοδο του ναού, επιφάνεται ο

²²⁰ Τσιουρής Ι., «Η φιάλη», *Παρουσία Ιεράς Μονής Δοχειαρίου*, Άγιο Όρος 2001, 331-336. Κουκιάρης, Άγγελοι-Αρχάγγελοι, 92-93, εικ. 86-88. Ο κύκλος του Θαύματος στη φιάλη ξεκινά με την παράσταση του νεαρού να σκάβει για το θησαυρό μπροστά από κίονα. Στο βάθος της σύνθεσης εικονίζεται το μετόχι της μονής. Στη συνέχεια, σε ξεχωριστό πλαίσιο και μπροστά από φανταστικό οικοδόμημα, ο ένθρονος ηγούμενος δίνει τις απαραίτητες οδηγίες σε τρεις μοναχούς και στον νεαρό Βασίλειο για τη μεταφορά του θησαυρού. Ακολουθεί η μεταφορά του θησαυρού σύμφωνα με το πρότυπο του νάρθηκα. Ζωγραφίζεται στην ίδια ζωφόρο με τη σκηνή που δείχνει τους μοναχούς να ρίχνουν τον νεαρό στη θάλασσα και το θαύμα των αρχαγγέλων. Η ιστόρηση είναι περισσότερο αφηγηματική, καθώς αποδίδει και τη στιγμή που οι μοναχοί πετούν τον νεαρό στη θάλασσα. Παράλληλα, η σκηνή εμπλουτίζεται με δευτερεύουσες σκηνές: μοναχοί που ψαρεύουν και καΐκια διάσπαρτα στη θάλασσα να επιδίδονται σε εμπορικές δραστηριότητες. Η εικονογραφική απόδοση του θαύματος ακολουθεί επίσης το πρότυπο του νάρθηκα. Στη συνέχεια παρεμβάλλεται μια επιπλέον σκηνή όπου οι μοναχοί κρύβουν το θησαυρό κοντά στον αρσανά της μονής. Ακολουθεί η ανακάλυψη του Βασιλείου από τον ηγούμενο και τους μοναχούς στο καθολικό και τέλος η επιστροφή του θησαυρού στο μοναστήρι, που επίσης ακολουθεί το πρότυπο του 16ου αιώνα. Όλες οι επιγραφές τοποθετούνται σε λευκή ζώνη που περιτρέπει τις σκηνές.

²²¹ *Ερμηνεία*, 140-141, 287, 288.

Χριστός μέσα σε τριπλή κυκλική δόξα διαφορετικών τόνων του γκρίζου (εικ. 2-3). Παριστάνεται καθισμένος σε τμήμα ουρανού που δηλώνεται με διπλή χρυσή ταινία. Υψώνει το δεξί χέρι με ανεστραμμένη την παλάμη προς την πλευρά των δικαίων, ενώ με ανάλογη κίνηση του αριστερού χεριού απωθεί τους άδικους. Φορεί χρυσαφί φωτεινό χιτώνα και ιμάτιο²²². Εκατέρωθεν τού επίσης χρυσού φωτοστεφάνου αναγράφεται η βραχυγραφία ΙC ΧC. Τον Χριστό περιβάλλουν ζωγραφισμένα σε μονοχρωμία δύο χερουβίμ, δύο εξαπτέρυγα σεραφείμ και ένα πολυόμματο στα πόδια του²²³. Μαζί με τον «Υἱὸν τοῦ Ἄνθρώπου» έρχονται και πάντες «οἱ ἄγιοι Ἄγγελοι μετ' Αὐτοῦ» (Ματθ. 25.31), οι οποίοι πλαισιώνουν τη δόξα ενδεδυμένοι με πολυτελείς στολές, κρατώντας σκήπτρα και δημιουργώντας ένα τρίγωνο γύρω από τον Ιησού.

Το κεντρικό θέμα της επιφάνειας κλείνουν οι δεόμενες μορφές της Μαρίας, αριστερά, και του Ιωάννη, δεξιά, δημιουργώντας το γνωστό σχήμα της Δέησης (εικ. 2). Τις μορφές συνοδεύουν αντίστοιχα οι επιγραφές ΜΗΤΗΡ ΘΕΟΥ και Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟΣ.

²²² Με αυτόν τον τρόπο αποδίδεται η λαμπρότητα του Χριστού κατά τη Δευτέρα Έλευσή του. Μια λαμπρότητα που έχει γίνει θέμα αναφοράς από διάφορους συγγραφείς. Βλ. ενδεικτικά τον Γρηγόριο Παλαμά (TLG, Gregorius Palamas Theol. et Scr. Eccl., *Homiliae i-xx*. {3254.007} Homily 4 section 10 line 7.) που σχολιάζει την διαφορά των δύο παρουσιών του Χριστού «Προθήσει δὲ εἰς κρίσιν τὰ ἡμέτερα πάντα, κατὰ τὴν σήμερον ἀναγινωσκομένην τοῦ εὐαγγελίου φωνῆν· “ὅταν γάρ φησίν, ἔλθῃ ὁ Υἱὸς τοῦ ἀνθρώπου ἐν τῇ δόξῃ αὐτοῦ, καὶ πάντες οἱ ἄγιοι ἄγγελοι μετ' αὐτοῦ.” Ἐπὶ μὲν γὰρ τῆς προτέρας αὐτοῦ παρουσίας ἐκρύπτετο ἡ δόξα τῆς αὐτοῦ θεότητος ὑπὸ τὴν σάρκα, ἦν ἐξ ἡμῶν ὑπὲρ ἡμῶν ἀνέλαβε· νῦν δὲ κρύπτεται πρὸς τὸν Πατέρα ἐν τῷ οὐρανῷ μετὰ τῆς ὁμοθέου σαρκός, τότε δὲ πᾶσαν ἐκκαλύψει τὴν δόξαν· ἀπὸ γὰρ ἀνατολῶν ἕως δυσμῶν φανεῖται λάμπων, ἀκτίσι θεότητος περιουγάζων τὰ πέρατα, παγκοσμίου καὶ ζωποιοῦ σάλπιγγος περιηκούσης, καὶ συγκαλούσης ἅμα πρὸς αὐτὸν τὰ πάντα.» (πρβλ. PG, 151.2, 53.21), αλλά και τον προγενέστερό του Συμεών τον νέο Θεολόγο: «Διά τοι τοῦτο καὶ ὁ τοιοῦτος ἐν τῇ μελλούσῃ κρίσει καὶ δίκη οὐ κρίνεται, προκέκριται γάρ· οὐδὲ ὑπὸ τοῦ φωτὸς ἐκείνου ἐλέγχεται, προπεφώτισται γάρ· οὐδὲ ἐν τούτῳ τῷ πυρὶ εἰσερχόμενος δοκιμάζεται ἢ καίεται, προδεδοκίμασται γάρ· οὐδὲ ὡς τότε φανεῖσαν τὴν ἡμέραν Κυρίου λογίζεται, ὅλος γὰρ ἐκ τῆς ὁμιλίας καὶ συνουσίας Θεοῦ ἡμέρα φαινή καὶ λαμπρὰ γέγονεν» (TLG, Symeon Neotheologus Poeta et Theol., *Orationes ethicae*. {3116.008} Oration 10 chapter 1 line 121). Για το εικονογραφικό στοιχείο του τόξου ἱριδος που εμφανίζεται ἀντὶ τοῦ θρόνου και το σωτηριολογικό και εσχατολογικό του περιεχόμενο, βλ. Σκώττη, *Προφητικά οράματα*, 117 κ.ε.

²²³ Τα χερουβίμ και τα σεραφείμ είναι ιδιαίτερες κατηγορίες αγγέλων (πρβλ. ενδεικτικά ΘΗΕ, τόμ. 1, 176-177). Τα χερουβίμ είναι «πνεύματα και λειτουργοί αόρατοι του Θεού, εκτελεστάι της βουλήσεώς του, της οποίας φανερώνουν ενίοτε την παρουσίαν και δύναμιν και με την “δόξαν” της οποίας ευρίσκονται σε ιδιαίτερη σχέση» (ό.π., τόμ. 12, 121). Τα σεραφείμ είναι επίσης επουράνια όντα, αγγελικές υπάρξεις και πνεύματα, τα οποία αγγυπνούν διαρκώς περί του θρόνου του Θεού (ό.π., τόμ. 11, 52, πρβλ. Spitzing, *Lexikon*, 69-70 (Cherubim), 287 (Seraphim). Πολυόμματα χαρακτηρίζονται συνήθως τα χερουβίμ (βλ. επίσης Παπαμαστοράκης, *Διάκοσμος*, 124 κ.ε., σε ό,τι αφορά την παρουσία της ουράνιας ιεραρχίας στον τρούλο). Η απόδοση των επουράνιων δυνάμεων σε γκριζογραφία, στην περίπτωση της Δοχειαρίου, ίσως φανερώνει την επιθυμία του ζωγράφου να αποδώσει το αόρατο των αγγελικών αυτών δυνάμεων.

Τη σύνθεση συνοδεύει η κεφαλαιογράμματη επιγραφή ΔΕΥΤΕ ΟΙ ΕΥΛΟΓΗΜΕΝΟΙ ΤΟΥ Π(ΑΤ)ΡΟΣ ΜΟΥ ΚΛΗΡΟΝΟΜΗΣΑΤΕ ΤΥΝ ΗΤΟΙΜΑΣΜΕΝΥΝ ΗΜΥΝ ΒΑΣΙΛΕΙΑΝ ΑΠΟ ΚΑΤΑΒΟΛΗΣ ΚΟΣΜΟΥ (Ματθ. 25.34).

Δεξιά και αριστερά του Χριστού, και στο ίδιο επίπεδο που ορίζεται από πράσινο δάπεδο, εικονίζονται χωρισμένοι σε δύο ημιχώρια οι δώδεκα απόστολοι σε ποικίλες στάσεις, να κάθονται σε συνεχόμενους ξυλόγλυπτους θρόνους με υψηλά ερεισίνωτα πατώντας σε συνεχές υποπόδιο (εικ. 4.α-β). Της ομάδας των αποστόλων αριστερά ηγείται ο Πέτρος και της αντίστοιχης δεξιά ο Παύλος. Για τον καθένα από τους εικονιζόμενους αποστόλους χρησιμοποιείται ο καθιερωμένος στην εικονογραφία φυσιογνωμικός του τύπος. Πίσω από τους αποστόλους αναπτύσσονται σε δύο σειρές οι αγγελικές δυνάμεις. Με τον τρόπο αυτό αποδίδεται η σύσταση του δικαστηρίου, στο οποίο προεδρεύει ο Χριστός και το οποίο έχει στηθεί με τη Δεύτερη Έλευσή του. Η απεικόνιση των αποστόλων ως κριτών στο δικαστήριο της Τελικής Κρίσης αντλείται τόσο από εδάφιο του ευαγγελιστή Λουκά (22.30), όσο και από την Αποκάλυψη του Ιωάννη (20.4), χωρία που συνδέονται άμεσα με την προφητεία του Δανιήλ (7.9, 22) για την μελλοντική Έλευση και Κρίση του Κυρίου.

Οι υπόλοιπες σκηνές της Μέλλουσας Κρίσης αναπτύσσονται σε δύο ισομερή και συμμετρικά τμήματα, γύρω από τον κεντρικό άξονα που ορίζει η μορφή του Χριστού και η Ετοιμασία του Θρόνου (εικ. 1). Η θέση τους, πάνω από την πόρτα που οδηγεί στη λιτή, τονίζει επιπλέον τον κάθετο αυτόν άξονα. Κάτω από τα πόδια του Χριστού εικονίζονται δύο σεβίζοντες άγγελοι να παρουσιάζουν στο κοινό τα δύο βασικά σημεία που σχετίζονται άμεσα με το δικαστήριο το οποίο έχει συσταθεί παραπάνω: την Ετοιμασία του Θρόνου και τον Ζυγό της Δικαιοσύνης.

Η παράσταση της Ετοιμασίας του Θρόνου²²⁴ (εικ. 6) καταλαμβάνει τον ανώτερο χώρο του υπερθύρου. Η σχετική κεφαλαιογράμματα επιγραφή²²⁵ αναγράφεται εκατέρωθεν του σταυρού Η ΕΤΟΙΜΑΣΙΑ ΤΟΥ ΘΡΟΝΟΥ (ψαλμοί Δαβίδ 9.8, 88.15). Ο ξυλόγλυπτος θρόνος αποδίδεται χωρίς ερεισίνωτο, με μαξιλάρι πάνω στο οποίο απλώνεται ο χιτώνας. Σε αυτόν είναι ακουμπισμένο το Ευαγγέλιο ντυμένο με πολυτελή στάχωση και πιο πίσω εικονίζονται τα σύμβολα του Πάθους του Χριστού: ο σταυρός, η λόγχη, ο σπόγγος, τα καρφιά. Στο επίσης ξυλόγλυπτο υποπόδιο ζωγραφίζεται ένας κίνθαρος, προφανώς η φιάλη στην οποία συνέλεξαν το αίμα του Χριστού όταν λογχίστηκε²²⁶. Το θρόνο σεβίζουν δύο άγγελοι άνω, και ο Αδάμ με την Εύα κάτω²²⁷. Τους πρωτόπλαστους συνοδεύουν οι σχετικές των ονομάτων τους επιγραφές: ΑΔΑΜ και ΕΥΑ.

²²⁴ Σύμφωνα με τον Τ. Παπαμαστοράκη, η πολυσήμαντη παράσταση της Ετοιμασίας του Θρόνου υποδηλώνει τη Δευτέρα Παρουσία και αποτελεί παράλληλα συμβολική σύνθεση τρόπαιου του χριστιανισμού. Τα λείψανα που εικονίζονται πάνω στο θρόνο, αποτελούσαν αντικείμενα λατρείας, πολύτιμους θησαυρούς της Κωνσταντινούπολης, που αναφέρονταν με θαυμασμό από τους ξένους περιηγητές. Αυτά τα αντικείμενα καθιστούσαν την Κωνσταντινούπολη ένα σημαντικό προσκύνημα και κυρίως θεματοφύλακα των ιερότατων υλικών αντικειμένων της χριστιανικής λατρείας και πίστης (Παπαμαστοράκης, *Διάκοσμος*, 80 κ.ε.). Στο πλαίσιο των πολυσήμαντων αυτών δηλώσεων της παράστασης, και κυρίως στο γεγονός ότι κατά τον 16ο αιώνα κυριαρχεί μέσα από προφητείες και αποκαλυπτικά κείμενα η ιδέα της Μέλλουσας Κρίσης, θα μπορούσε η Ετοιμασία του Θρόνου να έχει παράλληλα χαρακτήρα αναφοράς ή και υπενθύμισης στα σύμβολα του Πάθους που φυλάσσονταν στο αυτοκρατορικό παλάτι στην Κωνσταντινούπολη. Στα αντικείμενα αυτά που όχι μόνο χάθηκαν μετά την Άλωση, αλλά και τα οποία νωρίτερα δεν απέτρεψαν την πτώση της πρωτεύουσας στα χέρια των άπιστων, δίνοντας αφορμές για θρήνους και μύθους και προφητείες εσχατολογικού και αποκαλυπτικού περιεχομένου. Η παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας μεταφέρει και εκφράζει μια σειρά ιδεολογημάτων της εποχής άμεσα συνδεδεμένων με τις εσχατολογικές αντιλήψεις της περιόδου, οι οποίες αποτελούν και την επίσημη έκφραση κύκλων της Ορθόδοξης Εκκλησίας. Η σκηνή αποτελεί ζωγραφική απόδοση της αναμενόμενης προφητείας και εκφράζει την εκπλήρωση του εσχατολογικού σχεδίου που αναφέρεται στην προφητεία του Δανιήλ (αγαπημένο ανάγνωσμα της περιόδου). Η Ετοιμασία του Θρόνου, ως επιμέρους σκηνή της Δευτέρας Παρουσίας, διατηρεί τον πολυσήμαντο χαρακτήρα της και αποτελεί παράλληλα συμβολική απεικόνιση του ίδιου του Χριστού, του θυσιαστήριου και του θρόνου της δόξας του, έκφραση της τριαδικής θεότητας, καθώς επίσης και συμβολική απεικόνιση - τρόπαιο του χριστιανισμού και κυρίως του ορθόδοξου δόγματος. Αποτελεί προτροπή για προετοιμασία μπροστά στην αναμενόμενη Θεοφάνεια, αναγωγή στη σωτηρία που θα έρθει με τη Μέλλουσα Κρίση η οποία εικονίζεται ακριβώς πιο πάνω με τη μορφή του δικαστηρίου.

²²⁵ Αρχικά ο ζωγράφος τοποθέτησε την επιγραφή επάνω από την αριστερή κεραία του σταυρού (εικ. 6). Σήμερα διατηρούνται ακόμη ίχνη αυτής του της επιλογής (επιγραφή: Η ΕΤΟΙΜΑΣΙΑ).

²²⁶ Επειδή κάθε φορά τα σύμβολα του Πάθους στην εικονογραφία της Ετοιμασίας του Θρόνου διαφοροποιούνται θα μπορούσε επίσης η απεικόνιση του κίνθαρου να σχετίζεται με το δοχείο με το ξίδι που δόθηκε στον εσταυρωμένο Ιησού.

²²⁷ Στην περίπτωση της μονής Δοχειαρίου δεν εικονίζεται η περιστερά, η οποία μαζί με το Θρόνο και το Ευαγγέλιο αποτελούν τα βασικά στοιχεία έκφρασης του συμβολισμού της τριαδικής θεότητας (πρβλ. Παπαμαστοράκης, *Διάκοσμος*, 84-87). Για την παράσταση της Ετοιμασίας βλ. επίσης Τσαντήλα Γ., «Εικόνα της μονής Καρακάλλου με τον ένθρονο Χριστό, τους αποστόλους και την Ετοιμασία του Θρόνου», *Βυζαντινά* 24 (2004) 439-440, 450.

Κάτω τοποθετείται η σκηνή της Ψυχοστασίας. Ανάμεσα στις δύο σκηνές που κοσμούν το υπέρθυρο αναπτύσσεται η κεφαλαιογράμματη επιγραφή Ο ΖΥΓΟΣ ΤΗΣ ΔΙΚΑΙΟΣΥΝΗΣ.

Στην Ψυχοστασία λαμβάνουν μέρος τέσσερις άγγελοι (εικ. 6). Αυτός που προηγείται κρατά στο χέρι το ζυγό της δικαιοσύνης, ζυγίζοντας τις αμαρτίες των ανθρώπων που είναι γραμμένες σε κλειστά ειλητάρια²²⁸. Μπροστά του εικονίζονται πέντε ψυχές με τη μορφή μικρών παιδιών που παρουσιάζονται για να κριθούν. Ένας δεύτερος άγγελος καταφθάνει κρατώντας στα καλυμμένα με το ιμάτιο χέρια του δέσμη ειληταρίων. Παράλληλα προς τον άγγελο της Ψυχοστασίας, και συνοδευόμενος από ακόμη έναν, παριστάνεται άγγελος να απωθεί με τρίαινα δαίμονα που τραβά προς την κόλαση μία προσωποποιημένη ψυχή. Δίπλα από τη δαιμονική φτερωτή μορφή, και συνοδευόμενοι από δεύτερο όμοιο δαίμονα που τους παρουσιάζει την κόλαση υψώνοντας το αριστερό χέρι, κατευθύνονται αλυσοδεμένοι τρεις ακόμη άφρονες.

Αποδίδοντας την περικοπή του Ευαγγελίου του Ματθαίου 25.31-46, ο ζωγράφος παριστάνει στη συνέχεια το διάλογο μεταξύ κριτή και κρινόμενου (εικ. 5.α-β). Στις δύο πλευρές όπου ιστορείται η προσέλευση των ανθρώπων για την κρίση αναγράφονται, ψηλά και κάτω από τη Θεοτόκο και τον Πρόδρομο της Δέησης αντίστοιχα, δύο επιγραφές που αναφέρονται στις ερωτήσεις των ανθρώπων προς τον Χριστό. Οι επιγραφές καταλαμβάνουν αντίστοιχους χώρους πάνω από τις δύο ομάδες που ζωγραφίζονται κάτω από το κεντρικό θέμα της Τελικής Κρίσης, το δικαστήριο. Τους δίκαιους αριστερά (εικ. 5.α) συνοδεύει η επιγραφή Κ(ΥΡΙ)Ε ΠΟΤΕ ΣΕ ΕΙΔΟΜΕΝ ΠΕΙΝΩΝΤΑ ΚΑΙ ΕΘΡΕΨΑΜΕΝ, / Ή ΔΙΨΩΝΤΑ ΚΑΙ ΕΠΟΤΙΣΑΜΕΝ, ΠΟΤΕ ΔΕ ΣΕ ΕΙΔΟΜΕΝ ΞΕΝΟΝ / ΚΑΙ ΣΥΝΗΓΑΓΟΝΜΕΝ, Ή ΓΥΜΝΟΝ ΚΑΙ ΠΕΡΙΕΒΑΛΟΜΕΝ, / ΠΟΤΕ ΔΕ ΣΕ ΕΙΔΟΜΕΝ ΑΣΘΕΝΗ Ή ΕΝ ΦΥΛΛΑ / ΚΗ, ΚΑΙ ΗΛΘΟΜΕΝ ΠΡΟΣ ΣΕ. (Ματθαίος, 25.37-40). Αντίστοιχα, δεξιά (εικ. 5.β) τους αμαρτωλούς συνοδεύει η επιγραφή Κ(ΥΡΙ)Ε ΠΟΤΕ ΣΕ ΕΙΔΟΜΕΝ ΠΕΙΝΩΝΤΑ Ή ΔΙΨΩΝ / ΤΑ, Ή ΞΕΝΟΝ, Ή ΓΥΜΝΟΝ Ή ΑΣΘΕΝΗ Ή ΕΝ ΦΥΛΑΚΗ, / ΚΑΙ ΟΥ ΔΙΗΚΟΝΗΣΑΜΕΝ ΣΟΙ (Ματθαίος, 25.44). Δίπλα από το ημικύκλιο του υπερθύρου, αριστερά, υπάρχει η επιγραφή-απάντηση προς τους δίκαιους: ΕΦΟΣΟΝ ΕΠΟΙΗΣΑΤΕ / ΕΝΙ ΤΟΥΤΩΝ ΤΩΝ ΑΔΕΛ / ΦΩΝ ΜΟΥ ΤΩΝ / ΕΛΑΧΙΣΤΩΝ, Ε / ΜΟΙ

²²⁸ Εικονογραφείται με αυτόν τον τρόπο το κείμενο των Ψαλμών «ὅτι σὺ ἀποδώσεις ἑκάστῳ κατὰ τὰ ἔργα αὐτοῦ» (61.13), το οποίο σχολιάζεται και από τον απόστολο Παύλο (*Προς Ρωμαίους*, 2.6), αλλά και τον Γρηγόριο Παλαμά (*PG*, 151.2, Ομιλία Δ' 18.49)

ΕΠΟΙΗΣΑ / ΤΕ (Ματθαίος, 25.40). Αντίστοιχη επιγραφή-απάντηση συνοδεύει τους άφρονες στον αντίστοιχο χώρο δεξιά: ΕΦΟΣΟΝ ΟΥΚ ΕΠΟΙΗ / ΣΑΤΕ ΕΝΙ ΤΟΥΤΩΝ ΤΩΝ / ΕΛΑΧΙΣΤΩ, ΟΥΔΕ Ε/ ΜΟΙ ΕΠΟΙΗΣΑ / ΤΕ (Ματθαίος, 25.45). Η ολοκλήρωση του διαλόγου αποδίδεται με την επιγραφή δίπλα από τον άγγελο που σπρώχνει τους καταραμένους στον πύρινο ποταμό: ΠΟΡΕΥΕΣΘΕ ΑΠ' ΕΜΟΥ / ΟΙ ΚΑΤΗΡΑΜΕΝΟΙ, / ΕΙΣ ΤΟ ΠΥΡ ΤΟ / ΑΙΩΝΙΟΝ (Ματθ. 25.41-42).

Η Μέλλουσα Κρίση ολοκληρώνεται με την έλευση των ανθρώπων, ζωντανών και νεκρών, μπροστά στον Χριστό. Η απεικόνιση των δικαίων καταλαμβάνει το αριστερό τμήμα της σύνθεσης, δεξιά δηλαδή του Χριστού, όπου αποδίδεται ο παράδεισος. Οι ομάδες των δικαίων έρχονται σε σύννεφα. Μπροστά τους τοποθετείται ένας ολιγοπρόσωπος όμιλος ανθρώπων σε στάση δέησης. Αξιοπρόσεκτη είναι η ημίγυμνη μορφή με καπέλο που ηγείται του ομίλου, και η οποία φέρει σταυρωμένα τα δύο χέρια στο στήθος (εικ. 5.α-β, 6). Η μορφή είναι γνωστή από την παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας στη μονή Ντίλιου, όπου χαρακτηρίζεται “ὁ ἐλάχιστος”²²⁹. Η παρουσία του “ἐλαχίστου” στις παραστάσεις Δευτέρας Παρουσίας είναι συχνή στη ζωγραφική της περιόδου και τοποθετείται σε αυτή περίπου τη θέση, συμμετρικά συνήθως με άλλη μορφή που ζωγραφίζεται

²²⁹ Λίβα-Ξανθάκη, *Ντίλιου*, 175, εικ. 80-81. Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, εικ. 412-413. Στο άρθρο της Simic-Lazar D., «La signification de la présentation des pauvres dans les Jugements Derniers post-byzantins», *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti*, (Novi Sad), 23 (1987) 175-182, οι μορφές αυτές χαρακτηρίζονται πτωχοί (pauvres). Παράλληλα γίνεται ερμηνευτική ανάλυση των μορφών. Στο θέμα επιστρέφει ακόμη μια φορά στο άρθρο της «A propos des pauvres dans les Jugements Derniers post-byzantins», *Balkanica (Annuaire de l'Institut des Etudes Balkaniques)* XXVIII (1997), Belgrade, 265-269 (ανάτυπο).

απέναντί του²³⁰. Στην περίπτωση της Δοχειαρίου και οι δύο μορφές αποδίδονται σε παρεμφερείς στάσεις να φέρουν το ίδιο καπέλο καθώς και το ίδιο καφέ περιζώμα. Η αντιστοιχία που παρουσιάζουν οι δύο μορφές ως προς την εικονογραφία και τη θέση τους υπονοεί ενδεχόμενη νοηματική συσχέτισή τους. Η συνεσταλμένη στάση της μορφής του “ελάχιστου” μπροστά από την ομάδα των αφρόνων φαίνεται να δηλώνει μεταμέλεια, ενώ το πρόσωπο που ηγείται των δικαίων αποδίδεται ευθυτενές, να κοιτάζει προς τον Χριστό, στάση που μπορεί να υποδηλώνει την καθαρότητα.

Στον τοίχο επάνω αριστερά, σε δύο σειρές και μέσα σε έξι διαφορετικά σύννεφα, εικονίζονται οι Δίκαιοι (εικ. 7). Κάθε μορφή αποδίδεται με εξατομικευμένα χαρακτηριστικά και σχετικές του αξιώματός τους ενδυμασίες (προπάτορες, βασιλείς, ιεράρχες, άγιοι και ασκητές, μάρτυρες και άγιες γυναίκες). Σε ορισμένα μνημεία τα σύννεφα των δικαίων διαμορφώνονται στις παρειές σε προσωπεία ανθρώπων σε κατατομή²³¹. Στον νάρθηκα της μονής Δοχειαρίου παρατηρούνται δύο τέτοια παραδείγματα: στην κάτω δεξιά πλευρά των συννέφων των προπατόρων της Παλαιάς Διαθήκης (εξωτερικά) και των αγίων-μαρτύρων (εσωτερικά).

²³⁰ Η απεικόνισή τους μπορεί επίσης να συσχετιστεί με περικοπή από το Ευαγγέλιο του Λουκά (16.10), σύμφωνα με την οποία: «Ὁ πιστὸς ἐν ἐλαχίστῳ καὶ ἐν πολλῷ πιστὸς ἔστιν, καὶ ὁ ἐν ἐλαχίστῳ ἄδικος καὶ ἐν πολλῷ ἄδικός ἔστιν». Η κατά πρόσωπο απεικόνισή τους δίνει το συμβολικό νόημα του κειμένου, το οποίο σχετίζεται άμεσα με την παραβολή του φτωχού Λαζάρου, φανερώνοντας ακόμη μια φορά το μέλλον των δικαίων και των αδικών. Εικονογραφείται αυτολεξεί το κείμενο της επιγραφής-απάντησης του Χριστού που συνοδεύει τη σκηνή και στο οποίο αναφέρεται ο “ελάχιστος”. Πρόκειται για έναν ευρύτερο σχολιασμό στον όρο “ελάχιστος”, στον οποίο αναφέρεται και ο Γρηγόριος Παλαμάς στην Ομιλία του περί της Δευτέρας Παρουσίας, προτρέποντας ουσιαστικά τους πιστούς να γίνουν ελάχιστοι ώστε να κερδίσουν τη βασιλεία των ουρανών. Στο κείμενο ο “ελάχιστος” συνδέεται επίσης άμεσα με την ταπεινότητα, την ένδεια και την ευτέλεια, κάνοντας πιο άμεσο το συσχετισμό για την εικονογράφηση της μορφής: «Κύριος γὰρ ὑπερηφάνοις ἀντιτάσσεται, ταπεινοῖς δὲ δίδωσι χάριν», ὅς καὶ νῦν πρὸς αὐτοὺς φησιν· “ἄμην λέγω ὑμῖν, ἐφ’ ὅσον ἐποιήσατε ἐνὶ τούτων τῶν ἀδελφῶν μου τῶν ἐλαχίστων, ἐμοὶ ἐποιήσατε”. Ἐλάχιστον καλεῖ διὰ τὴν ἔνδειαν καὶ εὐτέλειαν, ἀδελφὸν δέ, ὡς καὶ αὐτὸς οὕτω κατὰ σάρκα ζήσας ἐπὶ γῆς. Ἀκούσατε καὶ εὐφράνθητε ὅσοι πτωχοί τε καὶ ἐνδεεῖς· ἀδελφοὶ γὰρ ἐστὲ κατὰ τοῦτο τοῦ Θεοῦ· κἂν ἀκουσίως ἦτε πτωχοί τε καὶ εὐτελεῖς, διὰ τῆς ὑπομονῆς καὶ τῆς εὐχαριστίας ἐκούσιον ἑαυτοῖς ποιήσασθε τὸ ἀγαθόν. Ἀκούσατε οἱ πλοῦσοι καὶ τὴν μακαριστὴν πτωχείαν ποθήσατε, ἵνα κληρονόμοι καὶ ἀδελφοὶ Χριστοῦ γένησθε καὶ τῶν ἀκουσίως πτωχεύοντων γνησιώτεροι· κἀκεῖνος γὰρ ἐκὼν ἐπτώχευσε δι’ ἡμᾶς. Ἀκούσατε καὶ στενάξατε οἱ περιορῶντες κακῶς πάσχοντας τοὺς ὑμετέρους ἀδελφούς, μᾶλλον δὲ τοὺς τοῦ Θεοῦ, καὶ μὴ μεταδίδοντες ἐξ ὧν εὐπορεῖτε τοῖς ἐνδεεῖσι τροφῆς, σκέπης, περιβολῆς, ἐπιμελείας τῆς προσηκούσης, μηδὲ τὸ ὑμῶν περίσσευμα καταναλίσκοντες εἰς τὸ ἐκείνων ὑστέρημα.» (PG, 151.2, Ομιλία Δ´, 57).

²³¹ Λίβα-Ξανθάκη, *Ντίλιου*, 180 και σημ. 306. Για την απεικόνιση συννέφων με ανθρώπινες μορφές να σχηματίζονται στον όγκο τους, βλ. επίσης Γαρίδης Μ., «Το φανταστικό στοιχείο στη Βυζαντινή ζωγραφική του 16ου αιώνα», *ΔΧΑΕ* (1991-1992) 239-251.

Κάτω από τους ομίλους των δικαίων εικονίζεται ο παράδεισος και μπροστά στην πύλη του αναγράφεται Η ΑΓΙΟΙ ΠΑΝΤΕΣ ΟΙ ΕΡΧΟΜΕΝΟΙ ΕΝ ΤΩ / ΠΑΡΑΔΕΙΣΩ (εικ. 8-13). Το πλήθος των αγίων οδηγεί ο απόστολος Πέτρος, ο οποίος ξεκλειδώνει με το κλειδί που κρατά στο δεξί χέρι την πόρτα του παραδείσου (εικ. 13). Η μορφή του αποδίδεται άκομψα σε στάση τριών τετάρτων με έντονη συστροφή του κορμού και του κεφαλιού του. Για το πλήθος των αγίων, ο ζωγράφος χρησιμοποιεί διαφορετικούς εικονογραφικούς τύπους με ιδιαίτερα κάθε φορά φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά, όπως άλλωστε συνηθίζει στην απεικόνιση πολυμελών ομάδων (εικ. 13). Η κλειστή πύλη του παραδείσου πλαισιώνεται από ψηλούς πυλώνες, ενώ ένα εξαπτέρυγο σεραφείμ που κρατά στα δύο του χέρια ξίφη φρουρεί την πύλη. Μέσα στον παράδεισο, δίπλα στην πύλη, εικονίζεται ο καλός ληστής να κρατά στον ώμο τον διπλό σταυρό της ανάστασης και να στρέφει το κεφάλι προς τον όμιλο που στέκεται έξω από την πόρτα. Δίπλα του, καθισμένος σε ξυλόγλυπτο θρόνο με υποπόδιο, βρίσκεται ο Αβραάμ²³². Είναι γέρος με μακριά μαλλιά και γένια και κρατά στην αγκαλιά τον φτωχό δεόμενο Λάζαρο με τη μορφή μικρού παιδιού²³³. Γύρω του ζωγραφίζεται ομάδα προσωποποιημένων ψυχών (εικ. 8-9).

Η σκηνή του παραδείσου συμπληρώνεται με τη μορφή της Θεοτόκου να πλαισιώνεται από δύο σεβίζοντες αγγέλους²³⁴. Αποδίδεται καθισμένη πάνω σε διπλό μαξιλάρι ξυλόγλυπτου θρόνου χωρίς ερεισίνωτο να πατά σε υποπόδιο, φορώντας την τυπική της ενδυμασία. Δεξιά και αριστερά του φωτοστέφανου αναγράφεται η βραχυγραφία ΜΗ(ΤΗ)Ρ Θ(Ε)ΟΥ (εικ. 10-12).

²³² Ο Αβραάμ αναφέρεται στον παράδεισο στην παραβολή του φτωχού Λαζάρου (Λουκάς, 16.22). Αναφορά στους Αβραάμ, Ισαάκ και Ιακώβ γίνεται επίσης στο απόκρυφο κείμενο της Αποκάλυψης του Παύλου, 47 (Tischendorf, *Apocalypses Apocryphae*, 65). Απεικόνιση των τριών προπατόρων απαντά στην τράπεζα της Λαύρας (Millet, *Momuments*, εικ. 149.1), στην τράπεζα της μονής Διονυσίου (Millet, *Momuments*, εικ. 210.2) και στον νάρθηκα της μονής Ντίλιου (Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, εικ. 416). Πρόκειται για εικονογραφικό στοιχείο βυζαντινής παράδοσης (11ου-12ου αι.) που αναβιώνει στους μετά την Άλωση χρόνους (Λίβα-Ξανθάκη, *Ντίλιου*, 177, σημ. 284). Για τη μορφή του Αβραάμ πρβλ. και Angheben, «*Jugements derniers byzantines*», 115-117.

²³³ Λουκάς, 16.22-23. Για την απεικόνιση της παραβολής του φτωχού Λαζάρου στη μεσαιωνική ζωγραφική χειρογράφων βλ. Wolf U., *Die Parabel von reichem Prasser und armen Lazarus in der mittelalterlichen Buchmalerei*, Beiträge zur Kunstwissenschaft, Band 26, München 1989, κυρίως 155-157 για τη σχέση της με παραστάσεις Δευτέρας Παρουσίας και τη θέση της σε αυτές. Πρβλ. Mantas A., *Die Ikonographie der Gleichnisse Jesu in der ostkirchlichen Kunst*, Leiden 2010, 292-312, καθώς και Angheben, «*Jugements derniers byzantines*», 116-117.

²³⁴ Η λατρεία της Μαρίας από αγγέλους στον παράδεισο αναφέρεται στην Αποκάλυψη του Παύλου, 46 (Tischendorf, *Apocalypses Apocryphae*, 64). Για την απεικόνιση της Θεοτόκου σε παραστάσεις Δευτέρας Παρουσίας του 11ου-12ου αι. βλ. επίσης Angheben, «*Jugements derniers byzantines*», 118-120. Στο ίδιο γίνεται αναφορά στον κήπο του παραδείσου και την απεικόνιση του παραδείσου (ό.π., 108-115).

Το τοπίο του παραδείσου ορίζει πλούσια χαμηλή βλάστηση στα πόδια των μορφών και ψηλά δένδρα στο βάθος της σύνθεσης, με ποικίλα φρούτα και πτηνά επάνω στα κλαδιά και τα πλούσια φυλλώματά τους (εικ. 8).

Στο νότιο τμήμα του ανατολικού τοίχου του νάρθηκα αποδίδεται η ανάσταση των νεκρών, οι προσωποποιήσεις της γης και της θάλασσας και η κόλαση με τα μαρτύρια (εικ. 14). Το μεγαλύτερο τμήμα του τοίχου καλύπτεται με την παράσταση της ανάστασης των νεκρών. Στην άνω αριστερά γωνία αναγράφεται η επιγραφή ΚΑΙ ΟΙ ΝΕΚΡΟΙ ΕΝ Χ(ΡΙΣΤ)Ω ΑΝΑΣΤΗΣΟΝΤΑΙ / ΠΡΩΤΟΝ. Πρόκειται για την εικαστική διατύπωση της πρώτης ανάστασης²³⁵. Στην κορυφή του φυσικού βραχώδους τοπίου εικονίζεται άγγελος να ξεδιπλώνει τμήμα έναστρου ουρανού με τις παραστάσεις του ήλιου και της σελήνης²³⁶. Το σώμα του αγγέλου διαγράφει έντονη καμπύλη προς τα αριστερά, την οποία ακολουθεί το ιμάτιό του, ενώ στρέφει το κεφάλι προς τα δεξιά. Πάνω από τον άγγελο αναγράφεται η επιγραφή ΑΓΓΕΛΟΣ Κ(ΥΡΙΟ)Υ ΕΛΗΣΟΝ ΤΟΝ ΟΥΡΑΝΟΝ. Πιο κάτω, δεξιά, παριστάνεται δεύτερος άγγελος που σαλπίζει καλώντας όλους τους ανθρώπους στην Τελική Κρίση (Ματθ., 24.31). Πάνω από το κεφάλι του υπάρχει η επιγραφή ΑΓΓΕΛΟΣ Κ(ΥΡΙΟ)Υ ΣΑΛΠΙΖΩΝ / ΕΝ ΤΗ ΓΗ ΚΑΙ ΕΝ ΚΟΛΑΣΗ.

Μπροστά από τους δύο αγγέλους διαδραματίζεται η ανάσταση των νεκρών. Παριστάνονται νεκροί να εγείρονται από τις σχισμές της γης υψώνοντας τα χέρια και το κεφάλι προς τη μορφή του Χριστού-Κριτή, εικονογραφώντας το χωρίο της Αποκάλυψης: «καὶ ἔδωκεν ἡ θάλασσα τοὺς νεκροὺς τοὺς ἐν αὐτῇ καὶ ὁ θάνατος καὶ ὁ ὄχθης ἔδωκαν τοὺς νεκροὺς τοὺς ἐν αὐτοῖς καὶ ἐκρίθησαν ἕκαστος κατὰ τὰ ἔργα αὐτῶν» (Αποκάλυψη Ιωάννη, 20.13). Η προσωποποίηση της γης, νεαρή γυναίκα με στεφάνι και διάφορα άνθη στο κεφάλι, παριστάνεται να κάθεται πάνω σε λιοντάρι κρατώντας στα χέρια ύφασμα με φρούτα και

²³⁵ *Προς Θεσσαλονικείς Α΄* 4.16, απ' όπου προέρχεται το εδάφιο της επιγραφής, αλλά και Αποκάλυψη Ιωάννη, 20.4-6. Σύμφωνα με το εδάφιο από την Αποκάλυψη του Ιωάννη (20.6) «μακάριος καὶ ἅγιος ὁ ἔχων μέρος ἐν τῇ ἀναστάσει τῆ πρώτης», γιατί όσοι λάβουν μέρος στην πρώτη ανάσταση μαζί με όσους ανυψωθούν στους ουρανοὺς σε νέφη (*προς Θεσσαλονικείς*, 4.17) θα έρθουν σε συνάντηση με τον Χριστό και θα γίνουν «ἱερεῖς τοῦ θεοῦ καὶ τοῦ Χριστοῦ» (Αποκάλυψη, 20.6. Πρβλ. *Ησαΐας*, 61.6). Είναι η βασική ιδέα που ακολουθεί η εικονογράφηση της Δευτέρας Παρουσίας.

²³⁶ Βλ. Λίβα-Ξανθάκη, *Ντίλιου*, 177. Πρβλ. Grabar, *Bulgarie*, 83-84. Για τον άγγελο που ξετυλίγει τον ουρανό στη βυζαντινή εικονογραφία βλ. Kepetzi V., «Quelques remarques sur le motif de l'enroulement du ciel dans l'iconographie byzantine du Jugement Dernier», *ΔΧΑΕ* (1993-1994) 99-112., όπου και η σχετική βιβλιογραφία. Βλ. επίσης Milković B., «La seconde venue du Christ dans la chapelle méridionale du monastère du Christ-In-Chora, a Constantinople», *Le Jugement Dernier entre Orient et Occident* (επιμ. Valentino Pace), Paris 2007, 173-174.

κλαδιά (εικ. 16.α). Γύρω της διάφορα ζώα, πουλιά, ερπετά, καθώς κι ένας δράκος εξεμούν ανθρώπινα μέλη. Ο ακανόνιστα σπασμένος βράχος και ο πύρινος ποταμός οριοθετούν τον θαλάσσιο χώρο, όπου διάφορα είδη ψαριών αποδίδουν τους νεκρούς τους. Στο κέντρο του χώρου τοποθετείται η προσωποποίηση της θάλασσας²³⁷ (εικ. 16.β). Είναι νεαρή γυναικεία μορφή που αναδύεται από κοχύλι τοποθετημένο επάνω σε φανταστικό θαλάσσιο κήτος, το οποίο εμφανίζεται σε αντιστοιχία με την απόδοση του λιονταριού στην προσωποποίηση της γης. Από το στόμα του κήτους εξέρχεται άνθρωπος. Η μορφή-θάλασσα κρατά στο αριστερό της χέρι ιστιοφόρο και στο δεξί σκήπτρο με κρινόσχημη απόληξη. Συμμετρικά τοποθετημένοι στον διαγώνιο άξονα του χώρου παριστάνονται, σε μονοχρωμία, οι τέσσερις άνεμοι. Σύμφωνα με το κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο (24.31): «ἐκ τῶν τεσσάρων ἀνέμων ἀπ' ἄκρων οὐρανῶν ἕως [τῶν] ἄκρων αὐτῶν» οι ἄγγελοι θα συγκεντρώσουν τους εκλεκτούς που θα κριθούν (εικ. 14).

Ο πύρινος ποταμός της κόλασης ξεκινά ορμητικός κάτω από τα πόδια του Χριστού (εικ. 1, 14-15). Κατεβαίνει ακολουθώντας την αρχιτεκτονική του τοίχου, περνά πάνω από τη διακοσμητική ταινία της κόγχης του υπερθύρου και περιτρέχει το δεξί ήμισυ του τοξωτού ανοίγματος, όπου παριστάνεται ἄγγελος να σπρώχνει τους αμαρτωλούς στην κόλαση. Ο ἄγγελος αποδίδεται κατά τα τρία τέταρτα με ανοιγμένα φτερά, να κρατά από τα μαλλιά με τα δύο χέρια μορφή ώριμου αλυσοδεμένου ἄνδρα. Δεύτερος ἄγγελος τοποθετείται σε μονοχρωμία μέσα στο ποτάμι να σπρώχνει αμαρτωλούς προς την κόλαση. Στα χέρια του κρατά τρίαινα την οποία κατευθύνει προς γεροντική μορφή. Στον ποταμό της κόλασης εικονίζεται πλήθος ανθρώπων, ανάμεσά τους βασιλιάδες, βασίλισσες και μοναχοί. Ιδιαίτερη θέση κατέχει ο πλούσιος²³⁸ και ο αντίχριστος, ο οποίος αποδίδεται κρατούμενος από δύο δαίμονες, ενώ γύρω του υπάρχει ομάδα ανθρώπων που ακούει το κήρυγμά του και τον προσκυνά (εικ. 15). Ο Ἄδης²³⁹ (σατανάς) παριστάνεται καθήμενος σε φανταστικό τέρας με δύο κεφάλια σε κάθε

²³⁷ Για την προσωποποίηση της θάλασσας βλ. Mijovic P., «La personification de la mer dans le Jugement Dernier à Gracanica», *Χαριστήριον εις Αναστάσιον Ορλάνδον*, τόμ. Δ', Αθήνα 1967-1968, 208-219.

²³⁸ Σχετικά με την απεικόνιση του πλουσιού βλ. Garidis, *Jugement dernier*, 86

²³⁹ Για την εξέλιξη της απεικόνισης του δαίμονα στην παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας βλ. Garidis, *Jugement dernier*, 31-62. Ακόμη, για την απεικόνιση του Ἄδη στη Δευτέρα Παρουσία καθώς και σε άλλα εσχατολογικά θέματα, βλ. ό.π., 63-81.

του πλευρά, που εξεμούν ανθρώπινα μέλη. Στα χέρια κρατά κλειστά ειλητάρια με τις πράξεις των ανθρώπων (εικ. 17.Β).

Κάτω από τον πύρινο ποταμό ιστορούνται σε συνεχή ζωφόρο τα δρώμενα της κόλασης συνοδευόμενα από αντίστοιχες επιγραφές²⁴⁰. Τοποθετούνται μέσα σε τετράγωνα πλαίσια που διαμορφώνονται με τη χρήση διαφορετικών χρωμάτων. Με εξαίρεση το πρώτο πλαίσιο όπου εικονίζονται οι φιλήδονες²⁴¹ (επιγραφή: ΟΙ ΦΙΛΗΔΟΝΕΣ), οι οποίες χαρακτηρίζουν μία κοινωνική ομάδα, στα υπόλοιπα διάχωρα αποδίδονται τα βασικά στοιχεία της κόλασης, όπως αναφέρονται στο κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο (25.30)²⁴², και συνοδεύονται από σχετικές κεφαλαιογράμματες επιγραφές: Ο ΤΑΡΤΑΡΟΣ, Ο ΒΡΗΓΜΟΣ / ΤΩΝ ΟΔΟΝΤΩΝ και ΤΟ ΣΚΟΤΟΣ / ΤΟ ΕΞΩΤΕΡΟΝ (εικ. 17.γ-στ).

Η παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας κατέχει σημαντική θέση στη χριστιανική τέχνη και η εικονογραφία του θέματος ακολουθεί σταδιακή εξέλιξη. Για τη δημιουργία του χρησιμοποιήθηκαν, πέρα από το αντίστοιχο εδάφιο του κατά Ματθαίον Ευαγγελίου και την Αποκάλυψη του Ιωάννη, διάφορες γραπτές πηγές όπως αποστολικά και πατερικά κείμενα, βίοι αγίων, ύμνοι, προσευχές, λειτουργικά κείμενα, οράματα – αποκαλύψεις προφητών και διάφορα έργα

²⁴⁰ Για την απεικόνιση των μαρτυριών της κόλασης στις παραστάσεις της Δευτέρας Παρουσίας, βλ. Garidis, *Jugement dernier*, 83-117 (για τα ελλαδικά μνημεία και ανάμεσα τους του Αγίου Όρους, ό.π., 95-98). Επίσης Garidis M., «Les punitions collectives et individuelles des damnés dans le Jugement dernier (du XII au XIV siècle)», *ZLU* 18 (1982) 1-18 (ανάτυπο). Πρβλ. Μαδερράκης Στ., «Η κόλαση και οι ποινές των κολασμένων σαν θέματα της Δευτέρας Παρουσίας στις εκκλησίες της Κρήτης», *Υδωρ εκ Πέτρας* (έτη Α-Δ, τεύχη II-VI), Άγιος Νικόλαος (Κέντρο Μελέτης Ορθόδοξου Πολιτισμού) 1979.

²⁴¹ Η ίδια ομάδα εικονίζεται ανάμεσα στα μαρτύρια της Δευτέρας Παρουσίας στον νάρθηκα του Αγίου Νικολάου Αναπαυσά στα Μετέωρα (Μπεκιάρης, *Θεοφάνης*, εικ. 94), αλλά και στην τράπεζα της Μεγίστης Λαύρας (προσωπική παρατήρηση), απ' όπου πιθανότατα αντλεί το πρότυπό του ο ζωγράφος της Δοχειαρίου. Προκαλεί μεγάλη εντύπωση η απεικόνιση μιας κοινωνικής ομάδας, των φιλήδονων, ανάμεσα στα μαρτύρια της κόλασης του νάρθηκα ενός αγιορείτικου καθολικού. Η παρουσία τους αποτελεί προφανώς σχόλιο στη σαρκική εγκράτεια που πρέπει να επιδείξουν οι μοναχοί κατά τη διάρκεια του μοναχικού τους βίου, ανάλογη με αυτή απέναντι στη λαίμαργία και τη μέθη (βλ. ζωγραφικό διάκοσμο τράπεζας μονής Μεγίστης Λαύρας: Millet, *Monuments*, εικ. 149). Οποιαδήποτε έμμεση αναφορά σε ανάρμοστη συμπεριφορά μοναχών κατά την εποχή δημιουργίας της σύνθεσης θα μπορούσε να επιβεβαιωθεί μόνο από γραπτές ιστορικές μαρτυρίες της περιόδου. Σχετικά με τις αμαρτίες της σάρκας βλ. Meyer M., «Quelques considérations sur la représentation du pêche de chair dans l'art byzantin», *CahCM*, 52 (2009) 225-244.

²⁴² «τὸ σκότος τὸ ἐξώτερον· ἐκεῖ ἔσται ὁ κλαυθμὸς καὶ ὁ βρυγμὸς τῶν ὀδόντων».

εσατολογικού περιεχομένου²⁴³. Από τη συμβολική δήλωση της ιδέας της Τελικής Κρίσης και της Δευτέρας Έλευσης του Χριστού στην πρωτοχριστιανική τέχνη η παράσταση εξελίσσεται σταδιακά στις μνημειακές συνθέσεις του 11ου - 12ου αιώνα²⁴⁴. Κατά την εποχή αυτή το εικονογραφικό θέμα της Δευτέρας Παρουσίας αποκρυσταλλώνεται, αν και συνεχίζει να εμπλουτίζεται έως και τον 14ο αιώνα με πλήθος επιμέρους σκηνές²⁴⁵. Η ιδιαίτερη ανάπτυξη που παρουσιάζει η παράσταση κατά τη μέση και ύστερη Βυζαντινή περίοδο συνεχίζεται και στους μετά την Άλωση χρόνους.

Τον 16ο αιώνα η παράσταση απαντά μεταξύ άλλων στον νάρθηκα της μονής του Αγίου Νικολάου Αναπαυσά²⁴⁶, στην τράπεζα της μονής Μεγίστης

²⁴³ Milošević, *Das Jüngste Gericht*, 16-17. Στην τελική διαμόρφωση του θέματος σημαντική είναι η συμβολή των λόγων και των έργων του οσίου Εφραίμ του Σύρου. Βλ. επίσης Garidis, *Jugement dernier*, 23 κ.ε. Πρβλ. Gavrilović Z., «St. Ephraim the Syrian's Thought and Imagery as an Inspiration to Byzantine Artists», *Studies in Byzantine and Serbian Medieval Art*, London 2001, 244-270. Στο σύνολο των συγγραφικών πηγών θα πρέπει να προστεθούν οι εικονογραφικές πηγές οι προερχόμενες από την παγανιστική εικονογραφία (θρίαμβος Ρωμαίου αυτοκράτορα, απεικονίσεις θανάτου, δικαστηρίων, παραστάσεις διαμεσολάβησης και τιμωριών), οι οποίες εξελίχθηκαν στις συμβολικές παραστάσεις Τελικής Κρίσης και Δευτέρας Παρουσίας - Θεοφάνειας της παλαιοχριστιανικής τέχνης (Garidis, *Jugement dernier*, 25).

²⁴⁴ Η διαμόρφωση του θέματος πρέπει να έγινε σχεδόν ταυτόχρονα, στο χώρο της χριστιανικής Ανατολής και Δύσης, καθώς ισχύουν κοινές ιστορικές, πνευματικές και κοινωνικές προϋποθέσεις (Milošević, *Das Jüngste Gericht*, 5). Στην ίδια μελέτη (ό.π., 6) αναφέρεται ότι και στις δύο γεωγραφικές περιοχές παραμένει κοινή ή παρόμοια τόσο η κυρίαρχη ιδέα της καταστροφής του κόσμου, του ερχομού του αντίχριστου και της Θείας Δίκης όσο και οι πηγές που δίνουν την αφορμή για τη γένεση της παράστασης της Δευτέρας Παρουσίας. Διαφορές στη διαπραγμάτευση του θέματος μεταξύ των δύο χριστιανικών κόσμων εντοπίζονται στις αισθητικές αντιλήψεις, καθώς και στις δημιουργικές αναζητήσεις των καλλιτεχνών που οδηγούν σε διαφορετικά εικαστικά αποτελέσματα. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει, στην παραστατική μουσουλμανική τέχνη, η ύπαρξη από τον 13ο αιώνα, αρχικά διαφόρων αυτοτελών ή απομονωμένων συστατικών στοιχείων του θέματος και αργότερα (από τον 18ο αι.) πιο πολύπλοκων και σύνθετων, που συμβολίζουν και ανακαλούν στη μνήμη τη χριστιανική σύνθεση της Δευτέρας Παρουσίας [Γαρίδης Μ., «Το θέμα της Τελικής Κρίσης - Δευτέρας Παρουσίας στη θρησκευτική ισλαμική ζωγραφική», *Αρμός* (τιμητικός τόμος στον καθηγητή Ν. Μουτσόπουλο για τα 25 χρόνια πνευματικής του προσφοράς στο Πανεπιστήμιο), Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Πολυτεχνική Σχολή-Τμήμα Αρχιτεκτόνων 1991 435-442 (ανάτυπο)].

²⁴⁵ Για την εικονογραφία του θέματος της Δευτέρας Παρουσίας: Pace V. (επιμ.), *Le Jugement Dernier entre Orient et Occident*, Paris 2007, Angheben, «Jugements derniers byzantines», 105-134, Nicolaïdès A., «Le jugement dernier de l'église de la Panagia de Moutoullas à Chypre», *ΔΧΑΕ* 18 (1995) 71-78, Garidis M., *Etudes sur le Jugement dernier post-byzantin du XVe à la fin du XIXe siècle. Iconographie - Esthétique*, Θεσσαλονίκη 1985, Velmans T., «Contribution à l'étude du Jugement Dernier dans l'art byzantin et post-byzantin», *CB* 6 (1984), με παλαιότερη βιβλιογραφία, Λίβα-Ξανθάκη, *Ντίλιου*, 175-182, Mouriki D., «An unusual representation of the Last Judgment in a thirteenth century fresco at St. George Kouvaras in Attica», *ΔΧΑΕ* (1975-1976) 145-171, Nersessian S. D., «Programm and Iconography of the frescoes of the Parecclesion», *The Kariye Djami*, 4 (1975), 325-331, Brenk B., «Weltgericht», *LChI*, 4 (1972) 513-523, Papadopoulos K., *Die Wandmalereien des XI Jahrhundert in der Kirche in Παναγία των Χαλκίων in Thessaloniki*, Graj-Köln 1966, Brenk B., «Die Anfänge der byzantinische Weltgerichtsdarstellungen», *BZ* (57) 1964 106-126, Milošević D., *Das Jüngste Gericht*, Recklinghausen 1963.

²⁴⁶ Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Άγιος Νικόλαος Αναπαυσάς, 271-287, Μπεκιάρης, Θεοφάνης*, εικ. 94-101.

Λαύρας²⁴⁷, στην τράπεζα της μονής Διονυσίου²⁴⁸, στη λιτή της μονής Ρουσάνου²⁴⁹, στον νάρθηκα της Μητρόπολης Καλαμπάκας²⁵⁰, στον νότιο εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπηνών²⁵¹, στον νάρθηκα της μονής Ντίλιου²⁵², στον νάρθηκα της μονής Βαρλαάμ²⁵³ και στον δυτικό τοίχο της μονής του Αγίου Νικολάου στη Βάθεια Εύβοιας²⁵⁴. Την εικονογραφική διατύπωση που ακολουθούν κατά τον 16ο αιώνα οι ζωγράφοι των μνημείων του Αγίου Όρους και των Μετεώρων φαίνεται να ακολουθεί, ήδη στα 1497, ο ζωγράφος της τράπεζας της μονής Ξενοφώντος²⁵⁵.

Οι παραπάνω παραστάσεις παρουσιάζουν ομοιότητες ως προς τα βασικά εικονογραφικά στοιχεία που τις διέπουν και ακολουθούν κοινή περίπου οργάνωση στην απόδοση της σύνθεσης, συνεχίζοντας μορφολογικά την εικαστική διατύπωση του αποκρυσταλλωμένου βυζαντινού τύπου. Οι όποιες διαφορές εντοπίζονται στον καλλιτεχνικό γλωσσικό κώδικα που χρησιμοποιεί κάθε φορά ο ζωγράφος για την έκφραση κοινών εικονογραφικών προτύπων. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο αισθητικής εισέρχεται και η προσωπική σφραγίδα προτίμησης και αντίληψης του παραγγελιοδότη και του περιβάλλοντός του.

Η παράσταση του νάρθηκα στη μονή Δοχειαρίου παρουσιάζει πολλές ομοιότητες με τις αντίστοιχες σκηνές στην τράπεζα της μονής Διονυσίου²⁵⁶ και στη λιτή της μονής Ρουσάνου²⁵⁷, όπου ακολουθείται σχεδόν ίδια διάταξη των επιμέρους εικονογραφικών θεμάτων. Πρότυπό τους θεωρείται η παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας του Θεοφάνη στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά και στην

²⁴⁷ Millet, *Monuments*, εικ. 149.1-2. Για την εικονογράφιση της Δευτέρας Παρουσίας στις τράπεζες των μονών του Αγίου Όρους βλ. επίσης Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 334-337.

²⁴⁸ Millet, *Monuments*, εικ. 210.2.

²⁴⁹ Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 259-262, εικ. 10, 253-261.

²⁵⁰ Garidis, *La peinture*, 170. Σύμφωνα με τον Γαρίδη (ό.π.) ο ζωγράφος Κυριαζής αντιγράφει την αντίστοιχη παράσταση στη μονή του Αγίου Νικολάου Αναπαυσά στα Μετέωρα.

²⁵¹ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 213, 215-217. Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, εικ. 321 και 322-344.

²⁵² Λίβα-Ξανθάκη, *Ντίλιου*, 175-182, εικ. 79-87. Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, εικ. 412-421.

²⁵³ Garidis, *La peinture*, εικ. 30.

²⁵⁴ Λιάπης, *Μνημεία Εύβοιας*, 65, εικ. 29.α-β, 30.α.

²⁵⁵ Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 40, εικ. 14, σχ. 4.

²⁵⁶ Millet, *Monuments*, εικ. 210.2.

²⁵⁷ Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 259-262, εικ. 10, 253-261.

τράπεζα της μονής Μεγίστης Λαύρας²⁵⁸. Περισσότερες είναι οι εικονογραφικές ομοιότητες με τη σύνθεση στη μονή Ρουσάνου. Εδώ αποδίδεται με παρόμοιο τρόπο η Ετοιμασία του Θρόνου, η Ψυχοστασία και όλη η δεξιά πλευρά της σύνθεσης, όπου αναπτύσσονται οι προσωποποιήσεις της γης και της θάλασσας, η απόδοση των νεκρών²⁵⁹, ο άγγελος που σαλπίζει και αυτός που ξετυλίγει τον ουρανό, καθώς και τα δρώμενα της κόλασης.

Τα προφητικά οράματα στο θόλο του νάρθηκα

Ο θόλος του νάρθηκα διακοσμείται με δύο συνθέσεις άμεσα συνδεδεμένες με το εσχατολογικό και σωτηριολογικό περιεχόμενο του εικονογραφικού προγράμματος που αναπτύσσεται στους τοίχους του: το Όραμα του προφήτη Δανιήλ στο βόρειο τμήμα του δυτικού τοίχου και το Όραμα των προφητών Ησαΐα και Ιερεμία στο αντίστοιχο νότιο. Οι παραστάσεις εγγράφονται σε ξεχωριστά ζωγραφιστά πλαίσια που ορίζει πλατιά κόκκινη ταινία (εικ. 21).

Το Όραμα του προφήτη Δανιήλ

επιγραφή: ΟΡΑΣΙΣ ΤΟΥ ΠΡΟΦΗΤΟΥ ΔΑΝΙΗΛ (σχ. 12, αρ. 10 / εικ. 18, 21)

Η ζωγραφική απόδοση του οράματος του Δανιήλ είναι συχνή στην εικονογραφία της Δευτέρας Παρουσίας²⁶⁰. Ο προφήτης εικονίζεται σε κατάσταση ύπνωσης, σε χώρο που ορίζεται από βραχώδες τοπίο με χαμηλή βλάστηση και

²⁵⁸ Βλ. ανωτέρω υποσ. 246 και 247. Στην παράσταση της τράπεζας της Λαύρας επαναλαμβάνεται σε σαφώς μεγαλύτερη και πιο λεπτομερή ανάπτυξη ο εικονογραφικός τύπος του νάρθηκα του Αγίου Νικολάου Αναπαυσά. Και στις δύο περιπτώσεις εμφανίζονται τα επιμέρους εικονογραφικά στοιχεία που μεταφέρονται στις μεταγενέστερες παραστάσεις της “κρητικής” εικονογραφίας, καθώς και οι τρόποι ένταξής τους στη σύνθεση. Στις παραστάσεις της Ρουσάνου (βλ. υποσ. 249) και Δοχειαρίου δεν εικονίζεται ο δράκοντας.

²⁵⁹ Αξιοσημείωτη είναι η ομοιότητα στην απόδοση των νεκρών που εξέρχονται από σχισμές της γης. Πρόκειται για ένα εικονογραφικό σχήμα γνωστό από την παράσταση στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά, το οποίο όμως δεν επαναλαμβάνεται στις αγιορείτικες τράπεζες της Λαύρας και της Διονυσίου, όπου οι νεκροί εικονίζονται να εξέρχονται από σαρκοφάγους (Millet, *Monuments*, εικ. 149.1-2 και 210.2 αντίστοιχα). Η έγερση των νεκρών από τη γη ή ακόμη καλύτερα ο συνδυασμός απόδοσης των νεκρών από τη γη και από σαρκοφάγους χαρακτηρίζει τα μνημεία της ίδιας περιόδου στη Βορειοδυτική Ελλάδα και εκφράζεται επαρκώς στις μονές Ντίλιου και Φιλανθρωπηνών στο νησί των Ιωαννίνων (Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 246-248 και 193, 197 αντίστοιχα).

²⁶⁰ *Ερμηνεία*, 69-70. Για το Όραμα του προφήτη Δανιήλ γενικότερα, το εσχατολογικό του περιεχόμενο και τη θέση του στη μεσοβυζαντινή εικονογραφία βλ. Σκώπτη, *Προφητικά οράματα*, 67-71, 260-264. Σχετικά με το κείμενο της επιγραφής που αναγράφεται στο ειλητήριο του Δανιήλ βλ. Παπαμαστοράκης, *Διάκοσμος*, 217-218.

έναστρο ουρανό²⁶¹. Στο δεξί χέρι κρατά ανοικτό ειλητάριο, όπου αναγράφεται η επιγραφή ΕΘΕΩΡΟΥΝ / ΕΩΣ ΘΡΟΝΟΙ / ΕΤΕΘΗΣΑΝ / ΚΑΙ ΠΑΛΑΙ / ΟΣ ΗΜΕΡΩΝ / ΕΚΑΘΙΣΕΝ (Δανιήλ, 7.9). Προς αυτόν κατευθύνεται άγγελος που υψώνει το αριστερό χέρι δείχνοντας ψηλά, εκεί όπου εικονίζεται ο Χριστός να επιφαίνεται σε ημικύκλιο ουρανού. Η δόξα του Χριστού αποδίδεται με διαφορετικούς τόνους του γκρίζου. Ο Χριστός εικονίζεται στον τύπο του Παντοκράτορα καθισμένος σε θρόνο με υψηλό ερεισίνωτο²⁶² να ευλογεί με το δεξί χέρι, ενώ κρατά με το αριστερό κλειστό Ευαγγέλιο. Η έντονη χρήση χρυσοκονδυλιάς, που χρησιμοποιείται για την απόδοση της μορφής του Χριστού και του θρόνου, αποδίδει σε συνδυασμό με τη δόξα στην οποία τοποθετείται τη λάμψη που εκπέμπει η θεία του μορφή²⁶³. Τον Χριστό πλαισιώνουν δύο σεβίζοντες άγγελοι και δύο εξαπτέρυγα σεραφείμ. Η σκηνή επιγράφεται ως ΟΡΑΣΙΣ ΤΟΥ ΠΡΟΦΗΤΟΥ ΔΑΝΙΗΛ.

Παραστάσεις του οράματος του προφήτη Δανιήλ, ενταγμένες στις συνθέσεις της Δευτέρας Παρουσίας, εντοπίζονται στην τράπεζα της Λαύρας²⁶⁴, στην τράπεζα της μονής Διονυσίου²⁶⁵ και στον νάρθηκα των καθολικών των μονών Φιλανθρωπηνών και Ντίλιου στο νησί των Ιωαννίνων²⁶⁶. Συνήθως η παράσταση του οράματος του προφήτη Δανιήλ συνδέεται με τον αποκαλυπτικό - εσχατολογικό χαρακτήρα του έβδομου κεφαλαίου του βιβλίου του, όπου γίνεται λόγος για τους ανέμους του ουρανού, τα τέσσερα θηρία και τους τέσσερις βασιλείς που εμφανίζονται για να κυβερνήσουν τη γη πριν από την Έλευση του Χριστού. Το όραμα του Δανιήλ αποτελεί ιδανική πηγή έμπνευσης για τη

²⁶¹ Η απεικόνιση του έναστρου ουρανού (καθώς και ουράνιων σωμάτων που απαντούν σε μεσοβυζαντινές παραστάσεις προφητικών οραμάτων) ίσως σχετίζεται με την αντίληψη που επικρατούσε κατά τους βυζαντινούς χρόνους για την παγκόσμια κυριαρχία του αποκαλυφθέντος Κυρίου αλλά και τη δυνατότητα θέασης του Θεού μετά την Ενσάρκωση (βλ. αναλυτικά Σκώττη, *Προφητικά οράματα*, 171-183).

²⁶² Σκώττη, *Προφητικά οράματα*, 101 κ.ε. Σύμφωνα με τη Σκώττη, ο πιο συνηθισμένος εικονογραφικός τύπος του Χριστού στις βυζαντινές απεικονίσεις προφητικών οραμάτων είναι αυτός του Παντοκράτορα, καθώς εκφράζει παράλληλα την ιστορική πραγματικότητα της εμφάνισης του Χριστού στον κόσμο, τη διαχρονικότητα του Θεού των Γραφών και του προσώπου που ενώνει τα τρία πρόσωπα της Τριαδικής Θεότητας (ό.π., 104).

²⁶³ Σχετικά με το εικονογραφικό στοιχείο της δόξας στις παραστάσεις προφητικών οραμάτων βλ. Σκώττη, *Προφητικά οράματα*, 125-132.

²⁶⁴ Millet, *Monuments*, 149.1. Η σκηνή τοποθετείται κάτω από την Ετοιμασία του Θρόνου, βόρεια του κεντρικού άξονα της σύνθεσης.

²⁶⁵ Millet, *Monuments*, 210.2. Η σκηνή τοποθετείται στη μεσαία ζώνη αριστερά, μαζί με τους δίκαιους που έρχονται σε σύννεφα.

²⁶⁶ Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, εικ. 326 και 413 αντίστοιχα. Βλ. επίσης Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 211, 218, εικ. 173 και Λίβα-Ξανθάκη, *Ντίλιου*, 177-178.

δημιουργία δευτερευόντων εικονογραφικών θεμάτων που εμπλουτίζουν την εικονογραφία της Δευτέρας Παρουσίας. Η απεικόνιση των στοιχείων του οράματος καταλαμβάνει συνήθως το δεξί τμήμα της παράστασης, μαζί με την απόδοση των νεκρών της γης και της θάλασσας. Η θέση αυτή δεν βαρύνει τη σύνθεση καθώς εντάσσεται σε χώρο όπου κυριαρχεί το φανταστικό στοιχείο, ανάμεσα από διαφόρων ειδών θαλάσσια τέρατα και θηρία²⁶⁷. Γίνεται ένας χώρος παρουσίασης σκηνών των εσχάτων ημερών προς συμμόρφωση και προειδοποίηση των πιστών, με τονισμένο τον διδακτικό χαρακτήρα της παράστασης. Εικονογραφικά, η παράστασή του νάρθηκα της Δοχειαρίου βρίσκεται κοντά στις προγενέστερες χρονολογικά παραστάσεις των αγιορείτικων τραπεζών στις μονές Μεγίστης Λαύρας και Διονυσίου²⁶⁸. Η μόνη διαφορά παρατηρείται στη διάταξη των μορφών στο χώρο, που μπορεί να οφείλεται στη χρήση αντεστραμμένου ανθίβολου, και στο ανοικτό ειλητάριο που κρατά ο προφήτης²⁶⁹, το οποίο δεν εικονίζεται ούτε στην τράπεζα της Λαύρας, ούτε στη μονή Φιλανθρωπηνών, ενώ στη μονή Ντίλιου αναγράφεται το χωρίο 7.2-4 της προφητείας του Δανιήλ²⁷⁰. Ανάλογη με αυτή της μονής Δοχειαρίου απεικόνιση του προφήτη Δανιήλ απαντά στο προφητικό όραμα που κοσμεί το θόλο της λιτής της Φιλανθρωπηνών²⁷¹.

²⁶⁷ Millet, *Monuments*, 149.2, 210.2. Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 192-193, 197, 198 (εικ. 334), 246, 247, 251.

²⁶⁸ Millet, *Monuments*, εικ. 149.1 και 210.2. αντίστοιχα.

²⁶⁹ Το χωρίο που αναγράφεται στο ειλητάριο του προφήτη απαντά στην απεικόνιση του προφήτη Δανιήλ στην παράσταση του προφητικού οράματος στο θόλο της λιτής της μονής Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 242, αριθμός επιγραφής 247).

²⁷⁰ Στην παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας στον νάρθηκα της μονής Φιλανθρωπηνών, ο Δανιήλ εικονίζεται σε αντίστοιχη στάση με αυτή της Λαύρας και της Δοχειαρίου, να δέχεται την επίσκεψη από άγγελο που δείχνει τον ουρανό. Το όραμα του προφήτη βρίσκεται στον ίδιο χώρο με τις προσωποποιήσεις της γης και της θάλασσας, ενώ απουσιάζει η απεικόνιση των ανέμων. Γύρω από τον προφήτη εικονίζονται τα τέσσερα θηρία και οι βασιλείς, αποδίδοντας αυτολεξεί το έβδομο κεφάλαιο του Βιβλίου του Δανιήλ. Στην αντίστοιχη σκηνή στη μονή Ντίλιου ο προφήτης εικονίζεται όρθιος κρατώντας ξεδιπλωμένο ειλητάριο, ενώ μπροστά του εκτυλίσσεται το όραμά του. Τα εικονογραφικά αυτά χαρακτηριστικά έχουν ήδη χρησιμοποιηθεί από τον Θεοφάνη στην τράπεζα της Λαύρας, χωρίς όμως τη συνοχή των παραστάσεων των δύο μοναστηριών του νησιού των Ιωαννίνων. Στην τράπεζα της Λαύρας το όραμα του Δανιήλ μοιάζει περισσότερο με αυτόνομη παράσταση, λόγω της τοποθέτησής της βόρεια του άξονα της σύνθεσης, τονίζοντας ίσως τον αποκαλυπτικό του χαρακτήρα, χωρίς να γίνεται η άμεση αναφορά στο όραμα, όπως στα μνημεία των Ιωαννίνων. Σχετικά με το χωρίο του ειληταρίου του προφήτη βλ. Λίβα-Ξανθάκη, *Ντίλιου*, 178.

²⁷¹ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 94. Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 85-86 (κάτω δεξιά).

Στον νάρθηκα της μονής Δοχειαρίου ο ζωγράφος αποδίδει μια Θεοφάνεια²⁷², όπως επισημαίνεται και στο κείμενο που αναγράφεται στο ειλητάριο του προφήτη, με έντονα σωτηριολογικό και εσχατολογικό περιεχόμενο. Η απεικόνιση του οράματος του προφήτη Δανιήλ ως μεμονωμένης σκηνής αποτελεί προφανώς προσωπική επιλογή του ζωγράφου, ενώ δεν αποκλείεται η καθοδήγηση των προϊστάμενων μοναχών. Η πιθανή γνώση του εικονογραφικού προγράμματος του θόλου της λιτής της Φιλανθρωπηνών, απ' όπου φαίνεται να αντλεί το πρότυπο για την απόδοση της σύνθεσης, θα ενίσχυε την επιλογή του για την ανάπτυξη των προφητικών οραμάτων στο θόλο του νάρθηκα. Την εποχή μετά την Άλωση η απεικόνιση προφητικών οραμάτων βρήκε πρόσφορο έδαφος στη μνημειακή ζωγραφική, καθώς ευνοήθηκε από το εξηγητικό κίνημα που αναπτύχθηκε στους κόλπους της Εκκλησίας και τις εσχατολογικές αντιλήψεις που κυριαρχούσαν σε όλα τα κοινωνικά στρώματα των χριστιανών ανεξαρτήτως δόγματος.

Οι Τέσσερις Βασιλείς του οράματος του Δανιήλ (σχ. 12, αρ. 1.θ / εικ. 20.α-β)

Στον ζωγραφικό διάκοσμο του νάρθηκα της Δοχειαρίου, οι τέσσερις βασιλείς που αναφέρονται στο όραμα του προφήτη Δανιήλ²⁷³ δεν εντάσσονται στη σύνθεση της Δευτέρας Παρουσίας, αλλά εικονίζονται στο ανώτερο τμήμα του νότιου τοίχου του νάρθηκα. Επιγράφονται από αριστερά προς δεξιά: ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΕΛΛΗ / ΝΩΝ ΑΛΕΞΑΝ / ΔΡΟΣ, ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΡΩΜΑΙ / ΩΝ ΑΥΓΟΥ / ΣΤΟΣ, ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΝΑΒΟΥΧΟΔΟΝΟΣΩΡ, ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΜΗ / ΔΩΝ ΚΑΙ ΠΕΡ / ΣΩΝ.

²⁷² Δεν εικονίζεται κανένα άλλο στοιχείο του οράματός του στον ίδιο χώρο. Τα μόνα στοιχεία που μπορούν να συσχετιστούν με το όραμα του προφήτη Δανιήλ είναι οι άνεμοι στο χώρο της απόδοσης των νεκρών (βλ. σελ. 112), που συνδέονται επίσης με το κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο 24.31, και οι βασιλείς στον νότιο τοίχο του νάρθηκα. Σε ό,τι αφορά τις παραστάσεις Θεοφάνειας στη βυζαντινή εικονογραφία βλ. αναλυτικά τη διδακτορική διατριβή της Σκώττη Τ., *Προφητικά οράματα του Χριστού εν δόξη στη βυζαντινή ζωγραφική (9ος-12ος αιώνας)*, Αθήνα 2005, στο <http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/19342#page/1/mode/1up>, όπου και αναλυτική βιβλιογραφία. Βλ. επίσης Παλιούρας, *Παραστάσεις Θεοφανειών*, 197-203, Lafontaine-Dosogne J., «Théophanies-Visions auxquelles participent les prophètes dans l'art byzantin après la restauration des images», *Synthronon* (Art et Archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age), Paris 1968, 133-143, Ξυγγόπουλος Α., «Εικόνες Προφητών», *ΕΕΒΣ*, ΚΓ (1953) 53 κ.ε., Grabar A., *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et de l'art chrétien antique*, II (Iconographie), Paris 1946, 129 κ.ε., Brehier L., «Les visions apocalyptiques dans l'art byzantin», *Arta si Arceologia*, 4 (1930), ανάτυπο. Πιο συγκεκριμένα για απεικονίσεις οραμάτων του Δανιήλ στην τέχνη, ό.π., σημ. 50, ενώ για την απεικόνιση του σε μικρογραφημένα κυρίως χειρόγραφα: Lafontaine-Dosogne, *Théophanies-Visions*, 137. Reau, *Iconographie*, II.a 391 κ.ε.

²⁷³ Δανιήλ, 7.17-18: «Ταῦτα τὰ θηρία τὰ μεγάλα εἰσὶ τέσσαρες βασιλεῖαι».

Αποδίδονται ένθρονοι, σε ξυλόγλυπτους θρόνους χωρίς ερεισίνωτο, να πατούν επάνω σε μαξιλάρι. Όλοι τους φορούν παραλλαγές της γνωστής από τη βυζαντινή ζωγραφική παράδοση αυτοκρατορικής στολής. Φέρουν στο κεφάλι διάλιθο στέμμα και κρατούν ξίφος, εκτός από τον Αύγουστο που κρατεί δόρυ και ξίφος (εικ. 20.β). Οι μορφές προβάλλουν σε φυσικό βάθος που ορίζει χαμηλή βραχώδης οροσειρά χωρίς βλάστηση. Οι Τέσσερις Βασιλείς εντοπίζονται στην παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας στην τράπεζα της Λαύρας²⁷⁴ να παρεμβάλλονται μεταξύ γης και θάλασσας στο δεξί τμήμα της σύνθεσης. Είναι φανερό ότι η παράσταση στάθηκε πρότυπο του ανώνυμου ζωγράφου της Δοχειαρίου, αν και δεν ακολουθεί τη σωστή χρονολογική σειρά των βασιλέων. Στην τράπεζα της Λαύρας αναφέρεται και το όνομα του τέταρτου βασιλιά: «Κύρος, Βασιλεύς Μήδων και Περσών». Ανάμεσα στις δύο παραστάσεις παρατηρούνται τυπολογικές και ενδυματολογικές ομοιότητες, παρότι η παράσταση στη τράπεζα της Λαύρας έχει επιζωγραφιστεί σε νεότερη εποχή. Με παρόμοιο τρόπο παριστάνονται οι βασιλείς στον νάρθηκα του καθολικού της μονής Φιλανθρωπηνών²⁷⁵ και στον νάρθηκα του καθολικού της μονής Ντίλιου²⁷⁶. Οι βασιλείς εικονίζονται επίσης στο ανατολικό άκρο του νότιου τοίχου της τράπεζας της μονής Διονυσίου²⁷⁷. Τοποθετούνται ξεχωριστά από τη σύνθεση της Δευτέρας Παρουσίας που αναπτύσσεται στον ανατολικό τοίχο, μαζί με την προφητεία του Δανιήλ και τις σκηνές των κολασμένων, σε άμεσο εννοιολογικό συσχετισμό.

Η πιο απλή εξήγηση για την τοποθέτηση των βασιλέων έξω από τη σύνθεση της Δευτέρας Παρουσίας στον νάρθηκα της Δοχειαρίου θα ήταν η έλλειψη χώρου στον ανατολικό τοίχο και το γεγονός ότι ο ζωγράφος δεν θα ήθελε να στριμώξει την απόδοσή τους στον ήδη περιορισμένο και φορτωμένο χώρο της απόδοσης των νεκρών από τη γη. Κάτι τέτοιο όμως δεν δικαιολογείται από έναν ζωγράφο που προσεκτικά αναπτύσσει το εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα, ακολουθώντας πιστά τις θεολογικές και δογματικές αρχές που το διέπουν. Σε άμεση σχέση και σχετική γειτνίαση με το αποκαλυπτικό όραμα του

²⁷⁴ Millet, *Monuments*, 149.2.

²⁷⁵ Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 192-193.

²⁷⁶ Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 246, 251.

²⁷⁷ Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 115, σχέδιο 24, όπου αναφέρεται με αρίθμηση η σχετική παράσταση (111) και εικ. 35-36.

Δανιήλ, ο ζωγράφος δίνει ιδιαίτερη βαρύτητα στην απόδοση των τεσσάρων βασιλέων σε ξεχωριστό χώρο θέλοντας πιθανώς να σχολιάσει τη γενικότερη αντίληψη της εποχής ότι η Μέλλουσα Κρίση πλησιάζει και παράλληλα να υπογραμμίσει τον εσχατολογικό-αποκαλυπτικό χαρακτήρα του διακόσμου του νάρθηκα.

Το Όραμα των προφητών Ησαΐα και Ιερεμία (σχ. 12, αρ. 2 / εικ. 19, 21)

Συμμετρικά προς το όραμα του Δανιήλ στο θόλο του νάρθηκα τοποθετείται αυτό των Ησαΐα και Ιερεμία. Για την απόδοσή του, ο ζωγράφος χρησιμοποιεί το σχήμα της απεικόνισης της προφητείας του Δανιήλ με την προσθήκη δεύτερης μορφής. Η παράσταση χωρίζεται επίσης σε δύο τμήματα: στο κατώτερο εικονίζονται οι δύο προφύτες και στο ανώτερο η Θεοφάνεια. Ο προφήτης Ησαΐας παριστάνεται σε ύπνωση, ανακεκλιμένος στην αριστερή πλευρά της σύνθεσης. Ακουμπά σε φυσικό βραχώδες έδαφος γέρνοντας το κεφάλι, το οποίο στηρίζει στο δεξί χέρι. Με το αριστερό κρατά ανοικτό ειλητάριο, το οποίο αναπτύσσεται πίσω από την πλάτη του και διαγράφοντας καμπύλη πέφτει στη γη σε κύλινδρο. Στο ειλητάριο αναγράφεται η επιγραφή ΕΓΩ ΕΙΔΟΝ ΤΟΝ Κ(ΥΡΙΟ)Ν ΚΑΘΗΜΕΝΟΝ ΕΠΙ ΘΡΟΝΟΥ ΥΨΗΛΟΥ / Κ(ΑΙ) (Ε)ΠΗΡΜΕΝΟΥ ΚΑΙ ΠΛΗΡΗΣ ΔΟΞΗΣ Ο ΟΙΚΟΣ ΑΥΤΟΥ (Ησαΐας, 6.1)²⁷⁸. Η επιγραφή Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΗΣΑΪΑΣ τοποθετείται εκατέρωθεν της κεφαλής του. Απέναντί του ο προφήτης Ιερεμίας φέρνει το αριστερό χέρι πίσω από τη μέση στηρίζοντας το σώμα του και στρέφει το κεφάλι και το βλέμμα προς τον ουρανό, όπου η εμφάνιση του έν δόξη Χριστού. Η μορφή προβάλλει σε καστανόχρωμο βραχώδες τοπίο. Με το δεξί χέρι κρατά ανοικτό ειλητάριο με την επιγραφή ΕΓΩ ΑΤΕΝΙΣΑΣ ΕΙΣ ΟΥ(ΡΑ)ΝΟΥΣ ΕΙΔΟΝ ΔΟΞΑΝ Θ(ΕΟ)Υ / ΗΝ ΟΥ ΔΥΝΑΜΑΙ ΕΡΜΗΝΕΥΣΑΙ ΟΥ ΔΕ (ΕΙ)ΠΕΙΝ ΕΝ ΑΚΡΙΒΕΙΑΝ²⁷⁹. Εκατέρωθεν της κεφαλής του αναγράφεται Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΙΕΡΕΜΙΑΣ.

²⁷⁸ Το χωρίο που αναγράφεται στο ειλητάριο του Ησαΐα στον νάρθηκα της Δοχειαρίου απαντά επίσης στις εικονίσεις του ίδιου προφήτη στην Παναγία Κρίνα, στη Manasija και στο Kalenic (Παπαμαστοράκης, *Διάκοσμος*, 205).

²⁷⁹ Δεν στάθηκε δυνατό να εντοπιστεί από πού ακριβώς αντλεί την επιγραφή του ειληταρίου του Ιερεμία ο ζωγράφος της Δοχειαρίου. Παρεμφερές κείμενο αναγράφεται στο θόλο της λιτής των Φιλανθρωπικών: ΚΑΓΩ ΑΤΕ/ΝΙΣΑΣ ΕΙ/Σ ΟΥΡΑΝ(ΟΝ) ΕΙΔΟΝ ΠΟ/ΛΩΝ ΠΝΕΥΜΑ / ΟΥΔΟΣ ΑΜ[Α] / ΕΡΜ(ΗΝ)/ΕΥΣΑΙ ΤΟΔΕ/ΕΙΠΕΙΝ Ε/Ν ΑΚΟΥΕ/ΤΩ (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 241, αριθμός επιγραφής 244), το οποίο και πάλι δεν αντιστοιχεί σε συγκεκριμένο απόσπασμα του βιβλίου του Ιερεμία ή του Βαρούχ. Μια επιπλέον αναφορά σε Θεοφάνεια γίνεται και στις Πράξεις των Αποστόλων (7.55), όπου χρησιμοποιείται η αρχή της επιγραφής του ειληταρίου «άτενισας εις τὸν οὐρανὸν εἶδεν δόξαν θεοῦ».

Το άνω τμήμα της σύνθεσης καταλαμβάνει η Θεοφάνεια. Η σκηνή, με μικρές διαφορές στα επιμέρους της στοιχεία²⁸⁰, είναι όμοια με αυτή του προφητικού οράματος του Δανιήλ και προβάλλει επίσης σε έναστρο ουρανό.

Ο Ησαΐας, προφήτης της Ενσάρκωσης και του Πάθους²⁸¹, εικονίζεται κατά το ίδιο σχήμα στο θόλο της λιτής Φιλανθρωπηγών, στην παράσταση του Χριστού της Μεγάλης Βουλής Αγγέλου²⁸², η οποία αποτυπώνει το προφητικό όραμα των προφητών Ησαΐα, Ιερεμία, Ιεζεκιήλ και Δανιήλ. Στην εξεταζόμενη παράσταση αναγράφεται στο ειλητάριο το ίδιο χωρίο της προφητείας του Ησαΐα. Σημείο αναφοράς και για την απόδοση του προφήτη Ιερεμία είναι η αντίστοιχη μορφή του προφήτη από την ίδια παράσταση στη λιτή της Φιλανθρωπηγών²⁸³. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου αντιγράφει την άνετη στάση της μορφής που απλώνει το αριστερό της σκέλος εμπρός, ενώ σταυρώνει το δεξί προβάλλοντας την πατούσα προς τον θεατή, χωρίς όμως τη φυσικότητα με την οποία αποδίδεται στο Νησί των Ιωαννίνων. Μάλιστα, η τοποθέτηση του χεριού του προφήτη πίσω από τη μέση, παρά τις προθέσεις του ζωγράφου για διαφοροποίηση από το πρότυπό του, έχει ακριβώς τα αντίθετα αποτελέσματα. Η μορφή χάνει τη φυσικότητα της στάσης της και αποκτά στατικότητα και σκληρότητα.

Ο συνδυασμός των προφητών Ησαΐα και Ιερεμία σε παραστάσεις προφητικών οραμάτων δεν είναι ιδιαίτερα συνηθισμένος. Οι δύο μεγάλοι προφύτες Ησαΐας και Ιεζεκιήλ είναι αυτοί που με σαφήνεια αναφέρουν ότι αντίκρισαν δόξα Κυρίου και μαζί με αυτούς ο Μιχαίας και ο Δανιήλ²⁸⁴. Αντίθετα ο Ιερεμίας δεν εμφανίζεται σε τέτοιου είδους σκηνές, ενώ το όνομά του έχει

²⁸⁰ Διαφοροποιούνται στην προοπτική απόδοση του Χριστού, την ατυχή θέση των δακτύλων του Χριστού στο σχήμα λόγου/ευλογίας, στον ξυλόγλυπτο θρόνο, στα γυμνά χέρια των σεβίζοντων αγγέλων, καθώς και στην απόδοση των χερουβίμ που τοποθετούνται εκατέρωθεν της κεφαλής του Χριστού και όχι στις άκρες του θρόνου.

²⁸¹ Παπαμαστοράκης, *Διάκοσμος*, 203.

²⁸² Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 94-96. Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 86 (εικ. 127), κάτω δεξιά.

²⁸³ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 94-96. Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 86 (εικ. 127), κάτω αριστερά. Σε αντίθεση με τη μονή Δοχειαρίου, στη μονή Φιλανθρωπηγών το αριστερό χέρι του προφήτη στηρίζει το κεφάλι του.

²⁸⁴ Σκώττη, *Προφητικά οράματα*, 23 κ.ε. Οι Ησαΐας και Ιεζεκιήλ αντιμετωπίζονται από κοινού στην πατερική γραμματεία ως οι βασικοί οραματιστές της δόξας Κυρίου και τα οράματά τους αναλύονται μέσα από ένα χριστοκεντρικό τρόπο προσέγγισης, ως αλληγορικές ερμηνείες του ακατάληπτου και της παντοδυναμίας του Θεού (ό.π., 42). Παράλληλα, επιμέρους στοιχεία των οράσεών τους συσχετίζονται με την αποκάλυψη του μυστηρίου της Θείας Ενσάρκωσης και την ίδια την Εκκλησία (ό.π., 47-48, 53). Για το προφητικό όραμα του Ησαΐα στην τέχνη της εποχής των Κομνηνών βλ. επίσης Σκώττη Τ., «Το όραμα του προφήτη Ησαΐα στο ψαλτήριο Βατοπαιδίου 760 και η απεικόνιση του θέματος την εποχή των Κομνηνών», *ΔΧΑΕ* (28) 2007 181-191.

συνδεθεί, μαζί με αυτό του Ιεζεκιήλ, με προφητείες που αναφέρονται στην Παντοδυναμία του Χριστού²⁸⁵.

Ο συνδυασμός των προφητικών οραμάτων του Δανιήλ και των Ησαΐα και Ιερεμία για τη διακόσμηση του θόλου του νάρθηκα της μονής Δοχειαρίου με τη μορφή δύο ξεχωριστών αλλά αλληλοσυμπληρούμενων παραστάσεων υπογραμμίζει, πέρα από το αποκαλυπτικό περιεχόμενο που εμπεριέχεται σε κάθε προφητικό όραμα, τον εσχατολογικό και σωτηριολογικό χαρακτήρα των σκηνών. Το προφητικό όραμα του Δανιήλ συνδέεται άμεσα με τη διπλανή μνημειακή σύνθεση της Δευτέρας Παρουσίας, η ίδια άλλωστε είναι ένα αποκαλυπτικό όραμα και Θεοφάνεια και, παράλληλα, μαζί με αυτό των προφητών Ησαΐα και Ιερεμία αποτελούν μαρτυρία για τη Θεία Ενσάρκωση, αναφορά στην οποία γίνεται με τη διπλανή αλληγορική παράσταση του Στιχηρού των Χριστουγέννων (εικ. 21). Με αυτόν τον τρόπο υπογραμμίζεται ο ρόλος της Θεοτόκου στην Ενσάρκωση του Θεού Λόγου παράλληλα σε αυτόν του Χριστού θριαμβευτή.

Στην εικονογραφία της περιόδου μετά την Άλωση ο συνδυασμός των προφητών Ησαΐα, Ιερεμία, Ιεζεκιήλ και Δανιήλ εντοπίζεται στο προφητικό όραμα του Χριστού της Μεγάλης Βουλής Αγγέλου στο θόλο της λιτής του καθολικού της μονής Φιλανθρωπητών, καθώς και σε άλλα μνημεία που εγγράφονται στη σφαίρα επιρροής της “Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας”²⁸⁶. Στα αγιορείτικα μνημεία, η μόνη σύνθεση που σχετίζεται έμμεσα με το εν λόγω προφητικό όραμα, αλλά ενταγμένη σε άλλο νοηματικό περιεχόμενο, είναι αυτή στον νάρθηκα της Δοχειαρίου. Σε αυτή την περίπτωση δεν γίνεται αναφορά στον Χριστό ως Μέγαλης Βουλής Άγγελο, αλλά στον Χριστό ως Παντοκράτορα²⁸⁷. Οι παραστάσεις των προφητικών οραμάτων στον νάρθηκα της Δοχειαρίου αποτελούν μια ακόμη έν δόξη εμφάνιση του Χριστού, με αποκαλυπτικό, μυσταγωγικό και συμβολικό περιεχόμενο, η οποία προβάλλει παράλληλα τον ιδεατό κόσμο του θριάμβου και

²⁸⁵ Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου*, 169-171, καθώς και για την απεικόνισή του στον τρούλο. Οι προφητείες του Ιερεμία πιστεύεται επίσης ότι δηλώνουν την Ενσάρκωση του Χριστού (Παπαμαστοράκης, *Διάκοσμος*, 210), όπως επίσης και του Ησαΐα, ενώ στοιχεία του οράματος του Ησαΐα (σεραφείμ με λαβίδα) θεωρήθηκαν προεικόνιση της Θεοτόκου (ό.π., 205). Ανάλογες είναι και οι αλληγορίες της Θεοτόκου που συνδέονται με τον Ιερεμία (ό.π., 211). Σε ό,τι αφορά τα ζεύγη προφητών στο τύμπανο των τρούλων βάσει της προσωπικότητας και των επιγραφών τους, βλ. Παπαμαστοράκης, *Διάκοσμος*, 170-181.

²⁸⁶ Σχετικά με το όραμα του Χριστού της Μεγάλης Βουλής Αγγέλου και τη θέση του στα εικονογραφικά προγράμματα των μνημείων της “Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας” βλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 96, σημ. 133, όπου και σχετική βιβλιογραφία. Επίσης Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 63, 121.

²⁸⁷ Πρβλ. σελ. 117 και υποσ. 262.

τη λύτρωση όχι μόνο μέσα από τη Δευτέρα Παρουσία αλλά και από την Πρώτη, μέσω της Ενσάρκωσης²⁸⁸. Μια σκηνή Θεοφάνειας που συντάσσεται παράλληλα με τις εξηγητικές και εσχατολογικές αντιλήψεις των χριστιανών υπηκόων της Οθωμανικής αυτοκρατορίας του 16ου αιώνα.

Το Στιχηρό των Χριστουγέννων (σχ. 12, αρ. 6, εικ. 21, 22-25)

Στο κεντρικό τμήμα του θόλου του νάρθηκα, στη δυτική πλευρά, αναπτύσσεται η αλληγορική παράσταση του Στιχηρού των Χριστουγέννων. Πρόκειται για την αυτολεξεί σχεδόν εικονογράφηση του ιδιόμελου του Εσπερινού των Χριστουγέννων²⁸⁹: «Τί σοι προσενέγκωμεν Χριστέ, ὅτι ὤφθης ἐπὶ γῆς ὡς ἄνθρωπος δι' ἡμᾶς; ἕκαστον γὰρ τῶν ὑπὸ σοῦ γενομένων κτισμάτων, τὴν εὐχαριστίαν σοι προσάγει· οἱ Ἄγγελοι τὸν ὕμνον, οἱ οὐρανοὶ τὸν Ἄστέρα, οἱ Μάγοι τὰ δῶρα, οἱ Ποιμένες τὸ θαῦμα, ἡ γῆ τὸ σπήλαιον, ἡ ἔρημος τὴν φάτνην· ἡμεῖς δὲ Μητέρα Παρθένον· ὁ πρὸ αἰώνων Θεὸς ἐλέησον ἡμᾶς.»

Στον άξονα της σύνθεσης εικονίζεται η Θεοτόκος ένθρονη Βρεφοκρατούσα (εικ. 24). Κάθεται σε ξυλόγλυπτο θρόνο χωρίς ερεισίνωτο, διακοσμημένο με πολύτιμους λίθους, κρατώντας στην αγκαλιά τον μικρό Χριστό, ο οποίος στρέφει τον άνω κορμό προς τ' αριστερά και κοιτά προς τον θεατή. Κρατά στο αριστερό χέρι κλειστό ειλητάριο, ενώ με το δεξί ευλογεί. Χαρακτηριστική είναι κι εδώ η έντονη χρήση της χρυσοκονδυλιάς στα ενδύματα των δύο μορφών, αποδίδοντας τη λαμπρότητά τους²⁹⁰. Τις μορφές συνοδεύουν σχετικές συντομογραφημένες επιγραφές ΜΗ(ΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ / Ι(ΗCΟΥ)C Χ(ΡΙCΤΟ)C. Οι μορφές προβάλλουν σε φυσικό βραχώδες τοπίο, ανοιχτόχρωμο για τη μορφή της Βρεφοκρατούσας και καστανόχρωμο για την υπόλοιπη σύνθεση. Από τον ουρανό, που δηλώνεται με πολλαπλά ομόκεντρα ημικύκλια, ξεκινά φωτεινή ακτίνα η οποία καταλήγει στην κεφαλή της Θεοτόκου. Στο κέντρο αυτής της ακτίνας μέσα σε κύκλο ζωγραφίζεται χρυσό, φωτεινό, αστέρι. Χρυσές ακτίνες ζωγραφίζονται επίσης και στο ημικύκλιο του ουρανού. Δίπλα από το ημικύκλιο, δεξιά, αναγράφεται η

²⁸⁸ Παλιούρας, *Παραστάσεις Θεοφανειών*, 199-200.

²⁸⁹ Μηνάιον του Δεκεμβρίου, Αθήνα (Αποστολική Διακονία της Εκκλησίας της Ελλάδος) 1962, 200. Πρβλ. Καλοκύρης, *Η Θεοτόκος*, 212

²⁹⁰ Πρβλ. σελ. 104, υποσ. 222. Βλ. επίσης εικ. 1, 2 την απόδοση της μορφής του Χριστού ακριβώς απέναντί τους στην παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας.

επιγραφή που προέρχεται από το κείμενο του στιχηρού ΟΙ ΟΥΡΑΝΗ / ΤΟΝ ΑΣΤΕΡΑ.

Η υπόλοιπη σύνθεση αναπτύσσεται κυκλικά γύρω από τον άξονα που δημιουργείται από τη Θεοτόκο και την ακτίνα του ουρανού. Στο άνω αριστερό άκρο της σύνθεσης, πίσω από τις βραχώδεις απολήξεις των βουνών, εικονίζονται υμνούντες άγγελοι στραμμένοι, πλην ενός που γυρίζει το βλέμμα στον θεατή, προς το ημικύκλιο του ουρανού (εικ. 23). Δίπλα τους αναγράφεται η επιγραφή ΟΙ ΑΓΓΕΛΟΙ / ΤΟΝ ΥΜΝΟΝ. Κάτω από αυτούς έρχονται οι τρεις Μάγοι φέρνοντας τα δώρα, η εικονογράφηση του στίχου του ύμνου «οί Μάγοι τὰ δῶρα», που αναπτύσσεται ως κεφαλαιογράμματη επιγραφή ανάμεσα στα κεφάλια τους. Απέναντί τους και συμμετρικά προς αυτούς εικονίζονται οι ποιμένες. Πρόκειται για τρεις ανδρικές μορφές, εκ των οποίων η μία σεβίζει και οι δύο συνομιλούν δείχνοντας και κοιτώντας το άστρο. Τις μορφές συνοδεύει η επιγραφή ΟΙ ΠΟΙΜΕΝΕΣ / ΤΟ ΘΑΥΜΑ. Στην άνω δεξιά πλευρά της σύνθεσης, σε δεύτερο επίπεδο και κάτω από δέντρο με πλούσιο φύλλωμα, έχει ζωγραφιστεί νεαρός βοσκός με στεφάνι στα μαλλιά, να κάθεται σταυροπόδι και να παίζει φλογέρα μπροστά στα πρόβατα που βόσκουν γύρω του. Στα πόδια της Θεοτόκου, αριστερά, εικονίζεται νεαρή γυναικεία μορφή με άνθινο στεφάνι στα μαλλιά, η προσωποποίηση της γης, γονατιστή να προσφέρει το σπήλαιο. Τη μορφή συνοδεύει η επιγραφή Η ΓΗ / ΤΟ ΣΠΗΛΕΟΝ. Απέναντι, συμμετρικά τοποθετημένη, μια γηραιότερη γυναικεία μορφή²⁹¹, η προσωποποίηση της ερήμου, παριστάνεται σε ανάλογη στάση να προσφέρει τη φάτνη. Πάνω από το κεφάλι της αναγράφεται η επιγραφή Η ΕΡΗΜΟΣ / ΤΗΝ ΦΑΤΝΗΝ.

Η παράσταση κλείνει με την απόδοση του τελευταίου στίχου του στιχηρού «ήμεϊς δὲ Μητέρα Παρθένον· ὁ πρὸ αἰώνων Θεὸς ἔλεησον ἡμᾶς». Δύο ομάδες που αποτελούνται από μοναχούς, ιεράρχες, αγίους και βασιλείς τοποθετούνται συμμετρικά εκατέρωθεν του υποποδίου της Θεοτόκου υψώνοντας τα χέρια σε σχήμα δέησης. Ανάμεσά τους αναγράφεται ΗΜΕΙΣ ΔΕ ΜΙΤΕΡΑ / ΠΑΡΘΕΝΟΝ. Ο ΠΡΟ / ΑΙΩΝΩΝ Θ(ΕΟ)Σ.

Η ανάπτυξη του θέματος σε βραχώδες τοπίο πολλαπλών επιπέδων με χαμηλή βλάστηση αφήνει να εννοηθεί η άμεση εικονογραφική σχέση του

²⁹¹ Η απεικόνιση της ερήμου ως γριάς προέρχεται πιθανότατα από κωνσταντινουπολίτικο αρχέτυπο (βλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βλαχέρνα*, 96).

Στιχηρού με την παράσταση της Γέννησης του Χριστού, καθώς και με παραστάσεις σχετικές με τον κύκλο της Γέννησης, όπως η Προσκύνηση των Μάγων²⁹².

Η παράσταση του Στιχηρού των Χριστουγέννων²⁹³, η οποία εμπνέεται από την αυτοκρατορική εικονογραφία και αποτελεί ύμνο στη Θεοτόκο για το ρόλο της στην Ενσάρκωση του Θεού Λόγου, δεν έχει ιδιαίτερη απήχηση στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή ζωγραφική²⁹⁴. Το θέμα αποτελεί δημιουργία της υστεροβυζαντινής περιόδου και συναντάται, ήδη από τα τέλη του 13ου αιώνα, στον Άγιο Κλήμεντα Αχρίδας²⁹⁵ και στη Βλαχέρνα της Άρτας²⁹⁶, καθώς και σε σειρά μνημείων του 14ου αιώνα, ενδεικτικά στη μονή Žiža²⁹⁷ και στους Αγίους Αποστόλους Θεσσαλονίκης²⁹⁸. Η σκηνή τοποθετείται συνήθως στον νάρθηκα των ναών, ενώ στα αγιορείτικα μνημεία, με εξαίρεση την παράσταση στη μονή Δοχειαρίου, απαντά στους μεταγενέστερους χρονολογικά ζωγραφικούς διακόσμους των

²⁹² Το Στιχηρό των Χριστουγέννων σε μια σύνθετη παράσταση που περιέχει σκηνές από τον κύκλο της Γέννησης του Χριστού απαντά τον 14ο αιώνα στο Gradac (Millet, *Recherches*, 164 κ.ε., Millet, *La peinture*, II, εικ. 52). Τη συνδυαστική απεικόνιση των δύο θεμάτων συναντούμε επίσης στην Όμορφη Εκκλησία Αίγινας, στην Οδηγήτρια της μονής Βροντοχίου στον Μυστρά, σε τόξο κιβωρίου στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο στην Αθήνα και σε εικόνα της μονής Ζωοδόχου Πηγής στην Πάτμο (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βλαχέρνα*, 94).

²⁹³ Για την εικονογραφία της παράστασης βλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βλαχέρνα*, 92-97 και σημ. 387, όπου αναφέρεται η παλαιότερη βιβλιογραφία. Βλ. επίσης Καρακατσάνη, «Εικόνα Στιχηρού», 93-96, Καλοκύρης, *Η Θεοτόκος*, 212-215. Stephan, *Die Mosaiken*, 227-231, Velmans, «Une illustration», 131-133, Millet, *Recherches*, 163-169. Πρβλ. Στρατή Α., «Λειτουργικοί ύμνοι στο Μακρυναρικό του καθολικού της Ι. Μ. Τιμίου Προδρόμου Σερρών», *Μακεδονικά*, 30 (1995-96) 263-289.

²⁹⁴ Για τις παραστάσεις της μεταβυζαντινής περιόδου βλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βλαχέρνα*, 94, σημ. 393, όπου αναφέρονται τα εξής μνημεία: Μιχαήλ Αρχάγγελος στην περιοχή Αυγενικής Μαλεβιζίου Κρήτης, Άγιος Γεώργιος του Kremikoni Βουλγαρίας, μονές Διονυσίου, Δοχειαρίου και Χιλανδαρίου στο Άγιο Όρος, μονή Προδρόμου Σερρών, μονή Λουκούς στην Κυνουρία, καθώς και ορισμένες εικόνες. Παράσταση Στιχηρού Χριστουγέννων διατηρείται επίσης στη βόρεια κόγχη του αρχικού ναού της Κοίμησης της Θεοτόκου Μολυβδοσκεπάστου, του 1537 (Παπαδοπούλου Β. – Καραμπερίδη Α. (επιστ. επιμ.), *Τα Βυζαντινά Μνημεία της Ηπείρου*, Ιωάννινα 2008, 184).

²⁹⁵ Millet, *La peinture*, III, εικ. 14.1 και Καλοκύρης, *Η Θεοτόκος*, εικ. 299.

²⁹⁶ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βλαχέρνα*, 195-199.

²⁹⁷ Velmans, «Une illustration», εικ. 1. Djurić V. J., «La royauté et le sacredome dans la décoration de Žiža», *Le monastère de Žiža. Recueil de travaux*, Kraljevo 2000, 135-139, 126 (σχέδιο 3).

²⁹⁸ Stephan, *Die Mosaiken*, εικ. 55.

τραπεζών των μονών Διονυσίου και Χιλανδαρίου²⁹⁹. Ίδιος εικονογραφικός τύπος με αυτόν της Δοχειαρίου ακολουθείται σε εικόνα ιδιωτικής συλλογής του 18ου αιώνα, αγιορείτικου πιθανώς εργαστηρίου³⁰⁰.

Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου συσχετίζει την εικονογραφική απόδοση του Στιχηρού με την παράσταση της Γέννησης. Η σαφής μνεία που γίνεται στο γεγονός της Γέννησης και κατ' επέκταση στην εκπλήρωση των προφητειών της Παλαιάς Διαθήκης τονίζεται με την παρουσία των προφητών σε ξεχωριστά πλαίσια που περιβάλλουν τη σκηνή. Με αυτόν τον τρόπο, και βασισμένος σε υστεροβυζαντινά πιθανώς πρότυπα, δημιουργεί μια πρωτότυπη παράσταση, μέσω της οποίας εξαιρείται ο ρόλος της Θεοτόκου στο μυστήριο της Ενσάρκωσης και προβάλλεται η μελλοντική σωτηρία με την ενανθρώπιση του θεού Λόγου. Συγκεκριμένα, εικονίζονται έξι συνολικά προφήτες, τρεις σε κάθε πλευρά, να πλαισιώνουν την παράσταση του Στιχηρού. Αποδίδονται σε ποικίλες και τυπικές στάσεις να στρέφονται προς τη Βρεφοκρατούσα Θεοτόκο και συνοδεύονται από τις αναγραφές των ονομάτων τους. Στα χέρια τους κρατούν αναπτυγμένα ενεπίγραφα ειλητάρια³⁰¹ (εικ. 25.α-στ). Πρώτος, επάνω αριστερά, παριστάνεται ο προφήτης Δαβίδ (επιγραφή: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΔΑΒΙΔ), στου οποίου το ειλητό αναγράφεται Η ΒΑΣΙ / ΛΕΙΑ ΣΟΥ / ΒΑΣΙΛΕΥ / ΑΠΑΝΤΩΝ / ΤΩΝ ΑΙ / ΩΝΩΝ (Ψαλμοί, 144.13). Απέναντί του, σε απόλυτη συμμετρία, βρίσκεται ο προφήτης Σολομώντας (επιγραφή: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΣΟΛΟΜΩΝ) με ειλητό που ξεδιπλώνει προς

²⁹⁹ Οι Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριον*, 120 (96) και 117, σχέδιο 3.1.2, αναφέρουν παράσταση Στιχηρού Χριστουγέννων στο καθολικό της μονής Βατοπαιδίου. Για τις σκηνές στις αγιορείτικες τράπεζες βλ. Millet, *Monuments*, 210.1 (Διονυσίου), 104.3 (Χιλανδαρίου) και Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 101, 155, 227. Για την παράσταση στη μονή Χιλανδαρίου βλ. και *Hilandar Monastery*, Βελιγράδι (The Serbian Academy of Sciences and Arts Gallery, επιμ. G. Subotić, 1998, 265. Κοντά στα πρότυπα του 14ου αιώνα παραμένει η σύνθεση στον δυτικό τοίχο της τράπεζας της μονής Διονυσίου. Εδώ, με άξονα τη Βρεφοκρατούσα Θεοτόκο, διαμορφώνεται μια συμμετρική και αρμονική σύνθεση η οποία προβάλλει σε ουδέτερο βάθος συντεθειμένο από τρία παράλληλα και διαφορετικού χρώματος επίπεδα. Πρόκειται για ένα γνώριμο σχήμα από την υστεροβυζαντινή ζωγραφική παράδοση. Βλ. Άγιο Κλήμεντα Αχρίδας και Ζίτσα (υποσ. 295 και 297 αντίστοιχα). Το ίδιο νοηματικό περιεχόμενο αλλά διαφορετική διάταξη των σκηνών ακολουθείται για την απόδοση της παράστασης στην τράπεζα της μονής Χιλανδαρίου. Ορατή διαφορά αποτελεί η απεικόνιση της Θεοτόκου σε στρώμνη, όπως στις παραστάσεις της Γέννησης του Χριστού.

³⁰⁰ Καρακατσάνη, «Εικόνα Στιχηρού», 95.

³⁰¹ Σε ό,τι αφορά την απόδοση των μορφών οι προφήτες ακολουθούν τυποποιημένα εικονογραφικά σχήματα που απαντούν στους ζωγραφικούς διακόσμους των μονών του 16ου αιώνα. Πρόκειται για αποκρυσταλλωμένες απεικονίσεις προφητών με διαφορές που εντοπίζονται κυρίως στον τρόπο με τον οποίο κρατούν το ανοικτό ειλητάριο, γνωστές από τις παραστάσεις τους σε μετάλλια, όπως για παράδειγμα στον κυρίως ναό της Δοχειαρίου (Millet, *Monuments*, εικ. 222.2-3, 223.2-3, 233.3) αλλά και ωρύτερα στη Μεγίστη Λαύρα (Millet, *Monuments*, εικ. 127.2), όπου γίνεται φανερή η ομοιότητα στην εικονογραφική απόδοση του προφήτη Μωυσή. Ανάλογες παραστάσεις προφητών εντοπίζονται και στη μονή Δουσίκου, με εμφανείς ομοιότητες ανάμεσα στα δύο μνημεία (βλ. ενδεικτικά Γκιολές, *Οι τοιχογραφίες Διονυσίου*, 226, εικ. 75).

τα πάνω και την επιγραφή ΠΟΛΛΑΙ / ΘΥΓΑΤΕ / ΡΕΣ ΕΠΟΙ / ΗΣΑΝ ΔΥΝΑ / ΜΙΝ. ΠΟ / ΛΛΑΙ ΕΚΤΙ / ΣΑΝΤΟ ΠΛΟΥ / ΤΟΝ ΣΥ ΔΕ Υ / ΠΕΡΚΕΙΣΑΙ / Κ(ΑΙ) ΥΠΕΡΗΡΑΣ / ΠΑΣΑΣ (Παροιμίες, 31.29). Ακολουθούν, αριστερά, ο προφήτης Ησαΐας (επιγραφή: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΗΣΑΪΑΣ) κρατώντας ειλητάριο όπου αναγράφεται χωρίο από το βιβλίο του, ΠΑΙΔΙΟΝ / ΕΓΕΝΝΗ / ΘΗ ΗΜΙΝ / Υ(Ι)ΟΣ ΚΑΙ Ε / ΔΟΘΗ Η / ΜΙΝ ΟΥ Η / ΑΡΧΗ Ε / ΠΙ ΤΟΥ / ΩΜΟΥ ΑΥ / ΤΟΥ (Ησαΐας, 9.5), και δεξιά ο προφήτης Μιχαίας (επιγραφή: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΜΙΧΑΙΑΣ), με ειλητάριο όπου αναγράφεται ΚΑΙ ΣΥ ΒΗ / ΘΛΕΕΜ ΟΙ / ΚΟΣ ΤΟΥ ΕΦΡΑ / ΘΑ ΕΚ ΣΟΥ / ΓΑΡ ΜΟΙ Ε / ΞΕΛΕΥΣΕ / ΤΑΙ ΗΓΟΥ / ΜΕΝΟΣ (Μιχαίας, 5.1). Στην τρίτη σειρά, αριστερά, εικονίζεται ο προφήτης Μωυσής (επιγραφή: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΜΩΥΣΗΣ) κρατώντας ειλητάριο με την επιγραφή ΠΑΙΔΙΟΝ / ΓΕΝΝΗΘΗΣΕ / ΤΑΙ ΗΜΙΝ. / ΟΥ Η ΜΗ(Τ)ΗΡ ΑΝ / ΔΡΑ ΟΥ ΓΝΩ / ΣΕΤΑΙ³⁰², και δεξιά ο προφήτης Αββακούμ (επιγραφή: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΑΒΒΑΚΟΥΜ), στου οποίου το ειλητάριο αναγράφεται Ο Θ(ΕΟ)Σ ΑΠΟ / ΘΑΙΜΑΝ / ΗΞΕΙ ΚΑΙ / Ο ΑΓΙΟΣ Ε / Ξ ΟΡΟΥΣ / Κ[Α]ΤΑΣΚΙ / ΟΥ ΔΑΣΕ / ΩΣ (Αββακούμ, 3.3).

Δημιουργείται συνεπώς μια παράσταση στην οποία εκφράζεται ζωγραφικά το δογματικό περιεχόμενο της Ενσάρκωσης του Θεού Λόγου μέσω της Άμωμου Σύλληψης και ο ρόλος της Θεοτόκου στο μυστήριο. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου δημιουργεί μια παράσταση στην οποία είναι εμφανείς οι επιρροές και σχέσεις με τη συγγενική σκηνή της Γέννησης του Χριστού καθώς και με τις πηγές από τις οποίες αντλούνται τα στοιχεία για την εικονογραφική της απόδοση. Άλλη μια φορά, όπως και στην περίπτωση των δύο προφητικών οραμάτων στο θόλο του νάρθηκα, συνδέεται η Παλαιά με την Καινή Διαθήκη σε μια σύνθεση προεικόνισης με συμβολικό και λατρευτικό παράλληλα περιεχόμενο.

Η Κοίμηση του Εφραίμ του Σύρου

επιγραφή: Η ΚΟΙΜΗΣΙΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΕΦΡΑΙΜ ΤΟΥ ΣΥΡΟΥ (σχ. 12, αρ. 17 / εικ. 34-39)

Η παράσταση καταλαμβάνει τον βόρειο τοίχο του νάρθηκα και αναπτύσσεται καθ' ύψος ακολουθώντας τις αρχιτεκτονικές γραμμές του τοίχου με την ημικυκλική απόληξη (εικ. 34). Η κοίμηση του ασκητή τοποθετείται στο κεντρικό τμήμα του πρώτου επιπέδου της σύνθεσης. Το σαβανωμένο σώμα του

³⁰² Δεν έχει εντοπιστεί η προέλευση του χωρίου που αναγράφεται στο ειλητάριο του Μωυσή.

οσίου Εφραίμ είναι τοποθετημένο επάνω σε ξύλινη κλίνη και περιβάλλεται από όμιλο θρηνούτων και προσκυνούντων μοναχών και ασκητών διαφόρων ηλικιών. Στο κεφάλι φέρει μοναστικό κουκούλι, όπου αναγράφεται το συμπίλημα IC XC ΝΙΚΑ εκατέρωθεν σταυρού, ενώ στο στήθος έχει τοποθετηθεί εικόνα του Χριστού στον τύπο της Άκρας Ταπείνωσης, η οποία αποδίδεται με τη χαρακτηριστική μικρογραφική διάθεση του ζωγράφου (εικ. 35.α-β). Στο ύψος του κεφαλιού του οσίου ζωγραφίζονται δύο κηροπήγια, ενώ ο μοναχός-ιερέας που τελεί τη νεκρώσιμο ακολουθία κρατά στο χέρι θυμιατό και λαμπάδα. Στην τελετή συμμετέχουν δύο διάκονοι, ο ένας με αναμμένη λαμπάδα και ο άλλος με ανοιχτό κώδικα, όπου αναγράφεται χωρίο από τη νεκρώσιμο ακολουθία: ΔΕΥΤΕ / ΤΕΛΕΥ / ΤΑΙΩΝ / ΑΣΠΑΣ / ΜΩΝ ΔΩ / ΜΕΝ ΑΔΕΛ / ΦΟΙ ΤΩ ΘΑ / ΝΟΝΤΙ³⁰³ (εικ. 36.α).

Οι μοναχοί που περιβάλλουν το σώμα του νεκρού οσίου, διαταγμένοι σε πυκνό ημικύκλιο, εκφράζουν τη θλίψη τους με συγκρατημένες στάσεις και χειρονομίες (εικ. 36.β). Ξεχωρίζει η μορφή του μοναχού που ασπάζεται τον όσιο εικονογραφώντας κατά κάποιον τρόπο τη στιγμή του *Ασπασμού κατά την τάξιν* του λειψάνου μετά την Ευχή και την Εκφώνηση από τον ιερέα³⁰⁴ του τυπικού της νεκρώσιμου ακολουθίας (εικ. 35.β). Η σκηνή προβάλλει σε βραχώδες τοπίο απομονώνοντας και υπογραμμίζοντας το επεισόδιο της Κοίμησης από το σύνολο των δευτερευόντων σκηνών που συνιστούν την παράσταση (εικ. 35.α).

Γύρω από το κεντρικό θέμα της Κοίμησης αναπτύσσονται ποικίλες σκηνές εμπνευσμένες από τον βίο των ασκητών³⁰⁵. Προς τους συναθροισμένους μοναχούς κατευθύνεται από αριστερά ένας ηλικιωμένος μοναχός επάνω σε λιοντάρι —όπως στις αντίστοιχες παραστάσεις του αγίου Γερασίμου— τον οποίο προϋπαντά γέροντας ασκητής (εικ. 37.α). Από δεξιά πλησιάζουν δύο ακόμη μοναχοί, ο ένας σε υποζύγιο και ο άλλος πλάι του κρατώντας το από το χαλινάρι

³⁰³ Goar, *Ευχολόγιον*, 544-557 (Ακολουθία του Εξοδιαστικού των μοναχών). Το αναγραφόμενο χωρίο ό.π., 554. Βλ. και *Ευχολόγιο το Μέγα* (επιμ. Ν. Π. Παπαδόπουλου), Αθήνα 1927, 324 (ακολουθία νεκρώσιμος εις μοναχούς). Στην άρρηκτη σχέση των εικονογραφικών στοιχείων με το τελετουργικό της κηδείας των μοναχών αναφέρεται και η Ιωαννιδάκη-Ντόστογλου, «Κοιμήσεις οσίων και ασκητών», 137-138.

³⁰⁴ «Ὅτι σὺ εἶ ἡ ἀνάστασις, ἡ ζωὴ καὶ ἡ ἀνάπαυσις τοῦ κεκοιμημένου δούλου σου», ό.π., 294, 324. Πρβλ. κείμενο της έκφρασης του Μάρκου Ευγενικού στο Ιωαννιδάκη-Ντόστογλου, «Κοιμήσεις οσίων και ασκητών», 103-104.

³⁰⁵ Πρβλ. Ιωαννιδάκη-Ντόστογλου, «Κοιμήσεις οσίων και ασκητών», 104-105, 138-141.

(εικ. 37.β). Οι δύο παραπάνω ομάδες τοποθετούνται συμμετρικά στο πρώτο επίπεδο της σύνθεσης.

Το δεύτερο επίπεδο της σύνθεσης αναπτύσσεται σε ένα τοπίο με σπηλιές και ήπιους τοξωτούς λόφους (εικ. 34). Η επιλογή της τοποθέτησης των ημικυκλικών λόφων ενδέχεται να σχετίζεται με την ύπαρξη κόγχης πίσω από το σημερινό επίπεδο του τοίχου³⁰⁶, η οποία έχει προκαλέσει τοξωτή ρηγμάτωση στη ζωγραφική επιφάνεια. Κατ' αυτόν τον τρόπο ο ζωγράφος θα προφύλασσε το έργο του, καμουφλάροντας τις αναπόφευκτες λόγω της δομικής ανακολουθίας ρηγματώσεις με τις επάλληλες καμπύλες της σύνθεσης.

Στο κέντρο σχεδόν του βόρειου τοίχου, στον άξονα της σύνθεσης, παριστάνεται μοναχός να χτυπά το σήμαντρο καλώντας τους υπόλοιπους ασκητές από τις ασχολίες τους και ενημερώνοντάς τους τόσο για το θάνατο του οσίου όσο και για την έναρξη της νεκρώσιμου ακολουθίας. Αριστερά αποδίδεται να έρχεται υποστηριζόμενος σε ξύλινα βοηθήματα γέρος μοναχός, ενώ από δεξιά καταφθάνει άλλος με ράβδο, όπου είναι κρεμασμένα τα ρούχα του (εικ. 34). Οι υπόλοιπες σκηνές αναπτύσσονται σε ημικυκλική διάταξη, ακολουθώντας την ημικυκλική απόληξη του βόρειου τοίχου. Ξεκινώντας από αριστερά προς δεξιά, σε πρώτο χώρο που ορίζει άνοιγμα σπηλαίου σε βουνό, εικονίζονται δύο ηλικιωμένοι μοναχοί να συζητούν (εικ. 38.β). Σε διπλανή σκηνή ένας μοναχός πλέκει καλάθια μπροστά σε ανοιχτό σπήλαιο και δίπλα του ένας δεύτερος υψώνει τα χέρια σε στάση δέησης μπροστά σε φορητή εικόνα του Χριστού Παντοκράτορα, πλάι στην οποία κρέμεται καντήλι. Στην οξεία απόληξη του βραχώδους βουνού, σε άλλη σπηλιά, εικονίζεται γέροντας ερημίτης (εικ. 38.α). Ακολουθώντας την καμπύλη του απότομου βράχου, μια ξύλινη κατασκευή, φράχτης ή πιθανώς σκάλα έχει τοποθετηθεί για τη διευκόλυνση του ασκητή. Στο διπλανό βουνό και σε άλλο ασκηταριό διακρίνεται το κεφάλι ενός ακόμη μοναχού. Στο κέντρο της σύνθεσης, στον κατακόρυφο άξονα, ανάμεσα από δύο σπηλιές, παριστάνεται άγιος στυλίτης που δέχεται προμήθειες τις οποίες βάζει νεαρός μοναχός σε καλάθι (εικ. 39.α). Δεξιά, ένας γέροντας μοναχός καθισμένος μπροστά σε αναλόγιο με ανοιχτό βιβλίο υπαγορεύει σε νεότερο που γράφει σε βιβλίο ακουμπισμένο στα γόνατά του, ακολουθώντας το εικονογραφικό σχήμα του αγίου Ιωάννη που υπαγορεύει στον Πρόχορο (εικ. 39.α). Πιο κάτω, άλλος

³⁰⁶ Βλ. σελ. 53-54.

μοναχός, αποδοσμένος με την πλάτη προς τον θεατή και σε κατατομή, ασχολείται με την κατασκευή ξύλινων κουταλιών δίπλα σε μονόχωρο καμαροσκέπαστο ναό με τη μικρογραφημένη μορφή του Χριστού Παντοκράτορα στο υπέρθυρό του (εικ. 39.β). Ανάμεσα στις προαναφερθείσες σπηλιές ακόμη ένας ασκητής, σε στάση περισυλλογής, προβάλλει από σπήλαιο μικρού διαμετρήματος. Το ημικύκλιο κλείνει με την παράσταση δύο νεότερων μοναχών να μεταφέρουν σε φορείο ένα γέροντα (εικ. 34).

Το εικονογραφικό θέμα της Κοίμησης του οσίου Εφραίμ του Σύρου³⁰⁷, που περιγράφεται λεπτομερώς στην *Έκφρασις* του Ευγενικού³⁰⁸, είναι προφανώς δημιουργία της παλαιολόγιας τέχνης και γνώρισε ιδιαίτερη διάδοση στη ζωγραφική φορητών εικόνων του 15ου αιώνα στην Κρήτη³⁰⁹, όπου και αποκρυσταλλώθηκε στον εικονογραφικό τύπο τον οποίο μεταφέρει ο Κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης στην εντοίχια ζωγραφική το 1527 στον νάρθηκα του Αγίου Νικολάου Αναπαυσά στα Μετέωρα³¹⁰. Η παράσταση λόγω του διδακτικού της χαρακτήρα υπήρξε ιδιαίτερα δημοφιλής στους μοναστικούς κύκλους και συναντάται, μεταξύ άλλων, στον ζωγραφικό διάκοσμο του νάρθηκα της μονής Κουτλουμουσίου³¹¹, της στοάς της τράπεζας της μονής Διονυσίου³¹² και της

³⁰⁷ Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο Τριών Ιεραρχών*, 180-182. Επίσης Σαμπανίκου, «Σχέσεις», 275-291. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Η Κοίμηση του Οσίου Εφραίμ», 41-55. Ιωαννιδάκη-Ντόστογλου, «Κοιμήσεις οσίων και ασκητών», 99-151. Στο τελευταίο, η πιο λεπτομερής ανάλυση σχετικών παραστάσεων καθώς και αναλυτική βιβλιογραφία. Πρβλ. Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 331-334 και Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 207-209.

³⁰⁸ Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα*, 14-16, 180. Ιωαννιδάκη-Ντόστογλου, «Κοιμήσεις οσίων και ασκητών», 99-151 και Ιωαννιδάκη-Ντόστογλου, «Εφραίμ ο Σύρος και Μάρκος Ευγενικός», 279-282.

³⁰⁹ Βλ. Chatzidakis M., «Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italogreque», *Μνημόσυνο Σοφίας Αντωνιάδη*, Βενετία 1974, 169-211, κυρίως 190-195. Πρβλ. Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο Τριών Ιεραρχών*, 181, σημ. 798 και Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Η Κοίμηση του Οσίου Εφραίμ», 44, σημ. 9 (όπου αναφέρονται και ορισμένες παραστάσεις από τη μνημειακή ζωγραφική της Κρήτης). Βλ. επίσης Garidis, *La peinture*, 143-145. Η παράσταση σχολιάζεται ήδη το 1957 από τον Ξυγγόπουλο, *Σχεδίασμα*, 180 κ.ε.

³¹⁰ Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Άγιος Νικόλαος Αναπαυσάς*, 292-297. Ο τύπος που χρησιμοποιείται για την απόδοση της Κοίμησης του οσίου Εφραίμ δημιουργήθηκε πιθανότατα μέσω της σύνθεσης στοιχείων από παραστάσεις σχετικές με την καθημερινή ζωή ερημιτών μοναχών και την κοίμηση μοναχών και αγίων του 10ου-13ου αιώνα, τα συριακά *acta* και τον βίο του οσίου, καθώς και τον χαμένο εικονογραφικό κύκλο που αναφέρεται στη ζωή των Σύρων ερημιτών (βλ. Ιωαννιδάκη-Ντόστογλου, «Εφραίμ ο Σύρος και Μάρκος Ευγενικός», 280-281).

³¹¹ Τσιγαρίδας Ε., «Βυζαντινά και Μεσαιωνικά Μνημεία Χαλκιδικής-Αγίου Όρους», *ΑΔ* 31 (1976), μέρος Β' 1 Χρονικά, 274-276, 283, εικ. 228.β (λεπτομέρεια), όπου ακόμη και στις επιμέρους λεπτομέρειες της παράστασης, όπως στη σκηνή υπαγόρευσης στον νεαρό μοναχό, είναι ορατή η μεταφορά του αποκρυσταλλωμένου εικονογραφικού τύπου που έχει ήδη χρησιμοποιηθεί από τον Θεοφάνη στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά. Για την παράσταση στη μονή Κουτλουμουσίου βλ. και την αναφορά στο Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 295.

³¹² Millet, *Monuments*, 207.1, λεπτομέρεια της κεντρικής σκηνής της Κοίμησης του οσίου, όπου και πάλι μεταφέρεται το εικονογραφικό πρότυπο του Αγίου Νικολάου Αναπαυσά. Βλ. και Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 261, σχέδιο 6.6.1 (αρ. 41).

τράπεζας της μονής Παντοκράτορος³¹³, στη μονή Φιλανθρωπητών³¹⁴, στην Κοίμηση της Καλαμπάκας³¹⁵, στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών στη μονή Βαρλαάμ Μετώρων³¹⁶, καθώς και στη Μονή Πατέρων στη Ζίτσα Ιωαννίνων³¹⁷. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου επαναλαμβάνει το σχήμα που χρησιμοποιεί ο Θεοφάνης στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά, αναπτύσσοντας το θέμα καθ' ύψος λόγω του χώρου τον οποίο καλείται να διακοσμήσει³¹⁸. Πέρα από τις φανερές ομοιότητες μεταξύ των δύο παραστάσεων, στον νάρθηκα της Δοχειαρίου δεν εικονίζεται ο άγγελος που μεταφέρει την ψυχή του οσίου, με τη μορφή σπαργανωμένου βρέφους, στον ουρανό³¹⁹ ούτε και ο ηλικιωμένος μοναχός που μεταφέρεται στην πλάτη νεότερου. Στη θέση του τοποθετείται ο περιπλανώμενος μοναχός με τη ράβδο στην πλάτη, ο οποίος δένει αρμονικά στην καθ' ύψος διάταξη της σύνθεσης. Επίσης, δεν ακολουθείται ο τρόπος απόδοσης του φυσικού τοπίου με τις απαλές διαβαθμίσεις, τις ρωπογραφικές λεπτομέρειες (στο βάθος της σύνθεσης) και τα ποικίλα ζώα που εικονίζονται στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά, στοιχεία τα οποία σχετίζονται άμεσα με τη ζωγραφική φορητών εικόνων της Κρήτης του 15ου και 16ου αιώνα και τις άμεσες ή έμμεσες επιδράσεις από την ιταλική ζωγραφική.

Ο Βίος του αγίου Γερασίμου του Ιορδανίτη (σχ. 12, αρ. 11.α-η / εικ. 40-44)

Οι σκηνές από τον βίο του αγίου Γερασίμου αναπτύσσονται απέναντι από την Κοίμηση του οσίου Εφραίμ του Σύρου, στο νότιο τοίχο του νάρθηκα (εικ. 40).

Η σκηνή του αγίου να βγάζει από το πόδι του λιονταριού το αγκάθι

³¹³ Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 204, εικ. 84. Ο ίδιος αναφέρει ότι η σκηνή στην τράπεζα Παντοκράτορος έχει φανερή ομοιότητα με αυτή στο καθολικό της Δοχειαρίου και στην τράπεζα της Διονυσίου (ό.π., 333).

³¹⁴ Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 132-133 (εικ. 208). Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 158, 155 (εικ. 135). Στην παράσταση ζωγραφίζεται και η παράδοση της ψυχής του οσίου στον ουρανό, αυτή τη φορά από δύο αγγέλους.

³¹⁵ Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο Τριών Ιεραρχών*, 184, εικ. 133. Σαμπανίκου, «Σχέσεις», εικ. 9.

³¹⁶ Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο Τριών Ιεραρχών*, 180-185, εικ. 73-79.

³¹⁷ Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 207-209, εικ. 124, όπου αναφέρονται επιπλέον μνημεία του 17ου αιώνα.

³¹⁸ Ίδιος εικονογραφικός τύπος με την παράσταση της Δοχειαρίου απαντά σε ανθίβολο της μονής Διονυσίου με την Κοίμηση του οσίου (Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, εικ. 159). Η μόνη διαφορά εντοπίζεται στη μορφή του μοναχού που κουβαλά στην πλάτη του γέροντα, όπως στην παράσταση του Αγίου Νικολάου Αναπαυσά.

³¹⁹ Μπεκιάρης, *Θεοφάνης ο Κρης*, 46. Η σκηνή επαναλαμβάνεται αργότερα στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών στη μονή Βαρλαάμ Μετεώρων (Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο Τριών Ιεραρχών*, 180 κ.ε., εικ. 73).

καταλαμβάνει το κεντρικό τμήμα της σύνθεσης και τοποθετείται επάνω από τη νότια είσοδο του καθολικού, στο τύμπανο της κόγχης που ανοίγεται στο νότιο τοίχο του νάρθηκα (εικ. 40.γ). Η παράσταση σώζεται σήμερα κατά το ήμισυ εξαιτίας του παράθυρου που ανοίχθηκε για το φωτισμό του χώρου σε μεταγενέστερη της αγιογράφησης περίοδο. Η σκηνή εγγράφεται σε άνοιγμα βραχώδους σπηλαίου με αραιή φυτική βλάστηση. Ο άγιος κάθεται σε ξύλινο σκαμνί, στο αριστερό τμήμα της σύνθεσης, κρατώντας με το ένα χέρι το πόδι του λιονταριού. Στο άλλο χέρι έχει αιχμηρό αντικείμενο με το οποίο αφαιρεί το αγκάθι από το πόδι του ζώου, που στέκεται ήρεμο απέναντί του.

Γύρω από την κεντρική σκηνή αναπτύσσονται σε τρεις νοητές ζώνες οκτώ ακόμη επεισόδια της διήγησης, τα οποία δεν ακολουθούν τη χρονολογική σειρά των γεγονότων που περιγράφονται στον βίο του αγίου³²⁰. Στην άνω ζώνη, δεξιά (νοτιοδυτικά), τοποθετείται η σκηνή των δύο εμπόρων που κλέβουν το υποζύγιο (εικ. 40.α, 41.α-β). Εικονίζονται δύο έμποροι: ο ένας επάνω σε καμήλα στο εσωράχιο της δυτικής πλευράς του τόξου και ο άλλος στην άνω δυτική γωνία του νότιου τοίχου να κρατά το υποζύγιο από το χαλινάρι τραβώντας το προς τον συνοδό του. Το λιοντάρι εικονίζεται σε άλλο επίπεδο, πιο χαμηλά, να κοιμάται (εικ. 40.β). Απέναντι, στην άνω νοτιοανατολική πλευρά, τοποθετείται η παράσταση του λιονταριού (στο εσωράχιο της ανατολικής πλευράς της καμάρας) που οδηγεί το υποζύγιο μαζί με τις δύο καμήλες (στη νοτιοανατολική άνω γωνία) των εμπόρων στον άγιο (εικ. 40.α, 41.γ-δ).

Στη μεσαία ζώνη, δεξιά, εικονίζεται το λιοντάρι να μεταφέρει νερό μετά την απώλεια του υποζυγίου (εικ. 40.β, 42.δ). Στο εσωράχιο εικονίζεται ο αββάς Σαββάτιος να μεταφέρει τον μανδύα του σε ξύλινη ράβδο που ακουμπά στον

³²⁰ Πηγή έμπνευσης της παράστασης αποτελεί ο βίος του αγίου Γερασίμου (PG, 87, 2965-2969, Delehaye, *Synaxarium*, 507-508, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής* (Μάρτιος), 33-34). Σύμφωνα με την παράδοση, ο άγιος συνάντησε κάποτε λιοντάρι το πόδι του οποίου είχε μολυνθεί από αγκάθι. Ο άγιος θεράπευσε το ζώο βγάζοντάς του το αγκάθι και περιποιήθηκε την πληγή. Από τότε το λιοντάρι παρέμεινε μαζί του και συνόδευε συνήθως τον όνο που έφερνε νερό από τον ποταμό Ιορδάνη. Μία μέρα που το λιοντάρι δεν βρισκόταν κοντά στο υποζύγιο (στην περίπτωση της εικονογράφησης της Δοχειαρίου ενώ κοιμόταν, κατ' ακολουθία της διήγησης του *Συναξαρίου Κωνσταντινούπολης*) διερχόμενοι έμποροι (Άραβες σύμφωνα με την PG) έκλεψαν τον όνο. Όταν το λιοντάρι επέστρεψε χωρίς το υποζύγιο, ο άγιος θεώρησε ότι το έφαγε και το καταδίκασε να μεταφέρει αυτό πλέον το αναγκαίο νερό από το ποτάμι. Έπειτα από καιρό, όταν οι έμποροι ξαναπέρασαν μαζί με τον όνο της λαύρας, το λιοντάρι τον αναγνώρισε, όρμησε εναντίον των εμπόρων (τρομάζοντάς τους σύμφωνα με το Συναξάριο Κωνσταντινούπολης) και, αφού έπιασε με τα δόντια το σχοινί του υποζυγίου, το έσυρε μαζί με τις καμήλες των εμπόρων στον άγιο. Αναγνωρίζοντας το λάθος του, ο άγιος Γεράσιμος ελευθέρωσε το λιοντάρι, το οποίο συνέχισε να τον επισκέπτεται τακτικά (ενώ σύμφωνα με την PG παρέμεινε μαζί του). Σαν πέθανε ο γέροντας, το λιοντάρι οδηγήθηκε από τον αββά Σαββάτιο στον τάφο του, όπου και ξεψύχησε.

ώμο, μορφή που σχετίζεται χρονολογικά με την υπόδειξη του τάφου του αγίου στο λιοντάρι³²¹ (εικ. 41.στ, 42.γ). Απέναντί του τοποθετείται η σκηνή της μετάνοιας των εμπόρων, η οποία δεν αναφέρεται στον βίο του αγίου και αποτελεί προφανώς προσθήκη στη σύνθεση κατά τους μετά την Άλωση χρόνους (εικ. 41.ε, 42.β). Στο δευτερεύον αυτό επεισόδιο δύο νέοι αγένειοι άνδρες μετανοούν μπροστά στον καθιστό άγιο για την πράξη τους. Εκατέρωθεν της κεφαλής του αγίου διατηρείται σε καλή κατάσταση η επιγραφή Ο ΑΓΙΟΣ αριστερά, ενώ κάποια ίχνη γραμμάτων δεξιά επιτρέπουν την ανασύνθεση του ονόματος Γεράσιμος. Η τρίτη σκηνή, η οποία είναι και η πρώτη που φέρει επιγραφή (ΕΧΕΤΩ ΤΗΣ / ΠΡΟΤΕΡΑΣ ΛΟ / ΧΜΗΣ³²²), εικονίζει τη στιγμή της απελευθέρωσης του λιονταριού από τον άγιο Γεράσιμο, μετά την αναγνώριση του λάθους του³²³ (εικ. 40.α, 42.α).

Στην κατώτερη ζώνη εικονίζονται δύο σκηνές σχετικές με τη συμπεριφορά του λιονταριού μετά το θάνατο του αγίου. Στη νοτιοανατολική πλευρά εικονίζεται, όπως πληροφορεί η επιγραφή ΜΕΓΑΛΩΣ ΒΡΥΧΗ / ΣΑΜΕΝΟΣ Ο ΛΕΩΝ³²⁴ (εικ. 43). Είναι η στιγμή που το λιοντάρι πληροφορείται από τον Σαββάτιο το θάνατο του αγίου. Στη συνέχεια, στην απέναντι πλευρά, εικονογραφείται ο θάνατος του λιονταριού (εικ. 44). Επάνω σε μαρμάρινη σαρκοφάγο που δηλώνει τον τάφο του αγίου (επιγραφή: Ο ΤΑΦΟΣ / ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ) βρίσκεται το νεκρό λιοντάρι, ενώ στα αριστερά του ο μοναχός Σαββάτιος δείχνει

³²¹ Η μορφή αυτή θα μπορούσε επίσης να συσχετιστεί με τον υπηρέτη του οσίου που αναφέρεται στον Μεγάλο Συναξαριστή (Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής* (Μάρτιος), 34), ο οποίος είπε στο γέροντα ότι το λιοντάρι έφαγε το υποζύγιο ή και ακόμη –αν δεν έφερε μοναστικά ενδύματα– με τον στρατιώτη που αναφέρεται στην *PG*, 87, 2968: «Ἦλθεν οὖν ἐν μιᾷ στρατιώτης εὐξασθαι πρὸς τὸν γέροντα, καὶ ἰδὼν τὸν λέοντα τὸ ὕδωρ βαστάζοντα, καὶ μαθὼν τὴν αἰτίαν, ἤλεσεν αὐτόν». Το πιο πιθανό είναι, στο πλαίσιο της εικονογραφικής οικονομίας και της ζωγραφικής απόδοσης της συμπεριφοράς του λιονταριού μετά το θάνατο του αγίου, ο ζωγράφος της τράπεζας της Λαύρας στο Άγιο Όρος να συσχέτισε τη μορφή με τον αββά Σαββάτιο που υπέδειξε στο λιοντάρι τον τάφο του αγίου Γερασίμου και μετά ξεψύχησε. Με μεγαλύτερη συνέπεια και χρονολογική συνέχεια των επεισοδίων εικονογραφείται το γεγονός στην τράπεζα της Λαύρας και στον νάρθηκα της Φιλανθρωπηνών, ενώ στις παραστάσεις της Διονυσίου και Δοχειαρίου χάνεται η συνέχεια της αφήγησης.

³²² Delehay, *Synaxarium*, 508.15-17: «Μάτην ἄρα ὁ λέων ὠνειδίζετο παρ' ἡμῶν· οὐκοῦν ἀπολυθεὶς τῆς δουλείας ἐκέτω τῆς προτέρας λόχμης». Πρόκειται για το λόγο που απευθύνει ο άγιος Γεράσιμος προς αδελφό του.

³²³ Ο Ι. Ταβλάκης, (Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 351-352) υποθέτει ότι πρόκειται για τη σκηνή κατά την οποία ο άγιος έδωσε στο λιοντάρι το όνομα Ιορδάνης.

³²⁴ Delehay, *Synaxarium*, 508.27-30: «Ὡς δὲ καὶ πρὸς τὸν τάφον ἀπήχθη, ἔνθα τὸ τίμιον τοῦ γέροντος κατέκειτο λείψανον, εὐθὺς πεσὼν καὶ μέγα βρυχησάμενος ἀφῆκε τὴν πνοήν». Από αυτό το χωρίο αντλούνται οι δύο επιγραφές που συνοδεύουν τις δύο τελευταίες σκηνές του βίου του αγίου Γερασίμου.

με τα δύο χέρια τον τάφο. Τη σκηνή συνοδεύει η επιγραφή ΚΑΙ ΠΕΣΩΝ ΑΦΙΚΕ / ΤΗΝ ΠΝΟΗΝ Ο ΛΕΩΝ.

Το σπάνιο εικονογραφικό θέμα του βίου του αγίου Γερασίμου εμφανίζεται, με διαμορφωμένα τα βασικά του χαρακτηριστικά, στη ζωγραφική της εποχής των Παλαιολόγων. Μοναδικό γνωστό παράδειγμα αποτελεί η σύνθεση στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό Θεσσαλονίκης³²⁵. Η παράσταση εμπλουτίστηκε και αποκρυσταλλώθηκε βαθμιαία στους μετά την Άλωση χρόνους³²⁶ και παρουσιάζεται με όλες τις επιμέρους σκηνές που την απαρτίζουν στην τράπεζα της Λαύρας³²⁷. Τα ίδια στοιχεία επαναλαμβάνονται σε όλες σχεδόν τις μεταγενέστερες παραστάσεις, οι οποίες εντάσσονται συνήθως στο εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα³²⁸ των καθολικών Διονυσίου³²⁹, Παλαιού Καθολικού Ξενοφώντος³³⁰ και Φιλανθρωπηνών³³¹. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου αντλεί για την απόδοση της παράστασης επιλεκτικά στοιχεία από την αποκρυσταλλωμένη εικονογραφία της σκηνής στην τράπεζα της Λαύρας και στον εξωνάρθηκα της Διονυσίου, τα οποία προσαρμόζει με σχετική επιτυχία στις ιδιορρυθμίες του αρχιτεκτονικού χώρου που καλείται να ζωγραφίσει. Σε ό,τι αφορά την κατεστραμμένη σήμερα κεντρική παράσταση του αγίου να βγάζει το αγκάθι από το πόδι του λιονταριού, η απόδοση του επεισοδίου στον εξωνάρθηκα (Σύναξις)

³²⁵ Τσιτουρίδου, *Ορφανός*, 176-179, εικ. 70-71. Επίσης *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, εικ. 78-79. Για την εικονογραφία του θέματος βλ. επίσης: Shütz L., «Gerasimus von Jordan», *Lchl*, 6, 391-393, Βακαλόνα Ε., «Scenes from the Life of St. Gerasimus of Jordan in Ivanovo», *ZLU* 21 (1985) 105-121.

³²⁶ Η Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 159, δεν αποκλείει την ύπαρξη κάποιου χαμένου σήμερα προτύπου σε κρητική εικόνα, παρόμοιου με εκείνο της Κοίμησης του Εφραίμ του Σύρου.

³²⁷ Millet, *Monuments*, 140.2.

³²⁸ Εξαίρεση αποτελεί η παράσταση στην τράπεζα της Μεγίστης Λαύρας.

³²⁹ Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, εικ. 157.

³³⁰ Τουτός – Φουστερης, *Ευρετήριο*, 407, αρ. 1.α-ε, στο νότιο νάρθηκα του παλαιού καθολικού της μονής Ξενοφώντος.

³³¹ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 158, 154, εικ. 134, Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 140-141, εικ. 221.

του καθολικού της μονής Διονυσίου³³² επιτρέπει την αποκατάστασή της. Υιοθετείται και στις δύο παραστάσεις κοινό εικονογραφικό πρότυπο, αν και στη Διονυσίου το επεισόδιο καταλαμβάνει την άνω αριστερή πλευρά της σύνθεσης. Οι μορφές διατάσσονται και αποδίδονται με τον ίδιο ακριβώς τρόπο, ενώ κοινά είναι και επιμέρους εικονογραφικά στοιχεία, όπως το ξύλινο σκαμνί που κάθεται ο άγιος και το σχηματικά αποδοσμένο δέντρο στην αριστερή πλευρά της παράστασης. Ο ίδιος εικονογραφικός τύπος χρησιμοποιείται νωρίτερα στην τράπεζα της Λαύρας, όπου η σκηνή δεν προβάλλει σε άνοιγμα σπηλαίου, όπως επίσης και στον δυτικό εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπηνών³³³.

3. Μεμονωμένες μορφές

Ο άγιος Δαβίδ ο εν Θεσσαλονίκη (επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ / ΔΑ(ΥΙ)Δ, Ο ΕΝ / ΘΕΣΣΑ / ΛΟΝΙΚΗ³³⁴) (σχ. 12, αρ. 18 / εικ. 45.α-β), στην ανατολική παρειά του τόξου στο νότιο τοίχο του νάρθηκα, εικονίζεται όρθιος και γέρος με μακριά λευκά μαλλιά που πέφτουν στους ώμους και μακριά άσπρη γενειάδα που φτάνει ως τα πόδια³³⁵. Υψώνει το αριστερό χέρι με ανεστραμμένη την παλάμη και κρατά στο δεξί ανοιχτό ειλητάριο με την αποσπασματικά σωζόμενη, λόγω φθορών από υγρασία, επιγραφή ΟΙΚΩ ΠΡΟΣΕΛ / ΘΩΝ ΤΟΥ Θ(Ε)ΟΥ ΚΑΙ / ΔΕΣΠΟΤΟΥ ΕΥ / ΞΑΙ ΠΡΕΠΟΝΤΩΣ / ΤΩΝ ΚΑΚΩΝ ΕΥ / ΡΕΙΝ ΛΥΣ [ΙΝ] / Β[ΙΩΤΙΚΟΝ ΔΕ [...]. Φορά λαδί χιτώνα, βαθυκόκκινο ιμάτιο και σκούρο πράσινο ανάλαβο, τα τυπικά ενδύματα του μεγαλόσχημου μοναχού. Ο εικονογραφικός τύπος του αγίου φαίνεται να

³³² Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, εικ. 157. Η παράσταση οργανώνεται σε δύο ζώνες, χωρίς καμία συνέπεια στη χρονολογική σειρά των γεγονότων της αφήγησης του περιστατικού με το λιοντάρι. Επάνω αριστερά τοποθετείται η κεντρική σκηνή με τον άγιο να θεραπεύει το λιοντάρι, ακολουθεί η σκηνή όπου το λιοντάρι μεταφέρει νερό μαζί με τη μετάνοια των κλεφτών του υποζυγίου και στη συνέχεια η σκηνή όπου ο άγιος ελευθερώνει το λιοντάρι. Η αφήγηση συνεχίζεται στην κάτω ζώνη με τη σκηνή όπου το λιοντάρι οδηγεί το υποζύγιο με τις καμήλες των εμπόρων στον άγιο και ακολουθεί η απεικόνιση του λιονταριού να κοιμάται και οι έμποροι να κλέβουν τον όνο. Η εικονογράφηση της κάτω ζώνης κλείνει με τη μορφή του αββά Σαββάτιου να οδηγεί το λιοντάρι στον τάφο του αγίου. Στον διπλανό πλάγιο στενό τοίχο επάνω τοποθετείται η σκηνή όπου το λιοντάρι μαθαίνει το θάνατο του αγίου και κάτω το λιοντάρι να ξεψυχά στον τάφο του. Ο κύκλος χρονολογείται μετά το 1553. Πρβλ. Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριον*, 259, σχέδιο 6.5.1 (αρ. 23.α-η). Για τη χρονολόγηση των τοιχογραφιών, ό.π., 260.

³³³ Millet, *Monuments*, 140.2 (κάτω αριστερά). Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 70-71 και 350-352 για την παρουσίαση της παράστασης και την ανάλυση του εικονογραφικού θέματος. Πρβλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 158-159, όπου η συγκριτική ανάλυση των σκηνών Λαύρας και Φιλανθρωπηνών. Την παράσταση της Φιλανθρωπηνών υποσ. 327.

³³⁴ Η επιγραφή έχει διορθωθεί και γραφεί δύο φορές με αποτέλεσμα η αριστερή της πλευρά να είναι δυσανάγνωστη καθώς η μία γραφή πέφτει πάνω στην άλλη.

³³⁵ *Ερμηνεία*, 165. Η μνήμη του αγίου τιμάται στις 26 Ιουνίου: Delehaye, *Synaxarium*, 771-772.

αποκρυσταλλώνεται ήδη από τα μεσοβυζαντινά χρόνια³³⁶, με διαφορές εστιασμένες στη στάση και τον τρόπο που κρατά το ειλητό, ενώ στην τράπεζα της μονής Χιλανδαρίου εικονίζεται ως στυλίτης³³⁷. Ο τύπος που χρησιμοποιείται από τον ζωγράφο της Δοχειαρίου, με τα ίδια φυσιognωμικά χαρακτηριστικά, στάση και κίνηση, απαντά στην τράπεζα της Λαύρας³³⁸, απ' όπου πιθανότατα αντλεί το πρότυπό του, καθώς και στις λιτές των μονών Διονυσίου³³⁹ και Δουσίου³⁴⁰.

Ο άγιος Αντύπας (επιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟΣ) / ΑΝΤΙ / ΠΑΣ) (σχ. 12, αρ. 19 / εικ. 46.α-β) παριστάνεται σε προτομή στο υπέρθυρο της νότιας πύλης του νάρθηκα. Εικονίζεται γέροντας μακρυγένης, σύμφωνα με την περιγραφή της *Ερμηνείας*³⁴¹. Φορά χειριδωτό χιτώνα, μανδύα και σταυροφόρο ωμοφόριο³⁴². Με το αριστερό χέρι κρατά το ωμοφόριό του και κλειστό κώδικα, ενώ υψώνει το δεξί σε σχήμα ευλογίας. Ο εικονογραφικός αυτός τύπος απαντά, ήδη στη ζωγραφική του 14ου αιώνα, στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό³⁴³ και στον Ταξιάρχη Μητροπόλεως στην Καστοριά³⁴⁴. Ανάλογος φυσιognωμικός τύπος για την απόδοση του αγίου (με δικαλωτή γενειάδα) υιοθετείται νωρίτερα από τον

³³⁶ Στους Αγίους Αναργύρους στην Καστοριά (1170-1180) Ορλάνδος Α., «Τα βυζαντινά μνημεία της Καστοριάς», *ΑΒΜΕ*, 4 (1938), αλλά και αργότερα στο Πρωτάτο (Millet, *Monuments*, εικ. 45.1), στη Μονή της Χώρας και αλλού (βλ. Georgitsoyanni, *Les peintures*, 280, σημ. 79)

³³⁷ Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 163 και 419, όπου ο σχολιασμός του τρόπου απόδοσης του αγίου στα αγιορείτικα μνημεία. Για τον βίο και την εικονογραφία του αγίου βλ. Ξυγγόπουλος Α., «Ανάγλυφον του οσίου Δαβίδ του εν Θεσσαλονίκη», *Μακεδονικά* 2 (1941-1952) 143-166, Loenertz R.-J., «Saint David de Thessalonique. Sa vie, son culte, ses reliques, ses images», *REB* 1953, 205-223, Georgitsoyanni, *Les peintures*, 280-281, Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 270-271. Στα δύο τελευταία διεξοδική παρουσίαση των διαφορετικών εικονογραφικών τύπων του αγίου.

³³⁸ Millet, *Monuments*, 146.1 (τέταρτος από αριστερά), Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 50.

³³⁹ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 406.

³⁴⁰ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

³⁴¹ *Ερμηνεία*, 155. Ήταν επίσκοπος Περγάμου και εορτάζεται στις 11 Απριλίου (Delehay, *Synaxarium*, 595-598).

³⁴² Τα χρώματα της παράστασης έχουν αλλοιωθεί.

³⁴³ Τσιτουρίδου, *Ορφανός*, εικ. 4. Σχετικά με τους εικονογραφικούς τύπους που χρησιμοποιούνται για την απόδοση του αγίου Αντύπα βλ. Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 261-262.

³⁴⁴ Πελεκανίδης, *Καστοριά*, εικ. 13.α. Παράσταση του αγίου αναφέρεται επίσης από την Georgitsoyanni, *Les peintures*, 66 στο Παλαιό Καθολικό της Μεταμόρφωσης Μετεώρων, η οποία επιζωγραφίστηκε στις εργασίες επέκτασης του καθολικού το 1552. Ζωγραφίζεται ως ιεράρχης με πολυσταύριο φαιλόνιο και σταυροφόρο ωμοφόριο, γέρος με μακριά λευκή γενειάδα και κοντά μαλλιά, να κρατά με τα δύο χέρια (το ένα σκεπασμένο από τα ιμάτιά του) κλειστό κώδικα (προσωπική παρατήρηση).

ζωγράφο της μονής Ρουσάνου³⁴⁵, ενώ επαναλαμβάνεται στη σκηνή του μαρτυρίου του στη λιτή της Δοχειαρίου³⁴⁶ και νωρίτερα, στις λιτές των μονών Δουσίκου³⁴⁷, Μεταμόρφωσης Μετέωρων³⁴⁸, Ρουσάνου³⁴⁹ και Όσιου Μελέτιου³⁵⁰. Τον εικονογραφικό τύπο του νάρθηκα της Δοχειαρίου μεταφέρει αργότερα ο ζωγράφος της τράπεζας της ίδιας μονής³⁵¹.

Ο άγιος Μωυσής ο Αιθίοπας (επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ ΜΩΥ / ΣΗΣ / Ο ΑΙΘΙ / ΩΨ) (σχ. 12, αρ. 20 / εικ. 47.α-β) εικονίζεται απέναντι από τον Δαβίδ Θεσσαλονίκης, στη δυτική παρειά του τόξου, στον νότιο τοίχο του νάρθηκα. Αποδίδεται όρθιος με ελαφρά στροφή του κορμού, μεσήλικας με ψαρά μαλλιά και γένια. Φορά κοκκινωπό χιτώνα και πράσινο μανδύα που πορπώνεται στον δεξιό ώμο και σκούρο μπλε ανάλαβο. Υψώνει το δεξί χέρι στο στήθος με ανεστραμμένη την παλάμη και στο αριστερό κρατά κλειστό ειλητάριο. Ο Μωυσής, «οὗτος ὁ μακάριος τῷ μὲν γένει ἦν Αἰθίοψ, τῇ δὲ χροιᾷ μέλας ἀκριβῶς»³⁵², συμπεριλαμβάνεται στον εικονογραφικό διάκοσμο του νάρθηκα από τον 14ο αιώνα, με παλαιότερη γνωστή παράσταση στη μονή Λέσνοβο³⁵³. Ο άγιος παριστάνεται δύο φορές στο καθολικό της Δοχειαρίου³⁵⁴. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου αντλεί το πρότυπό του από την αντίστοιχη παράσταση στην τράπεζα

³⁴⁵ Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 224, εικ. 180. Βρίσκεται ανάμεσα στους αγίους σε μετάλλια στο βόρειο χοροστάσιο του καθολικού.

³⁴⁶ Millet, *Monuments*, εικ. 235.3

³⁴⁷ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

³⁴⁸ Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, 171.

³⁴⁹ Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 249-250, εικ. 220.

³⁵⁰ Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 30.

³⁵¹ Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 176, 378.

³⁵² Delehay, *Synaxarium*, 929, τιμάται την 28η Αυγούστου.

³⁵³ Gabelić, *Lesnovo*, 156 (αρ. 301), 203-204 και εικ. 110. Η απεικόνιση του αγίου αναφέρεται επίσης στη λιτή των μονών Βατοπαιδίου και Χελανδαρίου από τους Τούτο – Φουστέρη, *Ευρετήριο*, 130 (αρ. 31, εικονίζεται μαζί με τον άγιο Βάρβαρο) και 189 (αρ. 202). Για την εικονογραφία του βλ. και Kaster G., «Moses der Äthiopier (von Skete)», *Lchl* 8, 24.

³⁵⁴ Ο άγιος Μωυσής εικονίζεται επίσης ανάμεσα στους αγίους του δυτικού τοίχου της λιτής (σελ. 432 και σχ. 13, αρ. 266). Η μορφή του σήμερα δεν είναι ορατή λόγω τοποθέτησης αποθηκευτικού επίπλου στο χώρο. Βλ. Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 344 (σχέδιο 10.1.5., αρ. 266). Ο άγιος απαντά επίσης στην εικονογράφηση των τραπεζών των αγιορείτικων μονών. Βλ. Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 219 (Βατοπέδι), 147 (Εσφιγμένου), 162 (Χιλανδάρη, αλλά με κόκκινα μαλλιά και ανοιχτό ειλητάριο).

της Λαύρας³⁵⁵, όπου δένεται διαφορετικά ο μανδύας του αγίου, ενώ με όμοιο τρόπο εικονίζεται στις λιτές των μονών Διονυσίου³⁵⁶ και Δουσίκου³⁵⁷.

Ο άγιος Θεόδωρος ο Συκεώτης (επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ / Ο / ΣΥ / ΚΕ / Ω / ΤΗ / Σ) (σχ. 12, αρ. 21 / εικ. 48), ο θαυματουργός και επίσκοπος Αναστασιουπόλεως³⁵⁸, εικονίζεται στη νοτιοδυτική γωνία του νάρθηκα. Παριστάνεται γέροντας με κοντά μαλλιά και μακριά, ίσια γενειάδα³⁵⁹, φορώντας πορτοκαλί χιτώνα, πράσινο μανδύα που πορπώνεται ψηλά στον λαιμό και μπλε ανάλαβο. Ανάμεσα από τον μανδύα διακρίνεται κρεμασμένος σταυρός. Στα χέρια κρατά κλειστό ειλητό. Πρόκειται για σπάνια εικονιζόμενο άγιο, του οποίου παράσταση σε προτομή εντοπίζεται στο δεξί φύλλο διπτύχου - λειψανοθήκης που χρονολογείται μεταξύ του 1367 και του 1384, στον καθεδρικό ναό της Cuenca στην Ισπανία³⁶⁰. Πάλι σε προτομή και ως γέρος, με μακριά και σγουρά γένια, εικονίζεται στο υπέρθυρο της λιτής στη μονή Διονυσίου να ευλογεί με το δεξί και να κρατά κλειστό ειλητό στο αριστερό³⁶¹.

Ο άγιος Παύλος ο εν Λάτρω (επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ / ΠΑΥ / ΛΟΣ / Ο ΕΝ ΤΩ / ΛΑΤΡΩ) (σχ. 12, αρ. 28 / εικ. 49.α-β) εικονίζεται στη νότια παρειά του τόξου που ανοίγεται στην αντίστοιχη πλευρά του δυτικού τοίχου του νάρθηκα. Τυπολογικά ανήκει στις γεροντικές μορφές ασκητών με τη χαρακτηριστική μακριά

³⁵⁵ Millet, *Monuments*, εικ. 146.2. Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 56, εικ. 28.

³⁵⁶ Μονή Διονυσίου, εικ. 417, όπου εικονίζεται στην ίδια στάση και με παρόμοιες κινήσεις των χεριών, καθώς και τον τρόπο που πορπώνεται ο μανδύας στον ώμο. Αποδίδεται επίσης με τα ίδια φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά αλλά όχι τη λεπτότητα της μορφής στον νάρθηκα της Δοχειαρίου. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου μοιάζει να χρησιμοποιεί το ίδιο ανθίβολο, το οποίο προσαρμόζει στον προσωπικό τρόπο έκφρασης.

³⁵⁷ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

³⁵⁸ Delehaye, *Synaxarium*, 619. Η μνήμη του τιμάται στις 22 Απριλίου.

³⁵⁹ Ως «γέρων κοντογένης» αναφέρεται στη Διονυσίου, *Ερμηνεία*, 163.

³⁶⁰ Kaster K. G., «Theodor Sykeota von Anastasiopolis», *Lchl*, 8, 447. Πρβλ. κατάλογο έκθεσης: *Η Βυζαντινή τέχνη, τέχνη ευρωπαϊκή*, Ζάππειο Μέγαρο, Αθήνα 1964, 218 (αρ. 212), 496 (Βιβλιογραφία). Βλ. επίσης Ostrogorsky G. – Schweinfurth P., «Das Reliquiar der Despoten von Epirus», *Seminarium Kondakovianum*, IV (1931), 169 και *Mother of God. Representations of the Virgin Mary in Byzantine art* (επιμ. Μ. Vassilaki), Milano (Skira) 2000, 320-321. Εικονίζεται στην κάτω δεξιά κάθετη ζώνη αγίων σε προτομή και πιθανότατα μακρυγένης.

³⁶¹ Μονή Διονυσίου, εικ. 425 και 451 λεπτομέρεια. Εικονογραφικά η μορφή στη λιτή της Δοχειαρίου πλησιάζει περισσότερο στη μορφή του αγίου Ποιμένος (ό.π., εικ. 423). Πρόκειται προφανώς για έναν τυποποιημένο εικονογραφικό τύπο αγίου - μοναχού που χρησιμοποιείται για την απόδοση διαφόρων αγίων με μικρές κάθε φορά τροποποιήσεις στη στάση ή την κίνηση. Παράσταση του αγίου Θεοδώρου του Συκεώτη αναφέρεται επίσης στον ναό των Αγίων Αναργύρων της μονής Βατοπαιδίου (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 151, αρ. 77), στην τράπεζα της μονής Ξενοφώντος (Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 31 και Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 416, αρ. 75), στην οποία ακολουθείται ο τύπος που προτείνεται από την *Ερμηνεία* του Διονυσίου εκ Φουρνά, καθώς και στην τράπεζα της Διονυσίου (Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 103, Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 264, αρ. 79).

γενειάδα³⁶². Φορεί καστανόχρωμη μηλωτή, μπλε ανάλαβο και στη μέση ζώνη. Υψώνει το δεξί χέρι σε σχήμα ομιλίας και με το αριστερό κρατά ανοικτό ειλητάριο, όπου αναγράφεται ΥΠΩΠΙΑΖΕ / ΤΟ ΣΩΜΑ ΚΑΙ / ΠΡΟΣΕΥΧΟΥ / ΣΥΝΕΧΩΣ Κ(ΑΙ) / ΤΩΝ ΕΑΥΤΩ / ΠΡΟΣΛΗΨΩΝ ΛΟ / ΓΙΣΜΩΝ, ΤΑ / ΧΙΣΤΑ ΑΠΑΛΛΑ / ΤΤΗ. Ο ιδρυτής της μονής του Στυλού στο όρος Λάτμος εικονίζεται με αποκρυσταλλωμένα τα φυσιογνωμικά του χαρακτηριστικά ήδη από τη μεσοβυζαντινή περίοδο³⁶³. Με μόνη ίσως διαφορά την αυστηρή μετωπικότητα της μορφής, ο άγιος Παύλος εικονίζεται με τον ίδιο τρόπο στο βορειοδυτικό γωνιακό διαμέρισμα του Πρωτάτου³⁶⁴, πρότυπο το οποίο πιθανότατα μεταφέρει ο Θεοφάνης στην τράπεζα της Λαύρας³⁶⁵ και αναπαράγει ο ζωγράφος της Δοχειαρίου στον κυρίως ναό και τον νάρθηκα του καθολικού³⁶⁶. Με ανάλογα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά, αμφίεση και στάση, αλλά περισσότερο μετωπικός, αποδίδεται επίσης στον δυτικό τοίχο τού κυρίως ναού της μονής Δουσίου³⁶⁷.

Ο άγιος Μάμας (επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ / ΜΑ ΜΑ / Σ) (σχ. 12, αρ. 33 / εικ. 50.α-β) τοποθετείται στον τοίχο κάτω από το παράθυρο (σήμερα κλειστό) που ανοίγεται στην καμάρα της νότιας πλευράς του δυτικού τοίχου. Ο άγιος εικονίζεται νέος και αγένειος, με ατίθασα μαλλιά ως τον αυχένα, να κάθεται με ελαφρά στροφή του κορμού κατά τα τρία τέταρτα πάνω σε λιοντάρι που στρέφει το βλέμμα προς τον θεατή³⁶⁸. Κρατά με το δεξί χέρι μακριά ποιμενική ράβδο και με το αριστερό αρνάκι. Φορά πράσινο πολυτελή χιτώνα και κόκκινο ιμάτιο που

³⁶² Σύμφωνα με την *Ερμηνεία*, 166 είναι «γέρων φαρακλός, εις πέντε χωρίζων τὸ γένειον καὶ φορῶν αἴγειον δέρμα». Η μνήμη του τιμάται στις 15 Δεκεμβρίου (Delehaye, *Synaxarium*, 312).

³⁶³ Βλ. την εικόνα στη μονή Σινά με παράσταση Δέησης και τους άγιους Σαράντα Πατέρες του Σινά [Σωτηρίου, *Εικόνες Σινά*, 134-135, εικ. 153 (άνω αριστερά)· πρβλ. Schütz L., «Paulus von Latmos (der Jüngere)», *Lchl*, 8, 149].

³⁶⁴ Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 56 (αρ. 360). Εικόνα του αγίου στο *Ιερός Ναός Πρωτάτου*, 297. Ο άγιος εικονίζεται, όπως και στον νάρθηκα, με μηλωτή, ανάλαβο και ζώνη, φαλακρός, με μακριά λευκή γενειάδα και χαρακτηριστική τριχοφυΐα στα χέρια.

³⁶⁵ Millet, *Monuments*, εικ. 146.1. Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 55, εικ. 27. Έχει αλλοιωθεί ο αρχικός χαρακτήρας της ζωγραφικής από τις νεότερες επιζωγραφίσεις.

³⁶⁶ Τουτός – Φουστέρης 342, κυρίως ναός Δοχειαρίου, βόρειος τοίχος, δυτική πλευρά, στην καμάρα (δυτικά) (αρ. 347). Ο άγιος Παύλος εικονίζεται επίσης στη λιτή της Χιλανδαρίου (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 187, αρ. 61), στη λιτή της Κουτλουμουσίου (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 308, αρ. 21) και στην τράπεζα της Δοχειαρίου (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 356, αρ. 167).

³⁶⁷ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

³⁶⁸ Η μνήμη του τιμάται στις 2 Σεπτεμβρίου (Delehaye, *Synaxarium*, 5-7). Πρβλ. *Ερμηνεία*, 159, 271, για την απόδοσή του ως νέου, αγένειου.

αφήνει ελεύθερο το δεξί χέρι. Η σκηνή εκτυλίσσεται σε τοπίο που αναπτύσσεται σε τρία επίπεδα, με πλούσια χαμηλή βλάστηση και ένα σχηματοποιημένο δένδρο στο βάθος. Ο άγιος Μάμας, προστάτης των βοσκών και των ζώων, εικονίζεται συνήθως ως μάρτυρας μαζί με τον άλλο αγροτικό άγιο Τρύφωνα³⁶⁹. Ο εικονογραφικός τύπος που χρησιμοποιείται από τον ζωγράφο της Δοχειαρίου αποτελεί παραλλαγή του αγίου σε λιοντάρι που απαντά στη ζωγραφική της Κύπρου ήδη από τον 13ο αιώνα³⁷⁰. Ο τύπος αυτός, σε διάφορες παραλλαγές, συναντάται σε μνημεία και εικόνες της Κύπρου κατά τον 15ο και 16ο αιώνα³⁷¹. Ο εικονογραφικός τύπος με τον άγιο να κοιτά μπροστά και το λιοντάρι προς τον θεατή υιοθετείται το 1494 από τον ζωγράφο στον Τίμιο Σταυρό, στο Αγιασμάτι κοντά στην Πλατανιστάσα³⁷², και σε απλουστευμένη μορφή επαναλαμβάνεται

³⁶⁹ Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων, 276-277*, Γκιολές, Οι τοιχογραφίες Διονυσίου, 151. Παράλληλα με τον τύπο του αγίου ως μάρτυρα απαντούν και παραστάσεις του όρθιου, κρατώντας την ποιμενική ράβδο και το αρνί στα χέρια, όπως για παράδειγμα στη Μητρόπολη του Μυστρά (Millet, *Mistra*, εικ. 85.2), στον ναό του Σωτήρα Χριστού στο Σπηλί/Άγιο Βασίλειο Κρήτης (Gallas-Wessel-Borboudakis, *Byzantinisches Kreta*, 287, εικ. 245), στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στα Πεδουλά Κύπρου (Gabeliç, *St. Mamas*, 70, εικ. 3), στην Κοίμηση της Θεοτόκου στο Κουρδάλι (ό.π., 72, εικ. 8).

³⁷⁰ Σε εικόνα του τέλους του 13ου αι. από το παρεκκλήσιο της Παναγίας Καθολικής στο Πελέντρι (Sophocleous S., *Icones de Chypre. Diocèse de Limassol 12e-16e siècle*, Λευκωσία 2006, 464, εικ. 154). Σύμφωνα με τον Γαρίδη (Garidis, *La peinture*, 45, σημ. 129), το θέμα εμφανίζεται στην τέχνη της Γεωργίας (χωρίς όμως το αρνάκι) ήδη από τον 6ο αι. Απεικονίσεις του αγίου Μάμα καθισμένου σε λιοντάρι, μετωπικού, να υψώνει το δεξί χέρι με ανεστραμμένη την παλάμη εντοπίζονται σε μικρογραφία χειρογράφου με κείμενα του Γρηγόριου του Θεολόγου, του τέλους του 12ου αι. [Georgian National Center of Manuscripts, πρώην Kekelidze Institut, SSR. MS. No. A 109-Amiranašvili Š., *La miniature Georgienne*, Μόσχα (εκδ. Iskusstvo) 1966 (ρώσικα με αγγλικό κατάλογο έργων), 67, εικ. 55]. Στην παράσταση η μορφή του αγίου Μάμα αποτελεί προσωποποίηση της άνοιξης. Ο άγιος εικονίζεται επίσης να κάθεται σε λιοντάρι κοιτώντας μπροστά και κρατώντας σταυρό στο χέρι, όπως για παράδειγμα στο *tondo* από το Γκελάτι του 12ου αι. [Mérissachvili R. – Tsintsadze V., *L'art de la Georgie ancienne*, (εκδ. Hier et Demain) 1978, 263]. Φαίνεται ότι πρόκειται για ένα ευρύτερα διαδεδομένο εικονογραφικό τύπο, ο οποίος –όπως αναφέρει ο Γαρίδης (ό.π.)– εισήχθη στην Κύπρο μέσω της Παλαιστίνης ή της Μικράς Ασίας.

³⁷¹ Gabeliç, «St Mamas», 69-75. Η λατρεία του αγίου ξεκίνησε από την Καισάρεια της Καππαδοκίας και γνώρισε ιδιαίτερη διάδοση στην Κύπρο. Για το θέμα βλ. επίσης Μαραβά-Χατζηνικολάου Α., *Ο άγιος Μάμας*, Αθήνα (Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών) 1995, Kaster G. «Mam(m)as», *Lchl*, 7, 483-485. Στη μία παραλλαγή ο άγιος στρέφει το βλέμμα προς τον θεατή: στον Άγιο Μάμα στα Λουβαρά (Gabeliç, «St Mamas», 72, εικ. 6), σε εικόνες του αγίου από τον ναό του Αγίου Αντωνίου, Κεδάρες, και από τον ναό του Αγίου Γεωργίου, Αχέλεια, στο Βυζαντινό Μουσείο Μητροπόλεως Πάφου (Μαραβά-Χατζηνικολάου, *Ο άγιος Μάμας*, πίν. XXVII, XXVI). Σε εικόνα από την εκκλησία του Αγίου Ανδρονίκου και της Αγίας Αθανασίας, ο άγιος στρέφεται αλλά δεν κοιτά τον θεατή (Sophocleous, *Icones de Chypre*, 424, εικ. 115). Σε άλλες περιπτώσεις εικονίζεται να κάθεται μετωπικός πάνω στο λιοντάρι: στην Παναγία Φορβιώτισσα, Ασίνου (Gabeliç, «St Mamas», 70, εικ. 2), στον Αρχάγγελο Μιχαήλ, Βιζάκια (ό.π., 73, εικ. 10), σε εικόνα του αγίου Μάμα από την Παναγία Χρυσολιωτίτισσα, σήμερα στο Βυζαντινό Μουσείο του Ιδρύματος Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ' στη Λευκωσία (Μαραβά-Χατζηνικολάου, *Ο άγιος Μάμας*, πίν. XXII). Σε εικόνα του αγίου από την Παναγία Καθολική στο Πελέντρι το λιοντάρι στρέφεται προς τον άγιο (ό.π., XXV). Η λατρεία του αγίου ήταν διαδεδομένη και στην Κρήτη, ενώ κύκλος του βίου του απαντά στον ομώνυμο ναό στην Παλαιοχώρα Σελίνου, του 14ου αιώνα (Spatharakis I. – Van den Brink A. A. T. – Verweij A., «A cycle of St. Mamas in a Cretan church», *JOB* 53 (2003) 229-238, εικ. 2-8).

³⁷² Stylianou, *The painted churches*, 208 (εικ. 118) και Gabeliç, «St Mamas», 71 (εικ. 5). Στην παράσταση εμφανίζεται και το σχηματοποιημένο δέντρο στο βάθος του φυσικού τοπίου.

στην εκκλησία της Μεταμόρφωσης του Σωτήρα στο Παλαιοχώρι (16ος αι.)³⁷³. Πρόκειται προφανώς για ένα διαδεδομένο εικονογραφικό τύπο, ο οποίος μέσα από την κίνηση των φορητών εικόνων και ανθιβόλων των ζωγράφων των ενετοκρατούμενων ορθόδοξων καλλιτεχνικών κέντρων του 15ου και 16ου αιώνα εισήχθη στη μνημειακή ζωγραφική των μοναστηριακών κέντρων του ελλαδικού χώρου.

Ο άγιος Κυριακός ο Αναχωρητής (επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ / ΚΥΡΙΑΚΟ / Σ Ο ΑΝΑ / ΧΩΡΗΤΗ / Σ) (σχ. 12, αρ. 31 / εικ. 51.α-β) εικονίζεται απέναντι από τον άγιο Παύλο Λάτρου. Είναι γέροντας, ασκητής, με κοντά μαλλιά και μακριά γενειάδα που χωρίζεται στα δύο³⁷⁴. Φορά μακριά γκριζα μηλωτή, κεραμιδί ανάλαβο, ζώνη και πράσινο μανδύα που πορπώνεται στο στήθος και χαμηλά πάνω από τα γόνατα. Υψώνει το δεξί χέρι στο στήθος σε σχήμα ευλογίας και με το αριστερό κρατά ανοικτό ειλητάριο με την επιγραφή ΜΑΚΑΡΙΟΣ Ο / ΤΗΝ ΑΡΕΤΗΝ / ΥΨΗΛΟΣ ΤΟ / ΦΡΟΝΗΜΑ ΔΕ / ΤΑΠΕΙΝΟΣ · ΜΕ / ΤΑ ΑΓΓΕΛΩΝ / ΓΑΡ ΣΥΝΑΡΙΘ / ΜΗΘΗΣΕΤΑΙ. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου, χρησιμοποιώντας τυποποιημένα εικονογραφικά στοιχεία κατά τον 16ο αιώνα για την απεικόνιση των αγίων-αναχωρητών, παραλλάσσει τον τύπο που χρησιμοποιεί ο Θεοφάνης στην τράπεζα της Λαύρας³⁷⁵ συνδυάζοντας χαρακτηριστικά της παράστασης στη

³⁷³ Stylianos, *The painted churches*, 274, εικ. 161. Ο άγιος δεόμενος ανάμεσα σε λιοντάρια εικονίζεται στο Μηνολόγιο του Σεπτεμβρίου στη λιτή της μονής Φιλανθρωπηγών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 108, εικ. 78). Στην παράσταση ο άγιος στρέφει το βλέμμα προς τον θεατή, όπως και δύο από τα εικονιζόμενα λιοντάρια. Οι παραστάσεις της λιτής της Φιλανθρωπηγών και του νάρθηκα της Δοχειαρίου ανάγονται σε κοινό εικονογραφικό πρότυπο.

³⁷⁴ Ο άγιος Κυριακός από την Κόρινθο, αναχωρητής στη Λαύρα του Σουκά, εορτάζεται στις 29 Σεπτεμβρίου (Delehay, *Synaxarium*, 87-89). Σύμφωνα με την *Ερμηνεία*, 165 πρόκειται για αναχωρητή γέρο, οξυγένη, αλλά διαφορετικό χωρίο αναφέρεται να κοσμεί την επιγραφή του (ό.π., 286).

³⁷⁵ Millet, *Monuments*, εικ. 147.1. Εδώ εικονίζεται επίσης με μηλωτή, ανάλαβο και μανδύα που δεν πορπώνεται αλλά πέφτει στους ώμους. Κρατά και με τα δύο χέρια ειλητάριο, όπου αναγράφεται επιγραφή που δεν έχει σχέση ούτε με αυτή της Δοχειαρίου ούτε με την προτεινόμενη από τον Διονύσιο εκ Φουρνά στην *Ερμηνεία*.

λιτή της Διονυσίου³⁷⁶. Ο εικονογραφικός τύπος του νάρθηκα και του κυρίως ναού της Δοχειαρίου, σε πιο μετωπική εκδοχή, αναπαράγεται αργότερα στην τράπεζα της ίδιας μονής³⁷⁷.

Ο άγιος **Σαββάτιος** (επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ / ΣΑΒΑ / ΤΙΟΣ) (σχ. 12, αρ. 29 / εικ. 53.Β) εικονίζεται μέχρι το ύψος των γονάτων, στη νότια πλευρά του εσωράχιου του τόξου που ανοίγεται στη νότια πλευρά του δυτικού τοίχου. Πρόκειται για νεαρό άγιο με πολυτελή ενδυμασία, μαλλιά μέχρι τον αυχένα και κοντό γένι. Με το δεξί χέρι κρατά τον σταυρό του μαρτυρίου και με το αριστερό τον μανδύα του. Ο ζωγράφος μεταφέρει τον ίδιο εικονογραφικό τύπο που χρησιμοποίησε στον δυτικό τοίχο του κυρίως ναού της μονής, στη ζώνη των αγίων σε μετάλλια (νότια πλευρά)³⁷⁸. Παράσταση του αγίου Σαββάτιου στα αγιορείτικα μνημεία απαντά ήδη τον 14ο αιώνα στον ζωγραφικό διάκοσμο του Πρωτάτου³⁷⁹ και αργότερα στο παρεκκλήσιο του Ακάθιστου στη μονή Διονυσίου,

³⁷⁶ Μονή Διονυσίου, εικ. 410, 436. Στην περίπτωση της Διονυσίου εικονίζεται ως μεγαλόσχημος μοναχός, ανάμεσα στους αγίους της λιτής, με τα ίδια φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά, αλλά κρατώντας και με τα δύο χέρια το ειλητό όπου αναγράφεται η ίδια επιγραφή με του νάρθηκα της Δοχειαρίου. Ο τύπος αυτός είναι γνωστός από εικόνα Μηνολογίου του Σεπτεμβρίου στο Μεγάλο Μετέωρο, όπου εικονίζεται ως μοναχός να ευλογεί και να κρατά κλειστό ειλητάριο (Χατζηδάκης – Σοφινός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, 197, κάτω αριστερά). Παραλλαγή του εικονογραφικού τύπου υιοθετείται πιθανότατα –απ’ όσο τουλάχιστον επιτρέπει η δημοσιευμένη φωτογραφία στο λεύκωμα του Millet, *Monuments*, εικ. 130.3– στο καθολικό της Λαύρας, στο ΒΔ γωνιακό διαμέρισμα, στη βόρεια παρειά του ανατολικού τόξου. Ο άγιος, ως μοναχός, έχει αποδοθεί και στον κύκλο του Μηνολογίου στην τράπεζα της Λαύρας (Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 62, εικ. 20, Millet, *Monuments*, εικ. 142.2), καθώς επίσης στην τράπεζα της Διονυσίου, όπου εικονίζεται σε προτομή (Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 111, εικ. 33, Millet, *Monuments*, εικ. 214), στο παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου στη Μονή Αγίου Παύλου [Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 373, (αρ. 87), εικ. 87], ανάμεσα στους αγίους με έντονη νεότερη επιζωγράφιση στο καθολικό της Δοχειαρίου (προσωπική παρατήρηση) και στη μονή Φιλανθρωπικών, σε προτομή και ολόσωμος (Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, εικ. 173 και 310 αντίστοιχα). Παράσταση του αγίου αναφέρεται επίσης στη λιτή της μονής Κουτλουμουσίου (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 308, αρ. 62). Ο εικονογραφικός τύπος του αγίου-μοναχού, αλλά δεόμενου, εμφανίζεται ήδη σε μικρογραφία του Μηνολογίου του Βασιλείου (*Il menologio di Basilio*, 73), ενώ κατά τη μεσοβυζαντινή εποχή συναντάται στο Ερημητήριο του Αγίου Νεοφύτου στην Κύπρο (Mango – Hawkins, «St Neophytos», εικ. 78, Sacoroulo M., *Asinou en 1106 et sa contribution a l’iconographie*, Bruxelles (Bibliothèque de Byzantion 2) 1966, εικ. XXVIII). Σχετικά με την εικονογραφία της μορφής πρβλ. Ramseger I., «Cyrriacus (Quiriacus) von Palästina (von Korinth)», *Lchl* 6, 16.

³⁷⁷ Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 184, εικ. 70.

³⁷⁸ Millet, *Monuments*, 216.1. Στην Ερμηνεία του Διονυσίου δεν αναφέρονται τα φυσιογνωμικά του χαρακτηριστικά (*Ερμηνεία*, 191).

³⁷⁹ *Ιερός Ναός Πρωτάτου*, 180. Η παράσταση είναι κατεστραμμένη στο άνω μέρος. Αποδίδεται ως μάρτυρας, στα δεξιά του Δορυμέδοντος, νεαρής σχετικά ηλικίας με κοντό μαλλί μέχρι τον αυχένα και κοντό γένι. Κρατά σταυρό στο δεξί χέρι, ενώ το αριστερό είναι καλυμμένο από τον μανδύα. Φορεί, όπως και στη μεταγενέστερη παράσταση στον νάρθηκα της Δοχειαρίου, πολυτελή ενδυμασία.

καθώς και στο ΒΔ γωνιακό διαμέρισμα της μονής Κουτλουμουσίου³⁸⁰. Ο άγιος Σαββάτιος, ως μάρτυρας εντός μεταλλίου, εικονίζεται επίσης στη λιτή της μονής Δουσίκου³⁸¹, όπου υιοθετείται διαφορετικός φυσιογνωμικός τύπος.

Ο άγιος Τρόφιμος (επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ / ΤΡΟ / ΦΗ / ΝΟΝ) (σχ. 12, αρ. 32 / εικ. 53.α) εικονίζεται στο χώρο μεταξύ του δίλοβου παράθυρου. Είναι και αυτός ενδεδυμένος με πολυτελή φορεσιά και κρατά στο δεξί χέρι τον σταυρό του μαρτυρίου, ενώ απλώνει το αριστερό με ανεστραμμένη την παλάμη. Είναι γέρος με λευκά μαλλιά και μακριά γένια³⁸². Όπως και στην περίπτωση του αγίου Σαββάτιου, ο ζωγράφος αντλεί το πρότυπό του από την παράσταση του αγίου στον κυρίως ναό³⁸³. Παλαιότερο γνωστό παράδειγμα αποτελεί η μορφή του αγίου ως μάρτυρα στο Πρωτάτο, όπου όμως αποδίδεται νέος και αγένειος³⁸⁴. Η μορφή του αναφέρεται επίσης στον ζωγραφικό διάκοσμο του παρεκκλησίου του Ακάθιστου στη μονή Διονυσίου, ανάμεσα στους αγίους στη ζώνη μεταλλίων στη βόρεια πλευρά³⁸⁵, ενώ με όμοια προσωπογραφικά χαρακτηριστικά και ως μάρτυρας, εντός μεταλλίου, αποδίδεται στη λιτή της μονής Δουσίκου³⁸⁶.

Ο άγιος Δορυμέδων (επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ / ΔΩΡΙ / ΜΕΔΩΝ) (σχ. 12, αρ. 30 / εικ. 53.γ) εικονίζεται στο εσωράχιο του νότιου τόξου του δυτικού τοίχου, στη βόρεια πλευρά, επίσης μέχρι το ύψος των γονάτων, όπως και ο άγιος Σαββάτιος απέναντί του. Είναι νέος, αγένειος, με κοντά μαλλιά, συμπίπτοντας με την περιγραφή της *Ερμηνείας*³⁸⁷. Κρατά τον σταυρό του μαρτυρίου και υψώνει το αριστερό με ανεστραμμένη την παλάμη στο στήθος. Φορά κι αυτός πολυτελή ενδυμασία. Και σε αυτή την περίπτωση ο ζωγράφος αποδίδει τον άγιο με τον ίδιο φυσιογνωμικό τύπο που χρησιμοποιεί στον δυτικό τοίχο τού κυρίως ναού, στη ζώνη των αγίων σε μετάλλια (νότια πλευρά)³⁸⁸. Με αρχαιότερη ίσως παράσταση

³⁸⁰ Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 251 (αρ. 156) για το Παρεκκλήσιο του Ακάθιστου της μονής Διονυσίου, όπου εικονίζεται ανάμεσα στους αγίους στη ζώνη μεταλλίων της βόρειας πλευράς, και ό.π., 302, αρ. 222 για τον κυρίως ναό της μονής Κουτλουμουσίου.

³⁸¹ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

³⁸² Ως αρχιγένης περιγράφεται και στην *Ερμηνεία*, 191.

³⁸³ Millet, *Monuments*, 216.1.

³⁸⁴ *Ιερός Ναός Πρωτάτου*, 180. Αποδίδεται σε προτομή δίπλα στον Σαββάτιο ως μάρτυρας, με κοντό μαλλί μέχρι τον αυχένα. Κρατά σταυρό στο δεξί χέρι και έχει καλυμμένο το αριστερό με τον μανδύα. Η ενδυμασία του είναι επίσης πολυτελής.

³⁸⁵ Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 251, αρ. 155.

³⁸⁶ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

³⁸⁷ *Ερμηνεία*, 191.

³⁸⁸ Millet, *Monuments*, 216.1.

στο Πρωτάτο³⁸⁹, όπως και οι υπόλοιποι συναθλητές του, απαντά ως μεμονωμένη μορφή ξανά στο παρεκκλήσιο του Ακάθιστου στη μονή Διονυσίου³⁹⁰ και στη ζώνη των αγίων σε μετάλλια στη λιτή της μονής Δουσίου³⁹¹.

Ο άγιος Μακάριος ο Μέγας (επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ ΜΑΚΑ / ΡΙΟΣ / Ο ΜΕ / ΓΑΣ) (σχ. 12, αρ. 34 / εικ. 52) εικονίζεται στη νότια παρειά του κεντρικού τόξου του δυτικού τοίχου. Είναι γέρος με άσπρα μαλλιά και μακριά λευκή δικαλωτή γενειάδα. Φορεί το μοναστικό ένδυμα, ανοιχτό καφέ χιτώνα, μπλε ανάλαβο και βαθύ κόκκινο μανδύα που πορπώνεται ψηλά στον λαιμό και χαμηλά στο ύψος των γονάτων, αφήνοντας ελεύθερα τα χέρια με τα οποία κρατά ανοιχτό ειλητό. Στο ειλητάριο αναγράφεται ΕΛΑΙΟΝ ΜΕΝ / ΓΑΡ ΠΪΑΙΝΕΙ / ΤΟΝ ΑΘΛΗΤΗΝ, / ΝΗΣΤΕΙΑ ΔΕ / ΤΟΝ ΜΟΝΑ / ΧΟΝ³⁹². Ο άγιος Μακάριος ο Μέγας ήταν αναχωρητής του 4ου αιώνα από την Αίγυπτο³⁹³. Η πιο συνηθισμένη στη βυζαντινή εικονογραφία, ήδη από τον 12ο αιώνα, απεικόνιση του αγίου είναι αυτή του ασκητή καλυμμένου από πυκνό τρίχωμα και μακριά γενειάδα³⁹⁴. Ο εικονογραφικός τύπος που υιοθετείται από τον ζωγράφο της Δοχειαρίου, εμπνευσμένος από τους βυζαντινούς κανόνες και γνωστός ήδη από τον 10ο αιώνα³⁹⁵, απαντά κατά τους μετά την Άλωση χρόνους στον διάκοσμο της τράπεζας της Λαύρας³⁹⁶. Στη Λαύρα ο άγιος Μακάριος κρατά με άλλο τρόπο το

³⁸⁹ *Ιερός Ναός Πρωτάτου*, 181. Αποδίδεται όρθιος ως μάρτυρας, με σταυρό στο χέρι και το αριστερό υψωμένο. Φορά πολυτελή ενδυμασία. Δεν διατηρείται το κεφάλι του.

³⁹⁰ Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριον*, 251 (αρ. 157).

³⁹¹ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

³⁹² «Ἐλαιον μὲν γὰρ παιίνει τὸν ἀθλητὴν· νηστεία δὲ τὸν ἀσκητὴν τῆς εὐσεβείας κρατύνει», *TLG*, Basiliius Caesariensis Theol., De jejuniis (homilia 2). 17.{2040.021}.30.

³⁹³ Delehaye, *Synaxarium*, 401-402. Εορτάζεται στις 19 Ιανουαρίου. Ως γέρον πολλά περιγράφεται στην *Ερμηνεία*, 164, πρβλ και 294.

³⁹⁴ Tomeković, «Les saints ermites», σελ. 56, Ritter, A. M., «Makarius der Ägypter, der Ältere, der Große», *Lchl*, 7, 474-476, Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 268-269, όπου η σχετική βιβλιογραφία και παραδείγματα για τη μεταβυζαντινή εικονογραφία.

³⁹⁵ Από τις αρχαιότερες παραστάσεις του αγίου ως μοναχού να κρατά στα χέρια τον σταυρό του μάρτυρα και να υψώνει το αριστερό, απαντά στο Μηνολόγιο του Βασιλείου (*l menologio di Basilio*, 334). Ως μοναχός εικονίζεται επίσης στον Όσιο Λουκά (Tomeković, «Les saints ermites», εικ. 12) και στο Ψαλτήριο του Λονδίνου (Add. 19.352) στα φύλλα 67ν και 98r [Der Nersessian S., *L'illustration des psautiers grecs du moyen âge, II (Londres, Add. 19.352)*, Paris 1970, εικ. 109, 160] κατά τον 11ο αιώνα, ενώ στην ψηφιδωτή απεικόνιση του *Monreale* (12ος αι.) κρατά στο αριστερό χέρι κλειστό κώδικα (Brodbeck, *Les saints de Monreale*, 570). Πάντα ως μοναχός, αλλά κρατώντας ανοιχτό ειλητάριο, εικονίζεται στον Άγιο Παντελεήμονα στο Νέρεζι (1164) (Brodbeck, *Les saints de Monreale*, 572). Για την εικονογραφία του αγίου ως μοναχού βλ. Brodbeck, *Les saints de Monreale*, 571-573, Tomeković, «Les saints ermites», 56.

³⁹⁶ Millet, *Monuments*, 147.2. Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 56, εικ. 28. Ο άγιος εικονίζεται και στον κυρίως ναό της Λαύρας, πάλι ως μοναχός, φορώντας κουκούλιο και κρατώντας με διαφορετικό τρόπο το ειλητάριο (Millet, *Monuments*, 117.2).

ειλητάριο, στο οποίο αναγράφεται διαφορετική επιγραφή, ενώ η αμφίεσή του είναι όμοια. Ως μοναχός ιστορείται επίσης στις τράπεζες των μονών Διονυσίου³⁹⁷ και Χιλανδαρίου³⁹⁸.

Ο άγιος Ζωσιμάς και η οσία Μαρία η Αιγυπτία (επιγραφή: Η ΟΣΙΑ ΜΑΡΙΑ / Η ΑΙΓΥΠΤΙΑ. / Ο ΑΓ(ΙΟΣ) / ΖΩΣΙΜΑΣ) (σχ. 12, αρ. 40-41 / εικ. 56) εικονίζονται στο τύμπανο του υπερθύρου της κεντρικής κόγχης, κάτω από το Θαύμα των Αρχαγγέλων. Στη δεξιά πλευρά εικονίζεται η οσία Μαρία με ακατάστατα λευκά μαλλιά και πράσινο ιμάτιο που αφήνει γυμνό το δεξί τμήμα του κορμού της. Υψώνει και τα δύο χέρια προς τον Ζωσιμά και είναι έτοιμη να δεχθεί τη Μετάληψη. Ο Ζωσιμάς στέκεται απέναντί της με στραμμένο τον κορμό κατά τα τρία τέταρτα. Φορά βαθυκόκκινο μοναστικό ιμάτιο και επιτραχήλιο. Κρατά με το αριστερό χέρι το καλυμμένο Άγιο Ποτήριο και με το δεξί λαβίδα Θείας Μετάληψης που τείνει προς τη Μαρία. Η Μετάληψη της οσίας Μαρίας³⁹⁹ –συμβολική παράσταση της Θείας Κοινωνίας των πιστών και ευρύτερα της συγχώρεσης μέσω της μετάνοιας, όπως προκύπτει από τον βίο της οσίας– είναι η τελευταία σκηνή που βλέπει κανείς βγαίνοντας από το καθολικό. Το θέμα συναντάται ήδη στη μεσοβυζαντινή ζωγραφική⁴⁰⁰ και εντάσσεται στον ζωγραφικό διάκοσμο του νάρθηκα από τον 14ο αιώνα⁴⁰¹. Ο εικονογραφικός τύπος που χρησιμοποιείται στον νάρθηκα της Δοχειαρίου αποτελεί εικονογραφική παραλλαγή που εντοπίζεται σε μνημεία του 15ου αιώνα της περιοχής της Αχρίδας⁴⁰² και απαντά κατά τον 16ο αιώνα στις λιτές των μονών Δουσίκου⁴⁰³ και Μεταμόρφωσης

³⁹⁷ Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 116. Παριστάνεται μετωπικός με μακριά γενειάδα, να απλώνει το ελεύθερο χέρι προς τον διπλανό άγιο, ενώ με το άλλο κρατά ανοικτό ειλητό όπου αναγράφεται η ίδια επιγραφή με αυτή στην τράπεζα της Λαύρας.

³⁹⁸ Millet, *Monuments*, 112.3. Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 161.

³⁹⁹ Delehay, *Synaxarium*, 577-580. Η μνήμη της τιμάται την 1η Απριλίου, αλλά και την Ε΄ Κυριακή των Νηστειών.

⁴⁰⁰ Kunze K., «Maria Ägyptiaka», *Lchl*, 7, 509-510. Constantinides, *The wall paintings*, 195-197. Για τα έργα μετά την Άλωση και την εικονογραφία της βλ. Σέμογλου, «Μυρτιά Αιτωλίας», 223-226 και σημ. 115, Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 360, Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 273.

⁴⁰¹ Constantinides, ό.π., Λίβα-Ξανθάκη, *Ντίλιου*, 162. Η παράσταση αναφέρεται επίσης στη λιτή της μονής Βατοπαιδίου και Χιλανδαρίου (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 130, αρ. 68-69 και 188, αρ. 187-188 αντίστοιχα). Βλ. επίσης Brodbeck, *Les saints de Monreale*, 766-769.

⁴⁰² Στον ναό των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης στην Αχρίδα (Subotić G., *L'église des Saints Constantin et Hélène à Ohrid*, Belgrade 1971, σχ. 7) εικονίζεται η Μετάληψη της οσίας Μαρίας σε αντίστροφη διάταξη σε σχέση με το Δοχειαρί αλλά με τις λεπτομέρειες του καλυμμένου Ποτηρίου και τα ανεμίζοντα μαλλιά της Μαρίας, ενώ στη Μάτκα, όπου ακολουθείται ένα παρεμφερές σχήμα, ο Ζωσιμάς αποδίδεται ως ιερέας (Subotić G., *L'école de peinture d'Ohrid au XV^e siècle*, Belgrade 1980, 158, σχ. 115).

⁴⁰³ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

Μετέωρων⁴⁰⁴ αλλά και στις παρειές της εισόδου προς τον κυρίως ναό στη μονή Ρουσάνου⁴⁰⁵, ενώ ακολουθείται, με μικρές πάντοτε διαφορές, σε διάφορα μνημεία της περιόδου⁴⁰⁶.

Ο άγιος Ιωαννίκιος ο Μέγας (επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΙ / ΚΙΟΣ / Ο ΜΕ / ΓΑΣ) (σχ. 12, αρ. 39 / εικ. 57) εικονίζεται απέναντι από τον Μακάριο, στη βόρεια παρειά της κεντρικής κόγχης. Παριστάνεται γέροντας με λευκά κοντά μαλλιά και μακριά διχαλωτή γενειάδα. Φέρει πορτοκαλόχρωμο ποδήρη χιτώνα, μπλε ανάλαβο και πρασινωπό μακρύ μανδύα στην πλάτη. Υψώνει το δεξί χέρι μπροστά στο στήθος, σε σχήμα που δηλώνει ομιλία, και κρατά με το αριστερό, που πέφτει στο πλάι, ανοικτό ενεπίγραφο ειλητάριο: Η ΕΛΠΙΣ ΜΟΥ / Ο Π(ΑΤ)ΗΡ· ΚΑΤΑ / ΦΥΓΗ ΜΟΥ / Ο Υ[Ι]ΟΣ ΣΚΕΠΗ / ΜΟΥ ΤΟ ΑΓΙ / ΟΝ ΠΝ(ΕΥ)ΜΑ, ΤΡΙ / ΑΣ ΑΓΙΑ ΔΟ / ΞΑΣΟΙ. Ο Ιωαννίκιος ανήκει επίσης στους αγίους αναχωρητές⁴⁰⁷ και παράστασή του απαντά ήδη τον 10ο αιώνα στο Μηνολόγιο του Βασιλείου⁴⁰⁸. Με τον φυσιογνωμικό τύπο που υιοθετείται στον νάρθηκα της Δοχειαρίου αποδίδεται η μορφή σε μετάλλιο στο παρεκκλήσιο της Παναγίας της μονής Αγίου Ιωάννη Θεολόγου στην Πάτμο⁴⁰⁹, ενώ ο ίδιος εικονογραφικός τύπος επαναλαμβάνεται

⁴⁰⁴ Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, 165. Παρότι ολόσωμες, οι μορφές εικονίζονται με τον ίδιο τρόπο σε κάθε επιμέρους λεπτομέρεια: τα ανεμίζοντα μαλλιά της Μαρίας, το καλυμμένο Ποτήριο, η κίνηση και αμφίεση του Ζωσιμά. Παράσταση της Μαρίας Αιγυπτίας και του Ζωσιμά αναφέρεται στο ΝΑ ομοφυλάκιο της τράπεζας της Λαύρας (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 93, αρ. 343-344), στον ναό των Αγίων Αναργύρων (ό.π., 151, αρ. 71) και στον κοιμητηριακό ναό των Αγίων Ασωμάτων της μονής Βατοπαιδίου (ό.π., 161, αρ. 62-63), στην τράπεζα της μονής Χιλανδαρίου (ό.π., 195, αρ. 121-122, Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 162, εικ. 144), στο παρεκκλήσιο του Ακάθιστου της μονής Διονυσίου (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 252, αρ. 191-192), στον νάρθηκα (ό.π., 327, αρ. 17-18) και στην τράπεζα της μονής Παντοκράτορος (Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 206-207), στην τράπεζα της μονής Δοχειαρίου (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 356, αρ. 174-175, Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 187, εικ. 75, σχ. 42) και στο παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου της μονής Αγίου Παύλου (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 372, αρ. 89, Millet, *Monuments*, 191.3).

⁴⁰⁵ Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 190-191, εικ. 146-147.

⁴⁰⁶ Βλ. την ανάλυση της παράστασης από την Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 273 και σημ. 2218, Βιβλιογραφία και επιπλέον παραδείγματα.

⁴⁰⁷ Ήταν από τη Βιθυνία και αναφέρεται ως θαυματουργός (Delehaye, *Synaxarium*, 191-193). Η μνήμη του τιμάται στις 4 Νοεμβρίου. Το κείμενο του ειληταρίου είναι η προσευχή του αγίου Ιωαννικίου «Ἡ ἐλπίς μου ὁ Θεός, καταφυγή μου ὁ Χριστός, σκέπη μου τό Πνεῦμα τό ἅγιον». Το ίδιο κείμενο αναφέρεται και στην *Ερμηνεία*, 165, με την προσθήκη «Τριάς ἅγια», ενώ η συμπλήρωση του «ὁῶσα σοι» προέρχεται πιθανότατα από την ακολουθία του Απόδειπνου.

⁴⁰⁸ *Il menologio di Basilio*, 158, στην οποία όμως, αν και αποδίδεται ως μοναχός, δεν χρησιμοποιείται ο ίδιος φυσιογνωμικός και εικονογραφικός τύπος. Απεικονίζεται με κοντά γένια να δέεται προς τον ουρανό.

⁴⁰⁹ Ορλάνδου Α., *Η αρχιτεκτονική και οι βυζαντινές τοιχογραφίες της μονής του Θεολόγου Πάτμου*, Αθήνα 1970, εικ. 55.γ. Κρατά στα χέρια κλειστό ειλητάριο και επιγράφεται ως άγιος. Για την εικονογραφία της μορφής βλ. επίσης Kaster G., «Johannicus Thaumaturgos von Bithynien», *Lchl*, 6, 198-199.

στη διακόσμηση του Πρωτάτου⁴¹⁰. Τον τύπο αυτό με μικρές διαφορές ακολουθεί και ο ζωγράφος στη λιτή της μονής Διονυσίου⁴¹¹, ενώ παραλλαγή του χρησιμοποιείται στην τράπεζα της Λαύρας⁴¹².

Οι άγιοι Ευστάθιος, Μερκούριος, Αρτέμιος και Προκόπιος εικονίζονται σε μετάλλια στο τόξο της κεντρικής κόγχης του δυτικού τοίχου του νάρθηκα (εικ. 21, 59). Ο άγιος Ευστάθιος (επιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΕΥΣΤΑ / ΘΙΟΣ) (σχ. 12, αρ. 35 / εικ. 59, 60.α) εικονίζεται ως ώριμος άνδρας με ψαρά μαλλιά και κοντά γένια⁴¹³. Φορεί πολυτελή ενδυμασία που αποτελείται από μπλε χειριδωτό χιτώνα και κεραμιδί μανδύα πλούσια διακοσμημένους, όπως και ο σταυρός που κρατά στο δεξί χέρι. Με το αριστερό χέρι κρατά την άκρη του μανδύα, η οποία όπως διπλώνει θυμίζει ειλητάριο. Για την απόδοση του αγίου, ο ζωγράφος της Δοχειαρίου ακολουθεί έναν από τους καθιερωμένους και τυποποιημένους πλέον εικονογραφικούς τύπους για τους άγιους-μάρτυρες σε μετάλλια. Στη βυζαντινή εικονογραφία ο Ευστάθιος παριστάνεται άλλοτε ως στρατιωτικός άγιος και άλλοτε ως μάρτυρας. Και οι δύο εικονογραφικοί τύποι υπάρχουν ήδη από τη

⁴¹⁰ *Ιερός Ναός Πρωτάτου*, 259. Αποδίδεται με τον ίδιο φυσιογνωμικό τύπο, φέρνοντας το χέρι στο στήθος σε σχήμα ευλογίας και φορώντας την ίδια μοναστική αμφίεση, ενώ με τον ίδιο τρόπο πέφτει και ο μανδύας στην πλάτη. Εδώ κρατά διαφορετικά το ειλητάριο, μαζί με σταυρό με μακρά κεραία, όπως και στη μεταγενέστερη παράσταση του αγίου στη λιτή της μονής Διονυσίου. Παράσταση του αγίου αναφέρεται επίσης στον δεύτερο νάρθηκα (λιτή) της μονής Βατοπαιδίου (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 130, αρ. 35) και στη λιτή της Χιλανδαρίου (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 188, αρ. 126). Με τον ίδιο τρόπο εικονίζεται σε εικόνα των αγίων Ιωαννικίου, Σάββα, Παχωμίου και Εφραίμ Σύρου, του πρώτου μισού του 15ου αιώνα, στο Βατοπαίδι (Τσιγαρίδας – Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, *Βυζαντινές εικόνες και επενδύσεις*, εικ. 228).

⁴¹¹ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 406 και 433 λεπτομέρεια. Ο άγιος Ιωαννίκιος ζωγραφίζεται ανάμεσα στους ολόσωμους αγίους του κυρίως ναού της Λαύρας, όπου επιγράφεται επίσης ως Μέγας (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 71, αρ. 236).

⁴¹² Millet, *Monuments*, 147.1 και Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 51, εικ. 19. Κι εδώ αναγράφεται η λέξη Μέγας και ο άγιος είναι γέροντας με μακριά λευκή γενειάδα, φέρει το μοναστικό ένδυμα με διαφορετικό τρόπο και κρατά με τα δύο χέρια ανοιχτό ειλητάριο. Εικονίζεται επίσης στον κύκλο του Μηνολογίου της τράπεζας στη Λαύρα (Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 67, εικ. 26 και Millet, *Monuments*, 141.2) και αποδίδεται με παρόμοιο τρόπο με τη μορφή του αγίου στην αντίστοιχη σκηνή της λιτής των Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 127, εικ. 111). Στον κύκλο του Μηνολογίου (Νοέμβριος) εικονίζεται επίσης στη λιτή της μονής Κουτλουμουσίου (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 309, αρ. 110), όπου ταυτίζεται με τη μορφή ανεπίγραφου ερημίτη. Ο άγιος Ιωαννίκιος συμπεριλαμβάνεται στους αγίους, στη λιτή αυτή τη φορά της ίδιας μονής (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 308, αρ. 19), που κοσμούν το τύμπανο του ΝΔ τρούλου, το θόλο του οποίου καταλαμβάνει ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος. Στον βόρειο εξωνάρθηκα της Φιλανθρωπηνών ακολουθείται άλλος εικονογραφικός τύπος, αυτός που κρατά με τα δύο χέρια το ειλητό (Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 183, εικ. 309), όπου αναγράφεται διαφορετική επιγραφή (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 250 (987)). Στην τράπεζα της Δοχειαρίου μεταφέρεται ο εικονογραφικός τύπος του νάρθηκα (Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 183, εικ. 74, σχ. 43), ενώ η μορφή του διατηρείται και στον διάκοσμο της τράπεζας του Βατοπαιδίου (Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 220).

⁴¹³ Ο μεγαλομάρτυρας Ευστάθιος ο Πλακίδας αναφέρεται ως «μυζαιπόλιος στρογγυλογένης» στην *Ερμηνεία (Ερμηνεία)*, 158). Η μνήμη του τιμάται στις 20 Σεπτεμβρίου μαζί με τη γυναίκα του Θεοπίστη και τα παιδιά τους Θεόπιστο και Αγάπιο (Delehay, *Synaxarium*, 59-61).

μεσοβυζαντινή ζωγραφική και απαντούν σε μνημεία της Καππαδοκίας⁴¹⁴. Ο φυσιογνωμικός του τύπος είναι γνωστός ήδη από τη ζωγραφική του Πρωτάτου⁴¹⁵ και του Χιλανδαρίου⁴¹⁶, αν και στις δύο αυτές παραστάσεις αποδίδεται ως στρατιωτικός άγιος. Πιο κοντά στον φυσιογνωμικό τύπο της Δοχειαρίου είναι αυτός του κυρίως ναού της Διονυσίου⁴¹⁷, παρότι εδώ εικονίζεται να ανοίγει και τα δύο χέρια, υψώνοντας αυτό που κρατά τον σταυρό⁴¹⁸. Το εικονογραφικό σχήμα του νάρθηκα της Δοχειαρίου έχει υιοθετηθεί νωρίτερα από τον Τζώρτζη για την απόδοση του αγίου στις μεμονωμένες ολόσωμες μορφές στον κυρίως ναό της μονής Δουσίκου⁴¹⁹. Ο εικονογραφικός τύπος επαναλαμβάνεται και στον κυρίως ναό της Ρουσάνου⁴²⁰.

Ο άγιος Μερκούριος (επιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟΣ) / ΜΕΡΚΟΥΥ / ΡΙΟΣ) (σχ. 12, αρ. 36 / εικ. 59, 60.β) παριστάνεται σε πιο νεαρή ηλικία από τον Ευστάθιο, με κοντά καστανά μαλλιά ως τον αυχένα και κοντό γένι⁴²¹. Κρατά με τα δύο χέρια τον σταυρό του μαρτυρίου και φορά πλούσια διακοσμημένο μπλε χιτώνα και σκούρο κόκκινο μανδύα που πορπώνεται στον λαιμό. Στις γνωστές παραστάσεις του ο άγιος αποδίδεται άλλοτε ως στρατιωτικός άγιος και άλλοτε ως μάρτυρας⁴²². Από

⁴¹⁴ Με τον άγιο Ευστάθιο ταυτίζει ο G. de Jerphanion τον άγιο στην εκκλησία του El Nazar στην Καππαδοκία που παριστάνεται με τον σταυρό του μάρτυρα ανάμεσα στα παιδιά του (G. de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris 1952, τόμ. I, 182, πίνακες, τόμ. I, 41.4). Αντίστοιχη παράσταση του αγίου απαντά στην εκκλησία του Karanlık (ό.π., 400 και πίνακες, τόμ. II, 103.4). Βλ. επίσης C. Jolivet-Lévy, «Hagiographie cappadocienne: à propos de quelques images nouvelles des saint Hiéron et de saint Eustathe», *Études Cappadociennes*, London (The Pindar Press) 2002, 471-497.

⁴¹⁵ *Ιερός Ναός Πρωτάτου*, 83 και Millet, *Monuments*, 52.2.

⁴¹⁶ Millet, *Monuments*, 74.4.

⁴¹⁷ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 372. Βλ. και Γκιολές, *Οι τοιχογραφίες Διονυσίου*, 147. Με τον ίδιο φυσιογνωμικό τύπο, αλλά όχι απαραίτητα ως μοναχός, αποδίδεται στην τράπεζα της Λαύρας στον κύκλο Μηνολογίου (Millet, *Monuments*, 147.1, πάνω από τον άγιο Ιωάννη Καλυβίτη). Πρόκειται για τον ίδιο τύπο που υιοθετείται αργότερα στη μονή Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, *Σταυρονικήτα*, εικ. 158), αλλά και στη Μεταμόρφωση της Βελτίστας (Stavropoulou-Makri, *Veltsista*, 50α, 51), καθώς και στη μονή Ελεούσας Ιωαννίνων (Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, εικ. 281, εικ. 462, 463).

⁴¹⁸ Πρόκειται για έναν διαδεδομένο τύπο στους μετά την Άλωση χρόνους, που ελαφρώς παραλλαγμένος απαντά σε διάφορα μνημεία της περιόδου. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, 99, σημ. 890, Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 238-239, σημ. 1803, Γκιολές, *Οι τοιχογραφίες Διονυσίου*, 147.

⁴¹⁹ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

⁴²⁰ Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 214-215, εικ. 167.

⁴²¹ Ως νέος αρχιγένης αναφέρεται στην *Ερμηνεία*, 157 και 270, ενώ στο παράρτημα Ε' ως νέος στρογγυλογένης (ό.π., 295). Ο άγιος τιμάται, σύμφωνα με το Συναξάριο Κωνσταντινούπολης, στις 26 Νοεμβρίου (Delehayé, *Synaxarium*, 258-259).

⁴²² Kaster K. G., «Mercurius von Cäsarea», *Lchl*, 8, 10-13. Βλ. επίσης Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, 103, Λίβα-Ξανθάκη, *Ντίλιου*, 115, Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 246, Γκιολές, *Οι τοιχογραφίες Διονυσίου*, 145.

τις παλαιότερες παραστάσεις, ενδεδυμένου με απλό χιτώνα και μανδύα κρατώντας σταυρό, σύμφωνα με τον K. Kaster⁴²³, διατηρείται σε ελαφαντοστέινο τρίπτυχο του 10ου-11ου αιώνα στο Βατικανό. Ο εικονογραφικός τύπος που υιοθετεί ο ζωγράφος της Δοχειαρίου απαντά στην επιζωγραφισμένη το 1552 παράστασή του στο Παλαιό Καθολικό της Μεταμόρφωσης Μετεώρων⁴²⁴, όπου αποδίδεται με τα ίδια φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά, παρεμφερή ενδυμασία αλλά διαφορετική στάση χεριών. Ο τύπος του αγίου-μάρτυρα, ολόσωμου αυτή τη φορά, χρησιμοποιείται για την απόδοσή του στο βόρειο χοροστάσιο του νέου καθολικού της ίδιας μονής⁴²⁵ αλλά και στον κυρίως ναό της μονής Διονυσίου⁴²⁶.

Ο άγιος Αρτέμιος (επιγραφή: ΑΡΤΕ / ΜΙΟΣ) (σχ. 12, αρ. 37 / εικ. 59, 60.γ) έχει ζωγραφιστεί απέναντι από τον Μερκούριο. Ο νέος άνδρας με μακριά καστανή κόμη και κοντό γένι, «ὅμοιος τοῦ Χριστοῦ τὸ εἶδος», όπως περιγράφεται στην *Ερμηνεία*⁴²⁷, φορεῖ πλούσια διακοσμημένο ρόδινο χειριδωτό χιτώνα και γκριζο-μπλε ιμάτιο. Στο δεξί χέρι κρατά σταυρό, ενώ υψώνει το αριστερό προς τα δεξιά με ανεστραμμένη την παλάμη. Ο μεγαλομάρτυρας Αρτέμιος εικονίζεται συνήθως με στρατιωτική εξάρτυση, ήδη από την υστεροβυζαντινή ζωγραφική⁴²⁸. Παραστάσεις του αγίου ως μάρτυρα, την ίδια εποχή εντοπίζονται στον κυρίως ναό της μονής Βατοπαιδίου⁴²⁹, στο καθολικό της μονής Υπαπαντής στα Μετέωρα⁴³⁰ και στο νότιο παρεκκλήσιο της μονής Žiža⁴³¹. Ο ίδιος τύπος επαναλαμβάνεται και στο Παλαιό Καθολικό της Μεταμόρφωσης

⁴²³ Kaster, ό.π., 11. Ανάλογα παραδείγματα απαντούν και στην Καππαδοκία.

⁴²⁴ Georgitsoyanni, *Les peintures*, 603, εικ. 79. Τον τύπο αυτό μεταφέρει αργότερα και ο ζωγράφος της τράπεζας της μονής Δοχειαρίου (Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 173, εικ. 66).

⁴²⁵ Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Μεγάλο Μετέωρο*, 157. Με παρόμοιο τρόπο αποδίδεται και στον κυρίως ναό (βόρειο χοροστάσιο) της μονής Ρουσάνου (Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 219-220, εικ. 171, 175).

⁴²⁶ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 319 και 343 λεπτομέρεια. Βλ. και Γκιολές, *Οι τοιχογραφίες Διονυσίου*, 145. Παραλλαγή του τύπου διατηρείται στη Μεταμόρφωση της Βελτσίστας (Stavropoulou-Makri, *Veltsista*, 48α) και στον Άγιο Νικόλαο στη Βίτσα (Τούρτα, *Οι ναοί*, εικ. 91α).

⁴²⁷ *Ερμηνεία*, 157. Εορτάζεται στις 20 Οκτωβρίου (Delehaye, *Synaxarium*, 151-153).

⁴²⁸ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηγών*, 98, σημ. 864, όπου παραδείγματα. Βλ. επίσης Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 247-248, Γκιολές, *Οι τοιχογραφίες Διονυσίου*, 144.

⁴²⁹ Millet, *Monuments*, 83.1 (αριστερά), όπου ακολουθείται απ' ό,τι φαίνεται ένας αποκρυσταλλωμένος φυσιογνωμικός τύπος για την απεικόνιση του αγίου, είτε ως στρατιώτη είτε ως μάρτυρα. Μορφή του αγίου αναφέρεται και στη λιτή της ίδιας μονής (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 130, αρ. 28).

⁴³⁰ Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα*, εικ. 13, όπου εικονίζεται σε μετάλλιο με αποκρυσταλλωμένο τον φυσιογνωμικό του τύπο.

⁴³¹ Kašanin – Bošković – Mijović, *Žiža*, 37.

Μετεώρων⁴³². Αρκετά συχνή είναι η παρουσία του αγίου ως μάρτυρα και στα μοναστικά περιβάλλοντα του Αγίου Όρους και των Μετεώρων, την περίοδο μετά την Άλωση. Με πρώιμη παράσταση αυτή του Θεοφάνη στον Άγιο Νικολάο Αναπαυσά⁴³³, ο εικονογραφικός τύπος μεταφέρεται στη συνέχεια, ελαφρώς παραλλαγμένος ως προς τη στάση της μορφής, στον κυρίως ναό της Διονυσίου⁴³⁴. Τον τύπο αυτό χρησιμοποιεί ο ζωγράφος στον νάρθηκα της Δοχειαρίου και τον μεταφέρει εντός μεταλλίου. Ως μάρτυρας πάντοτε εικονίζεται επίσης στο παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου στη μονή Αγίου Παύλου⁴³⁵ και στις τράπεζες των μονών Διονυσίου⁴³⁶, Δοχειαρίου⁴³⁷ και Παντοκράτορος⁴³⁸.

Τελευταίος στη σειρά των στρατιωτικών αγίων του κεντρικού τόξου παριστάνεται ο άγιος Προκόπιος (επιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΠΡΟΚΟ / ΠΙΟΣ) (σχ. 12, αρ. 38 / εικ. 59, 60.δ), νέος και αγένειος με πυκνά φουντωτά μαλλιά⁴³⁹. Εικονίζεται με το δεξί χέρι, που κάμπτεται στον αγκώνα, να κρατά τον σταυρό του μάρτυρα και να υψώνει το αριστερό στο στήθος δεόμενος. Φορά ανάλογη πολυτελή ενδυμασία με τους υπόλοιπους αγίους του εσωράχιου. Ο εικονογραφικός τύπος του αγίου Προκοπίου ως μάρτυρα ανάγει το πρότυπό του στη μεσοβυζαντινή ζωγραφική και συναντάται σε φορητή εικόνα του 11ου αιώνα

⁴³² Georgitsoyanni, *Les peintures*, 602, εικ. 78. Παραλλαγή του εικονογραφικού τύπου, που καθιερώνεται προφανώς από τον ζωγράφο του κυρίως ναού της μονής Φιλανθρωπητών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπητών*, 13), είναι ιδιαίτερα συχνή στα μνημεία της περιοχής της Ηπείρου (Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 247, όπου παραδείγματα (σημ. 1927) και σχετική βιβλιογραφία. Με τον ίδιο τρόπο αποδίδεται και στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου στη Μεγίστη Λαύρα (Semoglou, *Saint-Nicolas*, εικ. 56a.).

⁴³³ Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Άγιος Νικόλαος Αναπαυσάς*, 233.

⁴³⁴ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 320, 327 και 336 λεπτομέρεια. Ως μάρτυρας εικονίζεται επίσης ανάμεσα στους αγίους του κυρίως ναού της Δοχειαρίου. Με ανάλογο τρόπο αποδίδεται στον κυρίως ναό των μονών Δουσίκου (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.) και Ρουσάνου (Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 218-219, εικ. 171).

⁴³⁵ Millet, *Monuments*, 192.1.

⁴³⁶ Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 123, εικ. 43 και Millet, *Monuments*, 211.1 (δίπλα από την παράσταση της Σύναξης Αρχαγγέλων – Πτώσης Εωσφόρου).

⁴³⁷ Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 173, μεταφέροντας ουσιαστικά το πρότυπο του νάρθηκα.

⁴³⁸ Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 206, εικ. 94.

⁴³⁹ *Ερμηνεία*, 157, 270, 295. Η μνήμη του τιμάται στις 8 Ιουλίου (Delehaye, *Synaxarium*, 805-808).

στην Αγία Αικατερίνη του Σινά⁴⁴⁰. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου μεταφέρει εντός μεταλλίου τον τύπο που γνωρίζει από τον κυρίως ναό της Διονυσίου⁴⁴¹. Πρόκειται για φυσιογνωμικό τύπο που έχει ήδη χρησιμοποιήσει ο Θεοφάνης για την απόδοση του Προκοπίου στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά⁴⁴² και κυρίως στη Σταυρονικήτα⁴⁴³, παρότι στα δύο τελευταία παραδείγματα ο άγιος εικονίζεται με στρατιωτική εξάρτυση. Ως μάρτυρας παριστάνεται επίσης ανάμεσα στους αγίους στον κυρίως ναό των μονών Δουσίκου⁴⁴⁴ και Ρουσάνου⁴⁴⁵, ανάμεσα στους αγίους του νότιου χοροστασίου στον κυρίως ναό της Δοχειαρίου⁴⁴⁶, στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου της Μεγίστης Λαύρας⁴⁴⁷, στη Μεταμόρφωση της Βελτοσίστας⁴⁴⁸, καθώς και σε μια σειρά αγιορείτικων τραπεζών⁴⁴⁹.

Ο άγιος Ιωάννης ο Κολοβός (επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩ / ΑΝΝΗΣ / Ο / ΚΟ / ΛΟΒ / ΟΣ) (σχ. 12, αρ. 50 / εικ. 58) εικονίζεται στη νότια παρειά του τόξου που ανοίγεται στη βόρεια πλευρά του δυτικού τοίχου του νάρθηκα, όρθιος, να στρέφει το κεφάλι και το σώμα ελαφρά προς τα αριστερά. Είναι γέρος με κοντά λευκά μαλλιά και μακριά λευκή γενειάδα⁴⁵⁰. Φορά το μοναστικό ένδυμα, που αποτελείται από πράσινο χιτώνα, μπλε ανάλαβο και κόκκινο μανδύα ο οποίος

⁴⁴⁰ Σωτηρίου, *Εικόνες Σινά*, εικ. 47. Πρβλ. Weigert C., «Procopius von Cäsarea», *Lchl*, 8, 229, για επιπλέον παραστάσεις του αγίου στον ίδιο εικονογραφικό τύπο. Παράλληλα συνυπάρχει ο τύπος του αγίου με στρατιωτική εξάρτυση που εμφανίζεται την ίδια περίοδο (ό.π., 229-230) και διατηρείται ως και τη μεταβυζαντινή εποχή. Βλ. ενδεικτικά, ανάμεσα σε άλλα παραδείγματα, τις παραστάσεις στο Παλιό Καθολικό της Ξενοφώντος [Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 399 (αρ. 232), 400] και στη μονή Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, *Σταυρονικήτα*, εικ. 165, πρόκειται για ανεπίγραφο άγιο που ταυτίζεται με τον Προκόπιο). Για περισσότερα παραδείγματα του εικονογραφικού τύπου βλ. προτεινόμενη βιβλιογραφία παρακάτω. Ο εικονογραφικός τύπος του αγίου ως μάρτυρα απαντά κατά την υστεροβυζαντινή περίοδο στο καθολικό της μονής Βατοπαιδίου (*Μονή Βατοπαιδίου*, Α', 236), στη μονή Υπαπαντής Μετεώρων (Ξυγγόπουλος, *Σχεδιάσμα*, εικ. 13), στη Ζίτσα (Kašanin – Boškonić – Mijović, *Ζίτσα*, 37) και σε φύλλο διπτύχου της Μαρίας Παλαιολογίνας στο Μεγάλο Μετέωρο (Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, 55 άνω δεξιά). Βλ. Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 247, όπου επιπλέον παραδείγματα και αναλυτική βιβλιογραφία. Επίσης Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, 99 και Γκιοιές, *Οι τοιχογραφίες Διονυσίου*, 143-144.

⁴⁴¹ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 317, 322, 335 (λεπτομέρεια).

⁴⁴² Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Άγιος Νικόλαος Αναπαυσάς*, 237.

⁴⁴³ Χατζηδάκης, *Σταυρονικήτα*, εικ. 165.

⁴⁴⁴ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

⁴⁴⁵ Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 213-214, εικ. 167, 169.

⁴⁴⁶ Προσωπική παρατήρηση.

⁴⁴⁷ Semoglou, *Saint-Nicolas*, 91, εικ. 55a.

⁴⁴⁸ Stavropoulou-Makri, *Veltsista*, 48b.

⁴⁴⁹ Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 39, εικ. 11 (Ξενοφώντος), 85, εικ. 56 (Φιλοθέου), 173, εικ. 65 (Δοχειαρίου σε μετάλλιο) και πιθανότατα στην τράπεζα Εσφιγμένου (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 421, αρ. 84).

⁴⁵⁰ *Ερμηνεία*, 165 και 294, περιγράφεται με ανάλογο τρόπο.

πορπώνεται στον λαιμό και το στήθος. Στο κενό που δημιουργείται από το κούμπωμα του μανδύα προβάλλει ο σταυρός του. Με τα δύο χέρια κρατά ανοιχτό ειλητό όπου αναγράφεται ΟΥΑΙ ΤΩ ΑΜΕ / ΛΕΙ ΟΤΙ ΖΗΤΗ / ΣΕΙ ΤΟΝ ΚΑΙΡΟΝ / ΟΝ ΚΑΚΩΣ Ε / ΔΑΠΑΝΗΣΕ / ΚΑΙ ΟΥΧ ΕΥΡΗ / ΣΕΙ⁴⁵¹. Από τις παλαιότερες παραστάσεις του αγίου διατηρούνται στον ψηφιδωτό και τοιχογραφικό διάκοσμο του Οσίου Λουκά, όπου αποδίδεται με κοντά μαλλιά και γένια⁴⁵². Με τον φυσιογνωμικό τύπο που χρησιμοποιείται στα αγιορείτικα μνημεία του 16ου αιώνα παριστάνεται στην Αγία Αικατερίνη Θεσσαλονίκης⁴⁵³. Παραλλαγή του εικονογραφικού τύπου που υιοθετεί ο ζωγράφος στον νάρθηκα της Δοχειαρίου απαντά νωρίτερα στην τράπεζα της Λαύρας⁴⁵⁴ και στη λιτή της μονής Δουσίκου⁴⁵⁵, ενώ το εικονογραφικό πρότυπο του νάρθηκα μεταφέρει αργότερα ο ζωγράφος στην τράπεζα της Δοχειαρίου⁴⁵⁶.

Ο άγιος Μακάριος ο Ρωμαίος (επιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΜΑΚΑ / ΡΙΟΣ / Ο ΡΩ / ΜΑΙ / ΟΣ) (σχ. 12, αρ. 55 / εικ. 61) τοποθετείται στον τοίχο κάτω από το

⁴⁵¹ Πρόκειται πιθανότατα για χωρίο από λόγο του Ιωάννη Χρυσοστόμου σχετικά με τη σωτηρία της ψυχής. Βλ. *TLG, Joannes Chrysostomus Scr. Eccl., De salute animae [Sp.]. {2062.276}*, Vol. 60, page 737 line 56-60, όπου αναφέρεται: «Ὁ χρόνος μικρὸς, ἢ δὲ κρίσις μακρὰ, καὶ τὸ τέλος ἔγγυς, καὶ ὁ φόβος πολὺς, καὶ ὁ ἐλεῶν οὐδεὶς. Ζητήσῃ γὰρ τὸν καιρὸν, ὃν κακῶς ἔδαπάνησεν ἕκαστος, καὶ οὐ μὴ εὕρῃ. Οὐαὶ τῷ καταλαλοῦντι, ὅτι ζητήσῃ σταγόνας ὕδατος φλεγόμενος, καὶ οὐχ εὕρισκει».

⁴⁵² Στίκας, *Το οικοδομικόν χρονικόν*, 28.β, 30 και Chatzidakis-Bacharas, *Hosios Loukas*, εικ. 40 και 68, όπου εικονίζεται και τις δυο φορές σε μετάλλιο. Στα κείμενα αναφέρονται δύο άγιοι που φέρουν το όνομα Ιωάννης με την προσωνομία Κολοβός. «Ὁ ὄσιος Ἰωάννης ὁ διὰ τὸ βραχὺ τῆς ἡλικίας μετονομασθεὶς Κολοβός» (Delehaye, *Synaxarium*, 208.57, βλ. και Kaster G., «Johannes Kolobos (Parvus) von Skete», *Lchl*, 7, 144), του οποίου η μνήμη τιμάται στις 9 Νοεμβρίου, ήταν ασκητής από την Αίγυπτο (4ος αι.). Ένας άλλος Ιωάννης Κολοβός ήταν σύγχρονος του Ευθυμίου του Αθωνίτη και ίδρυσε τον 9ο αι. μοναστήρι που έγινε γνωστό με την προσωνομία του Κολοβού (Parachrysanthou, *Actes du Protaton*, 30 κ.ε.). Προφανώς πρόκειται για τον άγιο που εικονογραφείται στον νάρθηκα της Δοχειαρίου. Σε ό,τι αφορά την ταύτιση της μορφής με τον Αγιορείτη άγιο στην περίπτωση του Όσιου Λουκά βλ. Chatzidakis-Bacharas, ό.π., 102-103.

⁴⁵³ Mouriki D., «Stylistic trends in monumental painting of Greece at the beginning of the fourteenth century», *Symposium de Gračanica. L'art byzantin au début du XIVe siècle*, Belgrade 1978, εικ. 8. Παράσταση του αγίου Ιωάννη Κολοβού, της υστεροβυζαντινής περιόδου, αναφέρεται στη λιτή της μονής Χιλανδαρίου (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 188, αρ. 105)

⁴⁵⁴ Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 55, εικ. 27. Εδώ κρατά με διαφορετικό τρόπο το ειλητό, όπου αναγράφεται διαφορετική επιγραφή, ενώ τα φυσιογνωμικά του χαρακτηριστικά παραμένουν, παρά τη νεότερη επιζωγράφιση, κοινά (βλ. και Millet, *Monuments*, 146.2). Ως μοναχός, κρατώντας κλειστό ειλητάριο σε προτομή, εικονίζεται στην τράπεζα της Διονυσίου (Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 111, εικ. 33 και Millet, *Monuments*, 214). Με τον άγιο Ιωάννη Κολοβό ταυτίζεται επίσης μορφή αγίου-μοναχού στη λιτή της ίδιας μονής (*Μονή Διονυσίου*, εικ. 424). Εδώ παριστάνεται σε προτομή και κρατά κλειστό ειλητό, όπως στην τράπεζα. Δεν αποδίδεται όμως με τον φυσιογνωμικό τύπο που χρησιμοποιήθηκε στη Μεγίστη Λαύρα και τον νάρθηκα της Δοχειαρίου αλλά ως γέρος με κοντό γένι.

⁴⁵⁵ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Αποδίδεται με τον ίδιο φυσιογνωμικό τύπο, σε προτομή, ενδεδυμένος ως μεγαλόσχημος μοναχός να κρατά με τα δύο χέρια κλειστό ειλητάριο.

⁴⁵⁶ Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 184, εικ. 71.

παράθυρο που ανοίγεται στην αβαθή κόγχη της βόρειας πλευράς του δυτικού τοίχου, σε αντιστοιχία με τον άγιο Μάμα στη νότια πλευρά. Ο άγιος, με μακριά λευκά μαλλιά που απλώνονται στους ώμους και πολύ μακριά γενειάδα, προβάλλει σε άνοιγμα σπηλαίου ερημικού τοπίου. Αποδίδεται κατά τα τρία τέταρτα καθιστός σε ξύλινο σκαμνί. Το σώμα του καλύπτεται ολόκληρο από τρίχες που αφήνουν ελεύθερους τους αγκώνες και τα γόνατα, ενώ στη μέση φέρει περίζωμα από φύλλα. Μπροστά του στέκονται ήρεμα δύο λιοντάρια διαφορετικού χρώματος (καφέ και πράσινο), προς τα οποία υψώνει το δεξί χέρι σε σχήμα ευλογίας. Η σπάνια αυτή παράσταση εμπνέεται από τον βίο του αγίου⁴⁵⁷ και επηρεάζεται προφανώς από παρεμφερείς σκηνές βίου άλλων αγίων, όπως του Μηνά, του Μάμα και του Γερασίμου⁴⁵⁸. Το εικονογραφικό σχήμα που υιοθετείται στον νάρθηκα της Δοχειαρίου χρησιμοποιείται νωρίτερα στη λιτή της μονής Δουσίκου⁴⁵⁹. Ο Μακάριος εικονίζεται στον ίδιο εικονογραφικό τύπο⁴⁶⁰ με τη διαφορά ότι εδώ κάθεται σε επίπεδο που σχηματίζει ο φυσικός βράχος. Το θέμα επαναλαμβάνεται κατά τον 18ο αιώνα σε φορητή εικόνα στη σκήτη της Αγίας Άννας⁴⁶¹.

Ο άγιος Θεοφάνης του Μεγάλου Αγρού (επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ ΘΕ / ΟΦΑ / ΝΗΣ / Ο ΤΟΥ ΜΕΓΑ / ΛΟΥ ΑΓΡΟΥ⁴⁶²) (σχ. 12, αρ. 53 / εικ. 63) παριστάνεται στη βόρεια παρειά της κόγχης, απέναντι από τον άγιο Ιωάννη Κολοβό. Είναι γέρος με μακριά λευκή διχαλωτή γενειάδα και κοντά μαλλιά. Αποδίδεται με ελαφρά στροφή του κεφαλιού προς τα δεξιά. Φέρει μοναστικό ένδυμα που αποτελείται από κοκκινωπό χιτώνα, μπλε ανάλαβο και πράσινο μανδύα ριγμένο στην πλάτη.

⁴⁵⁷ Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής* (Οκτώβριος), 399-404, όπου μεταξύ άλλων αναφέρεται: «καὶ ὁμοῦ μὲ τὴν εὐωδίαν βλέπουσι μακρόθεν τινὰ ἄνθρωπων ἐνδεδυμένον μὲ τὰς ἰδίας του τρίχας. Οὗτος δὲ ἦτον ὁ ἄνθρωπος τοῦ Θεοῦ, Μακάριος ὁ Ῥωμαῖος [...] Ἦσαν δέ, αἱ μὲν τρίχες του λευκαὶ ὡς ἡ χιών· τὸ δὲ σῶμά του, σκληρὸν ὡς δέρμα τῆς χελώνης». Σύμφωνα με τον βίο του, ο Μακάριος βρήκε σε σπήλαιο δύο ορφανά λιοντάρια τα οποία μεγάλωσε και έγιναν τα παιδιά του.

⁴⁵⁸ Βλ. ενδεικτικά Kimpel S., «Makarius Romanus», *Lchl*, 7, 479-480, όπου παραθέτει ορισμένα παραδείγματα της ιταλικής ζωγραφικής τέχνης του 14ου και 15ου αιώνα. Kaster G., «Menas der Ägypter», *Lchl*, 7, 3-7, καθώς και σελ. 132-136 (βίος αγίου Γερασίμου). Ανάλογης θεματικής είναι κάποιες παραστάσεις του προφήτη Δανιήλ, ενώ στο ίδιο πλαίσιο της θαυματουργής συμβίωσης με τα άγρια θηρία κινείται πιθανώς και η δημιουργία του εικονογραφικού τύπου του μαρτυρίου της αγίας Θέκλας (Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 113, εικ. 170).

⁴⁵⁹ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

⁴⁶⁰ Πιο συνηθισμένη είναι η απεικόνιση του αγίου-ασκητή ολόσωμου, όπως συμβαίνει στη λιτή (βλ. σελ. 428-429).

⁴⁶¹ *Treasures of Mount Athos*, 122, αρ. κατ. 2.102.

⁴⁶² Η επιγραφή έχει σβηστεί και ξαναγραφεί πιθανότατα την περίοδο της αγιογράφησης. Το όνομα του αγίου αναγράφεται δύο φορές. Σβησμένη επιγραφή ΘΕΟΦΑ / ΝΗΣ διατηρείται δεξιά πάνω από το κεφάλι του.

Με τα δύο χέρια ξετυλίγει ειλητάριο με την επιγραφή: ΠΡΟ ΟΦΘΑΛ / ΜΩΝ ΑΕΙ ΕΧΕ ΤΟΝ / ΦΟΒΟΝ ΤΟΥ Θ(ΕΟ)Υ· / ΚΑΙ ΤΟ ΦΡΙΚΩ / ΔΕΣ ΑΥΤΟΥ ΚΡΙ / ΤΗΡΙΟΝ· ΙΝΑ / ΦΥΓΕΙΣ ΦΛΟ / ΓΑ ΤΗΝ ΑΠΕ / ΡΑΝΤΟΥ. Ο εικονογραφικός τύπος του Θεοφάνη του Ομολογήτη⁴⁶³ ως μεγαλόσχημου μοναχού, με τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά με τα οποία αποδίδεται στον νάρθηκα της Δοχειαρίου, έχει πιθανότατα αποκρυσταλλωθεί κατά την υστεροβυζαντινή ζωγραφική. Με τον τρόπο αυτό εικονίζεται ο άγιος σε φορητή εικόνα με παράσταση του Θριάμβου της Ορθοδοξίας⁴⁶⁴, του 1400 περίπου, στο Λονδίνο αλλά και αργότερα στην εικόνα του Εμμανουήλ Τζανφουρνάρη, στο Ελληνικό Ινστιτούτο της Βενετίας⁴⁶⁵. Ο ίδιος φυσιογνωμικός τύπος υιοθετείται στις τοιχογραφίες με το ίδιο θέμα στις μονές Μεγίστης Λαύρας⁴⁶⁶, Σταυρονικήτα⁴⁶⁷ και Διονυσίου⁴⁶⁸. Ως μεμονωμένη μορφή ιστορείται στην τράπεζα της Λαύρας⁴⁶⁹, στον νάρθηκα της Σταυρονικήτα⁴⁷⁰, κρατώντας κλειστό ειλητάριο με τα δύο χέρια, στη λιτή της Διονυσίου⁴⁷¹ σε προτομή και στη λιτή της Δουσίκου⁴⁷² πάλι σε προτομή ανάμεσα στους αγίους Θεόδωρο και Θεοφάνη τους Γραπούς. Στενή τυπολογική συγγένεια μεταξύ των μορφών, ακόμη και στην απόδοση των ενδυμάτων, παρατηρείται με την τράπεζα της Διονυσίου⁴⁷³, πρότυπο πιθανώς του ζωγράφου της Δοχειαρίου για την απόδοση της μορφής.

⁴⁶³ Ο όσιος Θεοφάνης, ο ομολογητής της μονής του Μεγάλου Αγρού, ο οποίος ταυτίζεται με τον Θεοφάνη τον Ομολογητή, τιμάται στις 12 Μαρτίου (Delehaye, *Synaxarium*, 529-531). Ο Θεοφάνης αναφέρεται από τον Κόντογλου ως γέρος με φουντωτά γένια (Κόντογλου, *Έκφρασις*, 332). Πρβλ. και Böhm B., «Theophan Confessor (Chronographus) von Sirgiana», *Lchl*, 8, 461.

⁴⁶⁴ Buckton, *Byzantium*, αρ. κατ. 140, 129-130. Με τον άγιο Θεοφάνη του Μεγάλου Αγρού ταυτίζεται η μορφή αριστερά, στο κέντρο της κατώτερης ζώνης, που κρατά μαζί με τον Θεόδωρο Στουδίτη την εικόνα του Χριστού.

⁴⁶⁵ M. Chatzidakis, *Icones de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut*, Βενετία 1962, 96, εικ. 48. Με βάση την εικόνα αυτή ταυτίζονται οι μορφές των Ομολογητών. Βλ. επίσης την εικόνα του ίδιου ζωγράφου στη Συλλογή Ελένης Σταθάτου (Ξυγγόπουλος Α., *Συλλογή Ελένης Α. Σταθάτου*, Αθήνα 1951, εικ. 6).

⁴⁶⁶ Millet, *Monuments*, 131.2.

⁴⁶⁷ Χατζηδάκης, *Σταυρονικήτα*, εικ. 122-123.

⁴⁶⁸ Μονή Διονυσίου, εικ. 145.

⁴⁶⁹ Millet, *Monuments*, 146.1.

⁴⁷⁰ Χατζηδάκης, *Σταυρονικήτα*, εικ. 4.

⁴⁷¹ Μονή Διονυσίου, εικ. 422, 439 (λεπτομέρεια).

⁴⁷² Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

⁴⁷³ Millet, *Monuments*, εικ. 212.3.

Στο εσωράχιο του τόξου εικονίζονται οι τρεις άγιοι και συναθλητές από την Αλεξάνδρεια Ερμογένης, Μηνάς και Εύγραφος⁴⁷⁴. Ο άγιος Ερμογένης (επιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΕΡ / ΜΟ ΓΕ ΝΗΣ) (σχ. 12, αρ. 51 / εικ. 62.α) τοποθετείται στη νότια παρειά. Αποδίδεται ως το ύψος των γονάτων, άνδρας ώριμης ηλικίας με κοντό γένι, κοντά μαλλιά ως τον αυχένα και ξυρισμένο το άνω τμήμα της κεφαλής. Φορά πολυτελή ενδυμασία και κρατά με το δεξί χέρι τον σταυρό του μάρτυρα. Κατά τους ύστερους βυζαντινούς χρόνους παράσταση του αγίου απαντά στη Βλαχέρνα της Άρτας⁴⁷⁵ και στο Πρωτάτο⁴⁷⁶ του Αγίου Όρους. Ο φυσιογνωμικός τύπος που υιοθετείται στον νάρθηκα της Δοχειαρίου αποκρυσταλλώνεται κατά τους μετά την Άλωση χρόνους. Η απόδοση του αγίου, με την ιδιαίτερη κόμμωση που θυμίζει κουρά, εμπνέεται πιθανώς από το σχετικό χωρίο του βίου του αγίου, σύμφωνα με το οποίο ο βασιλιάς τον κατακρίνει δύο φορές ότι έκοψε τις τρίχες της κεφαλής και έγινε μίμος του θεάτρου και γελοίος⁴⁷⁷. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου μεταφέρει τον φυσιογνωμικό και εικονογραφικό τύπο που έχει υιοθετήσει για την απόδοση του αγίου στον κυρίως ναό, στη ζώνη των αγίων σε μετάλλια⁴⁷⁸. Με τα ίδια προσωπογραφικά χαρακτηριστικά εικονίζεται ο Ερμογένης στην παράσταση του μαρτυρίου του στις

⁴⁷⁴ Delehaye, *Synaxarium*, 293-294. Η μνήμη τους τιμάται στις 10 Δεκεμβρίου.

⁴⁷⁵ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βλαχέρνα*, 101-102, 202, εικ. 69, όπου εικονίζεται επίσης ως άνδρας ώριμης ηλικίας με μαλλιά μέχρι τον αυχένα και κοντή γενειάδα, αλλά ενδεδυμένος ως ιεράρχης.

⁴⁷⁶ *Ιερός Ναός Πρωτάτου*, 150 και 345. Ιστορείται δύο φορές. Στην πρώτη περίπτωση, στο διακονικό, μοιάζει να ακολουθεί τον εικονογραφικό τύπο της Βλαχέρνας, αν και η κατάσταση διατήρησης της τοιχογραφίας δεν βοηθά στην εξαγωγή συμπερασμάτων, ενώ στη δεύτερη, στο ΝΔ διαμέρισμα, ιστορείται ως νέος αγένειος με μακριά μαλλιά. Στην εικονογραφία της πρώτης περίπτωσης αντιστοιχεί η απόδοση του αγίου σε εικόνα της μονής Βατοπαιδίου του τέλους του 14ου-αρχών 15ου αιώνα με παράσταση των τριών αγίων (Τσιγαρίδας – Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, *Βυζαντινές εικόνες και επενδύσεις*, 204, εικ. 153).

⁴⁷⁷ Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής* (Δεκέμβριος), 228-249. Ο Ερμογένης, μετά τη μετάνοιά του και τη μεταστροφή στο χριστιανισμό, έλαβε όλα τα εκκλησιαστικά αξιώματα και έγινε αρχιερέας της Αλεξάνδρειας.

⁴⁷⁸ Προσωπική παρατήρηση. Ζωγραφίζεται στο εσωράχιο της κόγχης του βόρειου τοίχου, δίπλα από το τέμπλο. Η μορφή δεν φέρει νεότερες επιζωγραφίσεις.

μονές Διονυσίου⁴⁷⁹, Μεταμόρφωσης Μετεώρων⁴⁸⁰, Δουσίκου⁴⁸¹ και Δοχειαρίου (εικ. 167).

Ο άγιος Μηνάς ο Καλλικέλαδος (επιγραφή: ΜΗ / ΝΑΣ⁴⁸²) (σχ. 12, αρ. 54 / εικ. 62.β) εικονίζεται στο χώρο ανάμεσα στο δίλοβο παράθυρο. Είναι πιο ηλικιωμένος από τον Ερμογένη, με κοντά ψαρά μαλλιά ως τον αυχένα και σχετικά μακριά γενειάδα⁴⁸³. Φέρει επίσης πολυτελή ενδυμασία και κρατά τον σταυρό του μαρτυρίου στο δεξί χέρι, ενώ απλώνει το αριστερό με ανεστραμμένη την παλάμη προς τα πάνω. Παριστάνεται με ανάλογη στάση και τρόπο με τον άγιο Τρόφιμο στην ίδια θέση στη νότια πλευρά (εικ. 53.α). Κατά την ύστερη βυζαντινή περίοδο για την απόδοση του αγίου Μηνά χρησιμοποιείται κυρίως ο τύπος εκείνος του γέροντα με λίγα μαλλιά, όπως στη Μονή της Χώρας⁴⁸⁴, στο Πρωτάτο⁴⁸⁵ και πιθανώς στη Βλαχέρνα της Άρτας⁴⁸⁶. Κατά τους μετά την Άλωση χρόνους μοιάζει να κυριαρχεί, με μικρές κάθε φορά διαφορές, ο φυσιολογικός

⁴⁷⁹ Μονή Διονυσίου, εικ. 478.

⁴⁸⁰ Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, 173. Νοτιοδυτικό σταυροθόλιο (μαρτύρια Δεκεμβρίου) στο άνω τεταρτημόριο. Παραστάσεις του Ερμογένη ως μεμονωμένης μορφής ανάμεσα σε άλλους αγίους αναφέρονται στα ζωγραφικά σύνολα του καθολικού της μονής Παντοκράτορος (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 322, αρ. 333) και των παρεκκλησίων του Ακάθιστου (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 251, αρ. 154), των Αρχαγγέλων (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 256, αρ. 58) και του Αγίου Γεωργίου στη μονή Διονυσίου (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 276, αρ. 54).

⁴⁸¹ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

⁴⁸² Στην αρχή του ονόματός του διακρίνονται, τα σβησμένα σήμερα και για την ακρίβεια καλυμμένα με καφετί χρώμα, αρχικά ΕΡ. Προφανώς ο ζωγράφος ξεκίνησε να γράφει το όνομα του διπλανού αγίου Ερμογένη. Σε ένα πολυμελές συνεργείο, σαν αυτό που ανέλαβε την ιστόρηση του καθολικού της Δοχειαρίου, τέτοια λάθη είναι προφανώς αναμενόμενα. Η πλημμελής εποπτεία ή ο κακός συντονισμός οδηγούν στη δημιουργία λαθών που άμεσα διορθώνονται. Στο ίδιο πλαίσιο εντάσσονται πιθανώς και οι διορθώσεις στα ονόματα των αγίων Θεοφάνη του Μεγάλου Αγρού (εικ. 63), Τροφίμου (εικ. 53), αλλά και η απουσία συνοδευτικών επιγραφών στους αγίους της νότιας και βόρειας καμάρας του δυτικού τοίχου (εικ. 54-55 και 65, 66 αντίστοιχα).

⁴⁸³ Ως νέος οξυγένης αναφέρεται στην *Ερμηνεία*, 157. Για τον Μηνά Καλλικέλαδο και τη σύγχυση που ενίοτε προκαλείται με τον Μηνά τον Αιγύπτιο βλ. Walter Ch., *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*, Ashgate (London/New York) 2003, 183-184 και 187-189, όπου επιπλέον βυζαντινά παραδείγματα και ανάμεσά τους απεικονίσεις του ως μοναχού ήδη από το 10ο αιώνα (τρίπτυχο Borradaile στο Buckton, *Byzantium*, 143), καθώς και σχετική βιβλιογραφία. Πρβλ. Knoblen U., «Menas, Hermogenes und Eugraphus», *Lchl*, 8, 7-9.

⁴⁸⁴ Underwood P., *The Kariye Djami*, τόμ. 2 The mosaics (plates), New York (Bollingen Foundation) 1966, 283.b. Πιθανότατα ακολουθούν την εικονογραφική διατύπωση του αγίου που απαντά νωρίτερα στο Μηνολόγιο του Βασιλείου, στην παράσταση του μαρτυρίου τους (*Il menologio di Basilio*, 234).

⁴⁸⁵ *Ιερός Ναός Πρωτάτου*, 151.

⁴⁸⁶ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βλαχέρνα*, 102, 202, εικ. 68.

τύπος που υιοθετείται στον κυρίως ναό και στον νάρθηκα της Δοχειαρίου⁴⁸⁷, ο οποίος επαναλαμβάνει το εικονογραφικό σχήμα του Τζώρτζη από τη μονή Δουσίκου⁴⁸⁸. Ως μάρτυρας ιστορείται επίσης και στα παλαιότερα χρονολογικά παραδείγματα των Σταυρονικήτα⁴⁸⁹ και Διονυσίου⁴⁹⁰.

Ο άγιος Εύγραφος (επιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟΣ) / ΕΥΓΡΑ / ΦΟΣ) (σχ. 12, αρ. 52 / εικ. 62.γ) τοποθετείται απέναντι από τον Ερμογένη, στη βόρεια παρειά του εσωράχιου. Ο νοτάριος του Μηνά Εύγραφος, νέος με πυκνά μαλλιά μέχρι τον αυχένα και κοντό αραιό γένι, κρατά τον σταυρό του μάρτυρα με το δεξί χέρι και φορά ανάλογη πολυτελή ενδυμασία με τους υπόλοιπους συναθλητές του. Με διαφορετικούς φυσιογνωμικούς τύπους εικονίζεται ο Εύγραφος ήδη από τη μεσοβυζαντινή περίοδο. Στην παράσταση του μαρτυρίου των τριών αγίων στο Μηνολόγιο του Βασιλείου⁴⁹¹ αποδίδεται νέος και αγένειος, εικονογραφικός τύπος που ακολουθείται την υστεροβυζαντινή περίοδο στις παραστάσεις του ως μάρτυρα στη Μονή της Χώρας⁴⁹² και το Πρωτάτο⁴⁹³. Αντίστοιχα στη Βλαχέρνα της Άρτας⁴⁹⁴ και το Staro Nagoričino⁴⁹⁵ εικονίζεται με ελαφρύ γενάκι. Τον φυσιογνωμικό αυτόν τύπο υιοθετεί κατά τον 16ο αιώνα ο Τζώρτζης στον κυρίως

⁴⁸⁷ Χρησιμοποιείται ο ίδιος εικονογραφικός και φυσιογνωμικός τύπος. Εικονίζεται στο τύμπανο της αβαθούς κόγχης που ανοίγεται στη βόρεια πλευρά του τοίχου, δίπλα από το τέμπλο, και ζωγραφίζεται μαζί με τους συναθλητές του Εύγραφο και Ερμογένη εντός μεταλλίων (προσωπική παρατήρηση). Με τον ίδιο τρόπο ζωγραφίζεται επίσης σε εικόνα με παράσταση των τριών αγίων στη μονή Βατοπαιδίου, του τέλους του 14ου-αρχών 15ου αι. (Τσιγαρίδας – Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, *Βυζαντινές εικόνες και επενδύσεις*, εικ. 153-154).

⁴⁸⁸ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

⁴⁸⁹ Χατζηδάκης, *Σταυρονικήτα*, εικ. 80. Κρατά στο απλωμένο δεξί χέρι τον σταυρό του μάρτυρα, υψώνει το αριστερό στο στήθος με ανεστραμμένη την παλάμη και κλείνει ελαφρά την κεφαλή. Φέρει την τυπική πολυτελή ενδυμασία των αγίων-μαρτύρων.

⁴⁹⁰ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 318, 324 και 344 (λεπτομέρεια). Βλ. επίσης Γκιολές, *Οι τοιχογραφίες Διονυσίου*, 145, όπου αναφέρει ότι ο ίδιος τύπος χρησιμοποιείται για την απόδοσή του στη μονή Δουσίκου και προτείνει την ταύτισή του με αδιάγνωστο άγιο στη Μεταμόρφωση Μετεώρων. Ο εικονογραφικός τύπος του νάρθηκα της Δοχειαρίου μεταφέρεται αργότερα στην τράπεζα της μονής (Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 173, εικ. 66).

⁴⁹¹ *Il menologio di Basilio*, 234. Με τον τρόπο αυτό αναφέρεται στην *Ερμηνεία*, 158. Με τον ίδιο τύπο ιστορείται και στις παραστάσεις του κύκλου του Μηνολογίου (βλ. ενδεικτικά *Μονή Διονυσίου*, εικ. 478).

⁴⁹² Underwood, *The Kariye Djami*, τ. 2, εικ. 283.

⁴⁹³ *Ιερός Ναός Πρωτάτου*, 152. Με τον ίδιο τρόπο ζωγραφίζεται επίσης στην εικόνα των τριών αγίων στη μονή Βατοπαιδίου (Τσιγαρίδας – Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, *Βυζαντινές εικόνες και επενδύσεις*, εικ. 153, 155).

⁴⁹⁴ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βλαχέρνα*, εικ. 70.

⁴⁹⁵ Millet, *La peinture*, III, εικ. 115.2.

ναό της μονής Δουσίκου⁴⁹⁶. Λίγο αργότερα επαναλαμβάνεται επίσης στον κυρίως ναό⁴⁹⁷ και τον νάρθηκα της Δοχειαρίου.

Στο τύμπανο του τόξου, στη βόρεια πλευρά του δυτικού τοίχου του νάρθηκα, εικονίζονται οκτώ άγιοι-μάρτυρες σε μετάλλια σε αντίστοιχη περίπτωση διάρθρωση με αυτή των αγίων της νότιας πλευράς⁴⁹⁸ (σχ. 12 / εικ. 65). Ο πρώτος και ο τελευταίος είναι ανεπίγραφοι, ενώ οι υπόλοιποι συνοδεύονται από σχετικές των ονομάτων τους επιγραφές. Πρόκειται για τον άγιο Πλάτωνα και τους αγίους Ελπιδηφόρο, Ακίνδυνο, Πηγάσιο, Αφθόνιο, και Ανεμπόδιστο.

Ο πρώτος ανεπίγραφος μάρτυρας εικονίζεται νέος με κοντά μαλλιά και γένια (σχ. 12, αρ. 42 / εικ. 66.α). Φέρει την τυπική πολυτελή ενδυμασία των αγίων-μαρτύρων του νάρθηκα, κρατά με το δεξί χέρι σταυρό και απλώνει το αριστερό δεόμενος. Αριστερά της κεφαλής του αναγράφεται η συντομογραφία Ο ΑΓ(ΙΟΣ). Η έλλειψη επιγραφής κάνει δύσκολη την ταύτισή του, καθώς για την απόδοσή του ακολουθείται τυποποιημένος εικονογραφικός τύπος που ανταποκρίνεται σε ευρύτερη ομάδα νεαρών αγίων-μαρτύρων. Η παρουσία του αγίου Πλάτωνα δίπλα του ίσως αποτελεί ένδειξη για την ταύτισή του με τον άγιο Ρωμανό⁴⁹⁹.

Ακολουθεί ο άγιος Πλάτων (επιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΠΛΑ / ΤΩΝ) (σχ. 12, αρ. 43 / εικ. 67.α), επίσης νέος με πυκνά μαλλιά ως τον αυχένα και κοντό γένι. Αποδίδεται μετωπικός, να φορά ανάλογη με τον προηγούμενο ενδυμασία και να κρατά με το δεξί χέρι σταυρό, ενώ το αριστερό καλύπτεται από τον μανδύα του⁵⁰⁰. Η παράσταση του αγίου ως μάρτυρα συναντάται ήδη από τους μεσοβυζαντινούς χρόνους στην Καππαδοκία⁵⁰¹. Κατά τους ύστερους βυζαντινούς χρόνους ο Πλάτων εικονίζεται ως μάρτυρας με διαφορετικούς φυσιογνωμικούς

⁴⁹⁶ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Εικονίζεται ανάμεσα στις μεμονωμένες μορφές του κυρίως ναού ως μάρτυρας, στον ίδιο φυσιογνωμικό τύπο, ενώ υψώνει το χέρι με ανεστραμμένη την παλάμη.

⁴⁹⁷ Προσωπική παρατήρηση.

⁴⁹⁸ Βλ. σελ. 162-163.

⁴⁹⁹ Οι δύο άγιοι αναφέρονται την ίδια μέρα στο συναξάριο (Delehay, *Synaxarium*, 235). Στην *Ερμηνεία* παρουσιάζονται νέοι αγένειοι (*Ερμηνεία*, 158).

⁵⁰⁰ *Ερμηνεία*, 158 αναφέρεται ως νέος αγένειος, ενώ στο παράρτημα Ε' (ό.π., 296) ως νέος στρογγυλογένης. Delehay, *Synaxarium*, 233-235. Η μνήμη του τιμάται στις 18 Νοεμβρίου.

⁵⁰¹ Στο Kiriçlar στο Göreme (αρ. 29), αν και το κατεστραμμένο σήμερα πρόσωπό του δεν μας επιτρέπει να εξάγουμε συμπεράσματα για τον φυσιογνωμικό του τύπο (Restle, *Kleinasien*, τόμ. 2, εικ. 265 στο εσωράχιο). Σχετικά με την εικονογραφία του βλ. Weigert C., «Platon von Ankara», *Lchl*, 8, 215-217.

τύπους. Στη Βλαχέρνα της Άρτας παριστάνεται νέος και αγένειος⁵⁰². Ο φυσιογνωμικός τύπος που χρησιμοποιείται στον νάρθηκα της Δοχειαρίου απαντά την εποχή αυτή στο Πρωτάτο⁵⁰³, στον Ταξιάρχη Μητροπόλεως στην Καστοριά⁵⁰⁴ και στο Staro Nagoričino⁵⁰⁵. Ο τύπος αυτός έχει αποκρυσταλλωθεί κατά τον 16ο αιώνα, καθώς με τον ίδιο τρόπο αποδίδεται στον κυρίως ναό και τον νάρθηκα της Δοχειαρίου⁵⁰⁶ αλλά και στο μαρτύριό του στον κύκλο του Μηνολογίου στη λιτή (εικ. 154). Νωρίτερα εικονίζεται ανάμεσα στις μεμονωμένες ολόσωμες μορφές αγίων στον νάρθηκα της μονής Διονυσίου⁵⁰⁷, απ' όπου προφανώς αντλεί το πρότυπό του ο ζωγράφος της Δοχειαρίου.

Στη συνέχεια παριστάνονται οι συναθλητές άγιοι Ελπιδηφόρος, Ακίνδυνος, Πηγάσιος, Αφθόνιος και Ανεμπόδιστος από την Περσία⁵⁰⁸. Ο συγκλητικός **Ελπιδηφόρος** (επιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΕΛΠΙΔΗ / ΦΟΡΟΣ) (σχ. 12, αρ. 44 / εικ. 67.β) είναι νεαρός, με κοντά μαλλιά και γένια, ενδεδυμένος με την τυπική πολυτελή αμφίεση και κρατάει σταυρό στο δεξί χέρι. Η εικονογραφία της μορφής παραλλάσσει στα μνημεία της μεταβυζαντινής περιόδου⁵⁰⁹. Ο εικονογραφικός τύπος⁵¹⁰ με τον οποίο αποδίδεται στον νάρθηκα της Δοχειαρίου κυριαρχεί στην τέχνη της περιόδου και απαντά, μεταξύ άλλων, στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά⁵¹¹,

⁵⁰² Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βλαχέρνα*, εικ. 103, 203, εικ. 72.

⁵⁰³ *Ιερός Ναός Πρωτάτου*, 172. Με ανάλογο τρόπο εικονίζεται στον κυρίως ναό του Βατοπαιδίου (Millet, *Monuments*, 82.1 και *Μονή Βατοπαιδίου*, 248, εικ. 211), η πρώτη από δεξιά μορφή σε μετάλλιο.

⁵⁰⁴ Πελεκανίδης, *Καστοριά*, 135.

⁵⁰⁵ Millet, *La peinture*, III, εικ. 112.4 σε προτομή μαζί με τον άγιο Ρωμανό που εικονίζεται με παραπλήσια φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά με τον αταύτιστο άγιο ο οποίος προηγείται. Στον νάρθηκα της Δοχειαρίου για την απόδοση του Πλάτωνα ακολουθείται σχεδόν πιστά ο εικονογραφικός τύπος του 14ου αιώνα, όπως απαντά στο Πρωτάτο και το Staro Nagoričino.

⁵⁰⁶ Προσωπική παρατήρηση. Στον κυρίως ναό ζωγραφίζεται με τον άγιο Ζηνόβιο.

⁵⁰⁷ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 495 και 545 αντίστοιχα. Ο ίδιος τύπος πιθανώς χρησιμοποιείται στο μαρτύριό του στην τράπεζα της ίδιας μονής (Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 122, εικ. 43).

⁵⁰⁸ Delehay, *Synaxarium*, 187-189 (2 Νοεμβρίου). Βλ. επίσης Τσιγαρίδας – Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, *Βυζαντινές εικόνες και επενδύσεις*, 200-203, Albani J., *Die byzantinischen Wandmalereien der Panagia Chrysaphitissa-Kirche in Chrysapha/Lakonien*, Αθήνα 2000, 72, Constantinides, *The wall paintings*, 200-201 και Kaster K. G., «Acyndinus, Pegasus, Aphthonius, Elpidiphorus und Anempodistus», *Lchl*, 5, 23.

⁵⁰⁹ Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 285. Και στην *Ερμηνεία* άλλοτε αναφέρεται ως νέος και αγένειος (*Ερμηνεία*, 159, 271, 295) και άλλοτε αρχιγένης (ό.π., 195).

⁵¹⁰ Ο εικονογραφικός τύπος απαντά στη βυζαντινή εικονογραφία, ενδεικτικά στον Όσιο Λουκά (Diez – Demus, *Hosios Lucas & Daphni*, εικ. 49), στο Δαφνί (Diez – Demus, *Hosios Lucas & Daphni*, εικ. 76), την Αγία Σοφία Αχρίδας (Grozdanov, *Ohrid*, εικ. 133) και το Λέσνοβο (Gabelić, *Lesnovo*, εικ. 108).

⁵¹¹ Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Άγιος Νικόλαος Αναπαυσάς*, 243.4.

στη Σταυρονικήτα⁵¹², στο παρεκκλήσιο του Ακάθιστου στη μονή Διονυσίου⁵¹³, στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου της Λαύρας⁵¹⁴, καθώς επίσης ανάμεσα στους αγίους σε μετάλλια στον νότιο τοίχο του κυρίως ναού της Δοχειαρίου⁵¹⁵. Ο άγιος **Ακίνδυνος** (επιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΑΚΙΝ / ΔΥΝΟΣ) (σχ. 12, αρ. 45 / εικ. 67.γ) χαρακτηρίζεται νέος οξυγένης στην *Ερμηνεία*⁵¹⁶. Στον νάρθηκα της Δοχειαρίου εικονίζεται ως μάρτυρας, με κοντά μαλλιά και γένια, φορώντας την τυπική πολυτελή ενδυμασία των αγίων-μαρτύρων. Στο δεξί χέρι κρατά διάλιθο σταυρό, ενώ ανασηκώνει μαζί με τον μανδύα το αριστερό. Με παρόμοιο τρόπο αποδίδεται ο Ακίνδυνος στον Όσιο Λουκά⁵¹⁷, στη μονή Δαφνίου⁵¹⁸, στη Μονή της Χώρας⁵¹⁹ και στο Πρωτάτο⁵²⁰. Η παράσταση ακολουθεί τυποποιημένο υστεροβυζαντινό πρότυπο, το οποίο υιοθετήθηκε από τους ζωγράφους του 16ου αιώνα που δραστηριοποιούνται στα μοναστικά κέντρα των Μετεώρων και του Αγίου Όρους. Παρόμοια παριστάνεται στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά⁵²¹, στη Σταυρονικήτα⁵²², στο παρεκκλήσιο του Ακάθιστου στη μονή Διονυσίου⁵²³, στη λιτή της μονής Δουσίκου⁵²⁴ και της Μεταμόρφωσης Μετεώρων⁵²⁵, καθώς και στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου στη Μεγίστη Λαύρα⁵²⁶. Τον ίδιο εικονογραφικό τύπο

⁵¹² Χατζηδάκης, *Σταυρονικήτα*, εικ. 161.

⁵¹³ Millet, *Monuments*, 212.1.

⁵¹⁴ Semoglou, *Saint-Nicolas*, 65.b.

⁵¹⁵ Millet, *Monuments*, 227.1. Μόλις διακρίνεται πίσω από τον κίονα. Με ανάλογο τρόπο αποδίδεται και στη λιτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων, εντός μετάλλιου (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.).

⁵¹⁶ *Ερμηνεία*, 159, 195, 271, ενώ ό.π., 295 «όξυγένης ὀλίγον».

⁵¹⁷ Στίκας, *Το οικοδομικόν χρονικόν*, εικ. 11.

⁵¹⁸ Diez – Demus, *Hosios Lucas & Daphni*, εικ. 76.

⁵¹⁹ Underwood, *The Kariye Djami*, τ. 2, 291 [149].

⁵²⁰ *Ιερός Ναός Πρωτάτου*, 279. Με παρόμοιο τρόπο εικονίζεται και στην Παναγία Ολυμπιώτισσα Ελασσόνας (Constantinides, *The wall paintings*, 171)

⁵²¹ Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Άγιος Νικόλαος Αναπαυσάς*, 243.1, αν και φυσιογνωμικά η μορφή του παραπέμπει σε άνδρα ώριμης ηλικίας με ψαρά μαλλιά.

⁵²² Χατζηδάκης, *Σταυρονικήτα*, εικ. 160. Έχει επιζωγραφιστεί το κεφάλι της μορφής σε νεότερη εποχή, αλλά είναι φανερό ότι μεταφέρει το εικονογραφικό σχήμα που χρησιμοποίησε αρχικά ο Θεοφάνης.

⁵²³ Millet, *Monuments*, 212.1. Μοιάζει να είναι το πιο κοντινό φυσιογνωμικά στο Δοχειάρι πρότυπο.

⁵²⁴ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Εικονίζεται επίσης σε μετάλλιο, στον ίδιο φυσιογνωμικό και εικονογραφικό τύπο.

⁵²⁵ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Εικονίζεται κι εδώ εντός μετάλλιου, με τα ίδια φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά, αλλά υψώνοντας το δεξί χέρι στο στήθος με ανεστραμμένη την παλάμη.

⁵²⁶ Semoglou, *Saint-Nicolas*, 65.b.

χρησιμοποιεί ο ζωγράφος της Δοχειαρίου και για την απόδοση του αγίου στη ζώνη των αγίων σε μετάλλια, στο νότιο χοροστάσιο του κυρίως ναού⁵²⁷. Ο άγιος Πηγάσιος (επιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΠΗΓΑ / ΣΙΟΣ) (σχ. 12, αρ. 46 / εικ. 67.δ) είναι γέρος με κοντά λευκά μαλλιά και μακριά σχετικά γενειάδα⁵²⁸. Φέρει ανάλογα ενδύματα με τον προηγούμενο, κράτα διάλιθο σταυρό στο δεξί χέρι και υψώνει το αριστερό δεόμενος. Ο εικονογραφικός τύπος του νάρθηκα είναι γνωστός ήδη από τον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά⁵²⁹. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου μεταφέρει τον εικονογραφικό τύπο που χρησιμοποίησε για την απόδοση του αγίου στη ζώνη των αγίων σε μετάλλια στο νότιο χοροστάσιο του κυρίως ναού⁵³⁰. Πρότυπο του ζωγράφου στάθηκε η παράστασή του στο παρεκκλήσιο του Ακάθιστου στη μονή Διονυσίου⁵³¹, ενώ με ανάλογο τρόπο αποδίδεται και στη λιτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων⁵³².

Ο στρατιώτης Αφθόνιος (επιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΑΦΘΟ / ΝΙΟΣ) (σχ. 12, αρ. 47 / εικ. 67.ε) εικονίζεται στη συνέχεια, με ενδύματα παρόμοια με των συναθλητών του. Είναι γέρος με λευκά κοντά μαλλιά και γένια, κρατά επίσης ανάλογο σταυρό με τους υπόλοιπους στο δεξί χέρι και έχει καλυμμένο με τον μανδύα το αριστερό. Κατά την ύστερη βυζαντινή περίοδο επικρατούν δυο φυσιογνωμικοί τύποι για την απόδοση του αγίου. Ο ένας τον θέλει νέο στρογγυλογένη, ακολουθώντας τις

⁵²⁷ Προσωπική παρατήρηση. Οι άγιοι της ζώνης μεταλλίων, όπως και οι ολόσωμοι άγιοι της κατώτερης ζώνης του κυρίως ναού της Δοχειαρίου, φέρουν επιζωγραφήσεις του 19ου αιώνα. Οι άγιοι πέντε μάρτυρες ιστορούνται επίσης εντός μεταλλίων στον κυρίως ναό της μονής Ρουσάνου (Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 222, εικ. 177-178), αλλά λόγω φθορών δεν είναι ορατά τα φυσιογνωμικά τους χαρακτηριστικά.

⁵²⁸ Στην Ερμηνεία χαρακτηρίζεται ενίοτε νέος ή γέρος στρογγυλογένης (*Ερμηνεία*, 159, 271 και 195, 295 αντίστοιχα). Ως νέος στρογγυλογένης εικονίζεται στη Μονή της Χώρας (Underwood, *The Kariye Djami*, τόμ. 2, 293 [151]), στην Παναγία Ολυμπιώτισσα Ελασσόνας (Constantinides, *The wall paintings*, 171, 172) και στον κυρίως ναό της Βατοπαιδίου (*Μονή Βατοπαιδίου*, 236, μεταξύ Αφθόνιου και Πρόβου στη ζώνη αγίων σε μετάλλια αριστερά). Ανάλογα παριστάνεται στην Αγία Σοφία Αχρίδας (Grozdanov, *Ohrid*, εικ. 57).

⁵²⁹ Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Άγιος Νικόλαος Αναπαυσάς*, 243.2. Με παρόμοιο τρόπο τον αποδίδει ο Θεοφάνης στη μονή Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, *Σταυρονικήτα*, εικ. 160), αλλά και ο Κατελάνος στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου της Λαύρας (Semoglou, *Saint-Nicolas*, 65.b.). Με ανάλογο τρόπο έχει αποδοθεί νωρίτερα ο Πηγάσιος στο Δαφνί (Diez – Demus, *Hosios Lucas & Daphni*, εικ. 76) και στο Πρωτάτο (*Ιερός Ναός Πρωτάτου*, 280). Τον εικονογραφικό τύπο χρησιμοποιεί αργότερα ο ζωγράφος της τράπεζας της Δοχειαρίου (Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 172, εικ. 69).

⁵³⁰ Προσωπική παρατήρηση.

⁵³¹ Millet, *Monuments*, 212.1. Αντίστοιχα εικονίζεται και στην εικόνα των πέντε αγίων μαρτύρων της Περσίας στη μονή Βατοπαιδίου του 1400 περίπου (Τσιγαρίδας – Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, *Βυζαντινές εικόνες και επενδύσεις*, εικ. 150).

⁵³² Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Κι εδώ παριστάνεται εντός μεταλλίου. Υιοθετούνται κοινά φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά και διαφοροποιείται ελαφρά ο εικονογραφικός τύπος.

επιταγές της *Ερμηνείας*⁵³³. Ο εικονογραφικός τύπος που χρησιμοποιείται στον νάρθηκα της Δοχειαρίου είναι γνωστός από τη ζωγραφική του Πρωτάτου⁵³⁴ και της εικόνας των αγίων πέντε μαρτύρων της Περσίας στη μονή Βατοπαιδίου⁵³⁵. Με παρόμοιο τρόπο ιστορείται επίσης στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά⁵³⁶, στη μονή Σταυρονικήτα⁵³⁷, στη λιτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων⁵³⁸ και στη ζώνη αγίων σε μετάλλια στο νότιο χοροστάσιο της Δοχειαρίου⁵³⁹. Την σειρά των ενεπίγραφων αγίων σε μετάλλια κλείνει ο νεότερος των μαρτύρων της Περσίας **Ανεμπόδιστος** (επιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΑΝΕ / ΜΠΟΔΙ / ΣΤΟΣ) (σχ. 12, αρ. 48 / εικ. 67.στ). Είναι νέος, αγένειος, με μαλλιά που καταλήγουν σε βοστρύχους περιμετρικά⁵⁴⁰. Φέρει ανάλογη ενδυμασία και σταυρό με τους υπόλοιπους και κλείνει ελαφρά την κεφαλή προς τα αριστερά. Πρόκειται για αποκρυσταλλωμένο εικονογραφικό τύπο ήδη από τη μεσοβυζαντινή και υστεροβυζαντινή ζωγραφική⁵⁴¹. Το ίδιο περίπου σχήμα μεταφέρει ο Θεοφάνης στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά⁵⁴², ο Κατελάνος στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου στη Λαύρα⁵⁴³ και ο ζωγράφος του παρεκκλησίου του Ακάθιστου στη Διονυσίου⁵⁴⁴. Με τον ίδιο εικονογραφικό τύπο αποδίδεται ο Ανεμπόδιστος ανάμεσα στους αγίους σε μετάλλια στο

⁵³³ Στην *Ερμηνεία* παρουσιάζεται ως νέος σε όλες τις περιπτώσεις, άλλοτε δικαλογένης, άλλοτε αρχιγένειος ή στρογγυλογένης (*Ερμηνεία*, 159, 271, 195, 295. Ως νέος στρογγυλογένης αποδίδεται στη Μονή της Χώρας (Underwood, *The Kariye Djami*, τόμ. 2, 292 [150]) και τον κυρίως ναό της Βατοπαιδίου (*Μονή Βατοπαιδίου*, 236, πάνω από τον Πηγάσιο στη ζώνη αγίων σε μετάλλια). Στην Παναγία Ολυμπιώτισσα στην Ελασσόνα αποδίδεται νέος αρχιγένειος (Constantinides, *The wall paintings*, 173).

⁵³⁴ *Ιερός Ναός Πρωτάτου*, 287.

⁵³⁵ Τσιγαρίδας – Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, *Βυζαντινές εικόνες και επενδύσεις*, εικ. 150.

⁵³⁶ Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Άγιος Νικόλαος Αναπαυσάς*, 243.3.

⁵³⁷ Χατζηδάκης, *Σταυρονικήτα*, εικ. 161.

⁵³⁸ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

⁵³⁹ Προσωπική παρατήρηση. Τον ίδιο τύπο μεταφέρει αργότερα ο ζωγράφος της τράπεζας (Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 172, εικ. 69).

⁵⁴⁰ Συμφωνεί με την περιγραφή της *Ερμηνείας* (*Ερμηνεία*, 159, 195, 271, 295)

⁵⁴¹ Με τον ίδιο τρόπο ζωγραφίζεται στον Όσιο Λουκά (Diez – Demus, *Hosios Lucas & Daphni*, εικ. 49) και το Δαφνί (Diez – Demus, *ό.π.*, εικ. 76). Επίσης στη Βλαχέρνα της Άρτας (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βλαχέρνα*, 102, εικ. 148), την Ολυμπιώτισσα Ελασσόνας (Constantinides, *The wall paintings*, 170.d), τη Μονή της Χώρας (Underwood, *The Kariye Djami*, τόμ. 2, εικ. 289 [147]), το Πρωτάτο (*Ιερός Ναός Πρωτάτου*, 288) και πιθανώς την Αγία Σοφία Αχρίδας (Grozdanov, *Ohrid*, εικ. 132). Στη μονή Βατοπαιδίου (*Μονή Βατοπαιδίου*, 236), στον Ταξιάρχη Μητροπόλεως στην Καστοριά (Πελεκανίδης, *Καστοριά*, εικ. 138.α) και στην εικόνα των μαρτύρων στη μονή Βατοπαιδίου (Τσιγαρίδας – Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, *Βυζαντινές εικόνες και επενδύσεις*, εικ. 150, 152), ο μάρτυρας εικονίζεται μακρυγένης και πιο ώριμης ηλικίας.

⁵⁴² Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Άγιος Νικόλαος Αναπαυσάς*, 243.5. Τον τύπο αυτό προσαρμόζει σε ολόσωμη μορφή στη μονή Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, *Σταυρονικήτα*, εικ. 19).

⁵⁴³ Semoglou, *Saint-Nicolas*, 65.b.

⁵⁴⁴ Millet, *Monuments*, 212.1.

νοτιοδυτικό διαμέρισμα της μονής⁵⁴⁵, καθώς και στις λιτές των μονών Μεταμόρφωσης Μετεώρων⁵⁴⁶ και Δουσίκου⁵⁴⁷.

Τη σειρά των αγίων σε μετάλλια κλείνει νεαρός άγιος μάρτυρας με κοντά μαλλιά και γένια. Φορά παραλλαγή της πολυτελούς αμφίεσης των υπολοίπων αγίων και κρατά στο δεξί χέρι σταυρό, ενώ στρέφει το κεφάλι και το βλέμμα προς τα αριστερά. Τον συνοδεύει η βραχυγραφία Ο ΑΓ(ΙΟΣ) (σχ. 12, αρ. 49 / εικ. 66.β).

Ο τελευταίος άγιος του νάρθηκα, στη βορειοδυτική γωνία, είναι ο **Ποιμήν** (επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ / ΠΟΙ / ΜΗΝ) (σχ. 12, αρ. 56 / εικ. 64). Ο αναχωρητής από την Αίγυπτο αποδίδεται σχεδόν μετωπικός, γέροντας με μακριά λευκή διχαλωτή γενειάδα και κοντά μαλλιά⁵⁴⁸. Φορά μοναστικό ένδυμα που αποτελείται από πράσινο χιτώνα, μπλε ανάλαβο και καφέ μανδύα. Με τα δύο χέρια, το δεξί ελεύθερο και το αριστερό καλυμμένο από τον μανδύα, κρατά κλειστό ειλητάριο. Ο φυσιογνωμικός τύπος του αγίου ασκητή, που υιοθετείται από τον ανώνυμο ζωγράφο της Δοχειαρίου, εμφανίζεται από τη μεσοβυζαντινή ζωγραφική στον Όσιο Λουκά⁵⁴⁹ και μοιάζει να αποκρυσταλλώνεται στους παλαιολόγειους χρόνους⁵⁵⁰. Με παραλλαγές στη στάση, τις χειρονομίες και την ενδυματολογία του αγίου αλλά κοινό στις βασικές γραμμές φυσιογνωμικό τύπο, όπως στον νάρθηκα της Δοχειαρίου, απαντά στις τράπεζες της Λαύρας⁵⁵¹ και της Διονυσίου⁵⁵², σε προτομή στη λιτή της Διονυσίου⁵⁵³ και ολόσωμος στη

⁵⁴⁵ Millet, *Monuments*, 227.1, πάνω από τον στυλίτη Αλύπιο. Τον τύπο αυτό μεταφέρει αργότερα ο ζωγράφος της τράπεζας (Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 172, εικ. 69).

⁵⁴⁶ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

⁵⁴⁷ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Στις μονές Δουσίκου και Μεταμόρφωσης ζωγραφίζεται επίσης εντός μεταλλίου.

⁵⁴⁸ Delehay, *Synaxarium*, 927-928. Η μνήμη του τιμάται στις 27 Αυγούστου. Ως «γέρων μακροτριχαλογένης» αναφέρεται στην *Ερμηνεία*, 164 και παρόμοια στη 293.

⁵⁴⁹ Στίκας, *Το οικοδομικόν χρονικόν*, εικ. 28α-β.

⁵⁵⁰ Με παρόμοιο τρόπο ζωγραφίζεται στο Staro Nagoričino (Millet, *La peinture*, εικ. 117.1).

⁵⁵¹ Millet, *Monuments*, 146.2.

⁵⁵² Millet, *Monuments*, 214.1. Εικονίζεται σε προτομή, όπως και στη λιτή της ίδιας μονής, αλλά σε διαφορετική στάση. Εδώ κρατά κλειστό ειλητό με το αριστερό και υψώνει το δεξί δεόμενος, ενώ στη λιτή υψώνει και τα δύο χέρια δεόμενος.

⁵⁵³ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 423.

Δουσίκου⁵⁵⁴, στον βόρειο εξωνάρθηκα της Φιλανθρωπηνών⁵⁵⁵ και στον νάρθηκα του Αγίου Νικολάου στην Κράψη Ιωαννίνων⁵⁵⁶.

Στο τύμπανο της αβαθούς κόγχης στη νότια πλευρά του δυτικού τοίχου του νάρθηκα εικονίζονται έξι άγιοι σε μετάλλια (σχ. 12, αρ. 22-27 / εικ. 54-55). Ο πρώτος και ο τελευταίος δεν φέρουν καμία επιγραφή, ενώ οι υπόλοιποι τέσσερις συνοδεύονται από τη συντομογραφημένη επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ. Αν και αποδίδονται με διαφορετικά φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά, η ταύτισή τους με συγκεκριμένους αγίους είναι προβληματική. Άλλωστε, για την απόδοσή τους ο ζωγράφος χρησιμοποιεί τυποποιημένους εικονογραφικούς τύπους, κοινούς λίγο πολύ για τους περισσότερους αγίους-μάρτυρες σε μετάλλια. Και οι έξι φέρουν πολυτελείς ενδυμασίες και κρατούν με διάφορους τρόπους τον σταυρό του μαρτυρίου τους. Ο πρώτος, ξεκινώντας από κάτω αριστερά, είναι νέος, αγένειος με κοντά μαλλιά (εικ. 55.α), ο δεύτερος πιο ώριμος με κοντά ψαρά μαλλιά και κοντό γένι (εικ. 55.β), ο τρίτος νεότερος με καστανά κοντά μαλλιά και γένια (εικ. 55.γ), ενώ ο τέταρτος γέρος με κοντά λευκά μαλλιά και γένια (εικ. 55.δ). Ακολουθεί νεότερος με καστανά μακριά μαλλιά και κοντό γένι (εικ. 55.ε) και τέλος, κάτω δεξιά, ένας ακόμη νέος και αγένειος μάρτυρας (εικ. 55.στ). Πιθανότατα πρόκειται για τους αγίους πέντε μάρτυρες Ευστράτιο, Αυξέντιο, Ευγένιο, Μαρδάριο και Ορέστη⁵⁵⁷. Αλλά ακόμη κι αν θεωρηθεί ότι πρόκειται για αυτούς, είναι αδύνατο να ταυτιστεί ο έκτος στη σειρά άγιος. Το ίδιο πρόβλημα

⁵⁵⁴ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

⁵⁵⁵ Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 182 (εικ. 308), 183 (εικ. 183).

⁵⁵⁶ Stavropoulou-Makri, *Veltsista*, 55.b.

⁵⁵⁷ Παρόμοιοι τύποι που συμπίπτουν με την απεικόνιση των αγίων στον νάρθηκα χρησιμοποιούνται από τον ζωγράφο του μαρτυρίου τους τόσο στη λιτή της Δοχειαρίου (βλ. σελ. 230-231, εικ. 169, 170), όσο και στη λιτή της Διονυσίου (*Μονή Διονυσίου*, εικ. 460). Οι ίδιοι άγιοι ιστορούνται και πάλι εντός μεταλλίων στον δυτικό τοίχο της λιτής της Δοχειαρίου (Millet, *Monuments*, 216.1, 227.2), αλλά με διαφορετικό εικονογραφικό τύπο. Οι νεότερες επιζωγραφίσεις στη ζώνη των μεταλλίων δεν βοηθούν στην εξαγωγή συμπερασμάτων. Σε μετάλλια εικονίζονται επίσης στον κυρίως ναό (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριον*, 120, αρ. 43-47) και στο παρεκκλήσιο της Παναγίας Παραμυθίας της μονής Βατοπαιδίου (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριον*, 146, αρ. 62-66), στο παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριον*, 201, αρ. 115-123) και στο παρεκκλήσιο του Γενέσιου του Προδρόμου (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριον*, 214, αρ. 91-95) στη μονή Χιλανδαρίου, στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ιωάννη Χρυσοστόμου στη μονή Διονυσίου (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριον*, 284, αρ. 45-49), στην τράπεζα της Δοχειαρίου (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριον*, 355, αρ. 52-56, πρβλ. και Ταβλάκη, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 172, εικ. 69), στο παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου στη μονή Αγίου Παύλου (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριον*, 371, αρ. 24-28, πρβλ. Millet, *Monuments*, 188.3-4), καθώς και στη μονή Πατέρων στη Ζίτσα (Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 283-285 όπου και σχετική βιβλιογραφία). Στα προαναφερθέντα παραδείγματα οι άγιοι Πέντε μάρτυρες συνοδεύονται από διαφορετικούς πάντοτε αγίους: τους Κέλσιο, Προτάσιο, Βίκτορα, Ναζάριο, Νικήτα, Βικέντιο κ.ά., οπότε δεν είναι δυνατή, ακόμη και στην περίπτωση που γίνει αποδεκτή η υπόθεση ότι πρόκειται για τους αγίους πέντε μάρτυρες, να ταυτιστεί η ανεπίγραφη μορφή.

εντοπίζεται και στη βόρεια πλευρά, όπου δύο από τους εικονιζόμενους μάρτυρες δεν ταυτίστηκαν ποτέ με επιγραφές⁵⁵⁸. Όσον αφορά τις δύο συμμετρικές αβαθείς κόγχες του δυτικού τοίχου του νάρθηκα, στη νότια ιστορούνται έξι άγιοι σε μετάλλια και στη βόρεια οκτώ. Προφανώς σκοπός του συνεργείου ήταν να αναπτύξει στους χώρους αυτούς άγιους-μάρτυρες, ώστε να ολοκληρωθεί το εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα με αναφορές σε όλους τους αγίους, κάθε ιεραρχίας. Η απεικόνιση περισσότερων από τους προβλεπόμενους αγίους στους συγκεκριμένους χώρους οφείλεται πιθανότατα σε έλλειψη συντονισμού ή την πλημμελή επίβλεψη από τον υπεύθυνο ζωγράφο του πολυάριθμου συνεργείου. Μόνο έτσι θα μπορούσε να δικαιολογηθεί η αδεξιότητα αυτή η οποία δεν απαντά αλλού στον διάκοσμο του νάρθηκα, όπου το εικονογραφικό πρόγραμμα αναπτύσσεται με συνέπεια και συνέχεια εκμεταλλευόμενο απόλυτα τις αρχιτεκτονικές γραμμές του χώρου.

⁵⁵⁸ Μαζί με τους αγίους Πλάτωνα, Ελπιδηφόρο, Ακίνδυνο, Πηγάσιο, Αφθόνιο και Ανεμπόδιστο, που συνοδεύονται από τις επιγραφές των ονομάτων τους, ζωγραφίζονται άλλοι δύο αδιάγνωστοι μάρτυρες (βλ. σελ. 159-164).

Β. Ο ΖΩΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ ΤΗΣ ΛΙΤΗΣ

1. Οι παραστάσεις των τρούλων

1.1. Τρούλος νότιου κλίτους

“Άνωθεν οι προφήται”

επιγραφές: βλ. περιγραφή (σχ. 13, αρ. 61-80 / εικ. 70, 77-84)

Στον νότιο τρούλο της λιτής αναπτύσσεται η παράσταση “Άνωθεν οι προφήται”⁵⁵⁹. Στο τύμπανο του τρούλου, ανάμεσα από τα παράθυρα και σε δύο ζώνες, εικονίζονται δεκάξι προφήτες⁵⁶⁰ σε ποικίλες στάσεις και χειρονομίες να στρέφονται προς το θόλο που άλλοτε φιλοξενούσε τη μορφή της Βρεφοκρατούσας Θεοτόκου⁵⁶¹ (εικ. 77). Οκτώ προφήτες ζωγραφίζονται στην άνω ζώνη, οι Δαβίδ, Σολομών, Μωυσής, Ιεζεκιήλ, Ιερεμίας, Ιακώβ, Ησαΐας και Ααρών. Ο προφήτης και βασιλιάς **Δαβίδ** (επιγραφή: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ / ΔΑ(ΒΙ)Δ) (σχ. 13, αρ. 64 / εικ. 78.α), με τα φυσιολογικά χαρακτηριστικά που αναφέρονται στην *Ερμηνεία*⁵⁶², στρέφεται προς μετάλλιο με τη μορφή της Θεοτόκου Βρεφοκρατούσας, άνω δεξιά⁵⁶³. Φορά στέμμα στο κεφάλι και μακρύ ποδήρη χιτώνα με διακοσμημένες παρυφές, λώρο και μανδύα που πορπώνεται στον λαιμό. Υψώνει το δεξί χέρι με ανεστραμμένη την παλάμη προς την κιβωτό που εικονίζεται κάτω από το μετάλλιο. Στο αριστερό χέρι κρατά ανοικτό ειλητάριο με την επιγραφή Η ΒΑΣΙ / ΛΕΙΑ ΣΟΥ / ΒΑΣΙΛΕΙ / ΑΠΑΝΤΩΝ / ΤΩΝ ΑΙΩ / ΝΩΝ⁵⁶⁴. Ακολουθεί ο προφήτης και βασιλιάς **Σολομώντας** (επιγραφή: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ / ΣΟΛΟ / ΜΩΝ) (σχ. 13, αρ. 65 / εικ. 78.β). Σώζεται μόνο το ανώτερο τμήμα του κορμού του. Αποδίδεται με τα γνωστά

⁵⁵⁹ *Ερμηνεία*, 146.

⁵⁶⁰ Για το εικονογραφικό πρόγραμμα του τρούλου και τη θέση των προφητών, ανεξάρτητα από το εικονογραφικό θέμα “Άνωθεν οι προφήται” βλ. Παπαμαστοράκης, *Διάκοσμος*, 166-248. Πρβλ. Γκιολές, *Οι τοιχογραφίες Διονυσίου*, 123-129 και Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 76-82, 97-105, 125-127, για την εικονογραφία των προφητών και δικαίων στον τρούλο ή την υπό εξέταση παράσταση κατά τους μετά την Άλωση χρόνους.

⁵⁶¹ Η παράσταση στο θόλο δεν σώζεται. Μετά τις εργασίες συντήρησης στη λιτή έχει καλυφθεί με νεότερο ασβεστοκονίαμα.

⁵⁶² *Ερμηνεία*, 77.

⁵⁶³ Με τον ίδιο τρόπο αποδίδονται οι προφήτες στη λιτή της μονής Δουσίκου (αδημοσίευτη), καθώς επίσης στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου στη Μεγίστη Λαύρα, οι οποίοι στρέφονται προς μετάλλιο με τη μορφή της Θεοτόκου (Semoglou, *Saint-Nicolas*, 95-96). Το ίδιο σχήμα ακολουθείται επίσης στον νάρθηκα της μονής Ντίλιου (Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 257, εικ. 427) και στη λιτή της μονής Φιλανθρωπηγών (ό.π., 77, εικ. 110). Στις προαναφερθείσες περιπτώσεις οι προφήτες αποδίδονται στηθαίοι, ενίοτε σε ελισσόμενους βλαστούς.

⁵⁶⁴ Ψαλμοί, 144.13 (Gravgaard, *Inscriptions*, 34).

φυσιογνωμικά του χαρακτηριστικά⁵⁶⁵ και στρέφεται προς το μέταλλο με τη Θεοτόκο στο άνω αριστερό τμήμα της σύνθεσης. Στο υψωμένο δεξί χέρι κρατά μικρό αγγείο, σαν κούπα⁵⁶⁶. Ο Μωυσής (επιγραφή: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ / ΜΩ / ΥΣΗΣ) (σχ. 13, αρ. 66 / εικ. 79.α) διατηρείται επίσης αποσπασματικά. Αποδίδεται με τα τυπικά φυσιογνωμικά του χαρακτηριστικά⁵⁶⁷, να υψώνει το κεφάλι προς το μέταλλο με τη μορφή της Θεοτόκου, που εικονίζεται άνω αριστερά σε γκριζοχρωμία⁵⁶⁸. Φορά μακρύ ποδήρη χιτώνα με διακοσμημένες παρυφές, πολυτελή μανδύα που πορπώνεται στον λαιμό και κυλινδρικό κάλυμμα στην κεφαλή. Στο αριστερό χέρι κρατά ανοιχτό ειλητάριο με την επιγραφή ΕΓΩ ΒΑ / ΤΟΝ ΣΕ ΜΗ / ΦΛΕΓΟΜΕΝΗΝ / ΕΙΔΟΝ⁵⁶⁹. Στη συνέχεια εικονίζεται ο προφήτης Ιεζεκιήλ (επιγραφή: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ / ΙΕ / ΖΕΚΙ / ΗΛ) (σχ. 13, αρ. 67 / εικ. 79.β). Στρέφεται προς τα δεξιά κοιτώντας ψηλά προς την κλειστή πύλη που αιωρείται πάνω από το κεφάλι του μαζί με μέταλλο σε γκριζογραφία, όπου εικονίζεται η Θεοτόκος. Ο προφήτης⁵⁷⁰ φορά χιτώνα και ιμάτιο, ενώ κρατά στο αριστερό χέρι ανοιχτό ειλητάριο με την επιγραφή ΕΓΩ ΔΕ / ΠΥΛΗΝ / ΕΙΔΟΝ ΣΕ / ΚΕΚΛΗΣ / ΜΕΝΗΝ⁵⁷¹. Ο προφήτης Ιερεμίας (επιγραφή: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ / ΙΕΡΕ / ΜΙΑΣ) (σχ. 13, αρ. 68 / εικ. 80.α) στρέφεται κι αυτός προς μέταλλο με τη μορφή της Θεοτόκου, από το οποίο εκχέεται πλατιά δέσμη φωτός. Με αυτόν τον τρόπο αποδίδει ο ζωγράφος το σύμβολο της προεικόνισης της Θεοτόκου (οδός), που αναφέρεται στο ειλητάριο το οποίο ξετυλίγει με τα δύο χέρια ο Ιερεμίας ΟΔΟΝ ΣΕ⁵⁷² / ΕΙΔΟΝ /

⁵⁶⁵ *Ερμηνεία*, 77.

⁵⁶⁶ Η απεικόνιση της κούπας θα μπορούσε πιθανότατα να συσχετιστεί με τον κρατήρα που αναφέρεται στο ανάγνωσμα των Παροιμιών στη λειτουργία του Εσπερινού της 25ης Μαρτίου. Πρβλ. Ευστρατιάδης Σ., *Η Θεοτόκος εν τη Υμνογραφία*, Παρίσι 1930, 38. Στη λιτή της Δουσίκου ο Σολομών αποδίδεται σε προτομή να κλείνει ελαφρά το κεφάλι προς μέταλλο, ενώ κρατά στο δεξί χέρι παρόμοιο αγγείο (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.).

⁵⁶⁷ *Ερμηνεία*, 77.

⁵⁶⁸ Προσαρμοσμένος στις ανάγκες της παράστασης στη λιτή της μονής Δουσίκου, ο αποδοσμένος σε προτομή προφήτης στρέφεται προς ανάλογο μέταλλο σε γκριζογραφία με τη μορφή της Βρεφοκρατούσας Θεοτόκου, ενώ κρατά στο αριστερό χέρι ανοιχτό ειλητάριο, όπου αναγράφεται η ίδια επιγραφή (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.).

⁵⁶⁹ Κείμενο που αφορά στη γνωστή Θεοφάνεια του Μωυσή στο όρος Σινά, αλληγορία της Ενσάρκωσης (βλ. αναλυτικά Μουρίκη, «Βιβλικά προεικόνισεις Παναγίας», 221-224).

⁵⁷⁰ Η παράσταση σήμερα διατηρείται αποσπασματικά. Ο ζωγράφος συντάσσεται με τις επιταγές της *Ερμηνείας* για την απόδοση του φυσιογνωμικού του τύπου (*Ερμηνεία*, 78).

⁵⁷¹ Μουρίκη, «Βιβλικά προεικόνισεις Παναγίας», 232-233. Με ανάλογο τρόπο και σε προτομή εικονίζεται ο Ιεζεκιήλ στην αντίστοιχη παράσταση στη λιτή της Δουσίκου. Εδώ το μέταλλο, σε γκριζογραφία, με τη Βρεφοκρατούσα Θεοτόκο, έχει ζωγραφιστεί στην κορυφή της κλειστής πύλης. Στα χέρια κρατά ανοιχτό ειλητό, όπου αναγράφεται η ίδια επιγραφή (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.).

⁵⁷² Αντί Ε γράφει Ρ.

ΠΡΟ / ΞΕΝΟΝ / ΣΩ / ΤΗΡΙ / ΑΣ⁵⁷³. Ο Ιακώβ (επιγραφή: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ / ΙΑ / ΚΩΒ) (σχ. 13, αρ. 61 / εικ. 80.β) είναι γέρος με μακριά λευκά μαλλιά και μακριά γενειάδα⁵⁷⁴. Στρέφεται προς την κλίμακα, στην κορυφή της οποίας εικονίζεται η Θεοτόκος σε μετάλλιο. Φορά χιτώνα και ιμάτιο, ευλογεί με το δεξί χέρι και κρατά στο αριστερό ανοιχτό ειλητάριο με την επιγραφή ΣΥ ΚΑΙ ΚΛΙ / ΜΑΞ ΠΕ / ΦΙΚΑΣ / ΟΥΡΑΝΟ / ΔΡΟΜΟΣ⁵⁷⁵. Ο προφήτης Ησαΐας (επιγραφή: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ / ΗΣΑ / ΙΑΣ) (σχ. 13, αρ. 62 / εικ. 81.α) αποδίδεται σε έντονη κίνηση, ενδεδυμένος με χιτώνα και ιμάτιο, να κοιτά προς μετάλλιο με παράσταση της Θεοτόκου. Απεικονίζεται με τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά που προτείνονται στην *Ερμηνεία*⁵⁷⁶. Ανάμεσα στο υψωμένο δεξί χέρι που ευλογεί και το μετάλλιο ζωγραφίζεται η ανθρακοφόρος λαβίδα, η οποία αναφέρεται επίσης στην επιγραφή του ειληταρίου που κρατά στο αριστερό χέρι: ΣΥ ΘΕΟ / ΤΟΚΕ ΛΑ / ΒΙΣ ΑΝ / ΘΡΑΚΟ / ΦΟΡΟΣ⁵⁷⁷. Ο χορός των προφητών της άνω ζώνης κλείνει με τη μορφή του προφήτη Ααρών (επιγραφή: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ [ΑΑΡΩ]Ν)⁵⁷⁸ (σχ. 13, αρ. 63 / εικ. 81.β). Είναι γέρος με μακριά λευκά μαλλιά και γενειάδα και φορά αρχιερατική στολή⁵⁷⁹. Στο αριστερό χέρι κρατά ανθισμένη ράβδο και στο δεξί ανοιχτό ειλητάριο με την επιγραφή ΡΑΒΔΟΝ / ΕΙΔΟΝ ΣΕ / ΒΛΑΣΤΗ / ΣΑΣ Α(ΕΙ) ΠΑΡ / ΘΕΝΕ⁵⁸⁰.

⁵⁷³ Πρόκειται για παράφραση των στίχων που προτείνονται από τον Διονύσιο (*Ερμηνεία*, 282) να αναγράφονται στο ειλητάριο του προφήτη στην παράσταση “Ανωθεν οι προφήται”. Για το εν λόγω χωρίο πρβλ. Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο Τριών Ιεραρχών*, 74, σημ. 118. Τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του προφήτη δεν αποκλίνουν επίσης από τις επιταγές της *Ερμηνείας* (*Ερμηνεία*, 77). Με ανάλογο τρόπο εικονίζεται ο προφήτης στην παράσταση της λιτής της Δουσίκου (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.).

⁵⁷⁴ *Ερμηνεία*, 77.

⁵⁷⁵ Αφορά στο χωρίο της Γένεσης 28.12 και το όραμα της κλίμακας του Ιακώβ που θεωρείται ότι προεικονίζει τη Θεοτόκο. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 282, Παπαμαστοράκης, *Διάκοσμος*, 181-182. Η μορφή του προφήτη φέρει φθορές στο κάτω μέρος του σώματος. Ακολουθεί σε γενικές γραμμές τον εικονογραφικό τύπο που υιοθετείται νωρίτερα για την απόδοση του προφήτη στην αντίστοιχη παράσταση (και σε προτομή) στη λιτή της Δουσίκου (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.).

⁵⁷⁶ *Ερμηνεία*, 77.

⁵⁷⁷ *Ερμηνεία*, 282. Ειλητάριο με την ίδια επιγραφή, αλλά και παρόμοιος τρόπος απόδοσης της λαβίδας και του μεταλλίου με τη μορφή της Θεοτόκου εντοπίζεται και πάλι στη λιτή της Δουσίκου (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.).

⁵⁷⁸ Έχει σβηστεί η επιγραφή, όπως και το πρόσωπο του προφήτη.

⁵⁷⁹ *Ερμηνεία*, 76.

⁵⁸⁰ Για τη «βλαστήσασα ράβδο» ως μόνιμο γνώρισμα του Ααρών βλ. Μουρίκη, «Βιβλικά προεικονίσεις Παναγίας», 226-227. Με παρόμοιο τρόπο εικονίζεται ο προφήτης στη λιτή της μονής Δουσίκου, κρατώντας ανοιχτό ειλητό με την ίδια επιγραφή και ανθισμένη ράβδο που απολήγει σε μετάλλιο, όπου αναγράφεται το συμπλήρωμα ΜΡ ΘΟΥ (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.).

Στην κάτω ζώνη του τυμπάνου, και σε αντιστοιχία με τους προφήτες της άνω ζώνης, εικονίζονται οι Μιχαίας, Σοφονίας, Ιωήλ, Αμώς, Γεδεών, Δανιήλ, Αββακούμ και Ζαχαρίας. Ο προφήτης Μιχαίας (επιγραφή: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ / ΜΙΧΑΙ / ΑΣ) (σχ. 13, αρ. 72 / εικ. 78.γ) αποδίδεται να κινείται με έντονο βηματισμό προς τα αριστερά, ενώ υψώνει το χέρι και κοιτά προς τα δεξιά συνομιλώντας με τον διπλανό του Σοφονία. Στην άνω δεξιά πλευρά της σύνθεσης διακρίνονται ίχνη του μεταλλίου που θα έφερε τη μορφή της Θεοτόκου. Ο γέρος προφήτης, με μακριά λευκά μαλλιά και γενειάδα⁵⁸¹, φορά χιτώνα και ιμάτιο ενώ κρατά στο δεξί χέρι ανοικτό ειλητάριο με την επιγραφή ΚΑΙ ΣΥ ΒΗ / ΘΛΕ[Ε]Μ⁵⁸² ΓΗ / ΙΟΥΔΑ ΕΚ / ΕΟΥ⁵⁸³ ΕΞΕ / ΛΕΥΣΕΤΑΙ / ΑΡΧΩΝ⁵⁸⁴. Δίπλα του εικονίζεται ο προφήτης Σοφονίας (επιγραφή: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ / ΣΟ / ΦΟ / ΝΙ / ΑΣ) (σχ. 13, αρ. 73 / εικ. 78.δ), γέρος με άσπρα μαλλιά και κοντή γενειάδα⁵⁸⁵. Φορά χιτώνα και ιμάτιο, ενώ στρέφεται προς τον προφήτη Μιχαία, υψώνοντας προς αυτόν το δεξί χέρι. Στο αριστερό κρατά ανοικτό ειλητάριο με την επιγραφή ΧΑΙΡΕ / ΣΦΟΔΡΑ / ΘΥΓΑΤΕΡ / ΣΙΩΝ· ΒΑ / ΣΙΛΕΒΗ / Κ(ΥΡΙΟ)Σ ΕΝ ΜΕ / ΣΩ ΣΟΥ⁵⁸⁶. Ο επόμενος προφήτης δεν φέρει επιγραφή (σχ. 13, αρ. 74 / εικ. 79.γ). Φορά χιτώνα και ιμάτιο, ενώ το πρόσωπό του έχει σχεδόν σβηστεί και τα προσωπογραφικά του χαρακτηριστικά δεν είναι ορατά. Η μορφή του προφήτη ταυτίζεται με τον Ιωήλ από την επιγραφή στο ανοικτό ειλητό του ΤΑΔΕ ΕΛΕ / ΓΕΙ Κ(ΥΡΙΟ)Σ ΤΑ ΤΕ / ΚΝΑ ΣΙΩΝ / ΧΑΙΡΕΤΕ / Κ(ΑΙ) ΕΥΦΡΑΙ / ΝΕΣΘΕ / ΕΠΙ Κ(ΥΡΙΟ)Ω / ΤΩ Θ(Ε)Ω Η / ΜΩΝ⁵⁸⁷. Γέρος με κοντά λευκά μαλλιά και γένια, φορώντας χιτώνα και ιμάτιο αποδίδεται ο προφήτης Αμώς (επιγραφή: [ΠΡΟΦΗΤ]ΗΣ / [Α] / ΜΩΣ) (σχ. 13, αρ. 75 / εικ. 79.δ). Στρέφει το κεφάλι δεξιά, υψώνει το δεξί χέρι σε σχήμα ευλογίας και κρατά στο αριστερό

⁵⁸¹ *Ερμηνεία*, 78. Με τον ίδιο φυσιογνωμικό τύπο αποδίδεται στη λιτή της μονής Δουσίκου, υψώνοντας το κεφάλι προς τη Θεοτόκο (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.).

⁵⁸² Γράφει αντί Βηθλεέμ Βηθλέμ και αντί για Θ Ο.

⁵⁸³ Αντί ΣΟΥ.

⁵⁸⁴ *Ερμηνεία*, 79: «καὶ σὺ Βηθλεὲμ γῆ Ἰούδα οὐδαμῶς ἐλαχίστη εἶ ἐν τοῖς ἡγεμόσιν Ἰούδα· ἐκ σοῦ γὰρ μοι ἐξελεύσεται ἡγούμενος ὅστις ποι», χωρίο που αναφέρεται στη Γέννηση του Χριστού και αποτελεί μέρος της προφητείας του Μιχαία (Μιχαίας, 5.1 κ.ε.).

⁵⁸⁵ *Ερμηνεία*, 78. Με παρόμοια φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά, σε προτομή και με ανοιγμένο ειλητάριο όπου αναγράφεται η ίδια επιγραφή, αποδίδεται στη λιτή της μονής Δουσίκου (Αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.).

⁵⁸⁶ Πρόκειται για παράφραση χωρίου του βιβλίου του Σοφονία, 3.14-15: «Χαῖρε σφόδρα, θυγάτερ Σιών, κήρυσσε, θυγάτερ Ἱερουσαλήμ [...] βασιλεὺς Ἰσραὴλ κύριος ἐν μέσῳ σου»

⁵⁸⁷ Πρόκειται για χωρίο από το βιβλίο του Ιωήλ, 2.23: «καὶ τὰ τέκνα Σιών, χαίρετε καὶ εὐφραίνεσθε ἐπὶ τῷ κυρίῳ θεῷ ὑμῶν».

ανοικτό ειλητάριο με την επιγραφή ΧΑΙΡΕ Α / ΚΑ[ΤΑ]Ν[Ο]ΗΤΟΝ / ΘΑΥΜΑ / ΚΑΙ ΑΝΕ [Ρ] / ΜΗΝΕΥΤΟ / ΑΚΟΥΣΜΑ. Στη συνέχεια εικονίζεται ο προφήτης Γεδεών (επιγραφή: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ / ΓΕ / ΔΕΩΝ) (σχ. 13, αρ. 76 / εικ. 80.γ). Είναι γέρος με μακριά λευκά αραιά μαλλιά, κοντό γένι, ενώ φορά απλό χιτώνα και ιμάτιο. Στρέφει ελαφρά τον κορμό προς τα δεξιά, όπου άλλοτε βρισκόταν το μετάλλιο με τη μορφή της Θεοτόκου⁵⁸⁸. Με το δεξί χέρι δείχνει τη λεκάνη που βρίσκεται μπροστά του⁵⁸⁹. Στο χαμηλωμένο αριστερό χέρι κρατά ανοικτό ειλητάριο με την επιγραφή ΣΥ ΕΙ ΠΟ / ΚΟΣ ΓΕ⁵⁹⁰ / ΔΡΟΣΟ / ΡΡΥΤΟΣ / ΚΟΡΗ. Δίπλα του βρίσκεται ο προφήτης Δανιήλ⁵⁹¹ (σχ. 13, αρ. 69 / εικ. 80.δ). Φορά κοντό χιτώνα και μανδύα από πάνω, υψώνει το δεξί χέρι στο στήθος και κρατά με το αριστερό ξεδιπλωμένο ειλητάριο, όπου αναγράφεται ΛΙΘΟΣ [ΑΝ / ΣΥ ΘΕ] ΧΕΙ / ΡΩΝ ΕΤ / ΜΗΘ[ΕΙ] ΑΠ' Ο / ΡΟΥΣ⁵⁹². Ο νεαρός προφήτης Αββακούμ (επιγραφή: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ / ΑΒΒΑ / ΚΟΥΜ) (σχ. 13, αρ. 70 / εικ. 81.γ) αποδίδεται με τα τυπικά φυσιογνωμικά του χαρακτηριστικά⁵⁹³. Παριστάνεται να στρέφεται προς το μετάλλιο με τη μορφή της Θεοτόκου. Υψώνει το καλυμμένο από το ιμάτιό του δεξί χέρι προς το όρος, που εικονίζεται πάνω αριστερά, και κρατά με το αριστερό ξεδιπλωμένο προς τα πάνω ειλητάριο, όπου αναγράφεται Θ(ΕΟ)Υ ΣΕ Ο / ΡΟΣ ΚΑΤΑΣΚΙ / ΟΝ ΚΑ/ ΤΑ Δ[ΡΟΣ]

⁵⁸⁸ Σήμερα διακρίνεται το αποτύπωμά του στο σκούρο βάθος που προβάλλει η μορφή του προφήτη, καθώς και ίχνη της μορφής στη δεξιά πλευρά.

⁵⁸⁹ Βλ. Μουρίκη, «Βιβλικά προεικονίσεις Παναγίας», 242, σημ. 139.γ. Με ανάλογο τρόπο και σε προτομή αποδίδεται ο προφήτης στην αντίστοιχη παράσταση στη λιτή της μονής Δουσίκου (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.). Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου προσαρμόζει τον ίδιο εικονογραφικό τύπο στην ολόσωμη απόδοση της μορφής στο τύμπανο του τρούλου.

⁵⁹⁰ Δεν έχει λόγο ύπαρξης το αναγραφόμενο χωρίο. Ίσως προέρχεται από άλλο χωρίο, όπως αυτό που αναφέρεται στην *Ερμηνεία*, 79: «Ἐὰν δρόσος γένηται ἐπὶ τὸν πόκον», το οποίο προέρχεται από το βιβλίο των Κριτών, 6.37. Το ίδιο λάθος μεταφέρεται από την παράσταση του προφήτη στη λιτή της μονής Δουσίκου (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.).

⁵⁹¹ Σώζεται μόνο το κάτω μέρος της μορφής. Έχει καταστραφεί όλος ο άνω κορμός, καθώς και η επιγραφή που τον συνόδευε. Σήμερα είναι ορατές οι κορυφές της συντομογραφίας ΠΡΟΦΗΤΗΣ, καθώς και οι κορυφές των γραμμάτων ΔΑ του ονόματός του.

⁵⁹² Πρόκειται για χωρίο από το βιβλίο του Δανιήλ. 2.34, το οποίο δεν αποδόθηκε στην επιγραφή του προφήτη με τον καλύτερο δυνατό τρόπο. Παραμένει ακατανόητο ένα τμήμα της επιγραφής, το οποίο δεν συμπίπτει με το εν λόγω χωρίο ή τα συμφραζόμενα. Στο ειλητάριο του αντίστοιχου προφήτη στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου στη Λαύρα αναγράφεται ΟΤΙ ΑΠΟ / ΟΡΟΣ Ε / ΤΜΗΘΗ / ΛΙΘΟΣ / ΑΝΕΥ ΧΕΙ / ΡΩΝ. Το κείμενο στη λιτή της Δοχειαρίου αφορά πιθανώς το «άνευ χειρών» που αναφέρεται στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου. Σχετικά με το λίθο βλ. Μουρίκη, «Βιβλικά προεικονίσεις Παναγίας», 219, 227-228. Στην αντίστοιχη παράσταση στη λιτή της μονής Δουσίκου κρατά ειλητό με ανάλογη επιγραφή και στρέφεται προς οξυκόρυφο όρος στο κέντρο του οποίου ζωγραφίζεται μετάλλιο με παράσταση της Βρεφοκρατούσας Θεοτόκου (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.).

⁵⁹³ *Ερμηνεία*, 78.

ΟΝ⁵⁹⁴. Τον δεύτερο χορό προφητών κλείνει η μορφή του Ζαχαρία (επιγραφή: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ / ΖΑΧΑ / ΡΙΑΣ) (σχ. 13, αρ. 71 / εικ. 81.δ). Είναι κι αυτός νέος και αγένειος⁵⁹⁵, με σγουρά μαλλιά που πέφτουν στον ώμο και κυλινδρικό κάλυμμα στην κορυφή του κεφαλιού. Προβάλλει ελαφρά το αριστερό πόδι, υψώνει το δεξί χέρι σε σχήμα ομιλίας και κρατά με το αριστερό ανοικτό ειλητάριο με την επιγραφή ΕΙΔΟΝ ΣΕ / ΕΠΤΑΦ[Ο] / ΤΟΝ ΛΥ \ ΧΝΙΑΝ⁵⁹⁶. Στη δεξιά πλευρά ζωγραφίζεται η επτάφωτος λυχνία και το μέταλλο με τη μορφή της Βρεφοκρατούσας Θεοτόκου.

Το εικονογραφικό θέμα “Άνωθεν οι προφήται” δημιουργήθηκε κατά την εποχή των Κομνηνών –περίοδο έντονων θεολογικών συζητήσεων για το δόγμα της Ενσάρκωσης– και φέρει σαφείς επιρροές από την εκκλησιαστική υμνολογία, στην οποία η Θεοτόκος αποκαλείται με διάφορα αλληγορικά ονόματα, συχνά σε άμεσο συσχετισμό με τον προφήτη που την ανέφερε⁵⁹⁷. Διαμορφώθηκε πιθανώς για να διακοσμήσει τους δευτερεύοντες τρούλους των ναών, και κυρίως του νάρθηκα, και οργανώνεται κατ’ αντιστοιχία του εικονογραφικού προγράμματος του τρούλου στον κυρίως ναό, με σκοπό να προβάλλει το ρόλο της Θεοτόκου στην ενανθρώπιση του Θεού Λόγου⁵⁹⁸. Στη μνημειακή ζωγραφική, η παράσταση εμφανίζεται κατά τους ύστερους βυζαντινούς χρόνους και γνωρίζει ιδιαίτερη διάδοση την περίοδο μετά την Άλωση, με τη μορφή συνήθως ενιαίου πίνακα⁵⁹⁹. Κατά τον 16ο αιώνα το θέμα εμφανίζεται στον ζωγραφικό διάκοσμο του νάρθηκα

⁵⁹⁴ Και σε αυτό το χωρίο ο γραφέας της επιγραφής μεταφέρει κάτι που δεν κατανοεί απαραίτητα. Παραφράζει, χωρίς να αντιγράφει σωστά, χωρίο που σχετίζεται με την προσευχή του Αββακούμ (Αββακούμ, 3.2 κ.ε.). Πρβλ. *Ερμηνεία*, 282. Με παρόμοιο τρόπο, αλλά το μέταλλο της Θεοτόκου στο κέντρο του όρους προς το οποίο στρέφει το βλέμμα και την κεφαλή ο προφήτης, αποδίδεται στη λιτή της Δουσίκου (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.).

⁵⁹⁵ *Ερμηνεία*, 78. Με παρόμοιο τρόπο αποδίδεται ο προφήτης στη λιτή της Δουσίκου (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.).

⁵⁹⁶ *Ερμηνεία*, 282.

⁵⁹⁷ Μουρίκη, «Βιβλικά προεικονίσεις Παναγίας», 241-242. Για το εικονογραφικό θέμα “Άνωθεν οι προφήται” βλ. ό.π., 239-251, Δρανδάκης Ν., «Το εικονογραφικό θέμα “Άνωθεν οι Προφήται” σε τοιχογραφία της Μεγίστης Λαύρας του Αγίου Όρους», *ΔΧΑΕ* 20 (1998) 195-200, Πρβλ. Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 76-82, και 125-127 όπου συγκεντρωμένη βιβλιογραφία και αναλυτική παρουσίαση, Semoglou, *Saint-Nicolas*, 95-96, Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο Τριών Ιεραρχών*, 74-77, Λίβα-Ξανθάκη, *Ντίλιου*, 172-174.

⁵⁹⁸ Μουρίκη, «Βιβλικά προεικονίσεις Παναγίας», 242-247. Οι περισσότεροι από τους εικονιζόμενους προφήτες σχετίζονται με την Ενσάρκωση και το ρόλο της Παναγίας στην πραγματοποίησή της, ενώ κάποιοι άλλοι (Ιακώβ, Ααρών και Γεδεών) υπήρξαν μάρτυρες Θεοφανειών που από νωρίς συνδέθηκαν με το ρόλο της Θεοτόκου στην ενανθρώπιση του Θεού Λόγου (ό.π., 239).

⁵⁹⁹ Βλ. Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 81-82, κυρίως σημ. 395, 397-398, όπου αναλυτικά παραδείγματα.

του Άγιου Νικόλαου Αναπαυσά⁶⁰⁰ και αποκτά μνημειακές διαστάσεις στη λιτή της μονής Δουσίκου⁶⁰¹. Εντοπίζεται επίσης σε έργα της “Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας”, στις μονές Φιλανθρωπηνών⁶⁰² και Ντίλιου⁶⁰³ στο νησί των Ιωαννίνων, αλλά και στο αγιορείτικο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου στη Μεγίστη Λαύρα⁶⁰⁴. Ιδιαίτερες ομοιότητες, παρά την οργάνωσή της σε μορφή πίνακα, διακρίνονται με τη σκηνή στη λιτή της μονής Δουσίκου. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου επαναλαμβάνει συνήθως τους εικονογραφικούς τύπους που υιοθετεί ο Τζώρτζης για την απόδοση των στηθαίων προφητών, ανάμεσα στους ελισσόμενους βλαστούς της σύνθεσης. Στην προσαρμογή των εικονογραφικών του προτύπων στο διάκοσμο του τρούλου της λιτής μεταφέρει αυτούσιες και τις επιγραφές που αναγράφονται στα ειλητά των προφητών του προτύπου του, καθώς και τα λάθη που εντοπίζονται σε κάποιες από αυτές⁶⁰⁵.

Στα σφαιρικά τρίγωνα του νότιου τρούλου της λιτής της Δοχειαρίου εικονίζονται, ανά δύο, υμνογράφοι και Πατέρες της Εκκλησίας⁶⁰⁶. Συγκεκριμένα, στο ΒΑ τοποθετείται ο άγιος Γρηγόριος ο Παλαμάς, στο ΝΑ ο άγιος Νικόλαος, στο ΝΔ ο άγιος Ιωάννης ο Δαμασκηνός και στο ΒΔ ο άγιος Κοσμάς ο Ποιητής (εικ. 77). Ο Γρηγόριος Παλαμάς (επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ / ΓΡΗ / ΓΟΡΙ / ΟΣ / Ο ΠΑΛΛΑ / ΜΑΣ) (σχ. 13, αρ. 80 / εικ. 82) κάθεται σε χαμηλό ξυλόγλυπτο θρόνο χωρίς ερεισίνωτο. Είναι ώριμης ηλικίας, με κοντά καστανά μαλλιά και πλατιά

⁶⁰⁰ Σοφιανός – Τσιγαρίδας, Άγιος Νικόλαος Αναπαυσάς, 261-262.

⁶⁰¹ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Πρβλ. την αναφορά της Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο Τριών Ιεραρχών*, 76. Η παράσταση καταλαμβάνει το μέτωπο της αβαθούς κόγχης που ανοίγεται στον ανατολικό τοίχο της λιτής. Ζωγραφίζεται πάνω από τη θύρα εισόδου προς τον κυρίως ναό και περιβάλλει την παράσταση της Δέησης, που τοποθετείται στο υπέρθυρο.

⁶⁰² Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 75.

⁶⁰³ Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 257, εικ. 427.

⁶⁰⁴ Semoglou, *Saint-Nicolas*, 95-96.

⁶⁰⁵ Βλ. για παράδειγμα τις επιγραφές των προφητών Μωυσή, Ιεζεκιήλ, Ααρών και Σοφονία, καθώς επίσης το χωρίο στο ειλητάριο του προφήτη Γεδεών, όπου μεταφέρεται το ίδιο λάθος στην αναγραφόμενη επιγραφή. Για την απόδοση των προφητών χρησιμοποιούνται ουσιαστικά παραλλαγές των εικονογραφικών τύπων που έχουν υιοθετηθεί για την απόδοσή τους στον τρούλο του κυρίως ναού.

⁶⁰⁶ Για τους Πατέρες της Εκκλησίας βλ. επίσης Djurić V., «Les docteurs de l’Eglise», *Ευφρόσυνον*, 1, 129-135.

γενειάδα⁶⁰⁷. Φορά το τυπικό ένδυμα των μεγαλόσχημων μοναχών και με μαχαίρι που κρατά στο δεξί χέρι ξύνει τον κάλαμο στο αριστερό. Μπροστά του βρίσκεται τραπέζι με σύνεργα γραφής και αναλόγιο, πάνω στο οποίο βρίσκεται ανοικτός κώδικας με την επιγραφή ΤΟ ΑΛΗ / ΘΙΝΟΝ / ΤΟΥ Π(ΑΤ)Ρ(Ο)Σ / ΕΣΧΕΣ / ΦΩΣ [...].⁶⁰⁸. Το αρχιτεκτονικό βάθος της σύνθεσης ορίζουν δύο συμμετρικά κτίρια, που τοποθετούνται στις άκρες ενιαίου τείχους με προβόλους. Στην ανατολική επίσης πλευρά εικονίζεται ο άγιος Νικόλαος (επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ / ΝΙΚΟ / ΛΑΟΣ) (σχ. 13, αρ. 77 / εικ. 82). Η μορφή του προβάλλει σε ανάλογο αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος με αυτό του Γρηγορίου. Αποδίδεται ως μεγαλόσχημος μοναχός, με τα τυπικά φυσιογνωμικά του χαρακτηριστικά⁶⁰⁹. Κάθεται σε χαμηλό ξυλόγλυπτο θρόνο χωρίς ερεισίνωτο και έχει στα γόνατα ανοικτό ειλητάριο, στο οποίο γράφει με κάλαμο που κρατά στο δεξί χέρι. Στο ειλητό διακρίνονται τα γράμματα ΕΝ Υ. Μπροστά του υπάρχει τραπέζι με σύνεργα γραφής και αναλόγιο. Στη δυτική πλευρά ο άγιος Ιωάννης Δαμασκηνός (επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ / ΙΩΑΝΗΣ / Ο ΔΑΜΑΣ / ΚΗΝΟΣ) (σχ. 13, αρ. 78 / εικ. 83) ακολουθεί τον εικονογραφικό τύπο του Νικολάου, μόνο που στα πόδια κρατά ανοικτό κώδικα, στην αριστερή σελίδα του οποίου αναγράφεται ΠΡΟΣΦΕ / ΡΩ. Ο άγιος εικονίζεται επίσης ως μεγαλόσχημος μοναχός, με σαρίκι στο κεφάλι, ακολουθώντας τα τυπικά προσωπογραφικά του χαρακτηριστικά⁶¹⁰. Απέναντί του τοποθετείται ο Κοσμάς ο

⁶⁰⁷ Στην *Ερμηνεία*, 155, αναφέρεται ως γκριζομάλλης με πλατιά γενειάδα. Με παρόμοιο τρόπο, δηλαδή ένθρονος συγγραφέας σε σφαιρικό τρίγωνο, εικονίζεται ο Γρηγόριος Παλαμάς στο νότιο παρεκκλήσιο της μονής Βλατάδων, του τελευταίου τέταρτου του 14ου αιώνα, σύμφωνα με το σχέδιο της παράστασης που δημοσιεύει η συγγραφέας Τρίφοнова Α., «Η απεικόνιση του αγίου Γρηγορίου του Παλαμά στον ναό του Αγίου Γεωργίου του Βουνού στην Καστοριά. Νέο στοιχείο για τη χρονολόγηση των τοιχογραφιών του ναού», *ΔΧΑΕ* 32 (2011), εικ. 6 και αναλυτικά 85-94, όπου συγκεντρωμένη η σχετική βιβλιογραφία. Με τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά της λιτής του Δοχειαρίου εικονίζεται ο Γρηγόριος Παλαμάς ανάμεσα στους συλλειτουργούντες ιεράρχες της μονής Δουσίκου. Ο εικονογραφικός τύπος έχει χρησιμοποιηθεί νωρίτερα από τον Τζώρτζη στην απόδοση του αγίου Αθανάσιου Αλεξανδρείας στο λοφίο της λιτής στη μονή Δουσίκου (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.).

⁶⁰⁸ Δυσανάγνωστο το υπόλοιπο χωρίο της επιγραφής. Πρόκειται για χωρίο από την όγδοη πιθανώς Ομιλία του Γρηγορίου Παλαμά, στην οποία επίσης αναφέρεται ο ρόλος της Θεοτόκου στην Ενσάρκωση: «ἀεὶ ὦν καὶ (5) ἀεὶ ὦν Υἱὸς καὶ ἀεὶ πρὸς τὸν Θεὸν ἀσυγχύτως ὦν· λόγος ζῶν, φῶς ἀληθινόν, ἐνυπόστατος σοφία, αἰτία καὶ ἀρχὴ τῶν γεγονότων πάντων, ὡς δι' αὐτοῦ πάντων γεγονότων· ὃς ἐπὶ συντελεῖα τῶν αἰώνων, καθάπερ οἱ προφητὰι προηγόρευσαν, ἑαυτὸν ἐκένωσε, μορφὴν τὴν καθ' ἡμᾶς δι' ἡμᾶς λαβών, καὶ ἐκ τῆς ἀειπαρθένου Μαρίας (10) εὐδοκίᾳ τοῦ Πατρὸς καὶ συνεργίᾳ τοῦ ἀγίου Πνεύματος κηθεὶς καὶ γεννηθεὶς καὶ ὡς ἀληθῶς ἐνανθρωπήσας γέγονεν ὅμοιος ἡμῖν κατὰ πάντα, χωρὶς ἁμαρτίας, μείνας ὅπερ ἦν Θεὸς ἀληθινὸς ἐν μιᾷ ὑποστάσει καὶ μετὰ τὴν ἐνανθρώπησιν» (*TLG*, Gregorius Palamas Theol. et Scr. Eccl., Homiliae i-xx. {3254.007}, Homily 8 section 8 line 7).

⁶⁰⁹ *Ερμηνεία*, 154, 268, 291.

⁶¹⁰ *Ερμηνεία*, 167, 294. Ο άγιος Ιωάννης Δαμασκηνός αναφέρεται επίσης στην προτεινόμενη εικονογράφηση του νάρθηκα να κάθεται σε θρόνο (ό.π., 220).

Ποιητής (επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ ΚΟΣΜΑΣ / Ο ΠΟΙΗ / ΤΗΣ) (σχ. 13, αρ. 79 / εικ. 84). Ο μεγαλόσχημος μοναχός Κοσμάς κρατά με το αριστερό χέρι το ειλητάριο που ακουμπά στο αντίστοιχο πόδι και γράφει με κάλαμο τον οποίο κρατά στο δεξί⁶¹¹. Στο ειλητάριο αναγράφεται ΑΝΑ / ΣΑ ΠΑΝ / ΤΩΝ ΤΩΝ / [...] / ΚΛΕΟΥΣ. Ο θρόνος, το τραπέζι με το αναλόγιο και το σκηνικό βάθος είναι κοινά με τις παραστάσεις των υπόλοιπων αγίων των σφαιρικών τριγώνων⁶¹².

Η απεικόνιση υμνογράφων ή Πατέρων της Εκκλησίας δεν αποτελεί νεωτερισμό της εικονογραφίας των μετά την Άλωση χρόνων. Παραστάσεις τους εντοπίζονται κατά την υστεροβυζαντινή περίοδο στα σφαιρικά τρίγωνα του τρούλου στο παρεκκλήσιο της Μονής της Χώρας, τα οποία καταλαμβάνουν οι μορφές των αγίων Ιωάννη Δαμασκηνού, Κοσμά Ποιητή, Ιωσήφ Ποιητή και Θεοφάνη Γραπού⁶¹³. Στον νάρθηκα του Λέσνοβο τον Χριστό Παντοκράτορα του τρούλου πλαισιώνουν μορφές δεόμενων αγγέλων, προφητών με τα αλληγορικά σύμβολα της Παναγίας, ενώ στα σφαιρικά τρίγωνα εικονίζονται οι άγιοι Ιωάννης Χρυσόστομος, Μέγας Αθανάσιος, Γρηγόριος Θεολόγος και Μέγας Βασίλειος⁶¹⁴. Ίχνη παραστάσεων των υμνογράφων διατηρούνται επίσης στα σφαιρικά τρίγωνα, στον τρούλο του νάρθηκα της μονής Καλενιό⁶¹⁵. Ζωγραφικό αντίστοιχο

⁶¹¹ Αποδίδεται οξυγένης, όπως περιγράφεται στην *Ερμηνεία*, 167, 294, όπου επίσης χαρακτηρίζεται φαλακρός. Στην παράσταση φορά στο κεφάλι μοναστικό κουκούλι. Ο Κοσμάς συμπεριλαμβάνεται από τον Διονύσιο στους αγίους των σφαιρικών τριγώνων του νάρθηκα (ό.π., 220).

⁶¹² Ως μεγαλόσχημοι μοναχοί αποδίδονται οι υμνογράφοι και οι Πατέρες της Εκκλησίας στα υστεροβυζαντινά παραδείγματα. Στο παρεκκλήσιο της μονής της Χώρας και αυτό των Αποστόλων Πέτρου και Παύλου στη μονή Βλατάδων (Χυγγορούλος Α., *Thessalonique et la peinture macédonienne*, Athènes 1955, εικ. 20.1) εικονίζονται καθισμένοι σε χαμηλό θρόνο χωρίς ερεισίνωτο. Μπροστά τους βρίσκεται τραπέζι με αναλόγιο και σύνεργα γραφής. Στη μονή της Χώρας, ο Ιωάννης Δαμασκηνός ξύνει τον κάλαμο που κρατά στο χέρι (Underwood, *The Kariye Djami* (3), 426-427), ο Κοσμάς Ποιητής γράφει σε κώδικα που ακουμπά στα γόνατα, όπως και ο Θεοφάνης (ό.π., 428-429 και 432-433), ενώ ο Ιωσήφ ξετυλίγει ειλητάριο (ό.π., 430-431). Όλες οι μορφές προβάλλουν σε αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος. Στο Lesnovo επαναλαμβάνεται, ενταγμένο στο ζωγραφικό ύφος του καλλιτέχνη, το εικονογραφικό σχήμα της Πόλης, παρότι εδώ όλοι παριστάνονται να γράφουν σε ανοιχτό κώδικα και το σκηνικό βάθος διαφοροποιείται, καθώς αποδίδεται το εικονογραφικό θέμα της "Πηγής Ζωής". Σε ό,τι αφορά τη διακόσμηση των σφαιρικών τριγώνων στους βυζαντινούς ναούς πρβλ. Γκιολές, *Βυζαντινός τρούλλος*, 192-199.

⁶¹³ Der Nersessian, «Parecclesion», 310, 333-334 και Underwood, *The Kariye Djami* (1), 217-222. Η ίδια αναφέρει (ό.π., 333) την περίπτωση του παρεκκλησίου των Αποστόλων Πέτρου και Παύλου της μονής Βλατάδων, όπου η μορφή του αγίου Γρηγορίου Ναζιανζηνού (Χυγγορούλος Α., *Thessalonique et la peinture macédonienne*, Athènes 1955, εικ. 20.1), καθώς και του νάρθηκα του Lesnovo.

⁶¹⁴ Gabelić, *Lesnovo*, 279, 286, εικ. XXXVIII, 74-77 και Okunev, «Lesnovo», 222-263, κυρίως 236 κ.ε. σχετικά με το διάκοσμο του νάρθηκα.

⁶¹⁵ Simić-Lazar, *Kalenic*, 151 και Živković, *Kalenic*, 20.17, όπου αναφέρονται ως ευαγγελιστές. Σε ό,τι αφορά το θέμα των υμνογράφων στη βυζαντινή ζωγραφική βλ. επίσης Grabar Α., «Les images des roêtes et des illustrations dans leur oeuvres dans la peinture byzantine tardive», *Zograf* 10 (1979) 13-16, καθώς και Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 69, σημ. 297 και 123-124, για παραδείγματα απόδοσής τους κατά τους 16-18ο αιώνες.

για τη θέση των Πατέρων της Εκκλησίας στο πρόγραμμα του τρούλου νάρθηκα, σε συνδυασμό με την παράσταση “Ανωθεν οι Προφήται”, δεν έχει εντοπιστεί μέχρι στιγμής στη μνημειακή ζωγραφική του 16ου αιώνα στον ελλαδικό χώρο. Στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ιωάννη Θεολόγου (Κελλί Αγίου Προκοπίου)⁶¹⁶ της μονής Βατοπαιδίου, η Θεοτόκος που εικονίζεται στο θόλο του τρούλου πλαισιώνεται από μορφές στηθαίων προφητών, ενώ στα σφαιρικά τρίγωνα ζωγραφίζονται οι τέσσερις ευαγγελιστές⁶¹⁷. Το θέμα ακολουθεί σε γενικές γραμμές την υστεροβυζαντινή οργάνωση του διάκοσμου του τρούλου και δεν προστίθενται οι μορφές των Πατέρων της Εκκλησίας. Στο χώρο του Αγίου Όρους παραστάσεις υμνογράφων και Πατέρων της Εκκλησίας σε σφαιρικά τρίγωνα εντοπίζονται στο παρεκκλήσιο του Ακάθιστου του καθολικού της μονής Διονυσίου⁶¹⁸. Και πάλι όμως το πρόγραμμα του τρούλου του παρεκκλησίου συντάσσεται στις βασικές του αρχές με το διάκοσμο του τρούλου των βυζαντινών και μεταβυζαντινών ναών. Το θόλο καταλαμβάνει ο Χριστός στον τύπο του Μέγα Αρχιερέα, ενώ στις επόμενες δύο ζώνες διακόσμησης αναπτύσσεται η Ουράνια Λειτουργία και ο χορός των αποστόλων και ευαγγελιστών. Το ενδιαφέρον εστιάζεται στη διακόσμηση των σφαιρικών τριγώνων, όπου εικονίζονται ο Ιωάννης Χρυσόστομος, ο Βασίλειος Καισαρείας, ο Αθανάσιος Αλεξανδρείας και ο Γρηγόριος Θεολόγος. Ανάμεσα στους Πατέρες ζωγραφίζεται κι από ένας άγγελος. Ο ζωγράφος συνδέει τους Πατέρες της Εκκλησίας με τον συμβολικό, υπερβατικό χώρο του τρούλου, συνθέτοντας ένα εικονογραφικό πρόγραμμα γύρω από τον άξονα της λειτουργίας και της υμνογραφίας⁶¹⁹. Στον ζωγραφικό

⁶¹⁶ Αποδίδεται στον ζωγράφο Αντώνιο και χρονολογείται στα 1536/37 (Chatzidakis M., «Note sur le peintre Antoine de l’Athos», *Etudes sur la peinture postbyzantine*, London (Variorum Reprints) 1976, VII, 83-93, κυρίως 85, εικ. 45.a. Πρβλ. Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 164, αρ. 1-11 και σχ. 3.14.1).

⁶¹⁷ Παρόμοια ανάπτυξη του θέματος συναντάται τον 17ο αιώνα, όπως για παράδειγμα στο φουρνικό του νάρθηκα της μονής Μεταμόρφωσης στο Δρυόβουνο (Τούρτα, *Οι ναοί*, 203, εικ. 129α). Για επιπλέον παραδείγματα βλ. Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 82, σημ. 398.

⁶¹⁸ Ο διάκοσμος αποδίδεται στον ζωγράφο Τζώρτζη και χρονολογείται περί το 1546/47. (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 251, αρ. 55-58, σχ. 6.2.1).

⁶¹⁹ Πρβλ. Παπαμαστοράκης, *Διάκοσμος*, 263-273. Το πλησιέστερο βυζαντινό παράδειγμα διατηρείται στον νάρθηκα του Lesnovo. Το πρόγραμμα του τρούλου διαρθρώνεται με παρόμοιο τρόπο στο χώρο του νάρθηκα. Το θόλο καταλαμβάνει η μορφή του Χριστού, αλλά οι προφήτες κρατώντας τα αλληγορικά σύμβολα της Παναγίας, όπως και στην Περίβλεπτο του Μυστρά, σχηματίζουν το εικονογραφικό θέμα “Ανωθεν οι προφήται”. Οι μορφές των Πατέρων της Εκκλησίας ως *Πηγή Ζωής* στο ζωγραφικό διάκοσμο του Lesnovo (Velmans, «Fontaine de Vie», 119-134, κυρίως 122-125), καθιστούν σαφές ότι η Θεία Λειτουργία, ως κείμενο και τελετουργικό, είχε κεντρικό ρόλο τόσο στη διαμόρφωση νέων θεμάτων όσο και στη διάρθρωση εικονογραφικών προγραμμάτων. Κι όλα αυτά σε άμεση συνάρτηση με την οικονομική άνεση του κτήτορα και την επιλογή καλλιτέχνη ικανού να αντεπεξέλθει στις εικαστικές προκλήσεις της εποχής του.

διάκοσμο της λιτής της μονής Δουσίκου⁶²⁰, που φιλοτέχνησε με βεβαιότητα ο ζωγράφος Τζώρτζης, στο θόλο φιλοξενείται η παράσταση των Αίνων και στα λοφία τοποθετούνται οι ιεράρχες Αθανάσιος Αλεξανδρείας, Βασίλειος ο Μέγας, Γρηγόριος ο Θεολόγος και Ιωάννης Χρυσόστομος.

Είναι φανερό ότι το εικονογραφικό σχήμα που επιλέγεται για την ιστόρηση του τρούλου της λιτής της Δοχειαρίου δεν είναι άγνωστο στους ζωγράφους της εποχής. Άμεσες αντιστοιχίες παρατηρούνται κυρίως σε μνημεία της ίδιας περιόδου στη Μολδαβία, όπου ακολουθείται παρόμοια διάταξη των μορφών στους τρούλους νάρθηκα⁶²¹. Στους μολδαβικούς ναούς τη Θεοτόκο περιβάλλουν άγγελοι και προφήτες, ενώ στα σφαιρικά τρίγωνα τοποθετούνται υμνογράφοι, συμπληρώνοντας το θεολογικό περιεχόμενο του εικονογραφικού προγράμματος. Αν θεωρηθεί ότι ο διάκοσμος του τρούλου στη λιτή της Δοχειαρίου επηρεάζεται από ανάλογες συνθέσεις στα μολδαβικά μνημεία, ο συνδετικός κρίκος μεταξύ αυτών και της Δοχειαρίου υπήρξε πιθανώς ο μητροπολίτης Μολδοβλαχίας Θεοφάνης⁶²², ο οποίος επιπλέον ήταν και χορηγός της αγιογράφησης του νάρθηκα του Voroneț⁶²³. Ο ίδιος άλλωστε, σύμφωνα με μια άποψη, θεωρείται ότι στάλθηκε για να επιβλέψει την ιστόρηση του καθολικού της Δοχειαρίου μετά τη χορηγία του ηγεμόνα της Μολδαβίας Αλέξανδρου Λαπουσενάνου⁶²⁴ και θα μπορούσε ενδεχομένως να έχει μεταφέρει την εμπειρία των μολδαβικών συνόλων

⁶²⁰ Αδημοσίευτη. Προσωπική παρατήρηση.

⁶²¹ Στον νάρθηκα της μονής Dobrovaț του 1529 (Vasiliu, *Moldauklöster*, 296, σχ. II.B.a, b και d, αρ. 101-104), της μονής Humor (ό.π., 192, εικ. 113) και της μονής Hârlău (Ștefănescu, *Nouvelles recherches*, εικ. 50.1) του 1530, της μονής Proboța του 1532 (ό.π., 190, εικ. 151), της μονής Moldovița του 1537 (ό.π., 152, εικ. 104), στον νάρθηκα της Voroneț του 1547 (ό.π., 191, εικ. 157) και στη μονή Sucevița του 1596 (Henry, *Les églises*, LXIII.2).

⁶²² Από την άλλη, υπάρχει πάντοτε η περίπτωση κάποιος από τους μοναχούς που συμμετείχαν στις ζητείες τις οποίες κατά καιρούς οργάνωναν οι μονές του Αγίου Όρους και το Δοχειάρι, ανάμεσά τους, στις παραδουνάβιες ηγεμονίες να επισκέφθηκε και να είδε με τα ίδια του τα μάτια τα ζωγραφικά αυτά σύνολα και να μετέφερε κατόπιν την εμπειρία του στην αδελφότητα. Αν συνυπολογίσει κανείς τα μετόχια και κτήματα που είχαν στην περιοχή της Μολδοβλαχίας οι μοναστικές κοινότητες του Αγίου Όρους, τα οποία ενίσχυαν τις συναλλαγές (και μαζί με αυτές τις αμφίδρομες επιρροές) μεταξύ των δύο χώρων, οι εικονογραφικές αυτές ανταλλαγές δικαιολογούνται ακόμη ευκολότερα.

⁶²³ Cincheza-Buculei E., «Le programme iconographique du narthex de l'église du monastère de Voroneț», *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, série Beaux-Arts*, 30 (1993) 3-23, κυρίως 7, 17-21.

⁶²⁴ Πρβλ. Γόνης, «Ιστορικό διάγραμμα», 55-56. Την επίβλεψη των εργασιών από τον ίδιο τον Μητροπολίτη σε μία δύσκολη περίοδο για το Πριγκιπάτο αμφισβητεί ο Năsturel, *Le Mont Athos*, 212. Πρβλ. Μαρινέσκου, «Σχέσεις με Μολδαβία και Βλαχία», 119-120 και σημ. 18. Ο Θεοφάνης, τα τελευταία χρόνια της ζωής του, εγκαταστάθηκε σε κελλί της μονής Δοχειαρίου στις Καρυές εγκαταλείποντας το μητροπολιτικό του αξίωμα και τάφηκε στον νάρθηκα του καθολικού (Πρβλ. Μαρινέσκου, «Σχέσεις με Μολδαβία και Βλαχία», 120).

στο συνεργείο που ανέλαβε την ιστόρηση της Δοχειαρίου. Σε κάθε περίπτωση, τόσο τα μολδαβικά σύνολα όσο και ο νότιος τρούλος της λιτής της Δοχειαρίου μεταφέρουν κοινό πρότυπο, το οποίο πρέπει να αναζητηθεί πιθανότατα στα ζωγραφικά σύνολα της ύστερης Βυζαντινής περιόδου.

1.2. Τρούλος βόρειου κλίτους

Αίνοι

επιγραφές: βλ. περιγραφή (σχ. 13, αρ. 153-158 / εικ. 85-94)

Ο βόρειος τρούλος της λιτής ιστορείται με την παράσταση των Αίνων. Στην κορυφή του τρούλου εικονίζεται να προβάλλει σε σύνθετη δόξα ο Παντοκράτορας (επιγραφή: Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ Ο ΠΑΝΤ / ΚΡΑΤΩΡ και στο φωτοστέφανο Ο ΩΝ) (σχ. 13, αρ. 153 / εικ. 85, 86). Κάθεται σε τμήμα ουρανού που δηλώνεται με διπλή χρυσή ταινία και ακουμπά τα πόδια πάνω σε αντίστοιχη απλή. Φέρει χρυσό ιμάτιο με χρυσοκονδυλιές⁶²⁵, ευλογεί με το απλωμένο δεξί χέρι και κρατά στο αριστερό ξεδιπλωμένο ειλητάριο με την επιγραφή ΙΔΕ[ΤΕ ΙΔΕΤΕ ΟΤΙ ΕΓΩ ΕΙΜΙ] / ΚΑΙ ΟΥΚ ΕΣΤΙΝ / ΑΛΛΟΣ Θ(ΕΟ)Σ ΠΛΗΝ / ΕΜΟΥ ΕΓΩ ΑΠΕΚ / ΤΕΝΩ Κ(ΑΙ) ΖΗΝ ΠΟΙ / ΗΣΩ⁶²⁶ (Δευτερονόμιο, 32.39). Τον Χριστό περιβάλλει επιγραφή με τους δύο πρώτους στίχους του 148ου ψαλμού, η οποία ξεκινά πάνω από το δεξί του χέρι και ακολουθεί τις παρυφές της σύνθετης δόξας † ΑΙΝΕΙΤΕ ΤΟΝ Κ(ΥΡΙΟ)Ν [Ε]Κ ΤΩΝ ΟΥΡΑΝΩΝ / ΑΙΝΕΙΤΕ ΑΥΤ[ΟΝ] ΕΝ / ΤΟΙΣ ΥΨΙΣΤΟΙΣ ΑΙΝΕΙΤΕ / ΑΥΤΟΝ ΠΑΝΤΕΣ ΟΙ ΑΓΓΕ [ΛΟΙ] ΑΥΤΟΥ· ΑΙΝΕΙΤΕ ΑΥΤΟΝ ΠΑΣΑΙ ΑΙ ΔΥΝΑ (ΜΕΙ)Σ ΑΥΤΟΥ· †. Γύρω από τον Χριστό, σε ζώνη που χωρίζεται σε επιμέρους διάχωρα και με επιγραφές που ονοματίζουν τις εικονιζόμενες εννέα τάξεις των αγγελικών δυνάμεων, ζωγραφίζονται: επάνω από το κεφάλι του Χριστού δύο εξαπτέρυγα σεραφεΐμ (επιγραφή: ΕΞΑΠΤΕΡΥΓΑ ΣΕΡΑ / ΦΙΜ) και ακολουθούν οι ΚΥΡΙΟ(ΤΗΤΕΣ), οι ΔΥΝΑΜΕΙΣ, οι ΕΞΟΥΣΙΑΙ, οι ΑΡΧΑΙ, δύο πολυόμματα χερουβίμ (επιγραφή: ΠΟΛΥΩ / ΜΜΑΤΑ ΧΕ / ΡΟΥ / ΒΙΜ), οι ΘΡΟΝΟΙ, οι ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΙ και οι ΑΓΓΕΛΟΙ (εικ. 86). Κάθε ένα από τα διάχωρα, εκτός των χερουβίμ και σεραφεΐμ,

⁶²⁵ Ακολουθείται ο τυπικός για την εν δόξη απόδοση του Χριστού τύπος που επαναλαμβάνεται στην παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας (εικ. 2).

⁶²⁶ Δύο στίχοι της επιγραφής έχουν χαθεί από τη ρωγμή που προκάλεσε την απολέπιση της ζωγραφικής επιφάνειας στο σημείο. Στην παράσταση των Αίνων των μονών Δουσίκου και Ρουσάνου ο Χριστός κρατά ειλητάριο που κοσμείται με την ίδια επιγραφή (βλ. υποσ. 627, 628 σχετική βιβλιογραφία).

καταλαμβάνει ομάδα αγγέλων σε πυκνή διάταξη, αποδοσμένων με απλές ή πολυτελείς αυτοκρατορικές ή στρατιωτικές ενδυμασίες, να κρατούν σφαίρα και σκήπτρο ή υψωμένα σπαθιά, μετωπικά ή κλίνοντας ελαφρά την κεφαλή προς τον Χριστό. Τον κύκλο μέσα στον οποίο παριστάνονται ο Χριστός και οι αγγελικές δυνάμεις πλαισιώνουν τα σύμβολα των τεσσάρων ευαγγελιστών συνοδευόμενα από επιγραφές του τρισάγιου ύμνου «ἄδοντα, βοῶντα, κεκραγότα και λέγοντα»⁶²⁷. Στον υπόλοιπο χώρο του θόλου αναπτύσσεται ο ουρανός με τα κοσμικά σύμβολα του ήλιου (επιγραφή: ΗΛΙΟΣ) και της σελήνης (επιγραφή: ΣΕΛΗΝΗ), αριστερά και δεξιά του Χριστού αντίστοιχα. Στον ίδιο χώρο τοποθετούνται οι πλανήτες, συνοδευόμενοι από επιγραφές των χαλδαϊκών ονομάτων τους ΦΩΣΦ / [ΟΡΟΣ], ΦΑΕΘΩΝ, ΣΤΙΛΒΩΝ, ΦΑΙΝΩ(Ν), ΠΥΡΟΕΙΣ. Κάτω από τα πόδια του Χριστού, σε μονοχρωμία, μέσα σε διπλή ρομβοειδή δόξα από την οποία εκχέονται ακτίνες, εικονίζεται άγγελος με ανοιγμένα τα φτερά να στρέφεται προς τον Παντοκράτορα και να φυσά (εικ. 85). Τη μορφή συνοδεύει η κατεστραμμένη σε πολλά σημεία σήμερα επιγραφή ΠΝ[ΕΥΜΑ ΚΑΤΑΙΓΙ]ΔΟΣ ΤΑ ΠΟΙ / ΟΥΝΤΑ ΤΟΝ ΛΟ[ΓΟΝ] ΑΥΤΟΥ (Ψαλμός 148, 8). Στο τύμπανο του τρούλου, ανάμεσα από τα φωτιστικά ανοίγματα, αποδίδονται εικαστικά οι υπόλοιποι στίχοι του ψαλμού. Ο διάκοσμος αναπτύσσεται σε δύο ζώνες και μεγάλο μέρος του έχει καταστραφεί. Την άνω ζώνη καταλαμβάνει η ιστόρηση των στίχων 148.7-10 με τις αποδόσεις των φυσικών φαινομένων, καθώς και των πραγματικών και φανταστικών φυτών, πτηνών και ζώων. Κάτω από το πνεύμα καταιγίδος διακρίνεται το ΠΥΡ, η ΧΑΛΑΖΑ, η χιών, και οι κρύσταλλοι (επιγραφή: ΚΡΥ[ΣΤΑΛ] ΟΣ, Ψαλμοί, 148.8) (εικ. 87.α-β). Η σύνθεση συνεχίζει με ΤΑ ΟΡΗ ΚΑΙ / ΠΑΝΤΕΣ / ΟΙ ΒΟΥΝΟΙ (Ψαλμοί, 148.9), με την απεικόνιση ψηλών βουνών, και συνεχίζει με τον επόμενο στίχο ΞΥ[ΛΑ ΚΑ]ΡΠΟΦΟΡΑ / ΚΑΙ ΠΑ / ΣΑΙ ΚΕ / ΔΡΟΙ (Ψαλμοί, 148.9), συμπληρώνοντας το φυσικό τοπίο με διάφορα είδη βλάστησης (εικ. 87.γ-δ). Ακολουθούν τα θηρία, τα ζώα, τα πτηνά και τα ερπετά που αποδίδουν τον 10ο στίχο και συνοδεύονται από την επιγραφή ΤΑ ΘΗ / ΡΙΑ / ΚΑΙ ΠΑΝΤΑ ΤΑ ΤΑ /

⁶²⁷ Η επιγραφή “λέγοντα” που συνόδευε τον άγγελο έχει καταστραφεί, καθώς και μέρος της μορφής του αγγέλου. Στο σημείο αυτό του τρούλου εντοπίζονται οι μεγαλύτερες φθορές. Έχει εκπέσει μεγάλο μέρος της ζωγραφικής επιφάνειας που κατεβαίνει ως το τύμπανο του τρούλου. Οι επιγραφές ΚΕΚΡΑ / ΓΟΤΑ , ΒΟΩΝ / [ΤΑ] και ΑΔΟΝΤΑ, τοποθετούνται κάτω από κάθε σύμβολο. Πρβλ. Schiemenz G. P., «Die Sintflut, das Jüngste Gericht und der 148. Psalm. Zur Ikonographie eines seltenen Bildes in der ravennatischen, byzantinischen und georgischen Kunst», *CahArch* 38 (1990) 159-184.

ΚΤΗΝΗ. / ΕΡΠΕΤΑ. / ΚΑΙ [ΠΕΤΕΙΝΑ] ΠΤΕΡΩ / ΤΑ (Ψαλμοί, 148.10), ολοκληρώνοντας το πρώτο μέρος της ιστόρησης της Οικουμένης (εικ. 88.α-β).

Στην κάτω ζώνη εικονίζονται διάφοροι όμιλοι ανθρώπων που αναφέρονται στους επόμενους στίχους των ψαλμών. Η εικονογράφηση ξεκινά με τους βασιλείς (επιγραφή: † ΒΑΣΙ[ΛΕΙΣ ΤΗΣ ΓΗΣ]), όπου ομάδα ανθρώπων με αυτοκρατορικές ενδυμασίες παριστάνονται δεόμενοι προς τον Παντοκράτορα, ενώ απέναντί τους τοποθετούνται οι λαοί (Ψαλμοί, 148.10) που διακρίνονται αποσπασματικά και μόνο το κάτω μέρος των σωμάτων της δεόμενης ομάδας (εικ. 87.α-δ). Οι επόμενοι όμιλοι που υμνούν και δέονται προς τον Χριστό διατηρούνται καλύτερα. Στη μία ομάδα ιστορούνται νεαρές αγένειες ανδρικές μορφές, οι ΝΕΑΝΙΣΚΟΙ του στίχου και της επιγραφής. Ακολουθεί ο όμιλος νεαρών γυναικών (επιγραφή: ΚΑΙ ΠΑΡΘΕΝΟΙ), ενώ η σύνθεση κλείνει με τους ΠΡΕΣΒΥΤΕΡΟΥΣ και τους νεότερους (επιγραφή: ΜΕΤΑ [ΝΕΩΤΕΡΩΝ] / ΑΙΝΕΣΑ[ΤΩΣΑΝ ΤΟ] / ΟΝΟΜΑ / Κ(ΥΡΙΟ)Υ, Ψαλμός, 148.12), ολοκληρώνοντας την εικονογράφηση της Οικουμένης (εικ. 88.α-β).

Οι Αίνοι εντάσσονται στο εικονογραφικό πρόγραμμα των ναών από την ύστερη βυζαντινή περίοδο, γνωρίζουν ιδιαίτερη διάδοση κατά τους μετά την Άλωση χρόνους και αποκτούν σταθερή θέση στον διάκοσμο του νάρθηκα⁶²⁸. Η σύνθεση της λιτής της Δοχειαρίου οργανώνεται με τρόπο αντίστοιχο της παράστασης στις λιτές των μονών Δουσίκου⁶²⁹ και Ρουσάνου⁶³⁰. Λόγω περιορισμένου χώρου στον τρούλο της Δοχειαρίου δεν μεταφέρεται επιτυχώς η μορφή του Χριστού ἔν δόξη, και ο ζωγράφος εφευρίσκει έναν περίπλοκο τρόπο απόδοσης των πρώτων στίχων του ψαλμού, οι οποίοι συνήθως αναπτύσσονται σε στενή κυκλική ταινία που περιβάλλει τον Παντοκράτορα. Έχει μειώσει επίσης τον

⁶²⁸ Για τη μεταβυζαντινή εικονογραφική ανάλυση των Αίνων βλ. Μεράντζας, *Αίνοι*, 33-69. Βλ. επίσης τον αναλυτικό κατάλογο των μνημείων του 16ου αιώνα, ό.π., 34. Στο ίδιο αναλυτική παρουσίαση της σύνθεσης από τα πρώιμα παραδείγματα των μεσοβυζαντινών εικονογραφημένων χειρογράφων ως τη νεότερη περίοδο. Βλ. επίσης την ερμηνευτική προσέγγιση της παράστασης και το συμβολικό της περιεχόμενο (ό.π., 71-84). Πρβλ. Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 201-205, όπου συγκεντρωμένη η τελευταία βιβλιογραφία σχετικά με το θέμα καθώς και εικονογραφική ανάλυση και εξέλιξη του θέματος στα μνημεία του 16ου και 17ου αιώνα. Βλ. επίσης Schiemenz G., «Paintings of the Laud Psalms in Roumania», *ΕΕΒΣ*, 51 (2003) 49-84, του ίδιου, «Die letzten Psalmen in der Christi-Geburt-Kirche in Arbanasi», *ΕΕΒΣ*, 49 (1994-1998) 151-184, του ίδιου, «The last psalms in the monastery Xeropotamou on Mount Athos», *CB*, 27 (1997) 38-56, καθώς επίσης «The 148th psalm in the monastery Karakallou on Mount Athos», *CB*, 27 (1997) 58-81. Πρβλ. τέλος του ίδιου «Die Hermeneia und die letzten Psalmen: Gibt es eine spezifische Athos-Kunst?», *Byzantinische Malerei. Bildprogramme - Ikonographie - Stil*, (Symposium in Marburg 25-29.06.1997), επιμ. G. Koch, Wiesbaden (Reichert) 2000, 275-292.

⁶²⁹ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

⁶³⁰ Βλ. Μεράντζας, *Αίνοι*, εικ. 20, 21.α-β, 22.α-β, 23.α-β. Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 199-203, εικ. 155-158.

αριθμό των μορφών του φυτικού και ζωικού βασιλείου, ακολουθώντας την αρχιτεκτονική του χώρου, περιορίζοντάς τες ανάμεσα στα φωτιστικά ανοίγματα. Το ίδιο κάνει και με τα εικονιζόμενα πρόσωπα στους ομίλους ανθρώπων. Η διάταξη και η θέση τους παραμένουν κοινές στα τρία μνημεία, αλλά ο ζωγράφος της Δοχειαρίου δεν συμπεριλαμβάνει στην παράσταση τις μορφές των “οσίων αυτού” (Ψαλμός, 148.14), καθώς και τους “δράκοντες” και “αβύσσους” του έβδομου στίχου. Στις παραστάσεις των Αίνων στις λιτές των μονών Δουσίκου και Ρουσάνου μπορεί κανείς να δει το πλήρες ανάπτυγμα της σύνθεσης του τρούλου της Δοχειαρίου.

Στα σφαιρικά τρίγωνα του τρούλου του βόρειου κλίτους ιστορούνται Πατέρες της Εκκλησίας. Στο ΝΑ εικονίζεται ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος (επιγραφή: Ο Α / ΓΙΟΣ / Ι(ΩΑΝΝΗ)Σ / Ο ΧΡΥΣΟΣΤΟ / ΜΟΣ) (σχ. 13, αρ. 155 / εικ. 91), ενδεδυμένος ως μεγαλόσχημος μοναχός και αποδοσμένος με τα τυπικά φυσιογνωμικά του χαρακτηριστικά⁶³¹, να κάθεται σε θρόνο με ημικυκλικό ερεισίνωτο και να πατά σε υποπόδιο. Γράφει σε ανοιχτό κώδικα που στηρίζει στα γόνατα, ενώ μπροστά του βρίσκεται τραπέζι με σύνεργα γραφής και αναλόγιο με ξεδιπλωμένο ειλητάριο πάνω του. Πίσω του στέκεται ανδρική μορφή ώριμης ηλικίας, που ταυτίζεται με τον απόστολο Παύλο⁶³². Αντίστοιχη παράσταση του ιεράρχη απαντά στο σφαιρικό τρίγωνο του παρεκκλησίου του Ακάθιστου στη μονή Διονυσίου⁶³³ και στη λιτή της μονής Δουσίκου⁶³⁴, η οποία αποτελεί και το πρότυπο του ζωγράφου. Στο ΒΑ σφαιρικό τρίγωνο τοποθετείται ο **Μέγας**

⁶³¹ *Ερμηνεία*, 154.

⁶³² Ανάλογη παράσταση του οράματος του Πρόκλου εντοπίζεται στο σφαιρικό τρίγωνο του τρούλου του νάρθηκα στο Lesnovo (Okunev, «Lesnovo», 236, Velmans, «Fontaine de Vie», 122, εικόνα της παράστασης στο Gabelić, *Lesnovo*, εικ. XXXVIII). Πρόκειται για εικονογραφικό τύπο γνωστό από τη διακόσμηση των μεσοβυζαντινών χειρογράφων. Με παρόμοιο τρόπο αποδίδεται ο Παύλος να υπαγορεύει στον ευαγγελιστή Λουκά στο fol. 133r του Ευαγγελίου του 11ου αιώνα στο Cambridge, Univ. Lib. Add. 720 (Galavaris G., *The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels*, Wien 1979, 63-64, εικ. 49. Βλ. επίσης ό.π., 61-62 για τις μορφές πίσω από τους καθημένους συγγραφείς, καθώς και τις σχετικές εικόνες 37-40). Είναι ένας διαδεδομένος τρόπος απόδοσης της θείας έμπνευσης και συχνά χρησιμοποιείται στα πορτρέτα των Ευαγγελιστών και των Πατέρων (πρβλ. ενδεικτικά Galavaris G., *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus*, Princeton 1969, 22, εικ. 428-429). Πρβλ. Velmans, «Fontaine de Vie», εικ. 2.

⁶³³ Βαφειάδης, «Παρεκκλήσιο Ακάθιστου», 417-418, εικ. 6, 16. Πρβλ. Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 251, αρ. 55, σχ. 6.2.1. Παράσταση του Ιωάννη Χρυσόστομου ως Πηγή Σοφίας διατηρείται στον νάρθηκα της μονής Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη, *Ντίλιου*, 169-170, εικ. 75). Αποδίδεται ως μοναχός, όπως και στη λιτή του Δοχειαρίου, και πίσω του στέκεται ο Παύλος που του υπαγορεύει. Τις μορφές πλαισιώνουν δύο όμιλοι λαϊκών και κληρικών.

⁶³⁴ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Εικονίζεται κι εδώ καθισμένος σε θρόνο με ημικυκλικό ερεισίνωτο να πατά σε υποπόδιο. Αποδίδεται ως μεγαλόσχημος μοναχός να γράφει σε ειλητάριο και όχι ανοιχτό κώδικα. Δεν πρέπει επίσης να συμπεριλαμβάνεται η μορφή του αποστόλου Παύλου που συνθέτει το όραμα του Πρόκλου.

Βασίλειος (επιγραφή: Ο ΑΓΙ / ΟΣ / ΒΑΣΙ / ΛΕΙΟΣ) (σχ. 13, αρ. 156 / εικ. 92). Αποδίδεται ως μεγαλόσχημος μοναχός, άνδρας ώριμης ηλικίας, με κοντά μαύρα μαλλιά και μακριά μυτερή γενειάδα⁶³⁵. Κάθεται κι αυτός σε ξυλόγλυπτο θρόνο, πατά σε υποπόδιο και κρατά με το αριστερό χέρι ξετυλιγμένο ειλητάριο, ενώ κατευθύνει το δεξί προς το τραπέζι με τα σύνεργα γραφής. Με παρόμοιο τρόπο αποδίδεται ο άγιος στο λοφίο της λιτής Δουσίκου⁶³⁶, ενώ ανάλογη παράσταση αναφέρεται στο παρεκκλήσιο του Ακάθιστου στη μονή Διονυσίου⁶³⁷. Στο ΒΔ σφαιρικό τρίγωνο εικονίζεται ο **Αθανάσιος Αλεξανδρείας** (επιγραφή: Ο ΑΓΙ / ΟΣ ΑΘΑΝΑ / ΣΙΟΣ / ΑΛΕΞΑΝ / ΔΡΕΙΑΣ) (σχ. 13, αρ. 157 / εικ. 93), γέρος με λευκά κοντά μαλλιά και πλατιά λευκή γενειάδα⁶³⁸. Φέρει τα ενδύματα μεγαλόσχημου μοναχού, κάθεται σε θρόνο με ημικυκλικό ερεισίνωτο, πατά σε υποπόδιο και γράφει σε ανοικτό ειλητάριο που στηρίζει στο δεξί γόνατο. Το σύνηθες τραπέζι με το αναλόγιο και τα σύνεργα γραφής βρίσκεται μπροστά του. Με παρόμοιο τρόπο εικονίζεται στο παρεκκλήσιο του Ακάθιστου στη μονή Διονυσίου⁶³⁹. Ακολουθεί η παράσταση του αγίου **Γρηγορίου του Θεολόγου** στο ΒΑ σφαιρικό τρίγωνο (επιγραφή: Ο ΑΓΙ / ΟΣ ΓΡΗΓΟ / ΡΙΟΣ / Ο ΘΕΟΛΟ / ΓΟΣ) (σχ. 13, αρ. 158 / εικ. 94). Είναι επίσης γέρος με λίγα μαλλιά και πλατιά γενειάδα, όπως αναφέρεται στην *Ερμηνεία*⁶⁴⁰ και κάθεται σε ξυλόγλυπτο θρόνο με ερεισίνωτο, ενώ πατά σε υποπόδιο. Στα χέρια κρατά ανοικτό ειλητάριο που πέφτει προς το τραπέζι με τα σύνεργα γραφής. Ο εικονογραφικός αυτός τύπος έχει ήδη υιοθετηθεί από τον Τζώρτζη στην απόδοση του αγίου στη λιτή της μονής Δουσίκου⁶⁴¹. Όλες οι μορφές των Πατέρων της Εκκλησίας προβάλλουν σε αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος.

⁶³⁵ *Ερμηνεία*, 154.

⁶³⁶ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Εικονίζεται να γράφει σε ανοικτό ειλητάριο. Κάθεται κι εδώ σε θρόνο χωρίς ερεισίνωτο κι έχει μπροστά του τραπέζι με σύνεργα γραφής.

⁶³⁷ Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 251, αρ. 56, σχ. 6.2.1. Βλ. επίσης Βαφειάδης, «Παρεκκλήσιο Ακάθιστου», εικ. 6.

⁶³⁸ *Ερμηνεία*, 154.

⁶³⁹ Βαφειάδης, «Παρεκκλήσιο Ακάθιστου», εικ. 6. Με τα ίδια φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά αποδίδεται στη λιτή της Δουσίκου (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.), αλλά στον εικονογραφικό τύπο του Γρηγορίου Παλαμά στο σφαιρικό τρίγωνο του νότιου τρούλου της Δοχειαρίου (εικ. 82).

⁶⁴⁰ *Ερμηνεία*, 154.

⁶⁴¹ Αν και κάθεται σε θρόνο χωρίς ερεισίνωτο (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.). Στην αντίστοιχη παράσταση στο παρεκκλήσιο του Ακάθιστου στη μονή Διονυσίου, ξύνει τη γραφίδα του (Βαφειάδης, «Παρεκκλήσιο Ακάθιστου», εικ. 6, 10).

2. Εικονογραφικοί κύκλοι

2.1. Μηνολόγιο

Σεπτέμβριος

Μαρτύριο των αγίων Μάμαντος και Άνθιμου

2 και 3 Σεπτεμβρίου

Ν τεταρτημόριο ανατολικού σταυροθόλιου, Α πλευρά (σχ. 13, αρ. 31, 30 /εικ. 112, 113)

επιγραφές: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ / ΤΟΥ ΑΓΙ[ΟΥ] ΜΑΜΑΝ / ΤΟΣ

ΜΑΡΤΥΡΙ / ΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙ / ΟΥ ΙΕΡΟΜΑΡ / ΤΥΡΟΣ ΑΝΘΙΜΟΥ

Η παράσταση του μαρτυρίου του αγίου Μάμαντος συμφωνεί με την περιγραφή της *Ερμηνείας*⁶⁴². Ο άγιος, πεσμένος στο έδαφος και στηριζόμενος με το αριστερό του χέρι, υψώνει το δεξί δεχόμενος το χτύπημα του στρατιώτη. Παράλληλα στρέφει το βλέμμα προς τον θεατή. Ο ζωγράφος μεταφέρει το εικονογραφικό σχήμα της τράπεζας της Λαύρας⁶⁴³, το οποίο έχει επίσης χρησιμοποιηθεί για την απόδοση του μαρτυρίου στις λιτές των μονών Διονυσίου⁶⁴⁴, Δουσίκου⁶⁴⁵, Μεταμόρφωσης Μετεώρων⁶⁴⁶ και Ρουσάνου⁶⁴⁷. Ο ίδιος εικονογραφικός τύπος επαναλαμβάνεται στη λίγο μεταγενέστερη παράσταση στην τράπεζα της μονής Διονυσίου (ζωγραφική φάση του 1603)⁶⁴⁸. Παραλλαγή του τύπου χρησιμοποιούν οι ζωγράφοι που κινούνται στο ζωγραφικό ρεύμα της Βορειοδυτικής Ελλάδας⁶⁴⁹.

⁶⁴² Delehay, *Synaxarium*, 5-7. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 189.Β' «τὰ σπλάχνα διασπασθεῖς τελειοῦται».

⁶⁴³ Millet, *Monuments*, εικ. 145.2.

⁶⁴⁴ Μονή Διονυσίου, εικ. 467, 468 (λεπτομέρεια).

⁶⁴⁵ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Είναι κοινή η διευθέτηση των μορφών στο χώρο, η στάση τους, καθώς και το φυσικό σκηνικό βάθος στο οποίο προβάλλει η σκηνή.

⁶⁴⁶ Garidis, *La peinture murale*, 175. Και εδώ η σκηνή τοποθετείται στο ίδιο τεταρτημόριο με το μαρτύριο του αγίου Άνθιμου (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.).

⁶⁴⁷ Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 243, εικ. 207. Κι εδώ η σκηνή του μαρτυρίου του αγίου Μάμαντος εικονίζεται μαζί με το μαρτύριο του αγίου Άνθιμου. Είναι κοινός ο τρόπος απόδοσης του δημίου σε κάθε λεπτομέρεια, ακόμη και στο κράνος που φορά, το βραχώδες ύψωμα του φυσικού βάθους και το κτίριο που ξεπροβάλλει πίσω από αυτό. Οι παραστάσεις στις λιτές των μονών Μεταμόρφωσης και Ρουσάνου Μετεώρων, καθώς και στη λιτή της Δοχειαρίου, υιοθετούν κοινό εικονογραφικό πρότυπο. Διαφοροποιείται μόνο η μορφή του δημίου στη Μεταμόρφωση, η οποία δεν φορά το χαρακτηριστικό κράνος.

⁶⁴⁸ Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 121 (181), εικ. 43.

⁶⁴⁹ Βλ. στις μονές Φιλανθρωπινών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 108, εικ. 78), Βαρλαάμ (Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 149-151, εικ. 136, 144), Γαλατάκη (Kanari, *Galataki*, εικ. 12.α), καθώς και στον Όσιο Μελέτιο (Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 185, εικ. 2).

Στο μαρτύριο του αγίου Άνθιμου, ο ζωγράφος ακολουθεί μια πιο απλουστευμένη εκδοχή σε σχέση με τις επιταγές της *Ερμηνείας*⁶⁵⁰. Χρησιμοποιεί το ίδιο σκηνικό βάθος με αυτό του μαρτυρίου του αγίου Μάμαντος, που εν μέρει αντιστοιχεί στην περιγραφή της *Ερμηνείας*, και περιορίζει τον αριθμό των στρατιωτών σε έναν. Ο δήμιος υψώνει το σπαθί που φέρει στο δεξί χέρι και κρατά με το αριστερό το κεφάλι του αγίου. Στη λιτή της Δοχειαρίου επαναλαμβάνεται ο εικονογραφικός τύπος που απαντά νωρίτερα στην τράπεζα της Λαύρας⁶⁵¹ και στη λιτή της Διονυσίου⁶⁵². Το πρότυπο της σκηνής, και ολόκληρου του τεταρτημόριου του σταυροθόλιου, εντοπίζεται στη λιτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων⁶⁵³. Οι ομοιότητες δεν περιορίζονται μόνο στα εικονογραφικά σχήματα με τα οποία αποδίδονται τα μαρτύρια αλλά και στη διευθέτηση των σκηνών στο χώρο, καθώς και σε επιμέρους λεπτομέρειες, όπως το κτίριο με την αετωματική πρόσοψη⁶⁵⁴ που προβάλλει πίσω από το οξυκόρυφο βραχώδες όρος ή τη χαμηλή βλάστηση. Με παρόμοιο τρόπο αποδίδεται η σκηνή στη μονή Γαλατάκη⁶⁵⁵ και στον Όσιο Μελέτιο⁶⁵⁶.

Θάνατος του προφήτη Ζαχαρία

5 Σεπτεμβρίου

⁶⁵⁰ Delehayre, *Synaxarium*, 9. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 189.γ'. Ο ζωγράφος δεν ακολουθεί την περιγραφή της *Ερμηνείας*, όπου χαρακτηρίζεται ως νέος αρχιγένης, αλλά τον ζωγραφίζει με αρχιερατικά άμφια, γέρο με λευκά μαλλιά και γενειάδα.

⁶⁵¹ Millet, *Monuments*, εικ. 145.2.

⁶⁵² Μονή Διονυσίου, εικ. 467. Ο ίδιος τύπος χρησιμοποιείται και στην παράσταση της τράπεζας της μονής [Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 121 (182)].

⁶⁵³ Garidis, *La peinture murale*, 175. Με ανάλογο τρόπο εικονίζεται και στη λιτή της μονής Δουσίκου (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.), όπου χρησιμοποιείται ο ίδιος εικονογραφικός τύπος για την απόδοση του δημίου ενώ τοποθετείται με αντίθετη φορά, σε σχέση με την παράσταση της Δοχειαρίου, το σώμα του ακέφαλου αγίου. Η σκηνή στη μονή Δουσίκου προβάλλει σε αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος. Οι σκηνές της Δουσίκου και της Μεταμόρφωσης Μετεώρων επαναλαμβάνουν κοινό εικονογραφικό πρότυπο. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου, προσαρμόζοντας τη σκηνή στο σταυροθόλιο της λιτής, μετέτρεψε τα φυσικά επίπεδα του τοπίου της σύνθεσης από τη λιτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων σε δάπεδο αρχιτεκτονικού σκηνικού βάθους. Στην αντίστοιχη παράσταση στη λιτή της μονής Ρουσάνου ο δήμιος εικονίζεται να επανατοποθετεί το ξίφος στη θήκη, μετά τον αποκεφαλισμό του αγίου. Κι εδώ η σκηνή εκτυλίσσεται σε φυσικό τοπίο (Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 243-244, εικ. 207).

⁶⁵⁴ Το κτίριο δεν αποτελεί νεωτερισμό στη σκηνή. Υπάρχει ήδη στην παράσταση της Λαύρας και μεταφέρεται από εκεί στα αγιορείτικα μνημεία και τα ζωγραφικά σύνολα που εγγράφονται στη σφαίρα επιρροής της “κρητικής” μνημειακής ζωγραφικής.

⁶⁵⁵ Kanari, *Galataki*, εικ. 12.a. Στη μονή Φιλανθρωπητών εικονίζονται δύο επιπλέον μαρτύρια του αγίου πέραν του αποκεφαλισμού (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 108, εικ. 79), σε μια αφηγηματικού χαρακτήρα σύνθεση. Στη μονή Βαρλαάμ ζωγραφίζεται η χρονική στιγμή πριν από τον αποκεφαλισμό του αγίου (Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 151-154, εικ. 137.1).

⁶⁵⁶ Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 186, εικ. 1.

Β πλευρά τόξου μεταξύ Β τρούλου και ΒΑ σταυροθόλιου (σχ. 13, αρ. 20 / εικ. 100, 142.α)

επιγραφή: Η ΣΦΑΓΗ ΤΟΥ ΠΡΟ / ΦΗΤΟΥ / ΖΑΧΑΡΙΟΥ

Ο προφήτης Ζαχαρίας αποδίδεται γονατιστός μπροστά από τράπεζα σκεπασμένη με θολωτό κιβώριο, το οποίο στηρίζεται σε τέσσερις μαρμαρίνους κίονες. Πίσω του στέκεται νεαρός δήμιος που διαπερνά με ξίφος, το οποίο κρατά στο δεξί χέρι, τον λαιμό του προφήτη ακολουθώντας τις επιταγές της *Ερμηνείας*⁶⁵⁷. Στο βάθος της σύνθεσης ζωγραφίζεται τείχος με ένα ψηλό κτίριο στην αριστερή πλευρά. Ο ζωγράφος δεν επαναλαμβάνει τον εικονογραφικό τύπο της τράπεζας της Λαύρας⁶⁵⁸ και της λιτής της Διονυσίου⁶⁵⁹, αλλά παραλλαγή που απαντά στις μονές Δουσίκου⁶⁶⁰ και Μεταμόρφωσης⁶⁶¹, Ρουσάνου⁶⁶² και Βαρλαάμ⁶⁶³ Μετεώρων.

Το εν Χώναις θαύμα

6 Σεπτεμβρίου

Μέτωπο κόγχης Α τοίχου (σχ. 13, αρ. 24)

επιγραφή: [ΤΟ ΕΝ ΧΩΝΑΙΣ] ΘΑΥΜΑ ΤΟΥ ΑΡ / ΧΙΣΤΡΑΤΗΓΟΥ ΜΙ / ΧΑΗΛ

Η παράσταση του θαύματος του αρχαγγέλου Μιχαήλ στις Κολοσσές της Μικράς Ασίας, που κατόπιν μετονομάστηκαν σε Χώναις, καταλαμβάνει το μέτωπο της βαθιάς κόγχης που ανοίγεται πάνω από τον δεύτερο κοσμήτη, στον

⁶⁵⁷ Delehay, *Synaxarium*, 15-16. *Ερμηνεία*, 190.ε΄.

⁶⁵⁸ Millet, *Monuments*, εικ. 145.3. Στην παράσταση ο Ζαχαρίας είναι γονατιστός μπροστά από τη στεγασμένη με κιβώριο τράπεζα. Ο δήμιος εικονίζεται μπροστά από τον προφήτη και πίσω από την τράπεζα να κρατά με το ένα χέρι το κεφάλι του Ζαχαρία, ενώ υψώνει κάθετα το ξίφος προς αυτόν, σε μια δυναμική κίνηση.

⁶⁵⁹ Μονή Διονυσίου, εικ. 467, χωρίς το κιβώριο πάνω από την τράπεζα και σε φυσικό τοπίο. Ο εικονογραφικός τύπος της Λαύρας επαναλαμβάνεται στις μονές Φιλανθρωπηγών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 109, εικ. 81) και Γαλατάκη (Καναρί, *Galataki*, εικ. 95.α, με την προσθήκη αγγέλου).

⁶⁶⁰ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Εδώ ο προφήτης τοποθετείται κάτω από το κιβώριο, ενώ κοινό είναι το εικονογραφικό σχήμα που υιοθετείται από τον Τζώρτζη για την απόδοση του δημίου. Πρβλ. Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 160.

⁶⁶¹ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Πρβλ. Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 160. Τη μορφή του δημίου μπορεί κανείς να δει στο Garidis, *La peinture murale*, 175 (άνω δεξιά). Διαφοροποιείται ο τρόπος απόδοσης της τράπεζας στη σκηνή.

⁶⁶² Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 244, εικ. 208.

⁶⁶³ Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 157-160, εικ. 138.1.

ανατολικό τοίχο της λιτής⁶⁶⁴. Στην αριστερή πλευρά της σύνθεσης εικονίζεται ο αρχάγγελος Μιχαήλ, ενδεδυμένος με χιτώνα και ιμάτιο, κρατώντας στα χέρια μακριά ράβδο με την οποία χτυπά το έδαφος για να κάνει τα νερά των ποταμών να σταθούν ακίνητα σαν τείχος και να προστατέψουν τον αφιερωμένο στον αρχιστράτηγο ναό που είχε χτιστεί στον τόπο του αγιάσματος⁶⁶⁵. Μπροστά στον ναό στέκεται δεόμενος ο Άρχιππος που ζητά τη θαυματουργή παρέμβαση του αρχαγγέλου, ώστε να σωθεί το αγίασμα από τη μανία των ειδωλολατρών. Πίσω από τον ναό υψώνεται βραχώδης όρος με την πηγή του ποταμού που σκοπεύουν να εκτρέψουν οι ειδωλολάτρες. Η παράσταση, η οποία εκφράζει την προστασία που παρέχει ο αρχάγγελος από πάσης φύσεως εχθρούς, μεταφέρει το εικονογραφικό σχήμα που έχει ήδη χρησιμοποιηθεί στην τράπεζα της Λαύρας⁶⁶⁶ και στις λιτές των μονών Διονυσίου⁶⁶⁷, Μεταμόρφωσης Μετεώρων⁶⁶⁸ και Δουσίκου⁶⁶⁹, ενώ ανάλογη είναι η απόδοσή της στη λιτή της Φιλανθρωπηνών⁶⁷⁰.

Μαρτύριο του αγίου Σώζοντος και των αγίων Μηνοδώρας, Μητροδώρας, Νυμφοδώρας

7 και 10 Σεπτεμβρίου

Β τεταρτημόριο ΒΑ σταυροθόλιου (σχ. 13, αρ. 2, 1 / εικ. 110)

⁶⁶⁴ Το εν Χώναις θαύμα, ένα από τα πιο αγαπητά θέματα του εικονογραφικού κύκλου των αγγέλων και αρχαγγέλων στη μνημειακή ζωγραφική (βλ. γενικότερα Κουκιάρης, *Θαύματα-Εμφανίσεις*, 163-167 και σποραδικά στο σύνολο της έκδοσης), καταλαμβάνει την κορυφή του κατακόρυφου άξονα της Βασιλείου Πύλης, υπογραμμίζοντας τη σημασία της σκηνης, ανάλογη με αυτή της Σύναξης των Αρχαγγέλων. Η παράσταση καλύπτεται εξ ολοκλήρου από τον σταυρό και τα λυπηρά του παλαιού τέμπλου του καθολικού που έχουν τοποθετηθεί στο μέτωπο της κόγχης (εικ. 151). Η παράσταση ήταν εν μέρει ορατή μόνο από την κορυφή σκάλας και δεν ήταν δυνατή η φωτογράφησή της.

⁶⁶⁵ Delehaye, *Synaxarium*, 19-20. Πρβλ. Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Σεπτέμβριος)*, 84-86. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 175.ιγ'.

⁶⁶⁶ Millet, *Monuments*, εικ. 145.3.

⁶⁶⁷ *Διονυσίου*, εικ. 453. Στην τράπεζα της Λαύρας, τη λιτή της Διονυσίου και τα υπόλοιπα αγιορειτικά μνημεία η σκηνή εγγράφεται στον κύκλο του Μηνολογίου. Η παράσταση αναφέρεται επίσης στη λιτή της μονής Κουτλουμουσίου (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 308, αρ. 37). Με όμοιο τρόπο αποδίδεται η σκηνή στην τράπεζα της Διονυσίου, στη ζωγραφική φάση του 1603 (ό.π., 267, αρ. 65 και Millet, *Monuments*, εικ. 211.1), και στην τράπεζα της Δοχειαρίου (1700) (Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, εικ. 80). Δυστυχώς δεν ήταν δυνατό να επιβεβαιωθεί στην παράσταση της Δοχειαρίου αν επαναλαμβάνεται το μοτίβο των δύο ανδρικών μορφών που προβάλλουν από την κορυφή του βουνού και με αξίνες στα χέρια προκαλούν την εκτροπή του ποταμού, στοιχείο το οποίο εμφανίζεται στις σκηνές των μονών Διονυσίου, Δουσίκου και Φιλανθρωπηνών.

⁶⁶⁸ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

⁶⁶⁹ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

⁶⁷⁰ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 109, εικ. 83.

επιγραφές: ΜΑΡΤΥΡΙ / ΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΣΩ / ΖΟ / ΤΟΣ

ΑΙ ΑΓΙΑΙ / ΜΗΝΟΔΩΡΑ· / ΝΥΜΦΟΔΩΡΑ· / Κ(ΑΙ) ΜΗΤΡΟ / ΔΟΡΑ

Ο άγιος Σώζων⁶⁷¹ αποδίδεται στη δεξιά πλευρά της σύνθεσης, δεόμενος, σε φυσικό τοπίο με χαμηλή βλάστηση. Στρέφει το κεφάλι προς τον ουρανό και υψώνει τα χέρια προς την ίδια κατεύθυνση, έτοιμος να δεχθεί το μαρτύριό του. Πίσω του στέκεται ανδρική μορφή που υψώνει ξύλινη ράβδο, την οποία κρατά στο δεξί χέρι⁶⁷². Στην παράσταση μεταφέρεται απλοποιημένο το εικονογραφικό σχήμα της τράπεζας της Λαύρας⁶⁷³, το οποίο επαναλαμβάνεται με κάποιες διαφορές στις λιτές των μονών Διονυσίου⁶⁷⁴ και Δουσίκου⁶⁷⁵, ενώ με ανάλογο τρόπο αποδίδεται στη μονή Φιλανθρωπηνών⁶⁷⁶ και στον Όσιο Μελέτιο⁶⁷⁷.

Στην αριστερή πλευρά του τεταρτημόριου αναπτύσσεται το **μαρτύριο των αγίων Μηνοδώρας, Νυμφοδώρας και Μητροδώρας**. Οι τρεις γυναίκες, πεσμένες στα γόνατα και με γυμνό τον κορμό τους, μαστιγώνονται με ξύλινες ράβδους από δύο δημίους⁶⁷⁸. Η σκηνή τοποθετείται μπροστά από αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος. Ο εικονογραφικός τύπος που χρησιμοποιείται για την απόδοση του μαρτυρίου, με σχετικές τροποποιήσεις στη στάση των τριών αγίων και τον αριθμό των δημίων, ο οποίος κυμαίνεται μεταξύ δύο και τριών, απαντά νωρίτερα στην τράπεζα της Λαύρας⁶⁷⁹, στη μονή Φιλανθρωπηνών⁶⁸⁰, στις λιτές των μονών Διονυσίου⁶⁸¹,

⁶⁷¹ Delehay, *Synaxarium*, 21-23. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 190.ζ'.

⁶⁷² Στην *Ερμηνεία* (ό.π.) αναφέρονται δύο στρατιώτες.

⁶⁷³ Millet, *Monuments*, εικ. 146.1, όπου αποδίδονται –καθώς και στη λιτή της Διονυσίου που μεταφέρει το ίδιο πρότυπο– δύο δήμιοι, όπως άλλωστε προτείνει και η *Ερμηνεία* (βλ. παραπάνω). Η στάση του αγίου είναι πανομοιότυπη και στις τρεις αγιορειτικές περιπτώσεις.

⁶⁷⁴ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 453.

⁶⁷⁵ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Εδώ οι δήμιοι είναι δύο. Στην αντίστοιχη παράσταση της Μεταμόρφωσης Μετεώρων, ο δήμιος καταφέρει χτύπημα στο κεφάλι του αγίου με τη ράβδο που κρατά στα χέρια (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.). Κι εδώ η σκηνή ζωγραφίζεται στο ίδιο τεταρτημόριο με το μαρτύριο των αγίων Μηνοδώρας, Νυφοδώρας και Μητροδώρας.

⁶⁷⁶ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 109, εικ. 83, όπου συμμετέχουν τρεις δήμιοι, οι δύο εκ των οποίων κρατούν στα χέρια ράβδους.

⁶⁷⁷ Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, εικ. 2. Στην ίδια (ό.π., 188-189) σχετικά με την εικονογραφία της παράστασης. Πρβλ. Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 160-163. Στη Βαρλαάμ, στη Μεταμόρφωση Μετεώρων και στη Γαλατάκη χρησιμοποιείται κοινός εικονογραφικός τύπος (ό.π., 162). Σχετικά με την παράσταση στη Γαλατάκη, βλ. Kanari, *Galataki*, εικ. 13.a.

⁶⁷⁸ Delehay, *Synaxarium*, 31-32. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 190.ι'. Στην *Ερμηνεία* αναφέρονται τρεις στρατιώτες.

⁶⁷⁹ Millet, *Monuments*, εικ. 146.1.

⁶⁸⁰ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 109, εικ. 84.

⁶⁸¹ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 454.

Δουσίκου⁶⁸², Μεταμόρφωσης Μετεώρων⁶⁸³ και Ρουσάνου⁶⁸⁴, καθώς επίσης στη λιτή της Βαρλαάμ⁶⁸⁵, στη μονή Γαλατάκη⁶⁸⁶ και τον Όσιο Μελέτιο⁶⁸⁷.

Μαρτύριο του αγίου Νικήτα και της αγίας Ευφημίας

15 και 16 Σεπτεμβρίου

Δ τεταρτημόριο ΒΑ σταυροθόλιου (σχ. 13, αρ. 6, 7 / εικ. 110)

επιγραφές: ΜΑΡΤΥΡΙ / ΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ / ΝΙΚ[Η] / Τ[Α]

ΙΖ· / ΤΗΣ ΑΓΙ (ΑΣ) / ΕΥΦΗΜΙ / ΑΣ

Η αγία Ευφημία⁶⁸⁸ εικονίζεται αποκεφαλισμένη στη δεξιά πλευρά της παράστασης. Ο δήμιος στέκεται πίσω της κρατώντας υψωμένο σπαθί στο δεξί χέρι και στο αριστερό, σε παράλληλη τοποθέτηση, τη θήκη. Οι μορφές προβάλλουν σε φανταστικό οικοδόμημα. Σε αντίθεση με τα περισσότερα μνημεία⁶⁸⁹ του 16ου αιώνα, η παράσταση της λιτής μεταφέρει τον αποκεφαλισμό της αγίας, ο οποίος δεν αναφέρεται στο συναξάριό της. Αντίστοιχα, στη λιτή της μονής Δουσίκου⁶⁹⁰ αποδίδεται η ρίψη της αγίας σε λάκκο από δύο δημίους, ενώ ένας τρίτος πίσω παρακολουθεί την εξέλιξη του μαρτυρίου. Στη σκηνή του μαρτυρίου στην τράπεζα της Διονυσίου εικονίζεται ο ραβδισμός της αγίας⁶⁹¹. Αριστερά εικονίζεται το μαρτύριο του αγίου Νικήτα⁶⁹². Ο άγιος, με πολυτελή αμφίεση, βρίσκεται μέσα σε αναμμένη κτιστή κάμινο σε στάση δέησης. Δεξιά και αριστερά δύο νεαρές ανδρικές μορφές, σε μικρότερη κλίμακα, φροντίζουν τη φωτιά. Στο βάθος της σκηνής ζωγραφίζονται δύο οξυκόρυφα βραχώδη βουνά. Ο

⁶⁸² Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

⁶⁸³ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

⁶⁸⁴ Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 244-245, εικ. 209. Εδώ εικονίζονται τρεις δήμιοι.

⁶⁸⁵ Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 163-165, εικ. 139.1.

⁶⁸⁶ Kanari, *Galataki*, εικ. 13.a.

⁶⁸⁷ Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 189-190, εικ. 2.

⁶⁸⁸ Delehaye, *Synaxarium*, 47-49. Πρβλ. Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Σεπτέμβριος)*, 241-242, *Ερμηνεία*, 191.ις'. Ο ζωγράφος του Δοχειαρίου απλοποιεί το μαρτύριο της αγίας Ευφημίας σε αποκεφαλισμό και δεν ζωγραφίζει τους λέοντες και τις αρκούδες που αναφέρονται στην *Ερμηνεία*.

⁶⁸⁹ Στην τράπεζα της Λαύρας (Millet, *Monuments*, εικ. 147.1), στη λιτή της Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 109, εικ. 88), στη λιτή της Διονυσίου, όπου μεταφέρεται το εικονογραφικό σχήμα της Λαύρας (Μονή Διονυσίου, εικ. 470) και στον Όσιο Μελέτιο (Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 194-195, όπου και σχετική αναλυτική βιβλιογραφία, εικ. 1.11) αποδίδεται το μαρτύριο σε τροχό.

⁶⁹⁰ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

⁶⁹¹ Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 304.

⁶⁹² Delehaye, *Synaxarium*, 45-46. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 191.ιε'.

καλλιτέχνης μεταφέρει τον εικονογραφικό τύπο της τράπεζας της Λαύρας⁶⁹³, ο οποίος χρησιμοποιήθηκε επίσης από τον ζωγράφο της λιτής της Διονυσίου⁶⁹⁴, αποδίδοντας όμως γονατιστούς, λόγω περιορισμένου χώρου, τους δημίους. Με ανάλογο τρόπο και διαφορές που εστιάζονται κυρίως στην απόδοση της καμίνου εικονίζεται στις λιτές των μονών Μεταμόρφωσης⁶⁹⁵ και Ρουσάνου⁶⁹⁶ Μετεώρων, καθώς επίσης στις μονές Φιλανθρωπικών⁶⁹⁷, Βαρλαάμ⁶⁹⁸, Γαλατάκη⁶⁹⁹ και στον Όσιο Μελέτιο⁷⁰⁰.

Μαρτύριο των αγίων Σοφίας, Πίστεως, Ελπίδας και Αγάπης και των αγίων Σοφίας και Ειρήνης

17 και 18 Σεπτεμβρίου

Α τεταρτημόριο ΒΑ σταυροθόλιου (σχ. 13, αρ. 3, 4 / εικ. 110, 111)

επιγραφές: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ / ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ / ΠΙΣΤΕΟΣ· ΕΛ / ΠΙΔΟΣ Κ(ΑΙ) ΑΓΑ / ΠΗΣ· Κ
(ΑΙ) ΤΗΣ ΜΗΤΡ(Ο)Σ / ΑΥΤΩΝ ΣΟΦΙΑΣ

ΙΗ· / ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ / ΣΟΦΙΑΣ Κ(ΑΙ) / ΕΙΡΗΝΗΣ

Την αριστερή πλευρά της σκηνής καταλαμβάνει το **μαρτύριο των αγίων Σοφίας, Πίστεως, Ελπίδας και Αγάπης**⁷⁰¹. Οι δύο κόρες της Σοφίας βρίσκονται ήδη αποκεφαλισμένες στο δάπεδο, ενώ ο στρατιώτης με υψωμένο το σπαθί ετοιμάζεται να αποκεφαλίσει την τρίτη. Όρθια στο βάθος της σκηνής αναμένει το μαρτύριό της η μητέρα τους. Με βαθιές γραμμές αποδίδονται οι ρυτίδες του προσώπου, διαφοροποιώντας τη φυσιογνωμικά και ηλικιακά από τις υπόλοιπες νεαρές μορφές. Με τρόπο ανάλογο της λιτής της Δοχειαρίου έχει αποδοθεί το

⁶⁹³ Millet, *Monuments*, εικ. 147.1.

⁶⁹⁴ Μονή Διονυσίου, εικ. 454. Με ανάλογο τρόπο αποδίδεται το μαρτύριο του αγίου στη λιτή της μονής Δουσίκου (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.). Εδώ οι δήμιοι παρακολουθούν το μαρτύριο του αγίου σαν ομάδα, στην άνω αριστερή πλευρά της σκηνής. Η στάση, η αμφίεση και η κάμιнос είναι όμοια αποδοσμένα με τη λιτή της Δοχειαρίου. Με τους δημίους συμμετρικά τοποθετημένους αποδίδεται η σκηνή στη λιτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.).

⁶⁹⁵ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

⁶⁹⁶ Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 244, εικ. 208.

⁶⁹⁷ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 109, εικ. 87.

⁶⁹⁸ Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 168-170, εικ. 140.1.

⁶⁹⁹ Kanari, *Galataki*, εικ. 13.b.

⁷⁰⁰ Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 193-194, εικ. 1.10.

⁷⁰¹ Delehay, *Synaxarium*, 51-52. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 191.ιζ'. Για την εικονογραφία της παράστασης βλ. Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 195-197, Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 170-174.

μαρτύριο στην τράπεζα της Λαύρας⁷⁰², καθώς επίσης στη λιτή⁷⁰³ και στην τράπεζα της Διονυσίου⁷⁰⁴ (φάση 1603), όπου η σκηνή προβάλλει σε φυσικό τοπίο. Σε αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος και με παρόμοιες στάσεις εικονογραφείται το μαρτύριο στις λιτές των μονών Δουσίκου⁷⁰⁵, Μεταμόρφωσης Μετεώρων⁷⁰⁶ και Βαρλαάμ⁷⁰⁷, όπως επίσης και στις μονές Γαλατάκη⁷⁰⁸ και Όσιου Μελέτιου⁷⁰⁹.

Σε αντίθεση με τον δήμιο της πρώτης ομάδας γυναικών, που φορά πλήρη στρατιωτική εξάρτηση και παραπέμπει σε αντίστοιχες μορφές παραστάσεων Βρεφοκτονίας, ο δήμιος των αγίων μαρτύρων Σοφίας και Ειρήνης⁷¹⁰ –στη δεξιά πλευρά της σύνθεσης και σε δεύτερο επίπεδο– φορά απλό χιτώνα και ιμάτιο. Εικονίζεται να τοποθετεί το σπαθί στη θήκη έχοντας ολοκληρώσει τον αποκεφαλισμό των δύο γυναικών. Τα δύο μαρτύρια του τεταρτημόριου εκτυλίσσονται μπροστά από ενιαίο σκηνικό αρχιτεκτονικό βάθος. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου μεταφέρει για την απόδοση του μαρτυρίου των αγίων Σοφίας και Ειρήνης το εικονογραφικό σχήμα της τράπεζας της Λαύρας⁷¹¹, αν και η σκηνή εδώ εκτυλίσσεται σε φυσικό τοπίο.

Μαρτύριο των αγίων Τρόφιμου, Σαββάτιου και Δορυμέδοντος

19 Σεπτεμβρίου

Τοξωτή επιφάνεια ΒΑ παραθύρου, Α πλευρά (σχ. 13, αρ. 9 / εικ. 146)

⁷⁰² Millet, *Monuments*, εικ. 147.1. Διαφοροποιείται η στάση του ακέφαλου σώματος της αγίας.

⁷⁰³ Μονή Διονυσίου, εικ. 470, όπου ακολουθείται το εικονογραφικό σχήμα της Λαύρας.

⁷⁰⁴ Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 124 (210). Στην παρούσα περίπτωση δεν έχει επιβεβαιωθεί αν η σκηνή προβάλλει σε φυσικό τοπίο.

⁷⁰⁵ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Εδώ οι δύο ήδη αποκεφαλισμένες γυναίκες αποδίδονται με το εικονογραφικό σχήμα που υιοθετήθηκε στη λιτή της Δοχειαρίου για την απόδοση των αγίων Σοφίας και Ειρήνης, ενώ η όρθια τρίτη στρέφει την πλάτη στον δήμιο που υψώνει με τον ίδιο τρόπο (αλλά με διαφορετική αμφίεση) το ξίφος. Κοινή είναι η στάση της μητέρας τους. Η σκηνή κι εδώ προβάλλει σε αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος.

⁷⁰⁶ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Πρβλ. και την αναφορά της Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 172-173. Το ίδιο σχήμα, προσαρμοσμένο σε φυσικό σκηνικό βάθος, υιοθετεί και ο ζωγράφος στη λιτή της μονής Ρουσάνου (Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 245, εικ. 209).

⁷⁰⁷ Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 170-174, εικ. 141.3.

⁷⁰⁸ Kanari, *Galataki*, εικ. 14.a.

⁷⁰⁹ Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 195-197, εικ. 1 (12).

⁷¹⁰ Στο Συναξάριο Κωνσταντινούπολης η μνήμη των αγίων τιμάται στις 17 Σεπτεμβρίου (Delehay, *Synaxarium*, 54). Πρβλ. *Ερμηνεία*, 191.η΄.

⁷¹¹ Millet, *Monuments*, εικ. 147.1. Με ανάλογο τρόπο έχει αποδοθεί το μαρτύριο των δύο αγίων στη λιτή της Διονυσίου (*Μονή Διονυσίου*, εικ. 470). Εδώ ο δήμιος υψώνει το σπαθί και η μία αγία δεν έχει ακόμη αποκεφαλιστεί.

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΩΝ / ΑΓΙΩΝ ΤΡΟΦΙΜΟΥ· ΣΑΒΑ / ΤΙΟΥ· Κ(ΑΙ) ΔΟΡΙ / ΜΕΔΟ / ΤΟΣ

Η παράσταση δεν συντάσσεται με τις επιταγές της *Ερμηνείας*⁷¹². Στο πρώτο επίπεδο της σύνθεσης ένας εκ των αγίων⁷¹³ αποδίδεται γονατιστός και έτοιμος να δεχθεί το χτύπημα του υψωμένου σπαθιού του στρατιώτη που στέκεται πίσω του. Ο ζωγράφος από κεκτημένη ταχύτητα έχει ήδη ζωγραφίσει αίμα να χύνεται από τον λαιμό του αγίου. Πίσω τους στέκεται γαλήνιος και ενδεδυμένος με πολυτελή χιτώνα και ιμάτιο δεύτερος γηραιότερος άγιος. Στο βάθος της σκηνής, εντός φυλακής που υψώνεται στην αριστερή άκρη του τείχους, εικονίζεται ο τρίτος άγιος. Αποδίδεται να στρέφει το κεφάλι και το βλέμμα προς τον ουρανό και με φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά όμοια με τον προηγούμενο, όρθιο άγιο. Για την απόδοση της σκηνής φαίνεται να ακολουθείται ένα ευρέως αποδεκτό πρότυπο στη μνημειακή ζωγραφική του 16ου αιώνα, που απαντά με ελαφρές κάθε φορά διαφορές, κυρίως ως προς τη διευθέτηση των μορφών στο χώρο, στην τράπεζα της Λαύρας⁷¹⁴, στη λιτή της Φιλανθρωπηνών⁷¹⁵, στη λιτή⁷¹⁶ και την τράπεζα της Διονυσίου⁷¹⁷, καθώς και στη λιτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων⁷¹⁸.

⁷¹² *Ερμηνεία*, 191.ιθ'. Βλ. επίσης Delehayе, *Synaxarium*, 57-58.

⁷¹³ Δεν είναι δυνατή η ακριβής ταύτιση των μορφών, τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά των οποίων δεν συμπίπτουν ούτε με τις επιταγές της *Ερμηνείας* ούτε με τις παραστάσεις τους ως μεμονωμένες μορφές στον νάρθηκα (βλ. σελ. 140-141) και τον κυρίως ναό (Millet, *Monuments*, 216.1). Αν ακολουθηθεί η ανάπτυξη της συνοδευτικής επιγραφής, τότε ο Τρόφιμος ταυτίζεται με τον εντός της φυλακής άγιο, ο Σαββάτιος με τον όρθιο που αναμένει την εκτέλεσή του και ο Δορυμέδων με τον γονατισμένο.

⁷¹⁴ Millet, *Monuments*, εικ. 147.1. Η Λαύρα, η Φιλανθρωπηνών και το Δοχειάρι αναπαράγουν κοινό πρότυπο.

⁷¹⁵ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 114, εικ. 89 και Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 101, εικ. 154. Η Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου (ό.π., 114) ταυτίζει τον Δορυμέδοντα και τον Τρόφιμο με τον γονατισμένο και τον όρθιο αντιστοίχως που περιμένουν να αποκεφαλίστούν και τον Σαββάτιο με αυτόν στη φυλακή.

⁷¹⁶ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 470 και 469 (λεπτομέρεια). Ο ζωγράφος της Διονυσίου εικονίζει τον Τρόφιμο (βλ. εικόνα λεπτομέρειας, η κεφαλή του αγίου ταυτίζεται με τον Τρόφιμο) ήδη αποκεφαλισμένο, ενώ ο άλλος άγιος, προφανώς ο Δορυμέδων, γονατιστός αναμένει την εκτέλεσή του ενώ στη φυλακή βρίσκεται ο Σαββάτιος. Στην αντίστοιχη παράσταση στη λιτή της Δούσικου (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.) ακολουθείται παρόμοιο εικονογραφικό σχήμα, τροποποιημένο ως προς τη διευθέτηση των μορφών στο χώρο και τη χρονική στιγμή του μαρτυρίου καθενός αγίου. Όμοια είναι η απόδοση της φυλακής και του εντός αυτής αγίου.

⁷¹⁷ Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 124 (211).

⁷¹⁸ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

Μαρτύριο των αγίων Ευσταθίου και Θεοπίστης και των τέκνων τους

20 Σεπτεμβρίου

Μέτωπο τοξωτής επιφάνειας Α τοίχου, ΒΑ τμήμα λιτής (σχ. 13, αρ. 10 / εικ. 147)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ / ΕΥΣΤΑΘΙΟΥ ΚΑΙ ΘΕΟΠΙΣΤΗΣ· / Κ(ΑΙ) ΤΩΝ ΤΕ / ΚΝΩΝ ΑΥΤΩΝ

Στην αριστερή πλευρά της σύνθεσης εικονίζεται το Όραμα του αγίου Ευσταθίου. Ο άγιος, με στρατιωτική ενδυμασία⁷¹⁹, στέκεται έκπληκτος μπροστά στο θέαμα που αντικρίζει: ένα ελάφι ανάμεσα στα κέρατα του οποίου ξεπροβάλλει ο Εσταυρωμένος. Τη σκηνή συνοδεύει η επιγραφή Ω ΠΛΑΚΙ / ΔΑ ΤΙ ΜΕ / ΔΙΩΚΕΙΙ. Αναφέρεται στο περιστατικό εκείνο του βίου του αγίου σύμφωνα με το οποίο ο Ευστάθιος κυνηγούσε ένα ελάφι, όταν εμφανίστηκε να λάμπει ανάμεσα στα κέρατά του το σημείο του σταυρού, σημείο που τον οδήγησε να ασπαστεί το χριστιανισμό⁷²⁰. Στη συνέχεια εικονίζεται το μαρτύριο του αγίου Ευσταθίου και της οικογένειάς του⁷²¹. Εντός χάλκινου σκεύους με μορφή βοδιού παριστάνονται ο Ευστάθιος, η γυναίκα του Θεοπίστη και τα παιδιά τους σε στάσεις δέησης και αποδοχής. Τη φωτιά που καίει κάτω από το σκεύος φροντίζει νεαρή ανδρική μορφή. Η σκηνή εκτυλίσσεται σε φυσικό τοπίο. Ο ζωγράφος μεταφέρει το εικονογραφικό σχήμα που έχει αρχικά χρησιμοποιηθεί στην τράπεζα της Λαύρας⁷²². Στη σύνθεση συναπεικονίζεται το όραμα του αγίου και το μαρτύριο αυτού και της οικογένειάς του, ενώ με ανάλογο τρόπο αποδίδεται και στη λιτή της Φιλανθρωπηνών⁷²³. Το ίδιο εικονογραφικό σχήμα, σε κάθε επιμέρους λεπτομέρεια, απαντά στις λιτές των μονών Δουσίκου⁷²⁴ και Ρουσάνου⁷²⁵. Στη λιτή

⁷¹⁹ Αποδίδεται με τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά που αναφέρονται στην *Ερμηνεία*, 158.

⁷²⁰ Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Σεπτέμβριος)*, 256.

⁷²¹ Delehaye, *Synaxarium*, 59-61. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 192.κ'.

⁷²² Millet, *Monuments*, εικ. 147.1. Με παρόμοιο τρόπο αποδίδεται και στη λιτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.) ως μεμονωμένη σκηνή.

⁷²³ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 114-115, εικ. 89 και Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 101, εικ. 155. Παρόμοιος φαίνεται να είναι και ο τρόπος απόδοσης της σκηνής στην τράπεζα της Διονυσίου [Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 124 (212-213)].

⁷²⁴ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Με αντεστραμμένο το χάλκινο σκεύος με μορφή βοδιού.

⁷²⁵ Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 245-246, εικ. 210.

της Μεταμόρφωσης στα Μετέωρα⁷²⁶, στη Διονυσίου⁷²⁷, τη Βαρλαάμ⁷²⁸, τη Γαλατάκη⁷²⁹ και τον Όσιο Μελέτιο⁷³⁰ αποδίδεται μόνο η σκηνή του μαρτυρίου.

Μαρτύριο των αγίων Υπατίου και Ανδρέα

20 Σεπτεμβρίου

Μέτωπο τοξωτής επιφάνειας Α τοίχου, ΒΑ τμήμα λιτής (σχ. 13, αρ. 11 / εικ. 147)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΩΝ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ / ΥΠΑΤΙΟΥ ΚΑΙ ΑΝΔΡΕ / ΟΥ

Στη δεξιά πλευρά της σύνθεσης, πίσω από το βραχώδες βουνό όπου προβάλλει το μαρτύριο του αγίου Ευσταθίου και μπροστά από τείχος πόλης, εικονίζεται ο αποκεφαλισμός αγίου ενδεδυμένου με αρχιερατικά άμφια, προφανώς του αγίου Υπατίου⁷³¹. Ο ζωγράφος παραλείπει τη μορφή του αγίου Ανδρέα, παρότι αναγράφεται στη συνοδευτική επιγραφή. Με παρόμοιο τρόπο έχει αποδοθεί το μαρτύριο στην τράπεζα της Λαύρας⁷³². Εδώ εικονίζεται η στιγμή πριν από τον αποκεφαλισμό του αγίου - επισκόπου, ενώ μπροστά του υπάρχει κι ένα δεύτερο κεφάλι που δεν συνοδεύεται από σώμα. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου αντλεί το πρότυπό του από την τράπεζα της Λαύρας και, παρερμηνεύοντας προφανώς τη σύνθεση, εικονίζει τον αποκεφαλισμό ενός αγίου. Αντίθετα στη λιτή της Διονυσίου⁷³³ εικονίζονται και οι δύο αναφερόμενοι στην επιγραφή άγιοι γονατισμένοι να περιμένουν την εκτέλεσή τους.

Μαρτύριο του αποστόλου Κοδράτου

22 Σεπτεμβρίου

⁷²⁶ Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, 171.

⁷²⁷ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 454.

⁷²⁸ Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 174-177, εικ. 141.4.

⁷²⁹ Kanari, *Galataki*, εικ. 14.b.

⁷³⁰ Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 197-198, εικ. 4.

⁷³¹ Delehaye, *Synaxarium*, 62-64, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Σεπτέμβριος)*, 272-273. Σύμφωνα με το συναξάριο των αγίων ο Υπάτιος ήταν επίσκοπος και ο Ανδρέας ιερέας. Προφανώς ο ζωγράφος προτίμησε να αποδώσει τον Υπάτιο ενδεδυμένο με αρχιερατικά άμφια, καθώς φέρει το αξίωμα του επισκόπου. Στη λιτή της Διονυσίου ο Υπάτιος φορά επίσης σταυροφόρο φαιλόνιο και ανάλογο ωμοφόριο, ενώ πίσω του ο Ανδρέας φέρει απλό χιτώνα.

⁷³² Millet, *Monuments*, εικ. 147.1. Στη Λαύρα ο άγιος Υπάτιος αναμένει τον αποκεφαλισμό του, ενώ εμπρός του υπάρχει ένα κεφάλι χωρίς σώμα το οποίο θεωρητικά κρύβεται πίσω από τον ορεινό όγκο που προβάλλει η σύνθεση.

⁷³³ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 482. Στην τράπεζα της μονής η παράσταση εντάσσεται στο Μηνολόγιο του Νοεμβρίου και αποδίδεται ο λιθοβολισμός του αγίου (Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 305-306).

Τοξωτή επιφάνεια ΒΑ παραθύρου, Δ πλευρά (σχ. 13, αρ. 8 / εικ. 145)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ / ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ ΚΟΔΡΑΤΟΥ

Μπροστά από τα τείχη πόλης με δύο κτίρια αποκεφαλίζεται ο άγιος Κοδράτος⁷³⁴. Αποδίδεται γονατιστός, ενδεδυμένος με πολυτελή ρούχα, να περιμένει το χτύπημα του στρατιώτη, που υψώνει με μια δυναμική κίνηση το σπαθί το οποίο κρατά στο δεξί χέρι. Με το αριστερό κρατά στο πλάι τη θήκη. Ο ζωγράφος ακολουθεί την αγιορείτικη ζωγραφική παράδοση του 16ου αιώνα, όπου υιοθετείται ο αποκεφαλισμός για την απόδοση του μαρτυρίου του αγίου. Με όμοιο τρόπο αλλά τον δήμιο πίσω από τον άγιο και σε φυσικό σκηνικό βάθος αποδίδεται η σκηνή στην τράπεζα της Λαύρας⁷³⁵ και στη λιτή της Διονυσίου⁷³⁶. Το σχήμα μεταφέρει επίσης ο ζωγράφος στη λιτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων⁷³⁷, τοποθετώντας τις μορφές μπροστά από αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος. Στη μονή Φιλανθρωπηνών και στα μνημεία που επηρεάζονται από το ζωγραφικό ρεύμα το οποίο αναπτύσσεται στη Βορειοδυτική Ελλάδα, προτιμάται ο λιθοβολισμός του αγίου⁷³⁸.

Μετάσταση του αγίου Ιωάννη του Θεολόγου

26 Σεπτεμβρίου

Β τοίχος (σχ. 13, αρ. 23 / εικ. 144)

επιγραφή: Η ΜΕΤΑΣΤΑΣΙΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ / ΙΩΑΝΟΥ ΤΟΥ / ΘΕΟΛΟΓΟΥ

Στο πρώτο επίπεδο της σύνθεσης εικονίζεται η ταφή του αγίου Ιωάννη⁷³⁹. Το σώμα του τοποθετείται σε μαρμάρινη σαρκοφάγο και γύρω της στέκονται οι

⁷³⁴ Στο Συναξάριο Κωνσταντινούπολης η μνήμη του αναφέρεται στις 22 Σεπτεμβρίου (Delehay, *Synaxarium*, 67), αλλά στα *Synaxaria Selecta* την 21η Σεπτεμβρίου (ό.π., 65.66.39 κ.ε). Πρβλ. *Ερμηνεία*, 193.κα΄.

⁷³⁵ Millet, *Monuments*, εικ. 147.1.

⁷³⁶ Μονή Διονυσίου, εικ. 481. Εδώ στο φυσικό τοπίο ο ζωγράφος προσθέτει κι ένα πυργοειδές κτίσμα με καγκελόφρακτο παράθυρο.

⁷³⁷ Χατζηδάκης – Σοφινός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, 171. Στην παράσταση διαφοροποιείται ο τρόπος που ο δήμιος κρατά το σπαθί, ενώ η στάση του αγίου είναι όμοια με αυτή της Λαύρας. Στο μαρτύριο του ιερομάρτυρος και ως ιεράρχη ενδεδυμένου Κοδράτου στη λιτή της Δουσίκου (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.) αποδίδεται ο αποκεφαλισμός σε εικονογραφικό τύπο όμοιο με αυτό του μαρτυρίου του αγίου Βονιφάτιου στη λιτή της Δοχειαρίου (βλ. σελ. 236-237).

⁷³⁸ Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 115, εικ. 89 και Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 101, εικ. 155), Βαρλαάμ (Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 177-179, εικ. 142.1), Γαλατάκη (Καναγι, *Galataki*, εικ. 15.α), Όσιο Μελέτιο (Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 198-199, εικ. 2).

⁷³⁹ Delehay, *Synaxarium*, 79-82. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 193.κς΄ και Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Σεπτέμβριος)*, 348 κ.ε.

μαθητές του, εκφράζοντας με τις χειρονομίες και τη στάση τους τη θλίψη τους. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι ο άγιος αποδίδεται με ανοιχτά τα μάτια προμηνύοντας την επικείμενη ανάστασή του. Στο δεύτερο επίπεδο της σύνθεσης, πάνω από τα βραχώδη και γυμνά όρη που ορίζουν το φυσικό βάθος της σκηνής, ο άγιος εξέρχεται της σαρκοφάγου. Παριστάνεται ως την οσφύ να κρατά στο αριστερό χέρι ανοιχτό κώδικα και να ευλογεί με το δεξί. Ακολουθείται κοινός για τα περισσότερα μνημεία του 16ου αιώνα εικονογραφικός τύπος⁷⁴⁰, που αρχικά χρησιμοποιήθηκε στην τράπεζα της Λαύρας⁷⁴¹.

Μαρτύριο του αγίου Γρηγορίου της Μεγάλης Αρμενίας

30 Σεπτεμβρίου

Ν πλευρά τόξου μεταξύ Β τρούλου και ΒΑ σταυροθόλιου (σχ. 13, αρ. 19 / εικ. 100, 142.Β)

επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟ ΤΗΣ ΜΕΓΑΛΗΣ / ΑΡΜΕΝΙΑΣ ΕΝ ΛΑΚΩ ΒΑΘΥ ΕΝ / ΑΠΕΡΡΙΨΕ

Στην παράσταση αποδίδεται εικαστικά ένα από τα μαρτύρια που αναφέρονται στον βίο του αγίου Γρηγορίου Αρμενίας⁷⁴², η ρίψη του αγίου σε βαθύ λάκκο (*ξηροπήγαδο/έν Βαράθρω*) στην πόλη Αρταξά και η διατροφή του από μία χήρα γυναίκα. Ο άγιος, μέσα σε σπηλαιώδες άνοιγμα, δέχεται το ψωμί που του προσφέρει γυναικεία μορφή ακολουθώντας την προσταγή του αγγέλου. Μέσα στο «βαθὺ βορβορώδη λάκκον», ο οποίος είχε κατασκευαστεί για να ρίχνονται οι κατάδικοι και βρισκόταν έξω από τα τείχη της πόλης, υπάρχουν φίδια και σκορπιοί. Ο ζωγράφος μεταφέρει το εικονογραφικό σχήμα της

⁷⁴⁰ Με όμοιο τρόπο αποδίδεται στη λιτή της Διονυσίου (*Μονή Διονυσίου*, εικ. 471), όπου οι ομοιότητες με την παράσταση της Δοχειαρίου είναι εμφανείς στο σύνολο της σύνθεσης, στη λιτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων, παρά την αντίθετη τοποθέτηση του σώματος του νεκρού αγίου στη σαρκοφάγο (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.), καθώς και στον Όσιο Μελέτιο (Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, εικ. 7). Βλ. αναλυτικά (ό.π., 202-203) το σχολιασμό της σύνθεσης και επιπλέον παραδείγματα. Με τον ίδιο τρόπο αποδίδεται στην τράπεζα της Διονυσίου (Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 125 (216) και 307 σχολιασμός). Στη λιτή της Δουσίκου (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.) ο Τζώρτζης προσαρμόζει τα δεδομένα εικονογραφικά σχήματα στις επιφάνειες του δυτικού τοίχου και παρουσιάζει παρατακτικά πρώτα τον Ενταφιασμό κι έπειτα τη Μετάσταση του αγίου. Αντίθετα, στη μονή Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 115-117, εικ. 92) δεν ακολουθείται αυτός ο εικονογραφικός τύπος και ζωγραφίζεται μόνο η ταφή του Θεολόγου, όπου δύο από τους μαθητές του σκάβουν το χώμα, ενώ ένας τρίτος πλησιάζει τον νεκρό άγιο από την πλευρά της κεφαλής κρατώντας στα χέρια ανοιχτό ύφασμα, για να καλύψει το πρόσωπο.

⁷⁴¹ Millet, *Monuments*, εικ. 142.2.

⁷⁴² Delehaye, *Synaxarium*, 89-94. Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Σεπτέμβριος)*, 408 κ.ε., κυρίως 411-412.

τράπεζας της Λαύρας⁷⁴³, που υιοθετείται επίσης στις λιτές των μονών Διονυσίου⁷⁴⁴, Μεταμόρφωσης Μετεώρων⁷⁴⁵ και Δουσίκου⁷⁴⁶, καθώς επίσης και στη μονή Γαλατάκη⁷⁴⁷.

Οκτώβριος

Μαρτύριο του αποστόλου Ανανία

1 Οκτωβρίου

Ν τεταρτημόριο κεντρικού σταυροθόλιου (σχ. 13, αρ. 178 / εικ. 122, 123)

επιγραφή: Ο ΛΙΘΑΣΜΟΣ / ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ / ΑΝΑΝΙΟΥ

Ο άγιος Ανανίας, ένας από τους εβδομήκοντα αποστόλους, αποδίδεται γονατισμένος στη δεξιά πλευρά της σύνθεσης να στρέφεται προς τους άνδρες που τον λιθοβολούν⁷⁴⁸. Πρόκειται για τρεις νεαρές ανδρικές μορφές, εκ των οποίων οι δύο υψώνουν το δεξί χέρι κρατώντας πέτρα έτοιμοι να την πετάξουν στον άγιο. Ένας τρίτος, στην αριστερή άκρη της παράστασης, μαζεύει στο ρούχο του πέτρες για το λιθοβολισμό. Η σκηνή μεταφέρει τον εικονογραφικό τύπο που χρησιμοποιήθηκε νωρίτερα στην τράπεζα της Λαύρας⁷⁴⁹ και υιοθετήθηκε στη συνέχεια με μικρές διαφορές, που εστιάζονται στον αριθμό και τις στάσεις των

⁷⁴³ Millet, *Monuments*, εικ. 142.2. Στη Λαύρα, όπως και στη Διονυσίου (βλ. παρακάτω), η σκηνή προβάλλει σε φυσικό τοπίο, ενώ προστίθεται και η επιμέρους σκηνή του Ονείρου του Βασιλιά. Στη Λαύρα ο άγιος εμφανίζεται κι ως ολόσωμη μορφή (πρβλ. Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 308).

⁷⁴⁴ Μονή Διονυσίου, εικ. 471. Ανάλογα αποδίδεται και στην τράπεζα της μονής [Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 126 (237)].

⁷⁴⁵ Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, 171. Κι εδώ, όπως στη λιτή της Δοχειαρίου, πίσω από το λάκκο υψώνονται τείχη πόλης. Στην περίπτωση της Μεταμόρφωσης η πόλη περιορίζεται στην αριστερή πλευρά της σύνθεσης.

⁷⁴⁶ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

⁷⁴⁷ Καναρί, *Galataki*, εικ. 14.α. Στην παράσταση της Φιλανθρωπητών δεν εικονίζεται το μαρτύριο του αγίου, αλλά ο άγιος ως την οσφύ να ευλογεί κρατώντας κλειστό κώδικα, σε έναν τύπο που παραπέμπει εικονογραφικά στην αντίστοιχη παράσταση της τράπεζας της Λαύρας.

⁷⁴⁸ Delehaye, *Synaxarium*, 95. *Ερμηνεία*, 194.α'. Εικονογραφείται με αυτόν τον τρόπο το «έλιθαζον αὐτὸν διὰ πλήθους λίθων» του Συναξαρίου [Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Οκτώβριος)*, 8]. Το πλήθος των λίθων του χωρίου αποδίδεται επίσης με τις διάσπαρτες στη σύνθεση πέτρες.

⁷⁴⁹ Millet, *Monuments*, 140.2. Πρβλ. Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 71 (202), εικ. 29. Με ανάλογο τρόπο αποδίδεται το μαρτύριο στη λιτή της Κουτλουμουσίου, όπου εμφανίζεται η λεπτομέρεια του νεαρού άνδρα που συλλέγει πέτρες από το έδαφος (Millet, *Monuments*, 165.2).

δημίων, στις λιτές των μονών Διονυσίου⁷⁵⁰, Μεταμόρφωσης Μετεώρων⁷⁵¹ και Ρουσάνου⁷⁵².

Μαρτύριο των αγίων Κυπριανού και Ιουστίνης

2 Οκτωβρίου

Ν πλευρά τόξου μεταξύ κεντρικού και Α σταυροθόλιου (σχ. 13, αρ. 38 / εικ. 102)
επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΕΡΟΜΑΡΤΥ / ΡΟΣ ΚΥΠΡΙ / ΑΝΟΥ· ΚΑΙ
ΙΟΥΣΤΙΝΗΣ

Οι δύο άγιοι γονατιστοί περιμένουν τη διά αποκεφαλισμού εκτέλεσή τους⁷⁵³. Στο πρώτο επίπεδο, ενδεδυμένος με αρχιερατικά άμφια, εικονίζεται ο άγιος Κυπριανός και πλάι του η Ιουστίνη. Πίσω τους, με υψωμένο το σπαθί, εικονίζεται ένας στρατιώτης. Η σκηνή προβάλλει σε τείχος με δύο κτίρια στις άκρες του. Ο ζωγράφος υιοθετεί το εικονογραφικό σχήμα που χρησιμοποιήθηκε στην τράπεζα της Λαύρας και στη λιτή της Φιλανθρωπηνών⁷⁵⁴ και όχι την παραλλαγή που κυριαρχεί στα περισσότερα δημοσιευμένα μνημεία της περιόδου, η οποία θέλει έναν από τους δύο αγίους ήδη αποκεφαλισμένο⁷⁵⁵.

⁷⁵⁰ Μονή Διονυσίου, εικ. 455. Ο ίδιος εικονογραφικός τύπος επαναλαμβάνεται στις μονές Βαρλαάμ (Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 188-190, εικ. 145.5, 146.1), Γαλατάκη (Καναρί, *Galataki*, 16.b) και Όσιου Μελέτιου (Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 206-207, εικ. 9). Ακολουθώντας τις βασικές αρχές του τύπου, αλλά σαφώς τροποποιημένος, χρησιμοποιείται στη λιτή της μονής Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 119, εικ. 74 και Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 77, εικ. 111).

⁷⁵¹ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Συμμετέχουν δύο δήμιοι και εικονίζονται με τρόπο όμοιο με αυτόν στη λιτή της Δοχειαρίου. Το μαρτύριο του αποστόλου Ανανία διατηρείται και στη λιτή της μονής Δουσίκου (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.). Η παράσταση φέρει πολλές φθορές και δεν διακρίνεται η επιγραφή του μαρτυρίου. Το γεγονός όμως ότι προηγείται των μαρτυρίων των αγίων Κυπριανού και Ιουστίνης (2 Οκτωβρίου), καθώς και αυτό του αγίου Διονυσίου Αρεοπαγίτη (3 Οκτωβρίου), οδηγεί στην ταύτιση της σκηνής με το μαρτύριο του αποστόλου Ανανία. Εδώ οι δήμιοι είναι στραμμένοι προς τα δεξιά και η μορφή που σκύβει να μαζέψει πέτρες γυρίζει επίσης το κεφάλι προς τον μάρτυρα.

⁷⁵² Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 246, εικ. 211. Εδώ, όπως και στη λιτή της μονής Κουτλουμουσίου, απαντά η μορφή του δημίου που μαζεύει πέτρες από το έδαφος στο διπλωμένο μάτιό του.

⁷⁵³ Delehaye, *Synaxarium*, 97-100, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Οκτώβριος)*, 21 κ.ε. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 194.β'.

⁷⁵⁴ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 119, εικ. 94.

⁷⁵⁵ Στη μονή Κουτλουμουσίου (Millet, *Monuments*, 165.2) έχει ήδη αποκεφαλιστεί η Ιουστίνη, ενώ στη λιτή (*Μονή Διονυσίου*, εικ. 455) και στην τράπεζα (Millet, *Monuments*, 206.2) της Διονυσίου, καθώς και στις λιτές των μονών Δουσίκου (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.), Μεταμόρφωσης Μετεώρων (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.), Ρουσάνου (Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 246, εικ. 211), Βαρλαάμ (Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 190-192, εικ. 145.6, 146.2) και Γαλατάκη (Καναρί, *Galataki*, 17.a) έχει αποκεφαλιστεί ο Κυπριανός. Το μαρτύριο των αγίων αναφέρεται και στον Όσιο Μελέτιο, αλλά η κατάσταση διατήρησης της παράστασης είναι κακή (Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 207-208, εικ. 8, όπου αναλυτικά η εικονογραφία της σκηνής).

Μαρτύριο του αγίου Διονυσίου Αρεοπαγίτου

3 Οκτωβρίου

Δ τεταρτημόριο σταυροθόλιου κεντρικού κλίτους (σχ. 13, αρ. 179 / εικ. 122, 124)

επιγραφή: Γ· / ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΔΙΟ / ΝΥΣΙΟΥ ΔΕΞΑΜΕ / ΝΟΣ ΔΕ ΑΥΤΗΝ· ΕΝ / ΤΑΙ ΙΔΙΑΙ
ΧΕΡΣΙΝ / ΕΒΑΔΗΣΕΝ / ΜΗΛΙΑ Β:

Η παράσταση του μαρτυρίου του αγίου Διονυσίου Αρεοπαγίτου είναι περισσότερο αφηγηματική σε σχέση με τα υπόλοιπα μαρτύρια των σταυροθόλιων και αποτελείται από δύο επεισόδια που αποδίδουν εικαστικά την επιγραφή της παράστασης⁷⁵⁶. Στο πρώτο επεισόδιο, στην αριστερή πλευρά της σύνθεσης, ο άγιος πεσμένος στα γόνατα αναμένει το χτύπημα από το σπαθί του στρατιώτη που στέκεται πίσω του. Φορά αρχιερατικά άμφια και υψώνει τα δύο χέρια, τα οποία καλύπτονται από το σταυροφόρο φαιλόνιο, σε στάση δέησης. Στη συνέχεια, δεξιά, εικονίζεται όρθιος, να κρατά –στα επίσης καλυμμένα χέρια– το κομμένο του κεφάλι και να περπατά τα δύο μίλια που αναφέρονται στην επιγραφή και το συναξάριό του. Η σκηνή εκτυλίσσεται σε φυσικό σκηνικό βάθος που ορίζεται από χαμηλά βραχώδη όρη και αραιή βλάστηση. Με τον ίδιο τρόπο έχει αποδοθεί το μαρτύριο του αγίου στην τράπεζα της Λαύρας⁷⁵⁷ και στις λιτές των μονών Διονυσίου⁷⁵⁸, Δουσίκου⁷⁵⁹ και Ρουσάνου⁷⁶⁰. Διαφορετικός εικονογραφικός τύπος χρησιμοποιείται στη μονή Φιλανθρωπηνών και τα μνημεία που εγγράφονται στη σφαίρα επιρροής της⁷⁶¹.

⁷⁵⁶ Delehayre, *Synaxarium*, 101-102, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Οκτώβριος)*, 40, *Ερμηνεία*, 194.γ'. Πρβλ. Walter Ch., «Three notes on the iconography of Dionysius the Areopagite», *REB* 48 (1990) 255-274, κυρίως 268 κ.ε. σχετικά με την παράσταση του αγίου κεφαλοφόρου.

⁷⁵⁷ Millet, *Monuments*, 140.2. Με ανάλογο τρόπο αποδίδεται πιθανότατα και στη λιτή της Κουτλουμουσίου (ό.π., εικ. 165.2).

⁷⁵⁸ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 455. Ο ίδιος εικονογραφικός τύπος επαναλαμβάνεται και στην τράπεζα της μονής (Millet, *Monuments*, 206.2).

⁷⁵⁹ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Εδώ η σκηνή προβάλλει σε αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος και διαφοροποιείται η στάση του δημίου.

⁷⁶⁰ Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 247, εικ. 212. Στην παράσταση το μαρτύριο εκτυλίσσεται σε αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος, όπως και στη μονή Δουσίκου. Στην αντίστοιχη παράσταση στη λιτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.) αποδίδεται μόνο το δευτερεύον αφηγηματικό επεισόδιο του αγίου να περπατά δύο μίλια κρατώντας το κεφάλι του. Η σκηνή αναπτύσσεται μαζί με το μαρτύριο της αγίας Χαριτίνης στο ίδιο τεταρτημόριο σταυροθόλιου.

⁷⁶¹ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 119, εικ. 95 για τη μονή Φιλανθρωπηνών, καθώς και τις μονές Βαρλαάμ (Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 193-195, εικ. 151), Γαλατάκη (Καπαρί, *Galataki*, 17.b) και Όσιο Μελέτιο (Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 208-209, εικ. 9), όπου αναλυτικά η εικονογραφία της σκηνής.

Μαρτύριο της αγίας Χαριτίνης

5 Οκτωβρίου

Ν πλευρά τόξου μεταξύ κεντρικού και Α σταυροθόλιου (σχ. 13, αρ. 37 / εικ. 102, 150)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΧΑΡΙΤΙ / ΝΗΣ

Η αγία Χαριτίνη κάθεται σε χαμηλό ξύλινο σκαμνί στη δεξιά πλευρά της σύνθεσης. Κλείνει ελαφρά το κεφάλι προς τα δεξιά, καθώς υφίσταται ένα από τα μαρτύρια που αναφέρονται στο συναξάριό της⁷⁶², της εναπόθεσης αναμμένων κάρβουνων στο κεφάλι. Τα κάρβουνα μεταφέρει σε ειδικό σκεύος ο ένας από τους δύο στρατιώτες που εικονίζονται στην αριστερή πλευρά της παράστασης. Αυτός που ακολουθεί στέκει ως παρατηρητής. Η σκηνή λαμβάνει χώρα μπροστά από αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου μεταφέρει τον εικονογραφικό τύπο της τράπεζας της Λαύρας⁷⁶³, ο οποίος στη λιτή της Διονυσίου τροποποιήθηκε ελαφρά με την τοποθέτηση της αγίας σε πλάγια στάση και την προσθήκη του δημίου παρατηρητή απέναντί της⁷⁶⁴. Στη λιτή της Δοχειαρίου η αντίστοιχη μορφή τοποθετείται πίσω από τον κύριο δήμιο.

Μαρτύριο του αποστόλου Θωμά

6 Οκτωβρίου

Β πλευρά τόξου μεταξύ κεντρικού και Α σταυροθόλιου (σχ. 13, αρ. 36 / εικ. 102, 149)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ / ΘΩ / ΜΑ

Ο απόστολος Θωμάς, στη δεξιά πλευρά της σύνθεσης, εικονίζεται καθισμένος σε βράχο, να κοιτά προς τον θεατή. Στρέφει τον άνω κορμό προς

⁷⁶² Delehay, *Synaxarium*, 107-111. Πρβλ. Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Οκτώβριος)*, 58 κ.ε., κυρίως 59. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 194.ε', όπου αναφέρεται διαφορετικό μαρτύριο.

⁷⁶³ Millet, *Monuments*, 140.2. Πιο ρεαλιστική και δραματική είναι η παράσταση της λιτής της Φιλανθρωπινών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 119-120, εικ. 97). Η αγία εικονίζεται επίσης στη μονή Κουτλουμουσίου να προβάλλει ανάμεσα από τα όρη του φυσικού τοπίου κρατώντας τον σταυρό του μάρτυρα (Millet, *Monuments*, εικ. 165.2). Στη λιτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.) η αγία εικονίζεται σε στάση ανάλογη με αυτή της λιτής της Δοχειαρίου, καθισμένη όμως σε βράχο, ενώ στο μαρτύριο συμμετέχει μόνο ένας δήμιος.

⁷⁶⁴ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 508. Στη λιτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.) η αγία αποδίδεται στην ίδια στάση με αυτή της Δοχειαρίου, αλλά αντεστραμμένη, καθισμένη σε βράχο. Στη αντίστοιχη παράσταση στη λιτή της μονής Δουσίου (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.) επαναλαμβάνεται ο ίδιος εικονογραφικός τύπος, με την αγία αυτή τη φορά να υψώνει τα χέρια στο στήθος με ανεστραμμένες τις παλάμες και χωρίς τη μορφή του παρατηρητή.

τους δύο στρατιώτες που βρίσκονται στην αριστερή πλευρά της σκηνής, οι οποίοι με μακριές λόγχες καρφώνουν τον άγιο στα πλευρά⁷⁶⁵. Η σκηνή εκτυλίσσεται σε φυσικό σκηνικό βάθος. Ο ζωγράφος παραλλάσσει το εικονογραφικό σχήμα που ακολουθείται στην τράπεζα της Λαύρας⁷⁶⁶ και τη λιτή της Διονυσίου⁷⁶⁷, εκφράζοντας με πιο θεατρικό τρόπο, μέσα από την κίνηση και τη στάση του αποστόλου, την αποδοχή και παρουσίαση στο κοινό του μαρτυρίου του⁷⁶⁸. Με τον ίδιο τρόπο αποδίδεται το μαρτύριο στη λιτή της Ρουσάνου⁷⁶⁹.

Μαρτύριο των αγίων Σέργιου και Βάκχου

7 Οκτωβρίου

Β τεταρτημόριο σταυροθόλιου κεντρικού κλίτους (σχ. 13, αρ. 180 / εικ. 122, 125)
επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙ / ΟΝ ΤΩΝ, ΑΓΙΩΝ ΣΕΡ / ΓΙΟΥ Κ(ΑΙ) ΒΑΚ / ΧΟΥ

Ο άγιος Σέργιος εικονίζεται πάνω σε μαρμάρινη πλάκα να ξυλοκοπείται από δύο άνδρες που κρατούν ξύλινες ράβδους. Φορά πολυτελές μιάτιο και στρέφει το κεφάλι προς τον συναθλητή του Βάκχο, ο οποίος αποδίδεται γονατισμένος να αποκεφαλίζεται από δῆμιο. Η σκηνή, που ακολουθεί τις επιταγές της *Ερμηνείας*⁷⁷⁰, προβάλλει σε αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος. Ο εικονογραφικός τύπος, με παραλλαγές που αφορούν κυρίως τον αριθμό των

⁷⁶⁵ Delehaye, *Synaxarium*, 113-115. Πρβλ. Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Οκτώβριος)*, 76 κ.ε. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 194.ζ', όπου αναφέρονται πέντε στρατιώτες να λογχίζουν τον άγιο.

⁷⁶⁶ Millet, *Monuments*, 140.2.

⁷⁶⁷ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 507.

⁷⁶⁸ Παραλλαγές αυτού του εικονογραφικού τύπου απαντούν επίσης στις μονές Βαρλαάμ (Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 196-199, εικ. 151.1), Γαλατάκη (Καναγι, *Galataki*, 3a, 18.a) και Όσιου Μελέτιου (Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 209-210, εικ. 8). Στην αντίστοιχη σκηνή του Μηνολογίου της Φιλανθρωπηνών, ο απόστολος εικονίζεται ολόσωμος (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 120, εικ. 97).

⁷⁶⁹ Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 254, εικ. 236-237. Το ίδιο σχήμα, αλλά χωρίς τη χαρακτηριστική κίνηση ανύψωσης του χεριού του αποστόλου προς τους δημίους, χρησιμοποιεί ο Τζώρτζης στη λιτή της Δουσίκου (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.). Ο τύπος αυτός αντεστραμμένος και με διαφορές στη στάση των στρατιωτών υιοθετείται και στη λιτή της Μεταμόρφωσης στα Μετέωρα (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.).

⁷⁷⁰ *Ερμηνεία*, 194.ζ'. Delehaye, *Synaxarium*, 115-116.

δημίων, τη διευθέτηση των μορφών στο χώρο, αλλά και το χρονικό στιγμιότυπο του μαρτυρίου, επαναλαμβάνεται στα περισσότερα μνημεία της περιόδου⁷⁷¹.

Μαρτύριο του αγίου Ιακώβου Αλφαίου

9 Οκτωβρίου

Α τεταρτημόριο σταυροθόλιου κεντρικού κλίτους (σχ. 13, αρ. 177 / εικ. 122, 126)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙ / ΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ / ΑΛΦΑΙ / ΟΥ

Το μαρτύριο του αποστόλου καταλαμβάνει το κέντρο της σύνθεσης. Αποδίδεται επάνω σε σταυρό, ενώ το σώμα του έχουν διαπεράσει βέλη που έχουν ρίξει δύο ανδρικές μορφές στη δεξιά πλευρά της σύνθεσης, οι οποίοι τεντώνουν τις χορδές των τόξων τους έτοιμες να ξαναρίξουν. Συμμετρικά προς αυτούς τοποθετείται ένας ακόμη στρατιώτης με πλήρη εξάρτηση και δόρυ στο δεξί χέρι, ο οποίος με τη στάση του μοιάζει να παρουσιάζει στο κοινό το μαρτύριο του αγίου⁷⁷². Για την απόδοση του μαρτυρίου υιοθετείται ο εικονογραφικός τύπος της τράπεζας της Λαύρας⁷⁷³ και των λιτών των μονών Διονυσίου⁷⁷⁴ και Δουσίκου⁷⁷⁵, διαφοροποιώντας ελαφρά τη στάση των τοξοτών. Με παρόμοιο τρόπο αποδίδεται επίσης στις μονές Φιλανθρωπηγών⁷⁷⁶, Μεταμόρφωσης Μετεώρων⁷⁷⁷ και Βαρλαάμ⁷⁷⁸, Γαλατάκη⁷⁷⁹ και στον Όσιο Μελέτιο⁷⁸⁰.

⁷⁷¹ Στην τράπεζα της Λαύρας (Millet, *Monuments*, 140.2) και τις λιτές των μονών Διονυσίου (*Μονή Διονυσίου*, εικ. 456), Μεταμόρφωσης Μετεώρων (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.) και Δουσίκου (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.). Ομοιότητες παρατηρούνται επίσης στις παραστάσεις της μονής Φιλανθρωπηγών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 120, εικ. 98), της Βαρλαάμ (Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 199-201, εικ. 152) και της Γαλατάκη (Kanari, *Galataki*, 18.b), ενώ με παρόμοιο τρόπο πρέπει να εικονίζεται και στον Όσιο Μελέτιο (Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 210-211). Στη λιτή της Κουτλουμουσίου ζωγραφίζεται ο αποκεφαλισμός τους (Millet, *Monuments*, 165.2).

⁷⁷² Delehaye, *Synaxarium*, 121. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 194.η´ (8 Οκτωβρίου).

⁷⁷³ Millet, *Monuments*, 140.2.

⁷⁷⁴ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 456.

⁷⁷⁵ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Εδώ οι δύο τοξοβόλοι αποδίδονται αριστερά και απουσιάζει η μορφή του παρατηρητή.

⁷⁷⁶ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 120, εικ. 100.

⁷⁷⁷ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Με τους δύο τοξότες στη δεξιά πλευρά της σύνθεσης.

⁷⁷⁸ Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 201-203, εικ. 145.3, 147.1.

⁷⁷⁹ Kanari, *Galataki*, 18.b.

⁷⁸⁰ Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 211-212, εικ. 8.

Μαρτύριο των αγίων Πρόβου, Τάραχου και Ανδρόνικου

12 Οκτωβρίου

Δ τεταρτημόριο Α σταυροθόλιου (σχ. 13, αρ. 32 / εικ. 112, 114)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ / ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΠΡΟ / ΒΟΥ· ΤΑΡΑΧΟΥ· ΚΑΙ / ΑΔΡΟ / ΝΙΚΟΥ

Τα μαρτύρια των τριών αγίων εκτυλίσσονται σε φυσικό τοπίο με χαμηλή βλάστηση, στο βάθος του οποίου αναπτύσσονται όρη και τα τείχη πόλης⁷⁸¹. Ο νεότερος των τριών μαρτύρων Ανδρόνικος⁷⁸², στη δεξιά πλευρά της σύνθεσης, αποδίδεται με κομμένα τα χέρια και το δεξί πόδι, τη στιγμή που ο δήμιός του – ένας στρατιώτης με σφύρα στο υψωμένο δεξί χέρι– ετοιμάζεται να του κόψει και το αριστερό πόδι. Ο δήμιος κρατά με το ελεύθερο χέρι το πόδι του αγίου, το οποίο τοποθετεί στην αιχμή ενσωματωμένου σε ξύλινη κατασκευή πελέκεως. Το κέντρο της σύνθεσης καταλαμβάνει ο άγιος Τάραχος, ο οποίος δέχεται στωικά το χτύπημα του τσεκουριού του δημίου που του κόβει το δεξί πόδι. Στην αριστερή πλευρά ο άγιος Πρόβος είναι ξαπλωμένος σε ξύλινη κατασκευή, ενώ ο δήμιος κόβει τα χέρια και τα πόδια του χρησιμοποιώντας σφυρί και τσεκούρι. Ο ζωγράφος μεταφέρει τον εικονογραφικό τύπο που υιοθετείται αρχικά στην τράπεζα της Λαύρας⁷⁸³, προσθέτοντας την ξύλινη κατασκευή πάνω στην οποία τοποθετείται η μορφή του αγίου Πρόβου⁷⁸⁴. Με παρόμοιο τρόπο αποδίδεται το

⁷⁸¹ Delehaye, *Synaxarium*, 131-132. Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Οκτώβριος)*, 149 κ.ε. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 194.ιβ'.

⁷⁸² Η ταύτιση των μορφών γίνεται μέσω της αντίστοιχης παράστασης στη λιτή της μονής Δουσίκου, όπου πάνω από τον καθένα μάρτυρα τοποθετείται το όνομά του (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.).

⁷⁸³ Millet, *Monuments*, 146.2. Παρόμοιος είναι και ο τρόπος απόδοσης της σκηνής στη λιτή της Διονυσίου (*Μονή Διονυσίου*, εικ. 457), καθώς και στην τράπεζά της [Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 128 (264)].

⁷⁸⁴ Οι άγιοι δεν ακολουθούν τις επιταγές της *Ερμηνείας* (*Ερμηνεία*, 194). Ξύλινη παρεμφερής κατασκευή χρησιμοποιείται επίσης στο μαρτύριο του αγίου στις λιτές των μονών Ρουσάνου (βλ. υποσ. 787) και Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 120-121, εικ. 101). Στο τελευταίο μνημείο, το μαρτύριό τους ακολουθεί τις βασικές αρχές των συνθέσεων των αγιορείτικων μνημείων, όπως και στις μονές Βαρλαάμ (Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 204-206, εικ. 145.4, 147.2), Γαλατάκη (Kanari, *Galataki*, 19.b) και Όσιου Μελέτιου (Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 212-213, εικ. 14).

μαρτύριο στις λιτές των μονών Δουσίκου⁷⁸⁵, Μεταμόρφωσης Μετεώρων⁷⁸⁶ και Ρουσάνου⁷⁸⁷.

Μαρτύριο των αγίων Κάρπου και Πάπυλου

13 Οκτωβρίου

N πλευρά τόξου μεταξύ Β τρούλου και ΒΑ σταυροθόλιου (σχ. 13, αρ. 18 / εικ. 100)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΩΝ ΑΓΙΩ ΚΑΡ / ΠΟΥ· Κ(ΑΙ) ΠΑΠΙΛΟΥ

Ο επίσκοπος Θυάτειρων Κάρπος και ο διάκονος Πάπυλος μαρτύρησαν μαζί με τους Αγαθόδωρο και Αγαθονίκη⁷⁸⁸. Στην παράσταση εικονογραφείται η διά αποκεφαλισμού θανάτωση των αγίων Κάρπου και Πάπυλου. Ο επίσκοπος, φορώντας την αρχιερατική του ενδυμασία, έχει ήδη αποκεφαλιστεί, ενώ ο δήμιος υψώνει το σπαθί για να σκοτώσει και τον διάκονο. Η σκηνή εκτυλίσσεται στην είσοδο περιτειχισμένης πόλης. Ο ζωγράφος μεταφέρει το εικονογραφικό σχήμα της λιτής της Διονυσίου⁷⁸⁹, απλουστευμένη παραλλαγή της παράστασης της τράπεζας της Λαύρας⁷⁹⁰.

⁷⁸⁵ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Από την παράσταση της Μεταμόρφωσης Μετεώρων και Δουσίκου αντλείται το εικονογραφικό σχήμα της απόδοσης των αγίων Τάραχου και Ανδρόνικου. Στη μονή Δουσίκου διαφοροποιείται η απόδοση του αγίου Πρόβου, ο οποίος δεν τοποθετείται πάνω στην ξύλινη κατασκευή που απαντά στη λιτή της Δοχειαρίου, αλλά αυτή (διαφορετικού όμως μεγέθους) που χρησιμοποιείται στο μαρτύριο του αγίου Ιάκωβου του Πέρση (εικ. 158). Ο τρόπος θανάτωσής παραμένει κοινός στα δύο μνημεία. Ο Τζώρτζης προσθέτει στο Δούσικο μία περιτειχισμένη πόλη, πίσω από το μαρτύριο του αγίου Πρόβου και αναπτύσσει σε παράλληλα επίπεδα το φυσικό σκηνικό βάθος, διανθίζοντάς το με χαμηλή διάσπαρτη βλάστηση και όρη, ενώ στη δεξιά πλευρά ζωγραφίζει ένα ακόμη οικοδόμημα και τη μορφή ενός παρατηρητή.

⁷⁸⁶ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

⁷⁸⁷ Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 247, εικ. 213-214. Ανάλογο χαμηλό έδρανο ζωγραφίζεται στην παράσταση της λιτής Ρουσάνου.

⁷⁸⁸ Delehaye, *Synaxarium*, 133-135. Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Οκτώβριος)*, 159 κ.ε. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 194.ιγ'.

⁷⁸⁹ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 456. Κι εδώ ο επίσκοπος Κάρπος έχει ήδη αποκεφαλιστεί, όπως και στη λιτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.). Στο τελευταίο μνημείο το μαρτύριο των αγίων Κάρπου και Πάπυλου εικονίζεται με το μαρτύριο των αγίων Αγαθόδωρου και Αγαθονίκης.

⁷⁹⁰ Millet, *Monuments*, 146.2. Στην τράπεζα της Λαύρας εικονίζεται ολοκληρωμένο το μαρτύριο με τη συμμετοχή των αγίων Αγαθόδωρου και Αγαθονίκης. Στην παράσταση ο δήμιος ετοιμάζεται να αποκεφαλίζει τον επίσκοπο, ενώ η αγία στέκεται πίσω του με τα χέρια δεμένα στην πλάτη. Ο εικονογραφικός τύπος χρησιμοποιείται επίσης στις λιτές των μονών Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 121, εικ. 102), Μεταμόρφωσης Μετεώρων (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.) και Όσιου Μελέτιου (Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 213-214, εικ. 14), αλλά και αργότερα στην τράπεζα της Διονυσίου [Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 128 (265)].

Μαρτύριο ανεπίγραφων αγίων

13 Οκτωβρίου

Β πλευρά, βάση τόξου ΒΑ σταυροθόλιου (σχ. 13, αρ. 22 / εικ. 72⁷⁹¹)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ

Μπροστά από αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος εικονίζεται άγια πεσμένη στα γόνατα και δίπλα της, ήδη αποκεφαλισμένος, κείται στο έδαφος νεαρός άγιος. Σε δεύτερο επίπεδο παριστάνεται νεαρή ανδρική μορφή να κρατά γυμνό ξίφος στο δεξί χέρι, ενώ με το αριστερό να τραβά την άγια από τα μαλλιά, έτοιμος να την αποκεφαλίσει. Πρόκειται πιθανότατα για το **μαρτύριο των αγίων Αγαθόδωρου και Αγαθονίκης**, συναθλητών των αγίων Κάρπου και Πάπυλου. Με τον ίδιο εικονογραφικό τύπο αποδίδεται το μαρτύριο των δύο αγίων στη λιτή της μονής Διονυσίου⁷⁹². Πέρα από τις εικονογραφικές ομοιότητες ανάμεσα στις δύο παραστάσεις, ακολουθείται επίσης και η ξεχωριστή απεικόνιση του μαρτυρίου καθενός ζεύγους μαρτύρων σε γειτονικούς χώρους.

Μαρτύριο του αγίου Λουκιανού

15 Οκτωβρίου

Β πλευρά τόξου μεταξύ Α και κεντρικού σταυροθόλιου (σχ. 13, αρ. 35 / εικ. 71, 102)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΛΟΥΚΙΑΝΟΥ

Σε φυσικό τοπίο που ορίζεται από βραχώδη όρη, ανάμεσα στα οποία δημιουργείται υδάτινη έκταση, νεαρή ανδρική μορφή μεταφέρει στους ώμους τον ιερομάρτυρα Αντιόχειας Λουκιανό⁷⁹³, σε ύπτια στάση. Αποδίδεται η στιγμή που ο νεαρός είναι έτοιμος να πετάξει τον άγιο στο νερό. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου υιοθετεί τον εικονογραφικό τύπο που χρησιμοποιείται νωρίτερα στην τράπεζα της Λαύρας⁷⁹⁴ και επαναλαμβάνεται, χωρίς ιδιαίτερες διαφορές, στις λιτές των

⁷⁹¹ Βλ. επίσης Millet, *Monuments*, 240.2.

⁷⁹² Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριον*, 243 (αρ. 29 και 31), σχ. 6.1.5α, Μονή Διονυσίου, εικ. 484, 485.

⁷⁹³ Delehaye, *Synaxarium*, 137-141, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Οκτώβριος)*, 188-194, όπου επίσης αναφέρεται (ό.π., 193), ότι τον άγιο έριξαν στη θάλασσα, ύστερα από διαταγή του βασιλιά, δένοντας ένα λίθο στο δεξί του χέρι. Δεν αναφέρεται ανάμεσα στα μαρτύρια του Οκτωβρίου από την *Ερμηνεία* του Διονυσίου.

⁷⁹⁴ Millet, *Monuments*, 146.2. Σχετικά με την εικονογραφία του μαρτυρίου βλ. Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 215-216.

μονών Φιλανθρωπηνών⁷⁹⁵ και Δουσίκου⁷⁹⁶. Με το ίδιο εικονογραφικό σχήμα αποδίδεται στον νάρθηκα της μονής Διονυσίου το μαρτύριο του αγίου Ιουλιανού⁷⁹⁷.

Μαρτύριο του αγίου Λογγίνου

16 Οκτωβρίου

Β πλευρά τόξου μεταξύ Β τρούλου και ΒΑ σταυροθόλιου (σχ. 13, αρ. 21 / εικ. 100, 143)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΛΟ / ΓΓΙΝΟΥ

Ο άγιος Λογγίνος, ο Εκατόνταρχος, κείται αποκεφαλισμένος στο έδαφος, ενώ ο δήμιος επανατοποθετεί το ξίφος στη θήκη, κοιτώντας προς το θύμα του⁷⁹⁸. Η σκηνή εκτυλίσσεται μπροστά σε αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος. Με παρόμοιο τρόπο αποδίδεται το μαρτύριο στη λιτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων⁷⁹⁹, καθώς επίσης στις λιτές των μονών Βαρλαάμ⁸⁰⁰ και Όσιου Μελέτιου⁸⁰¹. Στην τράπεζα της Λαύρας⁸⁰², στη λιτή της Διονυσίου⁸⁰³ και στη μονή Φιλανθρωπηνών⁸⁰⁴ εικονίζεται

⁷⁹⁵ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 121, εικ. 103 και Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 96, εικ. 145. Στην αντίστοιχη παράσταση στη μονή Γαλατάκη, μαζί με τη ρίψη του αγίου στη θάλασσα που αποδίδεται με το ίδιο εικονογραφικό σχήμα, οι ζωγράφοι του μνημείου προσθέτουν και τη γραφική λεπτομέρεια της θαυματουργής ανάδυσης του πτώματος του αγίου και τη μεταφορά του από θαλάσσιο κήτος (βλ. αναλυτικά Καναρί, *Galataki*, 78-79). Διαφορετικός εικονογραφικός τύπος χρησιμοποιείται στη λιτή Βαρλαάμ, όπου ιστορείται ο ξυλοδαρμός του αγίου από στρατιώτες με ξύλινες ράβδους (Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 207-209, εικ. 153.4).

⁷⁹⁶ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

⁷⁹⁷ Διονυσίου, εικ. 536, όπου επιγράφεται επίσης ως [ΜΑΡ]ΤΥΡΙΟΝ ΑΓΙΟΥ ΙΟΥΛΙΑΝΟΥ.

⁷⁹⁸ Delehaye, *Synaxarium*, 141-144, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Οκτώβριος)*, 197 κ.ε. Στην *Ερμηνεία (Ερμηνεία, 194.ιε´)* αναφέρεται ότι η μνήμη του τιμάται στις 15 Οκτωβρίου. Πρβλ. Ξυγγόπουλος Α., «Αι παραστάσεις του Εκατόνταρχου Λογγίνου και των μετ' αυτού μαρτυρησάντων δύο στρατιωτών», *ΕΕΒΣ* 30 (1960-1961) 54-84.

⁷⁹⁹ Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, εικ. 41.1, όπου η σκηνή εκτυλίσσεται σε φυσικό τοπίο, στο βάθος του οποίου υψώνονται τα τείχη πόλης. Η σκηνή ζωγραφίζεται στο ίδιο τεταρτημόριο σταυροθόλιου με το μαρτύριο του αγίου Αρτεμίου (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.).

⁸⁰⁰ Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 209-211, εικ. 154.1, 155.1, όπου και η εξέταση του εικονογραφικού θέματος με επιπλέον παραδείγματα.

⁸⁰¹ Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 216-217, εικ. 9, 10, όπου η εικονογραφική ανάλυση της σκηνής. Με ανάλογο τρόπο, αλλά όχι πεσμένος ανάσκελα, ο άγιος εικονίζεται στη μονή Γαλατάκη (Καναρί, *Galataki*, 20.α).

⁸⁰² Millet, *Monuments*, 146.2. Στην τράπεζα της Λαύρας, όπως επίσης στη λιτή και την τράπεζα [Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 128 (268)] της Διονυσίου, μαζί με τον Λογγίνο εικονίζεται κι ένας από τους συναθλητές του. Με αυτόν τον εικονογραφικό τύπο πρέπει να αποδίδεται το μαρτύριο του αγίου και στη λιτή της μονής Δουσίκου (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.).

⁸⁰³ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 474.

⁸⁰⁴ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 121, εικ. 103.

το προηγούμενο στιγμιότυπο, όπου ο άγιος γονατισμένος αναμένει την εκτέλεσή του.

Μαρτύριο του αγίου Ανδρέα του εν τη Κρίσει

17 Οκτωβρίου

Δ πλευρά τόξου μεταξύ κεντρικού και ΒΑ σταυροθόλιου (σχ. 13, αρ. 14 / εικ. 101, 148.Β)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΑΝΔΡΕΟΥ / ΤΟΥ ΕΝ ΤΗ ΚΡΙΣΗ

Νεαρός άνδρας σέρνει δεμένο από τα πόδια τον άγιο Ανδρέα, ενώ τους πλησιάζει ένας δεύτερος που κρατά μαχαίρι με τα δύο χέρια και χτυπά τα πόδια του μάρτυρα στο ύψος των γονάτων. Η σκηνή λαμβάνει χώρα στην ύπαιθρο, στο βάθος της οποίας αναπτύσσεται περιτειχισμένη πόλη. Πηγή έμπνευσης για την εικαστική απόδοση του μαρτυρίου αποτελεί το συναξάριο του αγίου. Ο ζωγράφος αποδίδει δύο διαφορετικά στιγμιότυπα που αναφέρονται στον βίο του: το σύρσιμο του σώματος του αγίου στο παζάρι και σε κάθε τόπο της πόλης, και το κόψιμο του ποδιού του, το οποίο επέφερε το θάνατό του⁸⁰⁵. Για την απόδοση της σκηνής χρησιμοποιείται ο εικονογραφικός τύπος που υιοθετήθηκε νωρίτερα στην τράπεζα της Λαύρας⁸⁰⁶. Ο ίδιος τύπος, με μία επιπλέον μορφή να σέρνει τον άγιο, επαναλαμβάνεται στις λιτές των μονών Διονυσίου⁸⁰⁷, Δουσίκου⁸⁰⁸ και Ρουσάνου⁸⁰⁹. Ανάλογος είναι και ο εικονογραφικός τύπος που υιοθετείται στην απόδοση της σκηνής στις λιτές της Φιλανθρωπηνών⁸¹⁰ και του Όσιου Μελέτιου⁸¹¹.

Μαρτύριο του αγίου Ουάρου

19 Οκτωβρίου

Δ πλευρά τόξου μεταξύ κεντρικού και ΒΑ σταυροθόλιου (σχ. 13, αρ. 15 / εικ. 101, 148.γ)

⁸⁰⁵ Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Οκτώβριος)*, 208-209. Στο Συναξάριο Κωνσταντινούπολης αναφέρεται στις 19 Οκτωβρίου (Delehaye, *Synaxarium*, 151-152) και στα *Synaxaria Selecta* στις 17 Οκτωβρίου (ό.π., 147-148.30-31).

⁸⁰⁶ Millet, *Monuments*, 146.2. Με παρόμοιο τρόπο αποδίδεται το μαρτύριο στην τράπεζα της Διονυσίου [Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 128 (269), εικ. 39].

⁸⁰⁷ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 474.

⁸⁰⁸ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

⁸⁰⁹ Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 248, εικ. 215.

⁸¹⁰ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 121, εικ. 104.

⁸¹¹ Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 217-218, εικ. 9, 10. Στη μονή Γαλατάκη τον άγιο σέρνουν δύο δήμειοι (Kanari, *Galataki*, 20.a).

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ / ΟΥΑ / ΡΟΥ

Τον πεσμένο στο έδαφος άγιο Ουάρο χτυπούν με ξύλινα ραβδιά δύο ανδρικές μορφές. Στο βάθος της σύνθεσης υψώνονται οξυκόρυφα βραχώδη βουνά. Ο ζωγράφος αποδίδει ένα από τα πολλά μαρτύρια του αγίου, προτού τελικά θανατωθεί με αποκεφαλισμό⁸¹². Η παράσταση αποτελεί παραλλαγή του εικονογραφικού σχήματος που χρησιμοποιείται στην τράπεζα της Λαύρας⁸¹³ και στη λιτή της Φιλανθρωπηνών⁸¹⁴. Οι δῆμιοι εικονίζονται να πλαισιώνουν τον άγιο, ο οποίος δεν έχει τα χέρια δεμένα στην πλάτη, όπως συμβαίνει στα πρώιμα παραδείγματα, αλλά σε στάση αποδοχής του μαρτυρίου του.

Μαρτύριο του αγίου Αρτεμίου

20 Οκτωβρίου

Β πλευρά τόξου στην κόγχη Α τοίχου (σχ. 13, αρ. 27 / εικ. 151 (γενική όψη) και 151.β)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ / ΑΡΤΕΜΙΟΥ

Στην παράσταση δεν αποδίδεται ο διά αποκεφαλισμού θάνατος του αγίου Αρτεμίου, αλλά ένα από τα μαρτύρια που αναφέρονται στον βίο του: ο άγιος εικονίζεται ύπτια ξαπλωμένος σε πλάκα και μια ανδρική μορφή τοποθετεί εγκάρσια πάνω στον κορμό του βαριά μαρμάρινη πλάκα, ώστε να συνθλίψει τα κόκαλά του⁸¹⁵. Η σκηνή λαμβάνει χώρα έξω από τα τείχη πόλης. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου υιοθετεί το εικονογραφικό σχήμα της τράπεζας της Μεγίστης Λαύρας⁸¹⁶. Παρόμοια αποδίδεται και στη λιτή της Φιλανθρωπηνών⁸¹⁷, ενώ στη

⁸¹² Delehaye, *Synaxarium*, 149. Σύμφωνα με την *Ερμηνεία* (18 Οκτωβρίου), ο άγιος θανατώνεται με αποκεφαλισμό (*Ερμηνεία*, 194.ιη´). Πρβλ. Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Οκτώβριος)*, 262-263.

⁸¹³ Millet, *Monuments*, 146.2.

⁸¹⁴ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 121, εικ. 106. Παράλληλα με τον τύπο αυτό συνυπάρχει ο εικονογραφικός τύπος του αγίου κρεμασμένου από τα χέρια να ξυλοκοπείται από δῆμιους με ξύλινες ράβδους, στη Μεταμόρφωση Μετεώρων (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.) και τον Όσιο Μελέτιο (Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 218-21, εικ. 9, 10). Στην αντίστοιχη σκηνή στη Διονυσίου, ο άγιος κρέμεται από τα πόδια (*Μονή Διονυσίου*, εικ. 473, 474).

⁸¹⁵ Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Οκτώβριος)*, 283. Πρβλ. Delehaye, *Synaxarium*, 151-153 και *Ερμηνεία*, 195.κ´.

⁸¹⁶ Millet, *Monuments*, 146.2. Με παρόμοιο τρόπο αποδίδεται και στη μονή Ρουσάνου (Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 248, εικ. 215).

⁸¹⁷ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 124, εικ. 104.

λιτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων⁸¹⁸ παριστάνεται και δεύτερη μορφή δημίου να ξεσπαθώνει.

Μαρτύριο των αγίων Επτά παιδων από την Έφεσο

21 Οκτωβρίου

B τεταρτημόριο Α σταυροθόλιου (σχ. 13, αρ. 33 / εικ. 112, 115)

επιγραφή: ΟΙ ΑΓΙΟΙ / ΕΠΤΑ ΠΑΙΔΕΣ (βλ. και περιγραφή παράστασης)

Μέσα σε άνοιγμα σπηλαίου σε βραχώδες όρος, παριστάνονται να κοιμούνται οι Επτά παίδες της Εφέσου. Από αριστερά προς τα δεξιά οι εικονιζόμενες μορφές ταυτίζονται από τις σχετικές κεφαλιογράμματα επιγραφές που τις συνοδεύουν: Μαξιμιλιανός (ΜΑΞΙΜΙ / ΛΙΑΝΟΣ), Ιάμβλικος (ΙΑΜΒΛΙ / ΧΟΣ), Μαρτινιανός (ΜΑΡΤΙ / ΝΙΑ / ΝΟΣ), Διονύσιος (ΔΙΟΝΙΣΥ / ΟΣ), Εξακουστωδιανός (ΕΞΑΚΟΥΣΤΟΝ / ΙΑΝΟΣ), Αντωνίνος (ΑΝΤΩΝΙΝΟΣ) και Κωνσταντίνος (ΚΩΝΣΤΑΝ / ΤΙΝ / ΟΣ). Είναι όλοι τους νέοι και αγένειοι, σύμφωνα με τις επιταγές της *Ερμηνείας*⁸¹⁹. Ο ζωγράφος μεταφέρει τον εικονογραφικό τύπο που έχει χρησιμοποιηθεί στη λιτή της Διονυσίου⁸²⁰, καθώς και στις λιτές των μονών Μεταμόρφωσης Μετεώρων⁸²¹ και Δουσίκου⁸²². Πρόκειται για κοινός αποδεκτό εικονογραφικό τύπο, που νωρίτερα έχει χρησιμοποιηθεί στην τράπεζα της Λαύρας⁸²³ και τη λιτή της Φιλανθρωπηγών⁸²⁴.

Μαρτύριο του αγίου Ιακώβου του Αδελφόθεου

23 Οκτωβρίου

⁸¹⁸ Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, εικ. 41. Ο τύπος επαναλαμβάνεται στον Όσιο Μελέτιο (ό.π., 219-220, εικ. 10, 11). Με τον ίδιο τρόπο έχει αποδοθεί το μαρτύριο και στη λιτή της Δουσίκου (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.).

⁸¹⁹ Σύμφωνα με το Συναξάριο Κωνσταντινούπολης, η μνήμη τους τιμάται στις 22 Οκτωβρίου (Delehay, *Synaxarium*, 155-156), ενώ αναφέρονται και στα *Synaxaria Selecta* στις 23 Οκτωβρίου (ό.π., 157-158.44 κ.ε.). Στην *Ερμηνεία*, 195.κα', 161, αναφέρονται τα ονόματα τους και δίνονται οδηγίες για την απόδοση των φυσιογνωμικών τους χαρακτηριστικών. Εδώ επίσης αναφέρεται ότι η μνήμη του τιμάται στις 4 Αυγούστου, ημερομηνία με την οποία συμφωνεί και ο Μέγας Συναξαριστής [Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Αύγουστος)*, 50 κ.ε.].

⁸²⁰ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 458.

⁸²¹ Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, εικ. 41.

⁸²² Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

⁸²³ Millet, *Monuments*, 147.2.

⁸²⁴ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 124, εικ. 105. Ανάλογα παριστάνονται στη μονή Βαρλαάμ (Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 216-218, εικ. 145.1, 148.1), στη μονή Γαλατάκη (Καναρί, *Galataki*, 20.b), στον Όσιο Μελέτιο (Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 220-221, εικ.11) και την τράπεζα της Διονυσίου (Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 128-129 (271), εικ. 39).

Α πλευρά τόξου μεταξύ ΒΑ και Α σταυροθόλιου (σχ. 13, αρ. 12 / εικ. 101, 179)
επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ / ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ / ΙΑΚΩΒΟΥ ΤΟΥ / ΑΔΕΛ / ΦΟΘΕ / ΟΥ

Σύμφωνα με το συναξάριο του αγίου Ιακώβου, του αποστόλου και πρώτου επισκόπου Ιεροσολύμων, την ημέρα του Πάσχα ο άγιος ανέβηκε στο υψηλότερο σημείο του ναού ώστε να ακουστεί στα πλήθη που μαζεύτηκαν για το κήρυγμά του και από εκεί «τὸν ἤρπασαν ὡς θηρία ἄγρια καὶ τὸν ἐκρήμνισαν»⁸²⁵. Αυτό το στιγμιότυπο αποδίδει ο ζωγράφος της Δοχειαρίου στο μαρτύριο του Ιάκωβου του Αδελφόθεου. Μπροστά από ναό, στον τρούλο του οποίου στέκονται δύο ανδρικές μορφές, εικονίζεται να πέφτει ο άγιος με το κεφάλι προς το κάτω, ενώ ένας επιπλέον δήμιος πλάι στην είσοδο του ναού, με ξύλινη ράβδο στα χέρια ετοιμάζεται να τον χτυπήσει⁸²⁶. Πρόκειται για αποκρυσταλλωμένο εικονογραφικό τύπο, που υιοθετείται από τους περισσότερους ζωγράφους της περιόδου για την εικαστική διατύπωση του μαρτυρίου του αγίου, με διαφορές οι οποίες εστιάζονται κυρίως στον τρόπο απόδοσης του ναού⁸²⁷.

Μαρτύριο του αγίου Αρέθα και των συντρόφων του

24 Οκτωβρίου

Ν τεταρτημόριο ΒΑ σταυροθόλιου (σχ. 13, αρ. 5 / εικ. 110)

επιγραφές: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ / ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΑΡΕΘΑ ΚΑΙ ΤΩΝ / ΣΥΝ ΑΥΤΟΝ

Ο άγιος Αρέθας, λόγω προχωρημένης ηλικίας, μεταφέρεται στον τόπο του μαρτυρίου από δύο νεαρές ανδρικές μορφές⁸²⁸. Είναι γέρος με μακριά λευκά μαλλιά και γένια, ενδεδυμένος με πολυτελή ιμάτιο, και υψώνει το δεξί χέρι προς τους συναθλητές του. Μπροστά του βρίσκεται στρατιώτης, όπως δηλώνει το

⁸²⁵ Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Οκτώβριος)*, 395-396 (το χωρίο ό.π., 396). Πρβλ. *Ερμηνεία*, 195.κγ'. Βλ. επίσης Delehay, *Synaxarium*, 155-157.

⁸²⁶ Σύμφωνα πάντοτε με το συναξάριο, ο άγιος δεν σκοτώθηκε μετά την πτώση από το πτερύγιο του ναού. Στη συνέχεια λιθοβολήθηκε και στο τέλος χτυπήθηκε με ξύλο μέχρι θανάτου (ό.π.).

⁸²⁷ Στην τράπεζα της Λαύρας (Millet, *Monuments*, 147.2) εντοπίζεται η παλαιότερη χρονολογικά σκηνή του 16ου αιώνα. Με παρόμοιο τρόπο αποδίδεται και στη λιτή της Φιλανθρωπικών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 124, εικ. 108), με σαφή διαφοροποίηση, σε σχέση με τα αγιορείτικα μνημεία, στην απόδοση του ναού. Με παρόμοιο τρόπο αποδίδεται το μαρτύριο στις λιτές των μονών Διονυσίου (*Μονή Διονυσίου*, εικ. 458), Δουσίκου (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.), Μεταμόρφωσης Μετεώρων (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.) και Βαρλαάμ (Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 219-222, εικ. 154.3, 156.1), καθώς και στον Όσιο Μελέτιο (Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 221-222). Στη μονή Γαλατάκη, ο άγιος είναι πλέον πεσμένος στο έδαφος και βασανίζεται με διάφορους τρόπους από τέσσερις μορφές (Καναγι, *Galataki*, 63, εικ. 21.α).

⁸²⁸ Delehay, *Synaxarium*, 159-161. Πρβλ. Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Οκτώβριος)*, 403 κ.ε, *Ερμηνεία*, 195.κδ'.

κράνος που φορά στο κεφάλι, με υψωμένο σπαθί έτοιμος να αποκεφαλίζει τον δεύτερο, πεσμένο στα γόνατα, νεαρό σύντροφο του αγίου⁸²⁹. Η σκηνή εκτυλίσσεται σε φυσικό τοπίο με χαμηλή βλάστηση και τειχισμένη πόλη στο βάθος. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου μεταφέρει το εικονογραφικό σχήμα της τράπεζας της Λαύρας⁸³⁰, το οποίο επαναχρησιμοποιήθηκε στις λιτές των μονών Διονυσίου⁸³¹, Μεταμόρφωσης Μετεώρων⁸³² και Δουσίκου⁸³³. Ανάλογος είναι ο τρόπος απόδοση του μαρτυρίου στις μονές Φιλανθρωπηνών⁸³⁴, Βαρλαάμ⁸³⁵, Γαλατάκη⁸³⁶ και Όσιου Μελέτιου⁸³⁷.

Μαρτύριο των αγίων Μαρκιανού και Μαρτυρίου

25 Οκτωβρίου

Α πλευρά τόξου μεταξύ Α και ΒΑ σταυροθόλιου (σχ. 13, αρ. 13 / εικ. 101, 148.α)
επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙ / ΟΝ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΝΟΤΑΡΙΟΝ / ΜΑΡΚΙΑΝΟΥ· / Κ(ΑΙ) ΜΑΡ / ΤΥΡΙΟΥ

Οι δύο άγιοι θανατώνονται με αποκεφαλισμό. Εικονίζονται γονατιστοί, ο ένας ήδη νεκρός από το σπαθί του ίδιου δημίου που τώρα ετοιμάζεται να αποκεφαλίζει τον άλλο⁸³⁸. Η σκηνή εκτυλίσσεται μπροστά σε αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος. Στο μαρτύριο υιοθετείται ο εικονογραφικός τύπος που χρησιμοποιήθηκε στη λιτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων⁸³⁹, ο οποίος με

⁸²⁹ Ο ένας κείται στο έδαφος ήδη νεκρός.

⁸³⁰ Millet, *Monuments*, εικ. 147.2. Οι όποιες διαφορές εντοπίζονται κυρίως στη διεύθυνση των μορφών στο χώρο που τίθεται στη διάθεση του ζωγράφου.

⁸³¹ Μονή Διονυσίου, εικ. 475.

⁸³² Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, εικ. 41.4. Η σκηνή τοποθετείται στο ίδιο τεταρτημόριο σταυροθόλιου με το μαρτύριο του αγίου Ιακώβου του Αδελφόθεου.

⁸³³ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Διαφοροποιείται ο αριθμός και ο τρόπος απόδοσης των νεκρών συναθλητών. Ο δήμιος κρατά στο δεξί χέρι ξίφος, ενώ με το αριστερό κρατά το κεφάλι ενός από τους πέντε αποκεφαλισμένους μάρτυρες-συναθλητές του Αρέθα.

⁸³⁴ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 124, εικ. 89 και Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 105, εικ. 160. Οι παραστάσεις, που εγγράφονται στο ζωγραφικό ρεύμα της ΒΔ Ελλάδας έχουν πιο έντονο το δραματικό στοιχείο και τη θεατρικότητα, η οποία τονίζεται με τις κινήσεις και τις χειρονομίες των μορφών.

⁸³⁵ Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 222-225, εικ. 154.4 και 156.2.

⁸³⁶ Kanari, *Galataki*, εικ. 21.b.

⁸³⁷ Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 222-223.

⁸³⁸ Delehaye, *Synaxarium*, 161-162. Πρβλ. Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Οκτώβριος)*, 419-420, *Ερμηνεία*, 195.κε'.

⁸³⁹ Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, εικ. 41.4. Παρόμοια αποδίδεται το μαρτύριο στη μονή Γαλατάκη, με προσθήκη ενός ακόμη δημίου (Kanari, *Galataki*, 63, εικ. 22.a). Ο αποκεφαλισμός των αγίων παριστάνεται και στην τράπεζα της μονής Διονυσίου, στο νεότερο ζωγραφικό στρώμα του 1603 [Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 129 (275)].

αντεστραμμένες τις μορφές επαναλαμβάνεται στη μονή Βαρλαάμ⁸⁴⁰. Πρόκειται για παραλλαγή του εικονογραφικού σχήματος που απαντά νωρίτερα στις παραστάσεις του μαρτυρίου των δύο αγίων στις μονές Φιλανθρωπητών⁸⁴¹ και Διονυσίου⁸⁴².

Μαρτύριο του αγίου Δημητρίου

26 Οκτωβρίου

Α τεταρτημόριο Α σταυροθόλιου (σχ. 13, αρ. 29 / εικ. 112, 116)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ / ΜΕΓΑΛΟΜΑΡΤΥΡΟΣ / ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ

Ο άγιος Δημήτριος, καθισμένος σε μαρμάρινο θρόνο με ψηλό ερεισίνωτο και υποπόδιο, δέχεται το μαρτύριό του⁸⁴³. Αποδίδεται με τα τυπικά φυσιογνωμικά του χαρακτηριστικά και πολυτελή ενδυμασία να υψώνει το δεξί χέρι αποκαλύπτοντας το γυμνό του πλευρό, ενώ στρέφει το βλέμμα προς τον θεατή. Στην αριστερή πλευρά της σκηνής παρατάσσεται ομάδα στρατιωτών σε πυκνή διάταξη, οι οποίοι με τα δόρατά τους ορμούν εναντίον του αγίου. Η σκηνή προβάλλει σε φανταστικό οικοδόμημα με αψιδωτή στέγη και τείχος στο βάθος. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου ακολουθεί αποκρυσταλλωμένο εικονογραφικό τύπο για την απόδοση του μαρτυρίου του αγίου, ο οποίος απαντά στα περισσότερα μνημεία του 16ου αιώνα. Με ανάλογο τρόπο αποδίδεται η σκηνή στην τράπεζα

⁸⁴⁰ Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 225-227, εικ. 148.4 και 150, όπου επιπλέον παραδείγματα.

⁸⁴¹ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 125, εικ. 109.

⁸⁴² *Μονή Διονυσίου*, εικ. 475, όπου οι δύο μορφές αποδίδονται παρατακτικά. Η κατάσταση διατήρησης της παράστασης είναι κακή. Το στιγμιότυπο πριν από τον αποκεφαλισμό τους υιοθετεί ο Τζώρτζης στη λιτή της μονής Δουσίκου (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.). Στην αντίστοιχη παράσταση στη μονή Ρουσάνου (Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 248-249, εικ. 216-217), ο δήμιος κρατά στο αριστερό χέρι το κεφάλι ενός μάρτυρα, ενώ έχει προηγηθεί η αποτομή και των δύο.

⁸⁴³ Delehay, *Synaxarium*, 163-166. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 195.κς' και 185.ς'.

της Λαύρας⁸⁴⁴, καθώς επίσης στις λιτές των μονών Διονυσίου⁸⁴⁵, Δουσίκου⁸⁴⁶, Μεταμόρφωσης Μετεώρων⁸⁴⁷ και Ρουσάνου⁸⁴⁸.

Μαρτύριο του αγίου Νέστορος

27 Οκτωβρίου

Ν πλευρά τόξου στην κόγχη Α τοίχου (σχ. 13, αρ. 26 / εικ. 151 (γενική όψη) και 151.α)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ / ΝΕΣΤΟ / ΡΟΣ

Ο άγιος Νέστωρ αποδίδεται αποκεφαλισμένος από στρατιώτη⁸⁴⁹, ο οποίος έχοντας ολοκληρώσει την πράξη του επανατοποθετεί το ξίφος στη θήκη. Η σύνθεση προβάλλει σε αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος. Στις παραστάσεις του 16ου αιώνα κυριαρχεί η σκηνή πριν από την αποτομή. Με αυτόν τον τρόπο αποδίδεται στην τράπεζα της Λαύρας⁸⁵⁰ και στις λιτές των Φιλανθρωπηνών⁸⁵¹, Διονυσίου⁸⁵², Δουσίκου⁸⁵³, Μεταμόρφωσης Μετεώρων⁸⁵⁴, Ρουσάνου⁸⁵⁵, Βαρλαάμ⁸⁵⁶, Γαλατάκη⁸⁵⁷ και Όσιου Μελέτιου⁸⁵⁸.

⁸⁴⁴ Millet, *Monuments*, εικ. 147.2. Με τον ίδιο εικονογραφικό τύπο αποδίδεται η σκηνή στη μονή των Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 125, εικ. 92), στη μονή Βαρλαάμ (Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 228-233, εικ. 153.2), στον Άγιο Νικόλαο Κράψης (Stavrouliou-Makri, *Veltsista*, εικ. 54α), στη μονή Γαλατάκη (Kanari, *Galataki*, εικ. 22.b) και τον Όσιο Μελέτιο (Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 223-224).

⁸⁴⁵ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 475 και 476 λεπτομέρεια. Με όμοιο τρόπο αποδίδεται ο θρόνος και το κτίριο πίσω από τον άγιο, πέρα από τις υπόλοιπες εικονογραφικές ομοιότητες στην απόδοση του ίδιου του μαρτυρίου. Ο ίδιος εικονογραφικός τύπος, σε διαφορετικό αρχιτεκτονικό βάθος, επαναλαμβάνεται στη Μεταμόρφωση Μετεώρων (Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, εικ. 41.3).

⁸⁴⁶ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

⁸⁴⁷ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Η σκηνή εντάσσεται στο ίδιο τεταρτημόριο με το μαρτύριο των αγίων Μαρκιανού και Μαρτυρίου.

⁸⁴⁸ Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 249, εικ. 216, 218.

⁸⁴⁹ Delehaye, *Synaxarium*, 167-168. Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Οκτώβριος)*, 447-448. Πρβλ. και την αναφορά στην *Ερμηνεία*, 195.κζ'.

⁸⁵⁰ Millet, *Monuments*, εικ. 147.2.

⁸⁵¹ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 125, εικ. 92.

⁸⁵² *Μονή Διονυσίου*, εικ. 475.

⁸⁵³ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

⁸⁵⁴ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

⁸⁵⁵ Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 249, εικ. 216, 219.

⁸⁵⁶ Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 233-236, εικ. 153.1, όπου επιπλέον παραδείγματα.

⁸⁵⁷ Kanari, *Galataki*, εικ. 23.a.

⁸⁵⁸ Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 224-225.

Μαρτύριο των αγίων Τερέντιου, Νεονίλλης και των τέκνων τους

28 Οκτωβρίου

Ν πλευρά τόξου στην κόγχη Α τοίχου (σχ. 13, αρ. 25 / εικ. 151 (γενική όψη), εικ. 151.α)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ / ΤΕΡΕ[ΝΤΙΟΥ· ΝΕΟΝΙΛΗΣ /] ΚΑΙ [ΤΩΝ ΤΕΚΝΩΝ ΑΥΤΩΝ]⁸⁵⁹

Το μαρτύριο των αγίων Τερέντιου, Νεονίλλης και των παιδιών τους Νιτά, Σαρβήλου, Θεοδούλου, Ιέρακος, Βήλη(ς), Φωτά και Ευνείκης⁸⁶⁰ καταλαμβάνουν τη νότια πλευρά του τόξου, στην κόγχη του ανατολικού τοίχου. Οι γονείς εικονίζονται γονατιστοί μπροστά στον δήμιο, που αποδίδεται να υψώνει το σπαθί. Ο Τερέντιος έχει ήδη αποκεφαλιστεί, και περιμένει τη σειρά της δεόμενη η Νεονίλλη. Τα παιδιά παριστάνονται σε πυκνή ομάδα στην αριστερή πλευρά της σύνθεσης να στρέφουν το βλέμμα προς το μαρτύριο των γονιών τους. Η σκηνή εκτυλίσσεται μπροστά από ενιαίο τείχος με κτίριο στην αριστερή πλευρά. Με παρόμοιο τρόπο, και μπροστά από αρχιτεκτονικό επίσης σκηνικό βάθος, αποδίδεται η σκηνή στις λιτές των μονών Διονυσίου⁸⁶¹, Μεταμόρφωσης Μετεώρων⁸⁶² και Δουσίκου⁸⁶³, μεταφέροντας ουσιαστικά τον εικονογραφικό τύπο που χρησιμοποιήθηκε αρχικά στην τράπεζα της Λαύρας⁸⁶⁴. Πρόκειται για διαδεδομένο εικονογραφικό τύπο που απαντά επίσης στις μονές Φιλανθρωπηνών⁸⁶⁵, Βαρλαάμ⁸⁶⁶ και Όσιου Μελέτιου⁸⁶⁷.

Μαρτύριο της αγίας Αναστασίας της Ρωμαίας

29 Οκτωβρίου

⁸⁵⁹ Δεν στάθηκε δυνατή η ανάγνωση της επιγραφής λόγω θέσης της παράστασης.

⁸⁶⁰ Delehaye, *Synaxarium*, 169. Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Οκτώβριος)*, 452. Το μαρτύριο των αγίων δεν αναφέρεται στην *Ερμηνεία*.

⁸⁶¹ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 489.

⁸⁶² Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Στην παράσταση ο στρατιώτης υψώνει ασπίδα με το αριστερό χέρι.

⁸⁶³ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Εδώ αντιστρέφεται η θέση των δύο ομάδων και τα τέκνα καταλαμβάνουν τη δεξιά πλευρά της σύνθεσης, ενώ στο κέντρο αποδίδεται το μαρτύριο των γονιών.

⁸⁶⁴ Millet, *Monuments*, εικ. 147.2, όπου η σκηνή εκτυλίσσεται στο συνεχές φυσικό τοπίο το οποίο αναπτύσσεται στο βάθος των σκηνών του Μηνολογίου.

⁸⁶⁵ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 125, εικ. 92.

⁸⁶⁶ Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 236-237, εικ. 148.3, 149.

⁸⁶⁷ Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 225-226. Στη μονή Γαλατάκη έχουν αποκεφαλιστεί και δύο παιδιά, ενώ ο Τερέντιος περιμένει τη σειρά του (Kanari, *Galataki*, εικ. 23.b).

Β πλευρά τόξου στην κόγχη Α τοίχου (σχ. 13, αρ. 28 / εικ. 151 (γενική όψη), εικ. 151.β)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΑΝΑΣΤΑΣΙΑΣ ΤΗΣ / ΡΩΜΑΙ(ΑΣ)

Ο ζωγράφος αποδίδει την εκρίζωση της γλώσσας της αγίας, ένα από τα τελευταία μαρτύρια που υπέμεινε η αγία Αναστασία προτού πεθάνει⁸⁶⁸. Εικονίζεται καθισμένη σε χαμηλό θρόνο χωρίς ερεισίνωτο να υψώνει τα χέρια προς τους δημίους αποδεχόμενη το μαρτύριό της. Οι δύο στρατιώτες καταλαμβάνουν την αριστερή πλευρά της σύνθεσης. Αυτός που ηγείται κρατά στα χέρια μακριά λαβίδα, την οποία κατευθύνει στο στόμα της αγίας. Η μορφή της προβάλλει σε ψηλό κτίριο με ημικυκλική στέγη. Στην άλλη πλευρά του τείχους υψώνεται, συμμετρικά, δεύτερο οικοδόμημα. Ο ζωγράφος μεταφέρει τον εικονογραφικό τύπο που υιοθετήθηκε νωρίτερα στην τράπεζα της Λαύρας⁸⁶⁹ και τις λιτές των μονών Διονυσίου⁸⁷⁰, Μεταμόρφωσης Μετεώρων⁸⁷¹ και Δουσίου⁸⁷², προσθέτοντας το δεύτερο συνοδό στρατιώτη⁸⁷³.

Νοέμβριος

Μαρτύριο των αγίων Ακίνδунου, Αφθόνιου, Πηγάσιου, Ελπιδηφόρου και Ανεμπόδιστου

2 Νοεμβρίου

Α τεταρτημόριο ΝΑ σταυροθόλιου (σχ. 13, αρ. 45 / εικ. 117, 118)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ / ΑΚΙΝΔΥΝΟΥ· ΑΦΘΟΝΙΟΥ· / ΠΗΓΑΣΙΟΥ· ΕΛΠΙΔΗΦΟΡΟ / ΡΟΥ· ΚΑΙ ΑΝΕ / ΜΠΟΔΑΙΣΤΟΥ

⁸⁶⁸ Delehaye, *Synaxarium*, 171-173, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Οκτώβριος)*, 473, *Ερμηνεία*, 195.κθ´.

⁸⁶⁹ Millet, *Monuments*, εικ. 147.2. Στη λιτή της Φιλανθρωπηνών αποδίδονται διάφορα μαρτύρια που υπέμεινε η αγία σε μία αφηγηματική σύνθεση (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 125, εικ. 92).

⁸⁷⁰ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 487.

⁸⁷¹ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Εδώ ζωγραφίζεται και η δεύτερη μορφή στρατιώτη-παρατηρητή, ο οποίος κρατά ξίφος στο υψωμένο στο στήθος δεξί χέρι. Η σκηνή εκτυλίσσεται σε φυσικό σκηνικό βάθος στην αριστερή πλευρά του οποίου υψώνεται πυργοειδές κτίσμα.

⁸⁷² Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Εδώ η σκηνή εκτυλίσσεται σε φυσικό σκηνικό βάθος και η αγία κάθεται σε βράχο. Και πάλι απουσιάζει ο δεύτερης δήμιος.

⁸⁷³ Πρόκειται για εικονογραφικό σχήμα που χρησιμοποιείται και στη λιτή της Βαρλαάμ (Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 238-240, εικ. 145.2, 148.2) που επαναλαμβάνεται επίσης στον Όσιο Μελέτιο (Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 226-227). Ο εικονογραφικός αυτός τύπος εμφανίζεται νωρίτερα στη λιτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων (βλ. υποσ. 871 και πρβλ. σχετική αναφορά Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 240). Αντίθετα στη μονή Γαλατάκη αποδίδεται το μαρτύριο του τροχού (Καπαρί, *Galataki*, εικ. 23.с).

Οι τρεις άγιοι, Ακίνδυνος, Αφθόνιος και Πηγάσιος⁸⁷⁴, εικονίζονται δεόμενοι ο καθένας σε ξεχωριστή πυρά. Στη δεξιά πλευρά της σύνθεσης ο δήμιος είναι έτοιμος να αποκεφαλίσει τον νεότερο από τους αγίους Ανεμπόδιστο ενώ δίπλα του βρίσκεται το ακέφαλο πτώμα του Ελπιδηφόρου. Το σκηνικό βάθος της σύνθεσης ορίζεται από οξυκόρυφο βραχώδες βουνό στην αριστερή πλευρά και συνεχές τείχος με επάλξεις δεξιά. Τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά των μορφών δεν συντάσσονται με τις επιταγές της *Ερμηνείας*⁸⁷⁵. Ο ζωγράφος επαναλαμβάνει, διαφοροποιώντας τη στάση του αποτετμημένου αγίου, τον εικονογραφικό τύπο που υιοθετήθηκε νωρίτερα στην τράπεζα της Λαύρας⁸⁷⁶. Το ίδιο σχήμα μεταφέρεται, με μικρές κάθε φορά διαφορές που εστιάζονται στη στάση των αγίων ή την εμφάνιση συνοδευτικών μορφών, στις λιτές των μονών Διονυσίου⁸⁷⁷, Μεταμόρφωσης Μετεώρων⁸⁷⁸, Ρουσάνου⁸⁷⁹, Βαρλαάμ⁸⁸⁰, Γαλατάκη⁸⁸¹ και Όσιου Μελέτιου⁸⁸².

Μαρτύριο του αγίου Παύλου του Ομολογητή

6 Νοεμβρίου

Ν τεταρτημόριο ΝΑ σταυροθόλιου (σχ. 13, αρ. 46 / εικ. 117, 119)

επιγραφή: ΙΣ / ΤΟΥ ΕΝ ΑΓΙΟΙΣ ΠΑ(Τ)Ρ(Ο)Σ Η / ΜΩΝ ΠΑΥΛΟΥ ΤΟΥ / ΟΜΟΛΟΓΗΤΟΥ

⁸⁷⁴ Η ταύτιση των αγίων βασίζεται στο μαρτύριό τους στη λιτή της μονής Δουσίκου (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.), όπου τους τρεις αγίους στην πυρά συνοδεύουν σχετικές των ονομάτων τους επιγραφές. Αποδίδονται στον ίδιο εικονογραφικό τύπο, με κοινά φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά. Το μαρτύριο των αγίων Ελπιδηφόρου και Ανεμπόδιστου ακολουθεί στη ζωφόρο των μαρτυριών της νότιας καμάρας. Στην περίπτωση της Δουσίκου και οι δύο άγιοι έχουν ήδη αποκεφαλιστεί.

⁸⁷⁵ Delehaye, *Synaxarium*, 187-190. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 195.Β': «Ο Άκίνδυνος νέος ὄξυγένης, ὁ Πηγάσιος γέρων στρογγυλογένης, Ἄφθόνιος καὶ Ἐλπιδηφόρος αρχιγένειοι». Επίσης αναφέρεται κάμιος και όχι πυρά ως τρόπος θανάτωσής τους.

⁸⁷⁶ Millet, *Monuments*, εικ. 141.2. Διαφορετικό εικονογραφικό σχήμα χρησιμοποιεί ο ζωγράφος στη λιτή της μονής Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 127, εικ. 74 και Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 79, εικ. 117).

⁸⁷⁷ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 459.

⁸⁷⁸ Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 229 και εικ. 43.5.

⁸⁷⁹ Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 251-252, εικ. 226, 227, όπου ζωγραφίζεται και η μορφή νεαρού να φροντίζει τη φωτιά στην αριστερή πλευρά της σύνθεσης.

⁸⁸⁰ Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 244-246, εικ. 157.11, 160.2, 161.6.

⁸⁸¹ Kanari, *Galataki*, εικ. 24.b.

⁸⁸² Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 228-229 και εικ. 15.

Ο αρχιεπίσκοπος Κωνσταντινουπόλεως Παύλος ο Ομολογίτης, όπως αναφέρεται στην *Ερμηνεία*⁸⁸³, στραγγαλίζεται με το ωμοφόριό του. Στην παράσταση η πράξη εκτελείται από δύο ανδρικές μορφές, οι οποίες στα κείμενα ταυτίζονται με τους Αρειανούς. Ο άγιος κάθεται σε ξύλινο θρόνο χωρίς ερεισίνωτο και φορά αρχιερατικά άμφια. Η σύνθεση προβάλλει σε σκηνικό βάθος, που ορίζεται από δύο αντωπά κτίρια τοποθετημένα σε ενιαίο τοίχο, στο κενό των οποίων τοποθετείται η μορφή του αγίου. Με τον ίδιο εικονογραφικό τύπο αποδίδεται το μαρτύριο στην τράπεζα της Λαύρας⁸⁸⁴, καθώς και στη λιτή της Δουσίκου⁸⁸⁵, όπου η μορφή του αγίου προβάλλεται σε παρόμοια κτίρια. Στην αντίστοιχη σκηνή στη λιτή της Διονυσίου προτιμάται το φυσικό σκηνικό βάθος⁸⁸⁶. Με παρόμοιο τρόπο και άμεσες αναφορές στην αντίστοιχη παράσταση της λιτής των Φιλανθρωπηνών⁸⁸⁷ αποδίδεται η σκηνή στις μονές Βαρλαάμ⁸⁸⁸, Γαλατάκη⁸⁸⁹ και Όσιου Μελέτιου⁸⁹⁰.

Μαρτύριο του αγίου Ιέρωνος και των συντρόφων του

7 Νοεμβρίου

Δ πλευρά τόξου μεταξύ Α και ΝΑ σταυροθόλιου (σχ. 13, αρ. 41 / εικ. 103, 71)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΕΡΩΝΟΣ ΚΑΙ ΤΩΝ / ΛΟΙΠΩΝ

Ο άγιος Ιέρων κείται μαζί με τους συντρόφους του, αποκεφαλισμένος, στο έδαφος⁸⁹¹. Πίσω τους στέκεται ένας στρατιώτης που επανατοποθετεί το ξίφος στη θήκη. Η σκηνή προβάλλει σε αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου μεταφέρει απλοποιημένο τον εικονογραφικό τύπο που έχει ήδη

⁸⁸³ *Ερμηνεία*, 195.ς'. Βλ. επίσης Delehaye, *Synaxarium*, 197-198 και *Μέγας Συναξαριστής (Νοέμβριος)*, 139.

⁸⁸⁴ Millet, *Monuments*, εικ. 141.2.

⁸⁸⁵ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

⁸⁸⁶ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 491.

⁸⁸⁷ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 127-128, εικ. 112.

⁸⁸⁸ Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 254-256, εικ. 157.7, 159.2, 161.2 και Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, εικ. 37.4.

⁸⁸⁹ Kanari, *Galataki*, εικ. 26.a.

⁸⁹⁰ Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 232-233 και εικ. 20.

⁸⁹¹ Delehaye, *Synaxarium*, 199-201, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Νοέμβριος)*, 141 κ.ε.

χρησιμοποιηθεί στη λιτή της Διονυσίου⁸⁹². Με ανάλογο τρόπο παριστάνεται το μαρτύριο στις λιτές των μονών Μεταμόρφωσης⁸⁹³ και Βαρλαάμ⁸⁹⁴ στα Μετέωρα, ενώ στο Μηνολόγιο της Φιλανθρωπηνών εικονίζεται μόνο το μαρτύριο του αγίου Ιέρωνος⁸⁹⁵.

Μαρτύριο των αγίων Ονησιφόρου και Πορφύριου

9 Νοεμβρίου

Β τεταρτημόριο ΝΑ σταυροθόλιου (σχ. 13, αρ. 49 / εικ. 117, 121)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΩΝ / ΑΓΙΩΝ ΟΝΗΣΙΦΟΡΟΥ· ΚΑΙ / ΠΟΡΦΥ / ΡΙΟΥ

Οι δύο νεαροί άγιοι έχουν δεθεί πίσω από δύο άγρια άλογα και σέρνονται στο έδαφος του φυσικού βάθους όπου προβάλλει η σκηνή⁸⁹⁶. Πιο πίσω στέκεται ένας στρατιώτης με πλήρη εξάρτυση και δόρυ στο δεξί χέρι που επιβλέπει παρουσιάζοντας ταυτόχρονα στο κοινό το μαρτύριο. Στο βάθος της σύνθεσης αναπτύσσεται περιτειχισμένη πόλη. Με μικρές διαφορές, στη στάση του αγίου στο πρώτο επίπεδο της σύνθεσης και του στρατιώτη, εμφανίζεται ο εικονογραφικός τύπος που υιοθετεί ο ζωγράφος της Δοχειαρίου στον νάρθηκα της μονής Διονυσίου⁸⁹⁷.

Μαρτύριο του αγίου Ορέστη

10 Νοεμβρίου

Δ πλευρά τόξου μεταξύ μεταξύ Α και ΝΑ σταυροθόλιου (σχ. 13, αρ. 42 / εικ. 103, 152)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ / ΟΡΕΣΤΗ

⁸⁹² Μονή Διονυσίου, εικ. 494. Μεταφέρει ουσιαστικά το σχήμα των τριών μορφών που καταλαμβάνουν το πρώτο επίπεδο της σύνθεσης. Ο εικονογραφικός τύπος της λιτής της Διονυσίου μεταφέρεται και στην τράπεζα της ίδια μονής [Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 122 (190)].

⁸⁹³ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Παρόμοιος εικονογραφικός τύπος χρησιμοποιείται επίσης στη λιτή της Δουσίκου (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.).

⁸⁹⁴ Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 256-258, εικ. 157.6, 159.1, 161.1.

⁸⁹⁵ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 127, εικ. 112.

⁸⁹⁶ Βλ. Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Νοέμβριος)*, 197-198. Στο Συναξάριο Κωνσταντινούπολης (Delehaye, *Synaxarium*, 205) οι δύο άγιοι αναφέρονται μαζί με τους Χριστόφορο και Μαύρα, Τιμόθεο και Αρτέμονα και Ναρσή. Βλ. επίσης Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Νοέμβριος)*, 196 κ.ε. Στην *Ερμηνεία* οι άγιοι Ονησίφορος και Πορφύριος αναφέρονται στις 7 Νοεμβρίου (*Ερμηνεία*, 196.ζ').

⁸⁹⁷ Μονή Διονυσίου, εικ. 522.

Ο άγιος Ορέστης εικονίζεται δεμένος από τον λαιμό άγριου αλόγου που τον σέρνει σε κακοτράχαλο έδαφος, έξω από τα τείχη πόλης. Είναι δεμένος χειροπόδαρα και στρέφει το κεφάλι, όπως και το βλέμμα, προς τον θεατή. Ανάμεσα από τις επάλξεις των τειχών, στο βάθος της σύνθεσης, προβάλλουν τα κεφάλια των θεατών του μαρτυρίου του⁸⁹⁸. Ο ζωγράφος τροποποιεί τον εικονογραφικό τύπο που έχει υιοθετηθεί νωρίτερα στις λιτές των μονών Δουσίκου⁸⁹⁹ και Βαρλαάμ⁹⁰⁰, ο οποίος επαναλαμβάνεται και στην τράπεζα της Διονυσίου⁹⁰¹. Ο άγιος σύρεται από άλογο με αναβάτη στη λιτή της Φιλανθρωπηνών⁹⁰², ενώ από δύο άλογα με αναβάτες στις μονές Γαλατάκη⁹⁰³ και Όσιου Μελέτιου⁹⁰⁴.

Μαρτύριο των αγίων Μηνά, Βίκτωρος και Βικέντιου

11 Νοεμβρίου

Ν πλευρά πεσσοειδούς απόληξης ΝΑ κίονα (σχ. 13, αρ. 60 / εικ. 72, 97.β)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΜΗΝΑ / ΒΙΚΤΟΡΟΣ· / Κ(ΑΙ) ΒΙΚΕΝ / ΤΙΟΥ

Το μαρτύριο των τριών αγίων εκτυλίσσεται μπροστά σε αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος. Οι δύο νεότεροι άγιοι Βίκτωρ και Βικέντιος έχουν ήδη αποκεφαλιστεί και ο γηραιότερος Μηνάς, γονατιστός, αναμένει τη σειρά του⁹⁰⁵. Ο δῆμιός τους, ένας νεαρός άνδρας με πλήρη στρατιωτική εξάρτυση, υψώνει το σπαθί με το δεξί χέρι και κρατά στο αριστερό ασπίδα. Ο ζωγράφος μεταφέρει, ελαφρά παραλλαγμένο, το εικονογραφικό σχήμα της λιτής της Μεταμόρφωσης

⁸⁹⁸ Delehayе, *Synaxarium*, 210, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Νοέμβριος)*, 224. Στην *Ερμηνεία* αναφέρεται ως μιξαιπόλιος και τιμάται στις 9 Νοεμβρίου (*Ερμηνεία*, 196.θ´).

⁸⁹⁹ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Εδώ ο άγιος είναι πεσμένος ανάσκελα στο πλάι και σχεδόν ποδοπατείται από το άλογο, ενώ δεν στρέφει το βλέμμα στον θεατή. Το εικονογραφικό σχήμα παραμένει κοινό στις βασικές του αρχές με αυτό της λιτής της Δοχειαρίου, παρότι εδώ το άλογο στρέφεται προς τα δεξιά και ο άγιος είναι πεσμένος πρηνηδόν. Επίσης, σε ό,τι αφορά τη σύνθεση της Δοχειαρίου, είναι φανερή η απλούστευση που διακρίνει τον ζωγράφο στην απόδοση των μορφών και του φυσικού σκηνικού βάθους.

⁹⁰⁰ Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 258-261, εικ. 157.8, 159.3, 161.3.

⁹⁰¹ Garidis, *La peinture murale*, 159.

⁹⁰² Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 128, εικ. 114.

⁹⁰³ Kanari, *Galataki*, εικ. 26.a.

⁹⁰⁴ Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 233 και εικ. 20. Ανάλογες είναι και οι παραλλαγές στον τρόπο απόδοσης του αγίου.

⁹⁰⁵ Delehayе, *Synaxarium*, 211-214, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Νοέμβριος)*, 228 κ.ε. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 206.ια´.

Μετέωρων⁹⁰⁶. Με ανάλογο τρόπο αποδίδεται το μαρτύριο και στη λιτή της μονής Βαρλαάμ⁹⁰⁷.

Μαρτύριο του αποστόλου Φιλίππου

14 Νοεμβρίου

Α πλευρά τόξου μεταξύ Α και ΝΑ σταυροθόλιου (σχ. 13, αρ. 43 / εικ. 103, 153)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙ[Ο] ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ / ΦΙΛΙΠΠΟΥ

Ο απόστολος Φίλιππος κρέμεται δεμένος ανάποδα από ξύλο που έχει τοποθετηθεί στις στέγες δύο κτιρίων⁹⁰⁸. Έχει δεμένα τα χέρια στην πλάτη, κοιτά προς τον θεατή και πλαισιώνεται από δύο μορφές. Ο στρατιώτης, δεξιά, στέκεται στην είσοδο κτιρίου κρατώντας δόρυ, ενώ η μορφή αριστερά αποδίδεται να παρουσιάζει το μαρτύριο καθώς απομακρύνεται από τη σκηνή. Ο ζωγράφος ακολουθεί τον εικονογραφικό τύπο που υιοθετείται στις λιτές των μονών Μεταμόρφωσης⁹⁰⁹ και Βαρλαάμ⁹¹⁰ στα Μετέωρα. Παραλλαγές του εικονογραφικού τύπου απαντούν στα μνημεία που εντάσσονται στη “Σχολή της Βορειοδυτικής Ελλάδας”⁹¹¹.

Μαρτύριο των αγίων Γουρία, Σαμωνά, Αβίβου και του ευαγγελιστή Ματθαίου

15 και 16 Νοεμβρίου

Δ τεταρτημόριο ΝΑ σταυροθόλιου (σχ. 13, αρ. 47, 48 / εικ. 117, 120)

⁹⁰⁶ Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, εικ. 43.4. Διαφοροποιεί κυρίως τη στάση του στρατιώτη. Στην αντίστοιχη παράσταση στη λιτή της μονής Δουσίκου (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.) ο άγιος Μηνάς καταλαμβάνει το κέντρο της σύνθεσης και γονατιστός αναμένει τον αποκεφαλισμό του, ενώ οι δύο συναθλητές του τον πλαισιώνουν αποκεφαλισμένοι στο έδαφος.

⁹⁰⁷ Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 261-265, εικ. 157.9, 159.4, 161.4 και Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 234-235, εικ. 37.5. Στα δύο ανωτέρω εικονογραφική ανάλυση και σχολιασμός του μαρτυρίου. Με διαφορετικό τρόπο αποδίδεται το μαρτύριο στη μονή Φιλανθρωπικών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 128, εικ. 115), ενώ ανάλογα παριστάνεται στις μονές Γαλατάκη (Kanari, *Galataki*, εικ. 26.b) και Όσιου Μελέτιου (Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 234-235, εικ. 20).

⁹⁰⁸ Delehay, *Synaxarium*, 221-223, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Νοέμβριος)*, 355.

⁹⁰⁹ Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, εικ. 43.6. Στην αντίστοιχη παράσταση στη λιτή της μονής Δουσίκου (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.), ο Φίλιππος αποδίδεται στο ίδιο εικονογραφικό σχήμα, ενώ οι δύο δήμιοι τοποθετούνται στην αριστερή πλευρά της σκηνής. Εδώ η μορφή που παρουσιάζει το μαρτύριο στρέφεται και δεν απομακρύνεται από αυτό.

⁹¹⁰ Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 265-267, εικ. 166.8, 169.2 και Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, εικ. 37.7. Με παρόμοιο τρόπο παριστάνεται και στην τράπεζα της Διονυσίου, όπου και πάλι οι δύο μορφές, όπως και στη Δουσίκου, παρακολουθούν το μαρτύριο τοποθετημένες στην αριστερή πλευρά της σύνθεσης (πρβλ. Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 122 (192)).

⁹¹¹ Στις μονές Φιλανθρωπικών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 128-129, εικ. 116), Γαλατάκη (Kanari, *Galataki*, εικ. 27.a) και Όσιου Μελέτιου (Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 235-236, εικ. 10).

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΩΝ ΑΓΙ / ΩΝ ΓΟΥΡΙΑ· ΣΑΜΩΝΑ· Κ(ΑΙ) ΑΒΙ / ΒΟΥ

ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ Α / ΓΙΟΥ ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΤΟΥ / ΜΑΤΘ (ΑΙΟΥ)

Το μαρτύριο των αγίων Γουρία, Σαμωνά και Αβίβου⁹¹² καταλαμβάνει τη δεξιά πλευρά της σύνθεσης. Ο νεότερος Άβιβος, τοποθετημένος πίσω από τα όρη που ορίζουν το φυσικό σκηνικό βάθος, αποδίδεται να καίγεται σε πυρά⁹¹³. Είναι νέος και αγένειος με ξυρισμένη την κορυφή της κεφαλής, ενώ φορά πολυτελές διακονικό ιμάτιο. Στο πρώτο επίπεδο οι συναθλητές του Γουρίας και Σαμωνάς αποκεφαλίζονται από στρατιώτη. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου προσαρμόζει στο τεταρτημόριο του σταυροθόλιου τον εικονογραφικό τύπο που χρησιμοποιήθηκε νωρίτερα στη λιτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων⁹¹⁴. Ο ίδιος εικονογραφικός τύπος, με τον Άβιβο όμως σε στάση δέησης, εντοπίζεται στις λιτές των μονών Διονυσίου⁹¹⁵, Δουσίκου⁹¹⁶ και Ρουσάνου⁹¹⁷. Διαφορετική εικονογραφική παράδοση ακολουθείται στη λιτή της Φιλανθρωπητών⁹¹⁸, η οποία εν μέρει επηρεάζει τις παρόμοιες συνθέσεις στις μονές Γαλατάκη⁹¹⁹ και Όσιου Μελέτιου⁹²⁰.

Στην αριστερή πλευρά της παράστασης εικονίζεται το μαρτύριο του ευαγγελιστή Ματθαίου⁹²¹. Ο άγιος θανατώνεται σε πυρά που φροντίζει νεαρή ανδρική μορφή τοποθετημένη στη δεξιά πλευρά της σύνθεσης. Αριστερά στέκεται στρατιώτης κρατώντας δόρυ στο αριστερό χέρι, ενώ με το ελαφρά υψωμένο δεξί παρουσιάζει το μαρτύριο. Ο ζωγράφος ακολουθεί τον εικονογραφικό τύπο που χρησιμοποιείται νωρίτερα στη Μεταμόρφωση Μετεώρων⁹²² και επαναλαμβάνεται

⁹¹² Delehaye, *Synaxarium*, 225, *Ερμηνεία*, 196.ιε´.

⁹¹³ Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Νοέμβριος)*, 382.

⁹¹⁴ Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, εικ. 43.7. Ο ίδιος τύπος μεταφέρεται στη λιτή της μονής Βαρλαάμ (Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 268-270, εικ. 166.7, 169.1 και Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, εικ. 37.6.) και στην τράπεζα της Διονυσίου (Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 122 (194) και Garidis, *La peinture murale*, 159).

⁹¹⁵ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 497.

⁹¹⁶ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

⁹¹⁷ Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 252-253, εικ. 229-230.

⁹¹⁸ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 129, εικ. 117. Εδώ ο Γουρίας αποδίδεται κρεμασμένος από το δεξί χέρι σε κλαδί δέντρου, ενώ ο επίσης κρεμασμένος Σαμωνάς δένεται ανάποδα από το δεξί πόδι. Ο διάκονος Άβιβος ζωγραφίζεται γονατιστός μέσα σε πυρά να προσεύχεται. Στην άνω δεξιά πλευρά της σύνθεσης ιστορείται επίσης ο αποκεφαλισμός των τριών αγίων.

⁹¹⁹ Kanari, *Galataki*, εικ. 27.b.

⁹²⁰ Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 236-237, εικ. 15.

⁹²¹ Delehaye, *Synaxarium*, 227-230, *Ερμηνεία*, 196.ις´.

⁹²² Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

στη μονή Βαρλαάμ⁹²³. Στην πυρά επίσης, αλλά δεόμενος, εικονίζεται ο Ματθαίος στη λιτή της Φιλανθρωπηνών⁹²⁴, ενώ στη Γαλατάκη και τον Όσιο Μελέτιο μαζί με το μαρτύριο ιστορείται ένα επιπλέον γεγονός που αναφέρεται στο συναξάριό του⁹²⁵.

Μαρτύριο του αγίου Ρωμανού

18 Νοεμβρίου

Ν πλευρά τόξου μεταξύ ΝΑ σταυροθόλιου και Ν τρούλου (σχ. 13, αρ. 56 / εικ. 70, 104)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ / ΡΩΜΑΝΟΥ

Ο άγιος Ρωμανός εικονίζεται στο κέντρο της σύνθεσης γονατιστός με τα χέρια σταυρωμένα στο στήθος. Τη μορφή πλαισιώνουν δύο στρατιώτες που κρατούν στα χέρια σχοινί με το οποίο τον πνίγουν⁹²⁶. Η σκηνή εκτυλίσσεται μπροστά από ενιαίο τείχος στις άκρες του οποίου υψώνονται δύο διαφορετικού τύπου κτίρια. Το εικονογραφικό αυτό σχήμα υιοθετείται νωρίτερα στη λιτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων⁹²⁷, όπου τοποθετείται στο ίδιο τεταρτημόριο σταυροθόλιου με το μαρτύριο του αγίου Πλάτωνος, ενώ το σκηνικό βάθος διαμορφώνεται από βραχώδη όρη και αρχιτεκτόνημα. Με ανάλογο τρόπο, αλλά να προβάλλει σε οξυκόρυφο βραχώδες όρος, αποδίδεται το μαρτύριο στη λιτή της Δουσίκου⁹²⁸, καθώς επίσης στον Όσιο Μελέτιο⁹²⁹ και στην τράπεζα της Διονυσίου⁹³⁰.

⁹²³ Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 271-273, εικ. 166.11, 170.3. Πρβλ. ό.π., 272 τα σχετικά με την εικονογραφική ανάλυση της σκηνής.

⁹²⁴ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 129, εικ. 118.

⁹²⁵ Βλ. αναλυτικά Κανari, *Galataki*, 69, εικ. 28.a και Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 237-238, εικ. 15, αντίστοιχα.

⁹²⁶ Delehaye, *Synaxarium*, 235-236, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Νοέμβριος)*, 421-423. Τόσο ο άγιος Ρωμανός, που έζησε επί βασιλείας Μαξιμιανού, όσο και αυτός της Παλαιστίνης θανατώνονται διά πνιγμού.

⁹²⁷ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Πρβλ. Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 239. Με παρόμοιο τρόπο θανατώνεται ο επίσκοπος Ταυρομενίας Παγκράτιος στον νάρθηκα της μονής Διονυσίου (*Μονή Διονυσίου*, εικ. 532).

⁹²⁸ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

⁹²⁹ Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 239, εικ. 15. Εδώ μαζί με το μαρτύριο του αγίου Ρωμάνου εικονίζεται κι αυτό του Πλάτωνος, όπως άλλωστε στις παραστάσεις στη Μεταμόρφωση Μετεώρων και το Δούσικο.

⁹³⁰ Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 122 (196), όπου παριστάνεται μαζί με το μαρτύριο του αγίου Πλάτωνος.

Μαρτύριο του αγίου Πλάτωνος

18 Νοεμβρίου

N πλευρά τόξου μεταξύ NA σταυροθόλιου και N τρούλου (σχ. 13, αρ. 57 / εικ. 70, 104, 154)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ Α / ΓΙΟΥ ΠΛΑΤΩ / ΝΟΝ

Εικονίζεται ο αποκεφαλισμός του αγίου Πλάτωνος. Ο νεαρός δήμιος έχει ήδη αποκεφαλίσει τον άγιο και επανατοποθετεί το ξίφος στη θήκη⁹³¹. Οι μορφές προβάλλουν σε αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος. Όπως και με την παράσταση του μαρτυρίου του αγίου Ρωμανού, ο ζωγράφος ακολουθεί τον εικονογραφικό τύπο της Μεταμόρφωσης Μετεώρων⁹³², ο οποίος επαναλαμβάνεται στις λιτές των μονών Βαρλαάμ⁹³³ και Όσιου Μελέτιου⁹³⁴.

Μαρτύριο του αγίου Βαρλαάμ

19 Νοεμβρίου

A πλευρά τόξου μεταξύ A και NA σταυροθόλιου (σχ. 13, αρ. 44 / εικ. 69, 103, 179)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ / ΒΑΡΛΑΑΜ

Έξω από τα τείχη πόλης ο άγιος Βαρλαάμ, έχοντας σταυρωμένα τα χέρια στο στήθος, οδηγείται από νεαρή ανδρική μορφή στην πυρά που καίει μπροστά του⁹³⁵. Δεν έχουν εντοπιστεί εικονογραφικά παράλληλα στα δημοσιευμένα μνημεία της περιόδου. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου παραλλάσσει μια τυποποιημένη παράσταση θανάτωσης σε πυρά⁹³⁶ και δεν ακολουθεί το εικονογραφικό σχήμα που

⁹³¹ Delehay, *Synaxarium*, 233-235, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Νοέμβριος)*, 416-421. Βλ. επίσης *Ερμηνεία*, 196.η΄.

⁹³² Πρβλ. Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 239. Στην αντίστοιχη σκηνή στη λιτή της μονής Δουσίκου ζωγραφίζεται το προηγούμενο χρονικά στιγμιότυπο: ο πεσμένος στα γόνατα άγιος δεν έχει αποκεφαλιστεί ακόμη και ο στρατιώτης αποδίδεται να βγάζει το σπαθί από τη θήκη (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.).

⁹³³ Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 273-274, εικ. 166.10, 170.2.

⁹³⁴ Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 239, εικ. 15. Στη μονή Γαλατάκη εικονίζεται το στιγμιότυπο πριν από τον αποκεφαλισμό (Καπρί, *Galataki*, εικ. 28.b). Ο εικονογραφικός τύπος συνυπάρχει με αυτόν του αποκεφαλισμού, ο οποίος συναντάται στη μονή Δουσίκου (πρβλ. Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 274) και στην τράπεζα της Διονυσίου (Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 122 (196)). Αντίθετα στην παλαιότερη χρονολογικά παράσταση στη μονή Φιλανθρωπικών παριστάνεται η αφαίρεση τμήματος του δέρματος του αγίου από δήμιο (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 129, εικ. 118).

⁹³⁵ Delehay, *Synaxarium*, 236-237, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Νοέμβριος)*, 425-426.

⁹³⁶ Πρβλ. τις αντίστοιχες παραστάσεις των μαρτυρίων των αγίων Σαμωνά, Γουρία και Αβίβου (σελ. 219-220), του ευαγγελιστή Ματθαίου (σελ. 220-221), του Κρήσκεντος (σελ. 272), Καλλίνικου (σελ. 233) και Καρτερίου (σελ. 242-243).

υιοθετείται νωρίτερα για την απόδοση του μαρτυρίου στη λιτή της Διονυσίου⁹³⁷, όπου ο άγιος εικονίζεται γονατιστός μπροστά από αρχαίο κίονα με είδωλα, κρατώντας στα χέρια αναμμένα κάρβουνα⁹³⁸.

Μαρτύριο της αγίας Αικατερίνης

24/25 Νοεμβρίου

Μέτωπο τοξωτής επιφάνειας ΝΑ παραθύρου, Α πλευρά (σχ. 13, αρ. 52 / εικ. 157.α)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ / ΜΕΓΑΛΟΜΑΡΤΥΡΟΣ ΑΙΚΑ / ΤΕΡΙΝΗΣ

Μπροστά από ιδιαίτερα φροντισμένο και πολυτελές οικοδόμημα που ορίζει το σκηνικό βάθος της σύνθεσης η αγία εικονίζεται γονατιστή και δεόμενη, με αυτοκρατορικά ενδύματα⁹³⁹. Κλίνει ελαφρά την κεφαλή και είναι έτοιμη να δεχτεί το χτύπημα του σπαθιού που υψώνει ο νεαρός δήμιος με το δεξιό χέρι. Στο αριστερό του χέρι κρατά τη θήκη του ξίφους. Στη λιτή της Δοχειαρίου επαναλαμβάνεται το αποκρυσταλλωμένο εικονογραφικό σχήμα του αποκεφαλισμού της αγίας, γνωστό ήδη από τον ζωγραφικό διάκοσμο της λιτής της Δούσικου⁹⁴⁰, το οποίο επαναλαμβάνεται ελαφρώς τροποποιημένο στις λιτές των μονών Μεταμόρφωσης Μετεώρων⁹⁴¹ και Βαρλαάμ⁹⁴². Με ανάλογο τρόπο,

⁹³⁷ Μονή Διονυσίου, εικ. 496. Παράσταση του μαρτυρίου του αναφέρεται και στην τράπεζα της Λαύρας, στο ΝΑ οσοφυλάκιο (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 91, αρ. 163, σχ. 2.5.4).

⁹³⁸ Αυτή είναι και η περιγραφή της *Ερμηνείας*, 196.ιθ', όπου αναφέρεται: «δεχόμενος ἐν τῇ χειρὶ πῦρ μετὰ λιβάνου καὶ καταναλωθείσης αὐτῆς ὑπὸ τοῦ πυρὸς τελειοῦται».

⁹³⁹ Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Νοέμβριος)*, 540 κ.ε. Απλή αναφορά γίνεται και στην *Ερμηνεία*, 196.κε'. Στο Συναξάριο Κωνσταντινούπολης αναφέρεται στις 24 Νοεμβρίου (Delehaye, *Synaxarium*, 253-254), αλλά και στα *Synaxaria Selecta* στις 25 Νοεμβρίου (ό.π., 255-256.36, 42, 50). Σχετικά με την ημερομηνία εορτασμού των αγίων Αικατερίνης και Μερκούριου βλ. Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 242.

⁹⁴⁰ Στην παράσταση που φιλοτεχνεί ο Τζώρτζης στη λιτή της μονής Δούσικου υιοθετείται ο ίδιος εικονογραφικός τύπος, με τις μορφές όμως αντεστραμμένες (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.). Παράσταση του μαρτυρίου της αγίας Αικατερίνης αναφέρεται επίσης στην τράπεζα της Λαύρας, στο ΝΑ οσοφυλάκιο (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 91, αρ. 169, σχ. 2.5.4).

⁹⁴¹ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Πρβλ. Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, εικ. 43.8.

⁹⁴² Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 277-280, εικ. 161.10, 163.2, 164.2 και Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, εικ. 38.6. Εδώ το μαρτύριο της αγίας εικονίζεται μαζί με αυτό του Μερκούριου.

αλλά τον δήμιο να στέκεται πίσω από την αγία, παριστάνεται το μαρτύριο στις μονές Φιλανθρωπηνών⁹⁴³, Γαλατάκη⁹⁴⁴, και Όσιου Μελέτιου⁹⁴⁵.

Μαρτύριο του αγίου Μερκούριου

25 Νοεμβρίου

Μέτωπο τοξωτής επιφάνειας ΝΑ παραθύρου, Δ πλευρά (σχ. 13, αρ. 53 / εικ. 157.β)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ Α / ΓΙΟΥ ΜΕΓΑΛΟΜΑΡΤΥ / ΡΟΣ ΜΕΡ / ΚΟΥΡΙΟΥ

Συμμετρικά προς το μαρτύριο της αγίας Αικατερίνης τοποθετείται το μαρτύριο του αγίου Μερκούριου⁹⁴⁶. Ο άγιος αποδίδεται πεσμένος ακέφαλος στο έδαφος. Ο νεαρός δήμιος, έχοντας ολοκληρώσει την πράξη του, επανατοποθετεί το ξίφος στη θήκη. Η σύνθεση εκτυλίσσεται μπροστά από αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος. Στην εικονογραφία του μαρτυρίου φαίνεται να συνυπάρχει το στιγμιότυπο πριν και μετά τον αποκεφαλισμό του αγίου. Τη σκηνή μετά τον αποκεφαλισμό αποτυπώνει η παράσταση στις λιτές των μονών Μεταμόρφωσης⁹⁴⁷ και Βαρλαάμ⁹⁴⁸ στα Μετέωρα, ενώ στον Όσιο Μελέτιο αποδίδεται το στιγμιότυπο πριν από τον αποκεφαλισμό⁹⁴⁹.

Μαρτύριο του αγίου Κλήμεντος Ρώμης

25/24 Νοεμβρίου

⁹⁴³ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 131, εικ. 121.

⁹⁴⁴ Kanari, *Galataki*, εικ. 30.b.

⁹⁴⁵ Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 241-242, εικ. 16. Κι εδώ, όπως στη λιτή της Βαρλαάμ, το μαρτύριο της αγίας εικονίζεται μαζί με αυτό του Μερκούριου.

⁹⁴⁶ Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Νοέμβριος)*, 558 κ.ε. Στο Συναξάριο Κωνσταντινούπολης αναφέρεται στις 26 Νοεμβρίου (Delehaye, *Synaxarium*, 258-259), αλλά και στα *Synaxaria Selecta* στις 25 Νοεμβρίου (ό.π., 255-256.36 και διάσπαρτα).

⁹⁴⁷ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Η παράσταση φέρει πολλές φθορές και δεν είναι ευανάγνωστη η συνοδευτική επιγραφή. Ο άγιος Μερκούριος, στην αριστερή πλευρά της σύνθεσης, εικονίζεται καθισμένος και αποκεφαλισμένος, στην ίδια στάση με τη μορφή του αγίου Βασιλείδη στο νότιο τεταρτημόριο του δυτικού σταυροθόλιου της Δοχειαρίου (σελ. 270, εικ. 132, 136). Παράσταση του μαρτυρίου του αναφέρεται και στην τράπεζα της Λαύρας, στο ΝΑ ομοφυλάκιο (Τουτός – Φουστερης, *Ευρετήριον*, 91, αρ. 170, σχ. 2.5.4).

⁹⁴⁸ Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 277-280, εικ. 161.9, 163.1, 164.1.

⁹⁴⁹ Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 241-242, εικ. 16. Το ίδιο εικονογραφικό σχήμα έχει πιθανότατα χρησιμοποιηθεί και στη λιτή της μονής Δουσίκου (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.). Η παράσταση φέρει πολλές φθορές λόγω υγρασίας και δεν είναι εύκολα αναγνώσιμη η επιγραφή που τη συνοδεύει. Στο μνημείο το μαρτύριο του αγίου Μερκούριου τοποθετείται μετά το μαρτύριο της αγίας Αικατερίνης (24/25 Νοεμβρίου) και πριν από εκείνο των Ιάκωβου Πέρση (27 Νοεμβρίου) και Στέφανου Νέου (28 Νοεμβρίου). Στη σκηνή αποδίδεται το στιγμιότυπο πριν από τον αποκεφαλισμό, με τον άγιο γονατιστό και τον δήμιο πίσω του.

Μέτωπο τοξωτής επιφάνειας Α τοίχου, ΝΑ τμήμα λιτής (σχ. 13, αρ. 50 / εικ. 156)
επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ / ΙΕΡΟΜΑΡΤΥΡΟΣ ΚΛΙΜΕΝΤΟΣ / ΡΩΜΗΣ

Στην αριστερή πλευρά της σύνθεσης εικονίζεται το μαρτύριο του αγίου Κλήμεντος, πάπα Ρώμης⁹⁵⁰. Ο άγιος φορά αρχιερατικά άμφια και έχει περασμένη στον λαιμό άγκυρα. Δύο ανδρικές μορφές τον μεταφέρουν από τα χέρια και τα πόδια και ετοιμάζονται να τον πετάξουν στη θάλασσα. Το φυσικό τοπίο της σύνθεσης, που είναι κοινό με το μαρτύριο του αγίου Στέφανου του Νέου, συμπληρώνεται με βραχώδη όρη στην αριστερή πλευρά και περιτειχισμένη πόλη στο μήκος του φυσικού σκηνικού βάθους. Εικονογραφικές παραλλαγές της ρίψης στη θάλασσα υιοθετούνται για την απόδοση του μαρτυρίου του αγίου στις μονές Φιλανθρωπηνών⁹⁵¹, Δουσίκου⁹⁵², Μεταμόρφωσης Μετεώρων⁹⁵³ και Βαρλαάμ⁹⁵⁴, Γαλατάκη⁹⁵⁵ και Όσιου Μελέτιου⁹⁵⁶.

Μαρτύριο του αγίου Ιακώβου Πέρση

27 Νοεμβρίου

Μέτωπο τοξωτής επιφάνειας μεσαίου παραθύρου Ν τοίχου, Α πλευρά (σχ. 13, αρ. 95 / εικ. 158.α)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΑΚΩΒΟΥ / ΤΟΥ ΠΕΡ / ΣΟΥ

Ο άγιος Ιάκωβος είναι πεσμένος στο έδαφος και γύρω του είναι διασπαρμένα τα μέλη του⁹⁵⁷. Ένας γονατισμένος δήμιος τεμαχίζει τα πόδια του αγίου χρησιμοποιώντας τσεκούρι και βαρύ σφυρί. Αποδίδεται η στιγμή που έχει τοποθετήσει το δεξί πόδι του μάρτυρα σε ξύλινη κατασκευή και το κόβει στο

⁹⁵⁰ Η μνήμη του στο Συναξάριο Κωνσταντινούπολης αναφέρεται στις 25 Νοεμβρίου (Delehay, *Synaxarium*, 255-256). Στον Μεγάλο Συναξαριστή αναφέρεται στις 24 (Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Νοέμβριος)*, 514 κ.ε.), όπως και στην *Ερμηνεία (Ερμηνεία, 196.κδ')*.

⁹⁵¹ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 131, εικ. 121, όπου τον άγιο πετούν στη θάλασσα από βάρκα. Η παράσταση αναφέρεται και στην τράπεζα της Λαύρας, στο ΝΑ ομοφυλάκιο (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριον*, 91, αρ. 171, σχ. 2.5.4).

⁹⁵² Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Στην παράσταση όμιλος παρακολουθεί τον νεαρό δήμιο που ετοιμάζεται να πετάξει τον άγιο στο νερό. Σε όλες τις σκηνές δένεται άγκυρα στον λαιμό του αγίου και συνήθως κάποιος παρακολουθεί το γεγονός.

⁹⁵³ Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, εικ. 43.9. Εδώ ο άγιος πέφτει με το κεφάλι στο νερό.

⁹⁵⁴ Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 274-276, εικ. 166.9, 169.1, 170.1. και Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, εικ. 37.8, 38.1.

⁹⁵⁵ Kanari, *Galataki*, εικ. 30.α.

⁹⁵⁶ Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 240-241, εικ. 16.

⁹⁵⁷ Delehay, *Synaxarium*, 259-260, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Νοέμβριος)*, 589 κ.ε., *Ερμηνεία*, 196.κζ'.

ύψος του γονάτου. Ένας δεύτερος δήμιος ακουμπά το σπαθί στον λαιμό του αγίου, ενώ με το αριστερό κρατά κάθετα τη θήκη. Ο μάρτυρας φορά μόνο ένα περιζώμα και στρέφει ελαφρά την κεφαλή και το βλέμμα προς τον θεατή. Στο βάθος της σκηνής αναπτύσσεται περιτειχισμένη πόλη. Με τον ίδιο εικονογραφικό τύπο αποδίδεται το μαρτύριο του αγίου στη λιτή της μονής Δουσίκου⁹⁵⁸, ενώ παραλλαγές του χρησιμοποιούνται στις μονές Βαρλαάμ⁹⁵⁹, Γαλατάκη⁹⁶⁰ και Όσιου Μελέτιου⁹⁶¹.

Μαρτύριο του αγίου Στέφανου του Νέου

28 Νοεμβρίου

Μέτωπο τοξωτής επιφάνειας Α τοίχου, ΝΑ τμήμα λιτής (σχ. 13, αρ. 51 / εικ. 156)
επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ / ΣΤΕΦΑΝΟΥ ΤΟΥ ΝΕΟΥ

Το μαρτύριο του αγίου Στέφανου αναπτύσσεται στον ίδιο χώρο με του Κλήμεντος Ρώμης (24/25 Νοεμβρίου) και καταλαμβάνει τη δεξιά πλευρά της σύνθεσης⁹⁶². Αποδίδεται, σύμφωνα με το συναξάριό του, το μαρτύριο εκείνο κατά το οποίο «εἰς γῆν ῥιθεῖς καὶ τοὺς πόδας δεσμευθεές, ἐπὶ τὴν δημοσίαν σύρεται, λίθοις βαλλόμενος καὶ ξύλοις τυπτόμενος»⁹⁶³. Τον άγιο, που φορά μοναχικό σχήμα, σέρνουν από τα πόδια δύο νεαροί άνδρες, ενώ ένας τρίτος τον χτυπά στο κεφάλι με μακρύ ξύλο. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου επαναλαμβάνει

⁹⁵⁸ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Στην ιδιαίτερα φθαρμένη σήμερα τοιχογραφία διακρίνεται ανάλογος βασανισμός σε παρεμφερή ξύλινη κατασκευή. Η σκηνή απεικονίζεται ανάμεσα στα μαρτύρια του αγίου Μερκούριου (μόλις που διακρίνεται η παράσταση και η επιγραφή του μαρτυρίου στην αριστερή πλευρά) και του αγίου Στέφανου του Νέου (δεξιά). Παράσταση του μαρτυρίου αναφέρεται και στην τράπεζα της Λαύρας, στο ΝΑ οψοφυλάκιο (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριον*, 91, αρ. 174, σχ. 2.5.4). Στην αντίστοιχη σκηνή στη λιτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων αποδίδεται ο αποκεφαλισμός του αγίου (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.). Κι εδώ η σκηνή συνοδεύεται από το μαρτύριο του αγίου Στέφανου του Νέου.

⁹⁵⁹ Βλ. αναλυτικά Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 281-284, εικ. 161.11, 163.3, 164.3.

⁹⁶⁰ Kanari, *Galataki*, εικ. 31.α. Ο άγιος είναι πεσμένος στο έδαφος και τον τεμαχίζει ο δήμιος, ενώ ο δεύτερος δήμιος, υψώνοντας το χέρι σε μια δυναμική στάση, είναι έτοιμος να τον αποκεφαλίσει.

⁹⁶¹ Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 243, εικ. 16.

⁹⁶² Delehaye, *Synaxarium*, 261-263, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Νοέμβριος)*, 600 κ.ε. Απλή αναφορά γίνεται και στην *Ερμηνεία*, 196.κη'.

⁹⁶³ Delehaye, *Synaxarium*, 263.4-6.

τον εικονογραφικό τύπο των μονών Μεταμόρφωσης Μετεώρων⁹⁶⁴ και Δουσίκου⁹⁶⁵, ο οποίος υιοθετείται επίσης από τους ζωγράφους των μονών Βαρλαάμ⁹⁶⁶ και Όσιου Μελέτιου⁹⁶⁷.

Μαρτύριο του αγίου Παραμόνου

29 Νοεμβρίου

Βόρεια πλευρά τόξου ΝΑ σταυροθόλιου (σχ. 13, αρ. 58 / εικ. 104, 155)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΕΓΑΛΟΜΑΡ / ΤΥΡΟΣ ΠΑΡΑΜΟ / ΝΟΥ

Στο κέντρο της σύνθεσης εικονίζεται ο άγιος γονατιστός και δεόμενος να υψώνει το κεφάλι προς τον δήμιο αποκαλύπτοντας τον λαιμό του. Ο νεαρός άντρας με ανάποδη λαβή κόβει τον λαιμό του αγίου⁹⁶⁸. Πίσω τους υψώνονται δύο κτίρια που προβάλλουν σε ενιαίο τοίχο. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου διαφοροποιείται από το εικονογραφικό σχήμα της Διονυσίου και δεν αποδίδει το τυπικό στιγμιότυπο πριν από την αποτομή⁹⁶⁹. Συγχρόνως πρωτοτυπεί ζωγραφίζοντας τον δήμιο να κρατά μαχαίρι. Το ίδιο εικονογραφικό σχήμα έχει χρησιμοποιηθεί για την απόδοση του δημίου στο μαρτύριο του αγίου Ευψύχιου Καισαρείας στη λιτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων⁹⁷⁰ και στο μαρτύριο των αγίων Σαράντα δύο μαρτύρων από το Αμόριο στη λιτή της μονής Δουσίκου⁹⁷¹. Στις συγγενικές παραστάσεις της Μεταμόρφωσης Μετεώρων και του Όσιου

⁹⁶⁴ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Πρβλ. την αναφορά της Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 244. Παράσταση του μαρτυρίου αναφέρεται επίσης στην τράπεζα της Λαύρας, στο ΝΑ οψοφυλάκιο (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 91, αρ. 175, σχ. 2.5.4). Ο εικονογραφικός αυτός τύπος, σε πιο αληθοφανή και δραματική σύνθεση, υιοθετείται και στη λιτή της Φιλανθρωπηνών. Εδώ τον άγιο σέρνει ομάδα ανθρώπων, ενώ τον βασανίζουν παράλληλα άλλοι τρεις (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 131, εικ. 92).

⁹⁶⁵ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Χρησιμοποιείται το ίδιο εικονογραφικό σχήμα με τις μορφές αντεστραμμένες.

⁹⁶⁶ Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 284-286, εικ. 161.12, 163.4, 164.4.

⁹⁶⁷ Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 243-244, εικ. 20.

⁹⁶⁸ Η μνήμη του αγίου στο Συναξάριο Κωνσταντινουπόλεως αναφέρεται στις 27 Νοεμβρίου (Delehaye, *Synaxarium*, 260-261). Αναφέρεται επίσης στα *Synaxaria Selecta* (ό.π., 263-266.Νοβ. 29). Στον Μεγάλο Συναξαριστή αναφέρεται στις 29 Νοεμβρίου (Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Νοέμβριος)*, 630-631). Απλή αναφορά γίνεται επίσης στην *Ερμηνεία*, 206.κθ'.

⁹⁶⁹ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 500. Εδώ σε ανάλογο λιτό βάθος ο δήμιος των δύο αγίων κρατά σπαθί, ενώ οι δύο συναθλητές αναμένουν το μαρτύριό τους. Παράσταση του μαρτυρίου αναφέρεται επίσης στην τράπεζα της Λαύρας, στο ΝΑ οψοφυλάκιο (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 91, αρ. 176, σχ. 2.5.4).

⁹⁷⁰ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

⁹⁷¹ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

Μελέτιου ακολουθείται κοινό εικονογραφικό πρότυπο για την απόδοση του μαρτυρίου⁹⁷².

Μαρτύριο του αποστόλου Ανδρέα

30 Νοεμβρίου

Βόρεια πλευρά τόξου ΝΑ σταυροθόλιου (σχ. 13, αρ. 59 / εικ. 70, 72, 104)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ⁹⁷³ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ / ΑΠΟΣΤΟ / ΛΟΥ ΑΝΔΡΕΟΥ

Ο απόστολος Ανδρέας είναι σταυρωμένος ανάποδα, ενώ ένας στρατιώτης καρφώνει τα πόδια του⁹⁷⁴. Η σκηνή λαμβάνει χώρα σε φυσικό σκηνικό βάθος που ορίζουν βραχώδη όρη. Ακολουθείται ο τύπος της ανάποδης σταύρωσης, όπως παρουσιάζεται στη λιτή της μονής Δουσίκου⁹⁷⁵. Ο εικονογραφικός αυτός τύπος υιοθετείται ήδη στη λιτή της μονής Φιλανθρωπητών⁹⁷⁶, όπου οι δύο δήμιοι καρφώνουν τα χέρια του αγίου, ενώ αργότερα στη μονή Γαλατάκη ο απόστολος σταυρώνεται σε δέντρα⁹⁷⁷.

Δεκέμβριος

Μαρτύριο της αγίας Βαρβάρας

4/5 Δεκεμβρίου

Μέτωπο τοξωτής επιφάνειας μεσαίου παραθύρου Ν τοίχου, Δ πλευρά (σχ. 13, αρ. 94 / εικ. 158.Β)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ / ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΜΕΓΑΛΟ / ΜΑΡΤΥ / ΡΟΣ ΒΑΡ / ΒΑ / ΡΑΣ

Η αγία Βαρβάρα στην αριστερή πλευρά της σύνθεσης αποδίδεται γονατισμένη και με τα χέρια σε στάση δέησης, έτοιμη να δεχθεί το υψωμένο

⁹⁷² Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 244-245. κυρίως 245, εικ. 20. Πρόκειται για πολυπρόσωπη σύνθεση αποκεφαλισμού αγίων.

⁹⁷³ Η λέξη “μαρτύριον” έχει σβηστεί και ξαναγραφτεί και τα γράμματα πέφτουν το ένα πάνω στο άλλο.

⁹⁷⁴ Delehaye, *Synaxarium*, 265-266 και *Synaxaria Selecta* (ό.π., 263-268.39 κ.ε.). Πρβλ. Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Νοέμβριος)*, 634 κ.ε., *Ερμηνεία*, 206.λ´.

⁹⁷⁵ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Το μαρτύριο του αποστόλου παρακολουθούν δύο επιπλέον στρατιώτες, τοποθετημένοι στη δεξιά πλευρά της σύνθεσης.

⁹⁷⁶ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 129, εικ. 92.

⁹⁷⁷ Kanari, *Galataki*, εικ. 77-78, εικ. 31.β. Ο ίδιος εικονογραφικός τύπος υιοθετείται νωρίτερα στη λιτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.). Διαφορετικός εικονογραφικός τύπος χρησιμοποιείται στη μονή Βαρλαάμ (βλ. αναλυτικά Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 286-290, εικ. 166.1, 167.1), καθώς και στη μονή Όσιου Μελέτιου (βλ. αναλυτικά Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 245-246, εικ. 20).

σπαθί του δημίου⁹⁷⁸. Αυτός στέκεται όρθιος πίσω της κρατώντας με το αριστερό τη θήκη του σπαθιού, ενώ το ιμάτιό του ανεμίζει. Στο βάθος της σύνθεσης υψώνονται βραχώδη χαμηλά όρη κι ένας πύργος στον ίδιο άξονα με τη μάρτυρα. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου μεταφέρει το εικονογραφικό σχήμα της τράπεζας της Λαύρας⁹⁷⁹, το οποίο ελαφρώς τροποποιημένο, υιοθετείται επίσης στη λιτή της Διονυσίου⁹⁸⁰.

Μαρτύριο των αγίων Μηνά, Ερμογένη και Εύγραφου

Ε10 Δεκεμβρίου

Τοξωτή επιφάνεια σταυροθόλιου Δ πλευράς (σχ. 13, αρ. 121 / εικ. 167)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ / ΜΙΝΑ· / ΕΡ / ΜΟ / ΓΕΝΟΥΣ / Κ(ΑΙ)
ΕΥΓΡΑΦΟΥ

Η παράσταση καταλαμβάνει την τοξωτή επιφάνεια που δημιουργείται στο κεντρικό σταυροθόλιο του δυτικού τοίχου της λιτής. Στην αριστερή πλευρά εικονίζεται το μαρτύριο του αγίου Ερμογένη, ο οποίος τοποθετήθηκε επάνω σε σχάρα και του έκοψαν τα μέλη σε πολλά κομμάτια. Στο κέντρο εικονίζεται ο άγιος Μηνάς κρεμασμένος ανάποδα, με μια πέτρα δεμένη στον λαιμό, να σαπίζει στη φυλακή όπου τον πέταξε ο βασιλιάς. Τη δεξιά πλευρά καταλαμβάνει το μαρτύριο του αγίου Εύγραφου, ο οποίος θανατώνεται από το ξίφος του ίδιου του βασιλιά⁹⁸¹. Ο ζωγράφος τοποθετεί το μαρτύριο του Ερμογένη (που επιγράφεται ως ΜΙΝΑ) σε φυσικό τοπίο και αυτό του Μηνά (που επιγράφεται ως ΕΡ / ΜΟ /

⁹⁷⁸ Delehayе, *Synaxarium*, 277-278, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Δεκέμβριος)*, 100 κ.ε. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 196.δ´.

⁹⁷⁹ Millet, *Monuments*, εικ. 143.2.

⁹⁸⁰ Μονή Διονυσίου, εικ. 478. Με παρόμοιο τρόπο εικονίζεται το μαρτύριο στη Μεταμόρφωση Μετεώρων (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α., πρβλ. Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 246-247, Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 292) και στη μονή Βαρλαάμ, όπου ο δήμιος τοποθετείται απέναντι από τη μάρτυρα (Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 291-292, εικ. 175.6, 176.1). Με ανάλογο τρόπο αποδίδεται επίσης στη μονή Γαλατάκη (Καναρί, *Galataki*, εικ. 32.a). Το στιγμιότυπο μετά τον αποκεφαλισμό της αγίας αποδίδεται στη λιτή της Δουσίκου (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.). Στην παράσταση, η οποία εκτυλίσσεται σε παρόμοιο φυσικό σκηνικό βάθος με αυτό της λιτής Δοχειαρίου, εμφανίζεται και ο πύργος με τα τρία χαρακτηριστικά παράθυρα στην πρόσοψή του. Το εικονογραφικό αυτό στοιχείο εντοπίζεται νωρίτερα στο αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος του μαρτυρίου στις μονές Διονυσίου και Μεταμόρφωσης Μετεώρων.

⁹⁸¹ Delehayе, *Synaxarium*, 293-294, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Δεκέμβριος)*, 228 κ.ε. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 197.ι´. Για τα μαρτύρια και τον τελικό θάνατο των αγίων βλ. αναλυτικά τον *Μεγάλο Συναξαριστή*, στον οποίο βασίστηκε η ανάγνωση της παράστασης. Ο ζωγράφος δεν προσέχει ιδιαίτερα στην αναγραφή των ονομάτων των αγίων, ώστε να αντιστοιχούν στο πραγματικό τους μαρτύριο. Είναι σαφής όμως η διάθεσή να ονοματίσει τον καθένα ξεχωριστά κι ας μη συμπίπτει το συναξάριό τους.

ΓΕΝΟΥΣ) σε κλειστό χώρο που ορίζεται από δύο ψηλούς πύργους, οι οποίοι δημιουργούν εσοχή. Μέσα της τοποθετείται το κρεμασμένο σώμα του μάρτυρα. Στην περίπτωση του Εύγραφου, η σκηνή προβάλλει σε αρχιτεκτονικό σκηνικό, ενώ δίνεται ιδιαίτερη προσοχή στην απόδοση του ένθρονου άρχοντα με τα βασιλικά ενδύματα και το στέμμα στο κεφάλι. Στην παράσταση ο ζωγράφος της Δοχειαρίου τροποποιεί ελαφρώς το αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος του εικονογραφικού τύπου που απαντά νωρίτερα στην τράπεζα της Λαύρας⁹⁸². Το ίδιο σχήμα επαναλαμβάνεται στη λιτή της Διονυσίου⁹⁸³.

Μαρτύριο των αγίων Ευστράτιου, Αυξέντιου, Μαρδάρου, Ορέστη και Ευγένιου

13 Δεκεμβρίου

Δ τοίχος, μεταξύ των κοσμητών (σχ. 13, αρ. 131.α-β / εικ. 169, 170)

επιγραφή: βλ. περιγραφή

Το μαρτύριο των αγίων Ευστράτιου, Αυξέντιου, Μαρδάρου, Ορέστη και Ευγένιου⁹⁸⁴ καταλαμβάνει το χώρο ανάμεσα στους δύο κοσμητές του δυτικού τοίχου της λιτής, κάτω από το βορειοδυτικό σταυροθόλιο. Ο άγιος Ευστράτιος (επιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΕΥΣΤΡΑΤΙΟΣ) αποδίδεται μέχρι την οσφύ, δεόμενος, φορώντας τα τυπικά πολυτελή ενδύματα των αγίων μαρτύρων της Δοχειαρίου. Βρίσκεται μέσα σε κτιστή τετράγωνη κάμινο και η φωτιά βγαίνει από τη θύρα και το ανοικτό άνω μέρος της. Πίσω του προβάλλουν δύο βραχώδεις κορυφές και τα τείχη πόλης. Στον διπλανό χώρο, πρώτος αριστερά εικονίζεται ο άγιος Αυξέντιος (επιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟΣ) / ΑΥΞΕΝΤΙ / ΟΣ). Είναι γέρος, φορά ενδυμασία ανάλογη με του Ευστράτιου και σκύβει ελαφρά το κεφάλι, όπως και τον κορμό, έτοιμος να

⁹⁸² Millet, *Monuments*, εικ. 143.2.

⁹⁸³ Μονή Διονυσίου, εικ. 478. Με τον ίδιο τρόπο εικονίζεται το μαρτύριο στη μονή Βαρλαάμ (Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 293-295, εικ. 175.7, 176.2). Εδώ ο ζωγράφος μεταφέρει στο αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος, όπου προβάλλει η μορφή του Εύγραφου, το κτίριο που χρησιμοποιείται στην παράσταση της Μεταμόρφωσης Μετεώρων (Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, 173, πρβλ. Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 248). Στο Μεγάλο Μετέωρο παραμένει κοινό το μαρτύριο του Εύγραφου, αλλά διαφοροποιείται το μαρτύριο των συναθλητών του. Εδώ παριστάνεται ο αποκεφαλισμός τους, όπως και στη λιτή της Δουσίκου (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.). Με τον ίδιο τρόπο αποδίδεται το μαρτύριο των αγίων στη μονή Γαλατάκη (Καναρί, *Galataki*, εικ. 32.b.) και πιθανότατα στον Όσιο Μελέτιο (Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 247-248). Η παράσταση σώζεται επίσης αποσπασματικά στον βόρειο εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπινών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 172, εικ. 145).

⁹⁸⁴ Delehaye, *Synaxarium*, 305-306, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Δεκέμβριος)*, 318 κ.ε. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 197.ιγ'. Οι άγιοι σε γενικές γραμμές ακολουθούν τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά που αναφέρονται στην *Ερμηνεία* (ό.π., 159).

δεχθεί το χτύπημα του σπαθιού του στρατιώτη που στέκεται πίσω του. Οι δύο μορφές προβάλλουν σε αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος. Ακολουθεί το μαρτύριο του αγίου Μαρδάρου (επιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΜΑΡΔΑΡΙΟΣ). Αποδίδεται κρεμασμένος ανάποδα σε ικρίωμα. Είναι δεμένος μόνο από το αριστερό πόδι, λυγίζει το άλλο στο γόνατο, έχει τα χέρια δεμένα στην πλάτη και φορά περιζώμα στη μέση. Ο νεαρός δήμιος, κρατώντας όργανο βασανισμού στο δεξί χέρι, του τρυπά το αυτί. Ο άγιος Ορέστης (επιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟΣ) / ΟΡΕΣΤΗΣ) πλάι του παριστάνεται πρηνηδόν πάνω σε μεταλλική σχάρα κάτω από την οποία καίει δυνατή φωτιά. Στην άνω δεξιά πλευρά της σύνθεσης αναπτύσσεται το μαρτύριο του αγίου Ευγένιου (επιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΕΥ / (ΓΕ) ΝΙ / ΟΣ⁹⁸⁵). Εικονίζεται καθισμένος, με τα χέρια ανοιγμένα στο ύψος του στήθους, σε στάση αποδοχής του μαρτυρίου του. Η μορφή φέρει τις περισσότερες φθορές και έχει απολεπιστεί σε μεγάλο μέρος από την υγρασία. Ο νεαρός δήμιος μπροστά του τον χτυπά με ορμή στα γόνατα κρατώντας μακριά ράβδο. Οι μορφές των Μαρδάρου, Ευγένιου και Ορέστη τοποθετούνται σε επίπεδα φυσικού σκηνικού βάθους ενώ πίσω τους προβάλλει περιτειχισμένη πόλη. Η παράσταση παρουσιάζει ομοιότητες με την αντίστοιχη σκηνή στη λιτή της Διονυσίου⁹⁸⁶, όπου είναι διαφορετική η διευθέτηση των μορφών στο χώρο⁹⁸⁷. Παραλλαγή του εικονογραφικού τύπου, στην οποία ο άγιος Αυξέντιος παριστάνεται ήδη αποκεφαλισμένος, εντοπίζεται στη Μεταμόρφωση Μετεώρων⁹⁸⁸.

⁹⁸⁵ Η επιγραφή φέρει πολλές φθορές λόγω υγρασίας, ενώ γίνεται ακόμη πιο δυσανάγνωστη καθώς ο ζωγράφος έγραψε δύο φορές το όνομα του αγίου κάνοντας τα γράμματα να πέφτουν το ένα πάνω στο άλλο.

⁹⁸⁶ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 460. Παράσταση του μαρτυρίου τους αναφέρεται και στην τράπεζα της Λαύρας, στο ΒΑ ομοφυλάκιο (Τουτός –Φουστέρης, *Ευρετήριον*, 92, αρ. 193, σχ. 2.5.3).

⁹⁸⁷ Στη λιτή της Διονυσίου το μαρτύριο του αγίου Αυξέντιου καταλαμβάνει την αριστερή πλευρά της σύνθεσης. Ο άγιος δεν εικονίζεται όρθιος όπως στη Δοχειαρίου αλλά γονατιστός και στραμμένος προς τα δεξιά. Ακολουθούν οι Μαρδάρου και Ορέστης (ύπτιος αυτή τη φορά στη σχάρα) σε πρώτο επίπεδο και σε δεύτερο οι Ευγένιος και Ευστράτιος. Στη σύνθεση προστίθενται και δύο δήμιοι-παρατηρητές του μαρτυρίου. Τα εικονογραφικά σχήματα επαναλαμβάνονται σχεδόν όμοια στις δύο συνθέσεις. Ανάλογα εικονίζεται το μαρτύριο στη λιτή της μονής Ρουσάνου (Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 258-259, εικ. 249-252).

⁹⁸⁸ Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, 173. Τα υπόλοιπα μαρτύρια κοινά με τη μονή Διονυσίου. Παρόμοια εικονίζεται το μαρτύριο στις μονές Δουσίκου (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.), Βαρλαάμ (Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 297-301, εικ. 174.1, 175.4) και Γαλατάκη (Καπαγί, *Galataki*, εικ. 33.α). Στην αντίστοιχη παράσταση στον βόρειο εξωνάρθηκα της Φιλανθρωπικών διευθετείται διαφορετικά η σύνθεση στο χώρο (βλ. αναλυτικά Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 172, εικ. 145).

Μαρτύριο του αγίου Θύρσου

14 Δεκεμβρίου

N τοίχος, ΝΔ πλευρά λιτής (σχ. 13, αρ. 105 / εικ. 163.στ)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΘΥΡΣΟΥ

Ο άγιος Θύρσος δεμένος με τα χέρια στην πλάτη, είναι γονατισμένος στο κέντρο της σύνθεσης. Φορά πολυτελή χιτώνα, γέρνει ελαφρά το κεφάλι αριστερά και στρέφει το βλέμμα στον θεατή. Τη μορφή πλαισιώνουν δύο νεαροί άνδρες που κρατούν στα χέρια τους ξύλινο πριόνι με το οποίο πριονίζουν το κεφάλι του μάρτυρα⁹⁸⁹. Το βάθος της σκηνής ορίζεται από χαμηλά βραχώδη όρη και αραιή βλάστηση. Ο ζωγράφος ακολουθεί τον εικονογραφικό τύπο που απαντά νωρίτερα στις λιτές των μονών Μεταμόρφωσης Μετεώρων⁹⁹⁰ και Δουσίκου⁹⁹¹, ο οποίος επαναλαμβάνεται στις μονές Βαρλαάμ⁹⁹², Γαλατάκη⁹⁹³ και Όσιου Μελέτιου⁹⁹⁴.

Μαρτύριο του αγίου Λεύκιου

14 Δεκεμβρίου

N τοίχος, βάση τόξου ΝΔ σταυροθόλιου (σχ. 13, αρ. 92 / εικ. 163.ζ)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ / ΛΕΥΚΙΟΥ

Αποδίδεται ο αποκεφαλισμός του αγίου από δήμιο, ο οποίος έχοντας ολοκληρώσει την πράξη του τοποθετεί το ξίφος στη θήκη⁹⁹⁵. Η σκηνή προβάλλει σε σκηνικό αρχιτεκτονικό βάθος. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου επαναλαμβάνει μια τυπική μορφή αποτομής μάρτυρα. Αποκεφαλισμένος παριστάνεται ο άγιος στη

⁹⁸⁹ Ο άγιος Θύρσος, συναθλητής των Λεύκιου και Καλλίνικου, τιμάται στις 14 Δεκεμβρίου (Delehaye, *Synaxarium*, 305-307, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Δεκέμβριος)*, 342 κ.ε.). Πρβλ. *Ερμηγεία*, 197.ιδ', όπου αναφέρεται η θανάτωσή του με πριόνι.

⁹⁹⁰ Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, 173. Εικονίζεται στο ίδιο τεταρτημόριο με το μαρτύριο του αγίου Λεύκιου.

⁹⁹¹ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Πρβλ. και την αναφορά της Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 304.

⁹⁹² Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 301-304, εικ. 174.2, 175.5. Ο τύπος αυτός εμφανίζεται και στον βόρειο εξαρτικό της μονής Φιλανθρωπητών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 172, εικ. 145, 147), μόνο που εδώ οι δήμιοι έχουν ήδη πριονίσει το μισό σώμα του αγίου.

⁹⁹³ Kanari, *Galataki*, εικ. 33.b.

⁹⁹⁴ Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 248-249, εικ. 22.

⁹⁹⁵ Ο άγιος Λεύκιος, συναθλητής των Θύρσου και Καλλίνικου, τιμάται στις 14 Δεκεμβρίου (Delehaye, *Synaxarium*, 305-307). Πρβλ. Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Δεκέμβριος)*, 342 κ.ε., *Ερμηγεία*, 197.ιδ'.

λιτή της Διονυσίου⁹⁹⁶, ενώ το στιγμιότυπο πριν από την αποτομή υιοθετείται στο μαρτύριο των μονών Μεταμόρφωσης Μετεώρων⁹⁹⁷ και Δουσίκου⁹⁹⁸. Αργότερα στη μονή Γαλατάκη ο άγιος εικονίζεται γονατιστός μαζί με τον συναθλητή του Καλλίνικο και ο ένας είναι ήδη αποκεφαλισμένος⁹⁹⁹.

Μαρτύριο του αγίου Καλλίνικου

14 Δεκεμβρίου

Δ τοίχος, βάση τόξου ΝΔ σταυροθόλιου (σχ. 13, αρ. 117 / εικ. 164.ζ)

επιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΚΑΛΥΝΙΚΟΣ

Ο άγιος εικονίζεται επάνω σε πυρά, να υψώνει το δεξί χέρι στο στήθος με ανεστραμμένη την παλάμη και να απλώνει το αριστερό δεξιά σε στάση αποδοχής του μαρτυρίου¹⁰⁰⁰. Πίσω του υψώνονται βραχώδη όρη και τα τείχη πόλης. Στα μνημεία της περιόδου συνήθως παριστάνεται ο διά ξίφους θάνατος του αγίου Καλλίνικου¹⁰⁰¹. Ο ζωγράφος έχει προφανώς χρησιμοποιήσει το εικονογραφικό σχήμα για την απόδοση του συνονόματου αγίου που τιμάται στις 23 Αυγούστου¹⁰⁰².

Μαρτύριο του αγίου Ελευθερίου

15 Δεκεμβρίου

Δ πλευρά πεσσοειδούς απόληξης ΒΔ κίονα (σχ., αρ. 126 / εικ. 68, 99.α)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΕΡΟΜΑΡ / ΤΥΡΟΣ ΕΛΕΥΘΕΡΙΟΥ

⁹⁹⁶ Μονή Διονυσίου, εικ. 478, όπου εικονίζεται μαζί με τον άγιο Θύρσο. Διαφορετικός είναι ο τρόπος άθλησης του αγίου στη μονή Φιλανθρωπηνών (βλ. αναλυτικά Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 172, εικ. 145, 147).

⁹⁹⁷ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Εδώ απεικονίζεται μαζί με το μαρτύριο του αγίου Θύρσου (βλ. Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, 173). Στην αντίστοιχη παράσταση στη λιτή της Βαρλαάμ δεν έχει ταυτιστεί ο δεύτερος αποκεφαλισμένος μάρτυρας (Λεύκιος ή Καλλίνικος) που εικονίζεται μαζί με τον άγιο Θύρσο (Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 301-304, εικ. 174.2, 175.5).

⁹⁹⁸ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

⁹⁹⁹ Kanari, *Galataki*, 82, εικ. 33.b.

¹⁰⁰⁰ Πρόκειται προφανώς για τον συναθλητή των αγίων Λεύκιου και Θύρσου. Με αυτόν τον τρόπο συμπληρώνει ο ζωγράφος της Δοχειαρίου την απεικόνιση των τριών αγίων συναθλητών, σε διαφορετικά όμως σημεία της λιτής. Για τον άγιο και το μαρτύριό του βλ. Delehay, *Synaxarium*, 305-307, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Δεκέμβριος)*, 342 κ.ε., *Ερμηνεία*, 197.ιδ'.

¹⁰⁰¹ Ενδεικτικά, αποκεφαλισμένος αποδίδεται στον βόρειο εξαρτικό της Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 172-173, εικ. 145, 147). Πρβλ. Kanari, *Galataki*, 82.

¹⁰⁰² βλ. την παράσταση στον νάρθηκα της μονής Διονυσίου (*Μονή Διονυσίου*, εικ. 557). Πρβλ. Delehay, *Synaxarium*, 917-920.

Αποδίδεται ο αποκεφαλισμός του αγίου Ελευθερίου και της μητέρας του Ανθίας¹⁰⁰³. Ο μάρτυρας εικονίζεται με αρχιερατικά άμφια ήδη αποκεφαλισμένος, ενώ ο δήμιος, σε δεύτερο επίπεδο, υψώνει με μια δυναμική κίνηση το ξίφος για να αποκεφαλίζει τη γονατισμένη Ανθία. Η σκηνή εκτυλίσσεται σε αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος. Ο ζωγράφος μεταφέρει, με μικρές διαφορές, τον εικονογραφικό τύπο που έχει υιοθετηθεί για την απόδοση του μαρτυρίου στη λιτή της μονής Δουσίκου¹⁰⁰⁴, παραλλαγή του οποίου έχει χρησιμοποιηθεί και στη λιτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων¹⁰⁰⁵. Με παρόμοιο τρόπο παριστάνεται το μαρτύριο στη Βαρλαάμ¹⁰⁰⁶ και τον Όσιο Μελέτιο¹⁰⁰⁷.

Ο προφήτης Δανιήλ και οι τρεις Παίδες

17 Δεκεμβρίου

Β πλευρά τόξου μεταξύ Δ και κεντρικού σταυροθόλιου (σχ. 13, αρ. 173 / εικ. 106, 168.γ)

επιγραφή: Η ΑΓΙ(ΟΙ) / ΤΡΙΣ ΠΕΔΕΣ ΚΑΙ / ΔΑΝΙΗΛ Ο ΠΡΟΦΗ / ΤΗΣ

Οι τρεις παιδιάς Ανανίας, Αζαρίας και Μισαήλ έχουν ήδη αποκεφαλιστεί και εικονίζονται νεκροί στο έδαφος. Ο προφήτης Δανιήλ αποδίδεται μπροστά τους γονατιστός, σε στάση δέησης, κοιτώντας προς τον ουρανό έτοιμος να δεχθεί το ξίφος του στρατιώτη που στέκεται πίσω του¹⁰⁰⁸. Η σύνθεση προβάλλει σε τείχος με επάλξεις. Στην παράσταση χρησιμοποιείται ο εικονογραφικός τύπος που

¹⁰⁰³ Delehaye, *Synaxarium*, 307-310, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Δεκέμβριος)*, 360 κ.ε. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 197.ιε'.

¹⁰⁰⁴ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. (πρβλ. και την αναφορά της Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 305). Στη σύνθεση της μονής Δουσίκου τα σώματα των αγίων διαγράφονται ελεύθερα στο χώρο και δεν αλληλοκαλύπτονται όπως συμβαίνει στη λιτή της Δοχειαρίου λόγω του περιορισμένου διαθέσιμου χώρου.

¹⁰⁰⁵ Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, 173. Εδώ ο δήμιος ακουμπά το κεφάλι της γονατισμένης Ανθίας.

¹⁰⁰⁶ Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 304-306, εικ. 175.9, 177.1.

¹⁰⁰⁷ Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 249-250, εικ. 22. Διαφορετικός είναι ο εικονογραφικός τύπος του βόρειου εξαρτικού της μονής Φιλανθρωπηνών όπου εικονίζεται να σέρνεται από άγρια άλογα (βλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 173, εικ. 146). Παραλλαγή του σχήματος μεταφέρεται στη μονή Γαλατάκη (Καράι, *Galataki*, 83, εικ. 34.α). Στα δύο τελευταία μνημεία εικονίζεται ήδη αποκεφαλισμένη η Ανθία.

¹⁰⁰⁸ Delehaye, *Synaxarium*, 317-3320, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Δεκέμβριος)*, 401-404.

υιοθετείται νωρίτερα στις λιτές των μονών Μεταμόρφωσης¹⁰⁰⁹ και Βαρλαάμ¹⁰¹⁰ στα Μετέωρα. Στις μονές Ρουσάνου¹⁰¹¹, Γαλατάκη¹⁰¹² και Όσιου Μελέτιου¹⁰¹³ αποδίδονται τα παλαιοδιαθηκικά επεισόδια των Τριών Παίδων εν Καμίνω και του Δανιήλ στο λάκκο των λεόντων, παραλλαγές του εικονογραφικού σχήματος που απαντά νωρίτερα στη λιτή της μονής Φιλανθρωπηνών¹⁰¹⁴.

Μαρτύριο του αγίου Σεβαστιανού

18 Δεκεμβρίου

Β πλευρά τόξου μεταξύ Δ και κεντρικού σταυροθόλιου (σχ. 13, αρ. 172 / εικ. 72, 99.α, 106)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ / ΣΕΒΑΣΤΙΑΝΟΥ

Ο άγιος Σεβαστιανός, στη δεξιά πλευρά της παράστασης, αποδίδεται δεμένος στον κορμό δένδρου με πλούσιο φύλλωμα. Κλείνει ελαφρά το κεφάλι προς τα αριστερά και στρέφει το βλέμμα στον θεατή. Στο σώμα του είναι καρφωμένα τα βέλη των τοξοτών που εικονίζονται στην αριστερή πλευρά της σύνθεσης, έτοιμοι για νέες βολές¹⁰¹⁵. Η σκηνή εκτυλίσσεται στα περίχωρα πόλης που αναπτύσσεται στο βάθος της σύνθεσης. Ο ζωγράφος ακολουθεί τον αποκρυσταλλωμένο εικονογραφικό τύπο για την απόδοση του μαρτυρίου, ο οποίος απαντά νωρίτερα στις λιτές των μονών Διονυσίου¹⁰¹⁶, Μεγάλου Μετεώρου¹⁰¹⁷ και Ρουσάνου¹⁰¹⁸. Με παρόμοιο τρόπο αλλά διαφορετική

¹⁰⁰⁹ Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, 173, όπου διαφοροποιείται η διεύθυνση των νεκρών μορφών στο χώρο. Το στιγμιότυπο πριν από τον αποκεφαλισμό των Τριών Παίδων αποδίδεται στη μονή Δουσίκου (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.). Πρβλ. τη σχετική αναφορά από τη Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 310).

¹⁰¹⁰ Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 307-310, εικ. 175.10, 177.2, 179.1.

¹⁰¹¹ Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 253-254, εικ. 233.

¹⁰¹² Kanari, *Galataki*, 70-71, εικ. 34.b.

¹⁰¹³ Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 250-251, εικ. 25.

¹⁰¹⁴ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 72.

¹⁰¹⁵ Delehaye, *Synaxarium*, 321-322, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Δεκέμβριος)*, 421 κ.ε. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 197.ιη'.

¹⁰¹⁶ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 461, λεπτομέρεια εικ. 466. Η μορφή του αγίου Σεβαστιανού είναι ήδη γνωστή στο έργο του Κρητικού ζωγράφου Θεοφάνη. Βλ. ενδεικτικά την παράσταση στον κυρίως ναό της μονής Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, *Σταυρονικήτα*, εικ. 159). Σε ό,τι αφορά την εικονογραφία του αγίου βλ. 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 (2010) 81-96, Stavropoulou-Makri, *Veltsista*, 167-168.

¹⁰¹⁷ Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, 173.

¹⁰¹⁸ Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 255, εικ. 236, 238.

διευθέτηση των μορφών στο χώρο παριστάνεται το μαρτύριο στον βόρειο εξαρτικό της μονής Φιλανθρωπητών¹⁰¹⁹.

Μαρτύριο του αγίου Βονιφάτιου

19 Δεκεμβρίου

Ν πλευρά τόξου μεταξύ Δ και κεντρικού σταυροθόλιου (σχ. 13, αρ. 174 / εικ. 106, 168.ε)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΒΟΝΙΦΑΝΤΙΟΥ

Το σώμα του ακέφαλου αγίου εικονίζεται να εξέρχεται κατά το ήμισυ από θύρα πύργου¹⁰²⁰. Σε πρώτο επίπεδο έχει ζωγραφιστεί ο δήμιος, σε κλίμακα μεγαλύτερη από αυτή του κτιρίου, να τοποθετεί το ξίφος στη θήκη. Ο ζωγράφος υιοθετεί το εικονογραφικό σχήμα τού ήδη αποκεφαλισμένου αγίου, που χρησιμοποιείται για την απόδοση του μαρτυρίου του αγίου Βονιφάτιου στις μονές Κουτλουμουσίου¹⁰²¹, Διονυσίου¹⁰²², Δουσίκου¹⁰²³ και Όσιου Μελέτιου¹⁰²⁴. Ιδιαιτερότητα της παράστασης αποτελεί η θέση του κορμού του μάρτυρα στην πύλη του κτιρίου¹⁰²⁵, εικονογραφικό σχήμα που έχει ήδη χρησιμοποιηθεί στη λιτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων για την απόδοση του μαρτυρίου του αγίου

¹⁰¹⁹ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 173, εικ. 146. Παρόμοια αποδίδεται στη μονή Γαλατάκη (Κανάρη, *Galataki*, εικ. 35.α) και στον Όσιο Μελέτιο (Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 251-252, εικ. 25). Ο λογιζισμός του αγίου και των συντρόφων του παριστάνεται στη λιτή της μονής Κουτλουμουσίου (Millet, *Monuments*, εικ. 165.3).

¹⁰²⁰ Delehay, *Synaxarium*, 325-327, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Δεκέμβριος)*, 477 κ.ε. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 197.ιθ'.

¹⁰²¹ Millet, *Monuments*, εικ. 165.3.

¹⁰²² *Μονή Διονυσίου*, εικ. 461.

¹⁰²³ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Πρβλ. και την αναφορά της Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 312. Στην παράσταση της Βαρλαάμ αποδίδεται το στιγμιότυπο πριν από τον αποκεφαλισμό (ό.π., 310-312, εικ. 175.11, 177.3, 179.2), εικονογραφικός τύπος που έχει χρησιμοποιηθεί νωρίτερα για την απόδοση του μαρτυρίου του αγίου Βονιφάτιου στη Μεταμόρφωση Μετεώρων (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.).

¹⁰²⁴ Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 252-253, εικ. 25.

¹⁰²⁵ Με παρόμοιο τρόπο εικονίζεται το ακέφαλο σώμα του αταύτιστου μάρτυρα στην άνω αριστερή πλευρά της σύνθεσης με παραστάσεις μαρτυρίων του μηνός Ιουνίου στον βόρειο εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπητών (Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 175, εικ. 293).

Θεοδώτου¹⁰²⁶ και στη μονή Δουσίκου για την απόδοση του μαρτυρίου του αγίου Κοδράτου¹⁰²⁷.

Μαρτύριο του αγίου Ιγνατίου Θεοφόρου

20 Δεκεμβρίου

Μέτωπο κόγχης στο κέντρο του Β τοίχου (σχ. 13, αρ. 161 / εικ. 177.β)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟ ΤΟΥ Α / ΓΙΟΥ ΙΕΡΟΜΑΡΤΥ / ΡΟΣ / ΙΓΝΑΤΙΟΥ ΤΟΥ / ΘΕΟΦΟΡΟΥ

Ο άγιος Ιγνάτιος ο Θεοφόρος, επίσκοπος Αντιοχείας, φορώντας αρχιερατικά ενδύματα και σε στάση αποδοχής του μαρτυρίου του εικονίζεται να κατασπαράσσεται από δύο λιοντάρια, τα οποία του ορμούν το ένα στα πόδια (γκρίζο) και το άλλο στον ώμο (καφέ)¹⁰²⁸. Η σκηνή προβάλλει σε τείχος με επάλξεις. Ακολουθείται το τυπικό για την απόδοση του μαρτυρίου, και διαδεδομένο στα μνημεία του 16ου αιώνα, εικονογραφικό σχήμα που επαναλαμβάνεται πανομοιότυπα στην τράπεζα της Μεγίστης Λαύρας¹⁰²⁹ και στις λιτές των μονών Κουτλουμουσίου¹⁰³⁰, Διονυσίου¹⁰³¹, Δουσίκου¹⁰³², Μεταμόρφωσης Μετεώρων¹⁰³³, Ρουσάνου¹⁰³⁴ και Βαρλαάμ¹⁰³⁵, καθώς επίσης στη Φιλανθρωπητών¹⁰³⁶, τη Γαλατάκη¹⁰³⁷ και τον Όσιο Μελέτιο¹⁰³⁸.

¹⁰²⁶ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Από την παράσταση μεταφέρεται και το πυργοειδές οικοδόμημα της φυλακής του αγίου, το οποίο επαναλαμβάνεται στο μαρτύριο του αγίου Κοδράτου στη λιτή της Δουσίκου. Το κτίριο αυτό εμφανίζεται αρχικά στη μονή Σταυρονικήτα, στην παράσταση της Αποτομής του Προδρόμου, όπου όμοια αποδίδεται στα σκαλιά και το αποκεφαλισμένο σώμα του Ιωάννη (Χατζηδάκης, *Σταυρονικήτα*, εικ. 215).

¹⁰²⁷ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

¹⁰²⁸ Delehaye, *Synaxarium*, 329-330, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Δεκέμβριος)*, 491 κ.ε. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 197.κ'.

¹⁰²⁹ Millet, *Monuments*, εικ. 143.2. Στις παραστάσεις της Λαύρας και του Όσιου Μελέτιου εικονίζονται και θεατές του μαρτυρίου (βλ. Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 254).

¹⁰³⁰ Millet, *Monuments*, εικ. 165.3.

¹⁰³¹ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 461.

¹⁰³² Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

¹⁰³³ Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, 173.

¹⁰³⁴ Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 250, εικ. 221.

¹⁰³⁵ Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 312-315, εικ. 175.12, 177.4, 179.3.

¹⁰³⁶ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 173, εικ. 145.

¹⁰³⁷ Kanari, *Galataki*, εικ. 35.b.

¹⁰³⁸ Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 253-254, εικ. 25.

Μαρτύριο της αγίας Ιουλιανής

21 Δεκεμβρίου

Ν πλευρά τόξου μεταξύ Δ και κεντρικού σταυροθόλιου (σχ. 13, αρ. 175 / εικ. 106¹⁰³⁹)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΗΣ ΑΓΙ(ΑΣ) / ΙΟΥΛΙΑ / ΝΗΣ

Η αγία Ιουλιανή αποδίδεται γονατιστή και πίσω της στέκεται, υψώνοντας σπαθί που κρατά με τα δύο χέρια, ο δήμιος¹⁰⁴⁰ έτοιμος να την αποκεφαλίσει. Η σκηνή προβάλλει σε αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος. Με παρόμοιο τρόπο εικονίζεται το μαρτύριο της αγίας Ιουλιανής στις λιτές των μονών Μεταμόρφωσης¹⁰⁴¹ και Βαρλαάμ¹⁰⁴² Μετεώρων, ενώ στο βόρειο εξαρτικό της λιτής της Φιλανθρωπηνών αποδίδεται διαφορετικού τύπου βασανισμός¹⁰⁴³.

Μαρτύριο των αγίων Δέκα Κρήτης

23 Δεκεμβρίου

Β τοίχος, βάση τόξου ΒΔ σταυροθόλιου (σχ. 13, αρ. 147 / εικ. 176.Β)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΔΕΚΑ / ΜΑΡΤΥΡΩΝ ΤΩΝ ΕΝ ΤΗ / ΚΡΗΤΗ

Στο κέντρο της σύνθεσης, και σε δεύτερο επίπεδο, εικονίζεται δήμιος να υψώνει και με τα δύο χέρια ξίφος έτοιμος να αποκεφαλίσει τον μοναδικό ακόμη γονατισμένο και δεόμενο άγιο. Το ιμάτιό του ανεμίζει προς τα πίσω στην έντονη κίνησή του. Οι υπόλοιποι των αγίων Δέκα Κρήτης¹⁰⁴⁴ αποδίδονται σε οριζόντια διάταξη, αποκεφαλισμένοι και πεσμένοι στο έδαφος. Η σκηνή προβάλλει σε λιτό αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος που ορίζεται από ενιαίο τείχος με επάλξεις. Με διαφορές που εστιάζονται στον αριθμό και τη διεύθυνση των εικονιζόμενων μαρτύρων στο χώρο, το χρονικό στιγμιότυπο του μαρτυρίου τους, και τον αριθμό των δημίων που λαμβάνουν μέρος στη σκηνή ο αποκεφαλισμός των αγίων Δέκα

¹⁰³⁹ Βλ. και Millet, *Monuments*, εικ. 235.2.

¹⁰⁴⁰ Delehay, *Synaxarium*, 333-334, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Δεκέμβριος)*, 500 κ.ε. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 197.κα'.

¹⁰⁴¹ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Πρβλ. Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, 173. Στη δημοσιευμένη φωτογραφία διακρίνεται τμήμα της παράστασης (κάτω δεξιά στο εσωράχιο του τόξου).

¹⁰⁴² Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 315-316, εικ. 180.9, 185.1.

¹⁰⁴³ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 173, εικ. 145. Η αγία κρέμεται από τα μαλλιά σε αγχόνη, ενώ ο δήμιος ξύνει το σώμα της με όργανο βασανισμού.

¹⁰⁴⁴ Delehay, *Synaxarium*, 337-340, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Δεκέμβριος)*, 515-518. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 197.κγ' και τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του καθενός ό.π., 159-160.

Κρήτης απαντά στις λιτές των μονών Μεταμόρφωσης Μετεώρων¹⁰⁴⁵, Δουσίκου¹⁰⁴⁶, Βαρλαάμ¹⁰⁴⁷, Γαλατάκη¹⁰⁴⁸, όπως επίσης και στον βόρειο εξαρτικό της μονής Φιλανθρωπηγών¹⁰⁴⁹.

Μαρτύριο του αγίου Στεφάνου

27 Δεκεμβρίου

Β πλευρά της πεσσοειδούς απόληξης ΝΔ κίονα (σχ. 13, αρ. 176 / εικ. 98.β)

επιγραφή: [ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ] ΑΓΙΟΥ ΠΡΩΤΟΜΑΡ / ΤΥΡΟΣ / ΣΤΕΦΑΝΟΥ

Ο τυπικός για την εικονογράφηση του μαρτυρίου λιθοβολισμού χρησιμοποιείται από τον ζωγράφο της λιτής για την απόδοση του μαρτυρίου του αγίου Στεφάνου¹⁰⁵⁰. Πρόκειται για διαδεδομένο εικονογραφικό τύπο, ο οποίος επαναλαμβάνεται στα περισσότερα μνημεία του 16ου αιώνα, με μικρές κάθε φορά διαφορές επικεντρωμένες στις στάσεις και τον αριθμό των ατόμων που λιθοβολούν ή την εμφάνιση δευτερευόντων επεισοδίων¹⁰⁵¹. Η παράσταση του λιθοβολισμού του Στεφάνου εντοπίζεται κατά τον 16ο αιώνα στον ζωγραφικό διάκοσμο των μονών Ξενοφώντος¹⁰⁵², Διονυσίου¹⁰⁵³, Μεταμόρφωσης Μετεώρων¹⁰⁵⁴, Δουσίκου¹⁰⁵⁵, Φιλανθρωπηγών¹⁰⁵⁶, Βαρλαάμ¹⁰⁵⁷ και Γαλατάκη¹⁰⁵⁸.

Μαρτύριο των αγίων Δισμυρίων μαρτύρων

28 Δεκεμβρίου

¹⁰⁴⁵ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

¹⁰⁴⁶ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

¹⁰⁴⁷ Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 319-321, εικ. 180.12, 185.4, 186.

¹⁰⁴⁸ Kanari, *Galataki*, εικ. 36.b.

¹⁰⁴⁹ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 173, εικ. 145.

¹⁰⁵⁰ Delehay, *Synaxarium*, 349-350, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Δεκέμβριος)*, 591-593. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 197.κζ'.

¹⁰⁵¹ Για παράδειγμα στις παραστάσεις της Ξενοφώντος (Millet, *Monuments*, εικ. 182.4), Φιλανθρωπηγών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 145, 146), Βαρλαάμ (Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, εικ. 171.5, 173.1, 175.1) και Γαλατάκη (Kanari, *Galataki*, εικ. 37.b) εικονίζεται η εμφάνιση του Παύλου κατά τη διάρκεια της προσευχής του πρωτομάρτυρα.

¹⁰⁵² Millet, *Monuments*, εικ. 182.4.

¹⁰⁵³ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 462.

¹⁰⁵⁴ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

¹⁰⁵⁵ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

¹⁰⁵⁶ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 173, 176, εικ. 145, 146.

¹⁰⁵⁷ Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 323-326, εικ. 171.5, 173.1, 175.1.

¹⁰⁵⁸ Kanari, *Galataki*, εικ. 37.b.

Β πλευρά πεσσοειδούς απόληξης ΒΔ κίονα (σχ. 13, αρ. 152 / εικ. 99.Β)
ανεπίγραφο

Πυκνή ομάδα δεόμενων αγίων ενδεδυμένων με τις τυπικές φορεσίες των μαρτύρων εικονίζεται εντός φλεγόμενου ναού. Η φωτιά βγαίνει από τα πλάγια παράθυρα του ανοιχτού και στεγασμένου με τρούλο κτιρίου. Οι άγιοι Δισμύριοι μάρτυρες από τη Νικομήδεια και ο επίσκοπος Άνθιμος κήκων εντός ναού κατά τη διάρκεια της λειτουργίας των Χριστουγέννων¹⁰⁵⁹. Στα παλαιότερα παραδείγματα ανάμεσα στην πυκνή ομάδα αγίων ξεχωρίζει η μορφή του επισκόπου Άνθιμου¹⁰⁶⁰. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου αντλεί το πρότυπό του από την αντίστοιχη παράσταση στη λιτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων¹⁰⁶¹, όπου η κεντρική μορφή της ομάδας, προφανώς ο επίσκοπος, αποδίδεται ενδεδυμένη με την τυπική πολυτελή ενδυμασία του μάρτυρα να υψώνει τα χέρια σε στάση αποδοχής του μαρτυρίου¹⁰⁶². Στην παράσταση της Δοχειαρίου η αντίστοιχη μορφή τοποθετείται στη δεξιά πλευρά της σύνθεσης και οι δύο άγιοι του πρώτου επιπέδου στρέφονται προς αυτήν¹⁰⁶³.

Μαρτύριο της αγίας Ανυσίας

30 Δεκεμβρίου

¹⁰⁵⁹ Delehaye, *Synaxarium*, 349-352, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Δεκέμβριος)*, 596-608. Πρβλ. *Ερμηνεία*, κη'.

¹⁰⁶⁰ Στη λιτή της μονής Δουσίκου (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.) ο επίσκοπος, ενδεδυμένος με αρχιεπισκοπικά άμφια, καταλαμβάνει το κέντρο της σύνθεσης. Συμμετρικά προς αυτόν αναπτύσσονται δεόμενοι οι υπόλοιποι άγιοι, φορώντας τις τυπικές πολυτελείς στολές μαρτύρων. Με παρόμοιο τρόπο και σε δύο ζώνες αποδίδεται η σκηνή στον βόρειο εξωνάρθηκα της Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 178, Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 168, εικ. 276.). Ο επίσκοπος, ως κεντρική μορφή στην παράσταση της Δουσίκου, υψώνει τα χέρια με ανεστραμμένες τις παλάμες αποδεχόμενος το μαρτύριο, ενώ στη Φιλανθρωπηνών εμψυχώνει και παρηγορεί τους συναθλητές του. Χαρακτηριστική είναι η μορφή που αποδίδεται να σκύβει, και να ασπάζεται (;) τα χέρια του αγίου.

¹⁰⁶¹ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Η παράσταση αποτελεί παραλλαγή του εικονογραφικού τύπου που εμφανίζεται νωρίτερα στη λιτή της Διονυσίου (*Μονή Διονυσίου*, εικ. 462). Η σκηνή στο Μεγάλο Μετέωρο ζωγραφίζεται σε τεταρτημόριο σταυροθόλιου μαζί με το μαρτύριο της αγίας Ανυσίας. Η παράσταση είναι ορατή στο Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, 171 (στο άνω τμήμα της φωτογραφίας). Το μαρτύριο των Δισμυρίων αναφέρεται επίσης στο ΒΑ οψοφυλάκιο της τράπεζας της Μεγίστης Λαύρας (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 92, αρ. 212, σχ. 2.5.3), καθώς και στις λιτές των μονών Κουτλουμουσίου (ό.π., 309, αρ. 151, σχ. 7.1.5) και Ξενοφώντος, όπου αναφέρονται ως οι 2.853 μάρτυρες της Νικομήδειας, οι οποίοι τιμώνται στις 7 Φεβρουαρίου (ό.π., 405, αρ. 104, σχ. 15.2.1).

¹⁰⁶² Με παρόμοιο τρόπο αποδίδεται το μαρτύριο και στη λιτή της Γαλατάκη (Kanari, *Galataki*, 71, εικ. 38.α).

¹⁰⁶³ Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου απλοποιεί το εικονογραφικό σχήμα της παράστασης στη λιτή της Δουσίκου (μοιάζει να έχει χρησιμοποιηθεί το μισό από το αρχικό σχήμα) και δεν διευκρινίζει, όπως συμβαίνει επίσης στο Μετέωρο, την επισκοπική ιδιότητα της κεντρικής μορφής, διαφοροποιώντας την ενδυμασία. Με τον ίδιο τρόπο αντιμετωπίζεται η μορφή του επισκόπου και στη μονή Γαλατάκη.

Παρεΐά κόγχης ΝΔ παράθυρου, Α πλευρά (σχ. 13, αρ. 106 / εικ. 163.γ)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ / ΑΝΥΣΙΑΣ

Η αγία Ανυσία εικονίζεται να κατευθύνεται προς τα αριστερά υψώνοντας τα χέρια σε στάση αποδοχής του μαρτυρίου, ενώ παράλληλα στρέφει το βλέμμα προς τον θεατή¹⁰⁶⁴. Ο δήμιος, με στρατιωτική ενδυμασία στη δεξιά πλευρά της σύνθεσης, ορμά εναντίον της κρατώντας στο δεξί χέρι μακριά ξύλινη ράβδο, την οποία καρφώνει στο στήθος της αγίας. Η σκηνή προβάλλει σε αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος. Πρόκειται προφανώς για παρερμηνεία της διήγησης του συναξαρίου της, όπου αναφέρεται ότι η αγία καρφώνεται με ξίφος από θυμωμένο στρατιώτη. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου μεταφέρει απλοποιημένο τον εικονογραφικό τύπο που υιοθετείται νωρίτερα στη λιτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων. Στην παράσταση η αγία αποδίδεται καθισμένη σε βράχο και σε στάση αποδοχής του μαρτυρίου της, να λογχίζεται από δύο στρατιώτες, οι οποίοι εικονίζονται στην αριστερή πλευρά της σύνθεσης¹⁰⁶⁵. Παράλληλα με τον εικονογραφικό τύπο του λογχισμού της αγίας απαντά και αυτός της θανάτωσής της με ξίφος¹⁰⁶⁶.

Ιανουάριος

Μαρτύριο του αγίου Θεαγένους

2/3 Ιανουαρίου

Α πλευρά τόξου μεταξύ κεντρικού σταυροθόλιου και νότιου τρούλου (σχ. 13, αρ. 82 / εικ. 68-70, 104)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΕΡΟΜΑΡ / ΤΥΡΟΣ ΘΕΟ / ΓΕΝΟΥΣ

Ο άγιος Θεαγένης (Θεογένης), ενδεδυμένος με αρχιερατικά άμφια, ρίπτεται στη θάλασσα¹⁰⁶⁷. Τον κρατά από τα πόδια στρατιώτης ο οποίος

¹⁰⁶⁴ Delehay, *Synaxarium*, 355-357, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Δεκέμβριος)*, 628-629. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 198.λ'.

¹⁰⁶⁵ Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, 171. Η σκηνή προβάλλει σε φυσικό σκηνικό βάθος και τοποθετείται στο ίδιο τεταρτημόριο με το μαρτύριο των αγίων Δισμυρίων μαρτύρων (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.). Πρβλ. Kanari, *Galataki*, 67. Παράσταση του μαρτυρίου της αγίας Ανυσίας αναφέρεται επίσης στην τράπεζα της Μεγίστης Λαύρας, στο ΒΑ ομοφυλάκιο (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριον*, 92, αρ. 214, σχ. 2.5.3).

¹⁰⁶⁶ Βλ. τις παραστάσεις στις μονές Βαρλαάμ (Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 328-330, εικ. 171.7, 173.3, 175.3) και Γαλατάκη (Kanari, *Galataki*, 67, εικ. 38.b).

¹⁰⁶⁷ *Ερμηνεία*, 198.β'. Στο Συναξάριο Κωνσταντινούπολης η μνήμη του αναφέρεται στις 3 Ιανουαρίου (Delehay, *Synaxarium*, 368. Βλ. και *Synaxaria Selecta*, ό.π., 367-368.43-51). Στον Μεγάλο Συναξαριστή αναφέρεται στις 2 Ιανουαρίου (Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Ιανουάριος)*, 69. Στο ίδιο αναφέρεται ότι το όνομά του αναγράφεται με δύο τρόπους: Θεαγένης και Θεογένης.

προβάλλει πίσω από την καμπύλη που δημιουργεί το ύψωμα, όπου σχεδιάζεται η κλειστή και γεμάτη ψάρια θάλασσα. Τον στρατιώτη συνοδεύουν δύο μάρτυρες του γεγονότος, οι οποίοι στρέφουν τα κεφάλια προς τον άγιο, που πέφτει με τεντωμένα χέρια στη θάλασσα. Αν και δεν έχουν εντοπιστεί εικονογραφικά παράλληλα στα δημοσιευμένα μνημεία της περιόδου¹⁰⁶⁸, ο ζωγράφος της Δοχειαρίου παραλλάσσει ένα τυπικό σχήμα ζωγραφικής απόδοσης ρίψης αγίου σε υδάτινη έκταση. Με παρόμοιο τρόπο αποδίδεται στη λιτή της Δοχειαρίου η ρίψη των αγίων Σαβίνου και Αιθέρου¹⁰⁶⁹. Ακολουθείται πιθανότατα βυζαντινή εικονογραφική παράδοση, καθώς το μαρτύριο του αγίου Θεαγένη αναφέρεται, κατά τους ύστερους βυζαντινούς χρόνους, ανάμεσα στις σκηνές του κύκλου του Μηνολογίου στο Staro Nagoričino¹⁰⁷⁰.

Μαρτύριο του αγίου Καρτερίου

8 Ιανουαρίου

Δ πλευρά τόξου μεταξύ κεντρικού σταυροθόλιου και νότιου τρούλου (σχ. 13, αρ. 85 / εικ. 104, 162.α)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΚΑΡΤΕΡΙΟΥ

Ο άγιος παριστάνεται εντός πυράς στα περικόρα πόλης¹⁰⁷¹. Φορά την τυπική πολυτελή αμφίεση των αγίων μαρτύρων, υψώνει τα χέρια προς τα δεξιά σε στάση δέησης και κλίνει ελαφρά το κεφάλι προς τα αριστερά, ενώ κοιτά τον θεατή. Δίπλα του στέκεται νεαρός δήμιος ο οποίος κρατά στα χέρια δόρυ και καρφώνει τον άγιο στο στήθος. Το σπάνιο μαρτύριο του αγίου Καρτερίου έχει εντοπιστεί, σε ό,τι τουλάχιστον αφορά τα δημοσιευμένα μνημεία του 16ου αιώνα, μόνο στον βόρειο εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπηνών. Η παράσταση διαφοροποιείται εικονογραφικά στο τελευταίο μνημείο, όπου εικονίζεται στρατιώτης να χύνει στο στόμα του αγίου λιωμένο μολύβι¹⁰⁷². Η σκηνή στη λιτή

¹⁰⁶⁸ Παράσταση του μαρτυρίου αναφέρεται στην τράπεζα της Λαύρας, στο ΒΑ οψοφυλάκιο (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 92, αρ. 218, σχ. 2.5.3). Το εικονογραφικό σχήμα για την απόδοση ρίψης αγίου στη θάλασσα απαντά και σε άλλα μνημεία της περιόδου. Βλ. ενδεικτικά τη σκηνή του μαρτυρίου των αγίων Ερμούλου και Στρατόνικου στη Μεταμόρφωση Μετεώρων (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.).

¹⁰⁶⁹ Βλ. σελ. 261 και 258-259 αντίστοιχα.

¹⁰⁷⁰ Μιζονιός, *Μηνολογία*, 270 (Θεαγένης ἐν τῇ θαλάσῃ). Παράσταση του πιθανότατα διατηρείται και στο Ρεέ (ό.π., 368).

¹⁰⁷¹ Delehay, *Synaxarium*, 377-379, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Ιανουάριος)*, 164-165.

¹⁰⁷² Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 178, Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 158, εικ. 257.

της Δοχειαρίου ακολουθεί τυποποιημένο εικονογραφικό τύπο καύσης αγίου σε πυρά, ανάλογο με αυτόν των αγίων Καλλίνικου (εικ. 164.ζ), Κρήσκεντος (εικ. 137) και ευαγγελιστή Ματθαίου (εικ. 120). Στον εικονογραφικό αυτόν τύπο ο ζωγράφος προσθέτει επιπλέον το λογχισμό του αγίου.

Μαρτύριο του αγίου Πολύευκτου

9 Ιανουαρίου

Α πλευρά τόξου μεταξύ κεντρικού σταυροθόλιου και νότιου τρούλου (σχ. 13, αρ. 83 / εικ. 104, 161.β)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ / ΠΟΛΙΕΥΚ / ΤΟΣ

Ο άγιος Πολύευκτος, στο κέντρο της σύνθεσης, εικονίζεται γονατισμένος και με τα χέρια σε στάση δέησης. Στρέφει τον κορμό και το κεφάλι προς τον θεατή, στον οποίο απευθύνει επίσης το βλέμμα. Πλάι του, σε πρώτο επίπεδο, στέκεται ο δήμιος με την πλάτη στραμμένη στον θεατή σε μια χορευτική παρά τη στατικότητα της απόδοσης. Αποδίδεται να υψώνει με τα δύο χέρια ξίφος, φέρνοντάς το πίσω από την πλάτη, έτοιμος να το κατεβάσει με ορμή για να αποκεφαλίσει τον άγιο¹⁰⁷³. Την αίσθηση κίνησης τονίζουν τα ανεμίζοντα ιμάτιά του. Ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης το κάλυμμα της κεφαλής του δημίου, κάτι ανάμεσα σε περικεφαλαία και τουρμπάνι. Η σκηνή προβάλλει σε αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου αντλεί το εικονογραφικό σχήμα από τη λιτή της μονής Δουσίκου και το μαρτύριο των αγίων Ακεψηή και Αειθαλά (11 Δεκεμβρίου)¹⁰⁷⁴. Με τον ίδιο τρόπο (στάση και κίνηση) και το ίδιο ακριβώς κάλυμμα κεφαλής παριστάνεται ο δήμιος στο μαρτύριο των αγίων Γουρία, Σαμωνά και Αβίβου στη λιτή της μονής Ρουσάνου¹⁰⁷⁵. Με την αποτομή του αγίου

¹⁰⁷³ Delehay, *Synaxarium*, 379, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Ιανουάριος)*, 168. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 198.θ'.

¹⁰⁷⁴ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Το μαρτύριο καταλαμβάνει την άνω δεξιά πλευρά της ημικυκλικής απόληξης του νότιου τοίχου και ιστορείται έπειτα από το μαρτύριο της αγίας Βαρβάρας. Ο δήμιος εικονίζεται με την ίδια ακριβώς στάση αλλά κανονική περικεφαλαία. Παρόμοια είναι και η στάση του γονατισμένου αγίου, του οποίου τα χέρια αυτή τη φορά καλύπτονται από το ιμάτιό του.

¹⁰⁷⁵ Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, εικ. 229-230.

αποδίδεται το μαρτύριο στις λιτές των μονών Φιλανθρωπητών¹⁰⁷⁶ και Μεταμόρφωσης Μετεώρων¹⁰⁷⁷.

Μαρτύριο ανεπίγραφου αγίου

Ιανουάριος;

Δ πλευρά τόξου μεταξύ κεντρικού σταυροθόλιου και Ν τρούλου (σχ. 13, αρ. 84 / εικ. 71, 84, 104)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ

Σε πρώτο επίπεδο εικονίζεται στο κέντρο της σύνθεσης ανεπίγραφος άγιος¹⁰⁷⁸, ενδεδυμένος με την τυπική πολυτελή αμφίεση των μαρτύρων. Είναι πεσμένος στα γόνατα, σε τραχύ έδαφος με χαμηλή βλάστηση. Πίσω του στέκονται, κρατώντας στα υψωμένα χέρια μεγάλες πέτρες, δύο νεαροί δήμιοι. Δεξιά, στο βάθος της παράστασης, υψώνεται περιτειχισμένη πόλη. Πρόκειται για τυπική σκηνή λιθοβολισμού αγίου. Με παρόμοιο τρόπο αποδίδονται στη λιτή της Δοχειαρίου οι δήμιοι στο μαρτύριο των αγίων Κοσμά και Δαμιανού (εικ. 159.β), ενώ για τη μορφή του πεσμένου αγίου υιοθετείται εικονογραφικός τύπος κοινός για την απόδοση διαφόρων μαρτυρίων¹⁰⁷⁹.

Μαρτύριο της αγίας Τατιανής

12 Ιανουαρίου

Α πλευρά τόξου μεταξύ κεντρικού σταυροθόλιου και Β τρούλου (σχ. 13, αρ. 167 / εικ. 109, 178.δ)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ. ΤΑΤΙΑ / ΝΗΣ

¹⁰⁷⁶ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 178-179, Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 160, εικ. 261. Τόσο στη μονή Φιλανθρωπητών όσο και στη Μεταμόρφωση ο άγιος έχει ήδη αποκεφαλιστεί. Παράσταση του μαρτυρίου αναφέρεται και στην τράπεζα της Λάυρας, στο ΒΑ οψοφυλάκιο (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 92, αρ. 228, σχ. 2.5.3).

¹⁰⁷⁷ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Πρόκειται για έναν τυπικό αποκεφαλισμό αγίου. Ο άγιος κείται στο έδαφος πεσμένος πλάγια και ανάσκελα, ενώ πίσω του ο δήμιος επανατοποθετεί το ξίφος στη θήκη.

¹⁰⁷⁸ Πρόκειται πιθανότατα για άγιο του Ιανουαρίου, καθώς εικονίζεται ανάμεσα σε μάρτυρες του ίδιου μήνα. Μεταξύ των αγίων του Ιανουαρίου δεν αναφέρεται στην *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης* του Διονυσίου κανένας μάρτυρας που να λιθοβολήθηκε (*Ερμηνεία*, 198-199). Θα μπορούσε να είναι οποιοσδήποτε από τους αναφερόμενους αγίους του Ιανουαρίου, για τον οποίο ο ζωγράφος της Δοχειαρίου ακολούθησε διαφορετικό από το προτεινόμενο στην *Ερμηνεία* εικονογραφικό σχήμα.

¹⁰⁷⁹ Είναι κοινός τρόπος για την απόδοση μορφής που πέφτει με τα γόνατα στο έδαφος ή άλλη επιφάνεια. Βλ. ενδεικτικά τις μορφές του αποστόλου Ανανία (εικ. 123), του αγίου Βάκκου (εικ. 125) και της αγίας Αντωνίνης (εικ. 128).

Η αγία εικονίζεται γονατισμένη με τα χέρια σκεπασμένα από το ιμάτιό της. Πίσω της στέκεται με υψωμένο σπαθί νεαρός δήμιος¹⁰⁸⁰. Η σκηνή προβάλλει σε αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος. Με παρόμοιο τρόπο αποδίδεται το μαρτύριο της αγίας Τατιανής στον βόρειο εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπητών¹⁰⁸¹, καθώς και στη λιτή της μονής Βαρλαάμ¹⁰⁸².

Μαρτύριο των αγίων Ερμούλου και Στρατονίου

13 Ιανουαρίου

Δ πλευρά τόξου μεταξύ κεντρικού σταυροθόλιου και Β τρούλου (σχ. 13, αρ. 168 / εικ. 109, 178.ε)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΩΝ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ / ΕΡΜΥΛΟΥ· ΚΑΙ ΣΤΡΑΤΟΝΙ / ΚΟΥ

Τους δύο αγίους έχουν πετάξει στη θάλασσα τέσσερις δήμιοι στρατιώτες, οι οποίοι εικονίζονται πίσω από το φυσικό πλάτωμα της βραχώδους όχθης να παρατηρούν την πτώση τους¹⁰⁸³. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου χρησιμοποιεί τον εικονογραφικό τύπο που υιοθετήθηκε νωρίτερα στη λιτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων¹⁰⁸⁴. Το ίδιο εικονογραφικό σχήμα, ελαφρά παραλλαγμένο, επαναλαμβάνεται στη λιτή της μονής Βαρλαάμ¹⁰⁸⁵, ενώ πανομοιότυπο μεταφέρεται στον μεταγενέστερο ζωγραφικό διάκοσμο του Όσιου Μελέτιου¹⁰⁸⁶.

Μαρτύριο ανεπίγραφων αγίων

14 Ιανουαρίου

Μέτωπο τοξωτής επιφάνειας στο κέντρο Β τοίχου, Δ πλευρά (σχ. 13, αρ. 159 / εικ. 175.α)

¹⁰⁸⁰ Delehaye, *Synaxarium*, 385, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Ιανουάριος)*, 193. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 198.ια´.

¹⁰⁸¹ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 179, Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 159, εικ. 259. Παράσταση του μαρτυρίου αναφέρεται επίσης στην τράπεζα της Λαύρας, στο ΒΑ οψοφυλάκιο (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριον*, 92, αρ. 234, σχ. 2.5.3).

¹⁰⁸² Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 333-334, εικ. 171.2, 172.2

¹⁰⁸³ Delehaye, *Synaxarium*, 387, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Ιανουάριος)*, 194-198. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 198.ιβ´.

¹⁰⁸⁴ Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, 171. Με ανάλογο τρόπο αποδίδεται το μαρτύριο στον βόρειο εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπητών, όπου τους αγίους πετούν στη θάλασσα από βάρκα (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 179, εικ. 149).

¹⁰⁸⁵ Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 334-336, εικ. 171.3, 172.3.

¹⁰⁸⁶ Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 255-256, εικ. 22. Διαφορετικά παριστάνεται το μαρτύριο στη μονή Γαλατάκη (Καναρί, *Galataki*, 79, εικ. 40.α), όπου τον καθένα άγιο πετά στη θάλασσα ξεχωριστός δήμιος.

Σε καθ' ύψος παράταξη εικονίζονται έξι νεκροί μοναχοί, εκ των οποίων οι δύο αποκεφαλισμένοι. Οι μορφές τοποθετούνται μπροστά από βραχώδες όρος. Πρόκειται πιθανότατα για τους εν Σινά και Ραϊθώ πατέρες, η μνήμη των οποίων τιμάται στις 14 Ιανουαρίου¹⁰⁸⁷. Ο ζωγράφος, παρότι τοποθετεί τους πατέρες με την κεφαλή δεξιά, δημιουργεί μια παράσταση που συγγενεύει με αυτή της λιτής στη Μεταμόρφωση Μετεώρων¹⁰⁸⁸. Με ανάλογο τρόπο αποδίδεται το μαρτύριο στα υπόλοιπα δημοσιευμένα μνημεία της περιόδου, με διαφορές που εστιάζονται κυρίως στη διευθέτηση των μορφών στο χώρο¹⁰⁸⁹.

Μαρτύριο των αγίων (Σ)Πευσίππου, Ελασίππου, Βελεσίππου (ή Μελεσίππου) και της μαμής τους Νεονίλλης

16 Ιανουαρίου

Α πλευρά τόξου μεταξύ κεντρικού σταυροθόλιου και Β τρούλου (σχ. 13, αρ. 166 / εικ. 69, 90, 109)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΩΝ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΠΕΥΣΙ / ΠΠΟΥ· ΕΛΑΣΙΠΠΟΥ· ΚΑΙ ΝΕΟΝΙΛΑΣ ΤΗΣ ΜΑΜΗΣ ΑΥΤΩΝ

Οι άγιοι (Σ)Πεύσιππος, Ελάσιππος και ο Βελέσιππος (ή Μελέσιππος), όπως και η μαμή τους Νεονίλλη¹⁰⁹⁰, η οποία προβάλλει στην αριστερή πλευρά της σύνθεσης, αποδίδονται δεόμενοι μέσα σε δυνατή πυρά. Με τον ίδιο τρόπο παριστάνεται το μαρτύριο στη λιτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων¹⁰⁹¹.

Μαρτύριο της αγίας Θεοδούλης

18 Ιανουαρίου

Ν τοίχος, κεντρικό τμήμα λιτής (σχ. 13, αρ. 93 / εικ. 160¹⁰⁹²)

¹⁰⁸⁷ Delehaye, *Synaxarium*, 389-391, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Ιανουάριος)*, 217 κ.ε. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 198.ιγ'.

¹⁰⁸⁸ Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, 171.

¹⁰⁸⁹ Βλ. βόρειο εξαρτικό μονής Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 179, Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 159, εικ. 259), Βαρλαάμ (Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 336-339, εικ. 171.4, 172.4), Γαλατάκη (Καναρί, *Galataki*, εικ. 40.b) και Όσιο Μελέτιο (Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 256-257, εικ. 22).

¹⁰⁹⁰ Delehaye, *Synaxarium*, 396-397, όπου αναφέρονται ως Σπεύσιππος, Ελάσιππος και Βελέσιππος. Βλ. επίσης Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Ιανουάριος)*, 272-273. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 198.ιε', όπου αναφέρονται ως (Σ)πεύσιππος, Ελάσιππος, Μελέσιππος και Νεονίλα. Ο Βελέσιππος ή Μελέσιππος δεν αναφέρεται στην επιγραφή της παράστασης, αν και εικονίζεται με τους συναθλητές του. Η απόδοση του μαρτυρίου συμπίπτει με τις επιταγές της *Ερμηνείας*.

¹⁰⁹¹ Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, 171.

¹⁰⁹² Βλ. και Millet, *Monuments*, εικ. 241.2.

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΘΕΟΔΟΥ / ΛΗΣ

Η αγία Θεοδούλη, σε πρώτο επίπεδο φορώντας περίζωμα στη μέση, εικονίζεται επάνω σε σχάρα κάτω από την οποία καίει δυνατή φωτιά¹⁰⁹³. Πίσω της στέκουν οι δήμιοι στρατιώτες, οι οποίοι με τη στάση του σώματος και τις κινήσεις των χεριών, καθώς και το άμεσο βλέμμα προς τον θεατή, παρουσιάζουν το μαρτύριο στο κοινό. Στο βάθος της σύνθεσης υψώνονται τα τείχη πόλης και διακρίνονται οι στέγες των σπιτιών. Πρόκειται για ένα σπάνιο μαρτύριο, για το οποίο στην έως τώρα έρευνα δεν έχουν εντοπιστεί εικονογραφικά παράλληλα στα δημοσιευμένα μνημεία της περιόδου. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου στρέφεται πιθανότατα σε εικονογραφικά σχήματα παρόμοιων μαρτυριών, όπως των αγίων Λαυρεντίου (εικ. 168.δ) και Ορέστη (εικ. 170) στον κύκλο του Μηνολογίου της λιτής¹⁰⁹⁴.

Μαρτύριο του αποστόλου Τιμόθεου

22 Ιανουαρίου

Ημικυκλική απόληξη κόγχης στο κέντρο του Β τοίχου (σχ. 13, αρ. 162 / εικ. 176)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙ / ΟΥ ΑΠΟΣΤΟ / ΛΟΥ / ΤΙΜΟ / ΘΕΟΥ

Στη δεξιά πλευρά της σύνθεσης ο Τιμόθεος, ενδεδυμένος με αρχιερατικά άμφια, εικονίζεται πεσμένος στα γόνατα να στρέφεται υψώνοντας το δεξί χέρι προς την πλευρά των δημίων, σε στάση αποδοχής του μαρτυρίου του¹⁰⁹⁵. Οι δύο νεαροί άνδρες, στην αριστερή πλευρά της σύνθεσης, υψώνουν στα χέρια μακριές ξύλινες ράβδους. Η σκηνή προβάλλει σε χαμηλό τείχος, το οποίο δεξιά –όπου και η μορφή του μάρτυρα– απολήγει σε κτίριο. Με παραλλαγές, που αφορούν κυρίως στον αριθμό των δημίων οι οποίοι βασανίζουν τον απόστολο το μαρτύριο

¹⁰⁹³ Delehaye, *Synaxarium*, 401-402, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Ιανουάριος)*, 347 κ.ε. Στην *Ερμηνεία* αναφέρεται στις 16 Ιανουαρίου (*Ερμηνεία*, 198, ις') και προτείνεται ως εικονογράφιση του μαρτυρίου ο θάνατος στην κάμινο.

¹⁰⁹⁴ Η στάση της αγίας θυμίζει επίσης τη μορφή του Ορέστη στο μαρτύριο των αγίων Πέντε Περσών μαρτύρων στις λιτές των μονών Μεταμόρφωσης Μετεώρων (Χατζηδάκης – Σοφινός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, 173) και Δουσίκου (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.). Στην παράσταση της Δουσίκου ο Ορέστης τοποθετείται σε επιφάνεια που θυμίζει τραπέζι.

¹⁰⁹⁵ Delehaye, *Synaxarium*, 411-412, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Ιανουάριος)*, 488. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 199.κβ'.

απαντά στις λιτές των μονών Μεταμόρφωσης¹⁰⁹⁶ και Βαρλαάμ¹⁰⁹⁷ στα Μετέωρα, καθώς επίσης στη Γαλατάκη¹⁰⁹⁸ και τον Όσιο Μελέτιο¹⁰⁹⁹.

Μαρτύριο των αγίων Κλήμεντα και Αγαθάγγελου

23 Ιανουαρίου

Εσωράχιο ΒΔ παράθυρου, Α πλευρά (σχ. 13, αρ. 144 / εικ. 171, 173.Β)

επιγραφή: [ΜΑΡΤΥΡ]ΙΟΝ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ / [ΚΛ]ΗΜΕΝΤΟΣ ΑΓΚΥ / [ΡΑΣ ΚΑΙ ΑΓ]ΑΘΑ / [ΓΓΕΛΟΥ]

Οι δύο άγιοι αναμένουν τον αποκεφαλισμό τους¹¹⁰⁰. Αποδίδονται πιθανότατα όρθιοι και ο επίσκοπος Αγκύρας Κλήμης φορά αρχιερατικά άμφια¹¹⁰¹. Η σκηνή, που προβάλλει σε αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος, φέρει πολλές φθορές και απολεπίσεις στη ζωγραφική επιφάνεια λόγω υγρασίας, καθιστώντας δύσκολη την ανάγνωσή της¹¹⁰². Στην αντίστοιχη παράσταση στη λιτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων οι δύο άγιοι εικονίζονται όρθιοι να περιμένουν την

¹⁰⁹⁶ Χατζηδάκης – Σοφινός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, 171.

¹⁰⁹⁷ Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 340-342, εικ. 193.2. Στην αντίστοιχη παράσταση στον βόρειο εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπηγών αποδίδεται ο αποκεφαλισμός του αγίου (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 179, εικ. 150).

¹⁰⁹⁸ Kanari, *Galataki*, εικ. 42.a.

¹⁰⁹⁹ Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 259-260, εικ. 25.

¹¹⁰⁰ Delehaye, *Synaxarium*, 415-418, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Ιανουάριος)*, 513 κ.ε. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 199.κγ´.

¹¹⁰¹ Μόλις που διακρίνεται το ωμοφόριό του. Από την παράσταση δεν είναι καθόλου ορατή η μορφή του δημίου, η οποία προφανώς κατείχε τον κενό και απολεπισμένο χώρο στην αριστερή πλευρά της σύνθεσης. Σε καλύτερη κατάσταση διατηρείται το κτίριο που υψώνεται στη δεξιά πλευρά της σκηνής, πίσω από τους δύο μάρτυρες.

¹¹⁰² Στις παρειές του τόξου που ανοίγεται στο βορειοδυτικό τμήμα της ανωδομής της λιτής εικονίζονται δύο ακόμη αδιάγνωστα μαρτύρια. Στη δυτική πλευρά (σχ. 13, αρ. 142 / εικ. 171) έχει εκπέσει το μεγαλύτερο μέρος της ζωγραφικής επιφάνειας και δεν διακρίνεται η παράσταση. Είναι ορατή, στην κάτω αριστερή πλευρά της σύνθεσης, κεφαλή αγίου με φωτοστέφανο, επάνω σε μαρμάρινη πιθανώς πλάκα. Η θέση της σκηνής, σε μεγάλο ύψος και σκοτεινό χώρο, δεν επιτρέπει την εξαγωγή συμπερασμάτων. Στην απέναντι ανατολική παρειά (σχ. 13, αρ. 145 / εικ. 171, 173.Β), οι φθορές από την υγρασία είναι σαφώς μικρότερες. Διακρίνεται μέρος της επιγραφής ([ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ] ΙΕΡΟΜΑΡΤΥΡΟΣ [...]ΙΟΥ), καθώς και η κεφαλή (αποκεφαλισμένου;) αγίου να προβάλλει σε κλειστή υδάτινη έκταση που ορίζει βραχώδες όρος. Η αριστερή πλευρά της σύνθεσης φέρει τις περισσότερες φθορές και δεν είναι δυνατή η ανάγνωσή της. Στο τύμπανο του τόξου δεν διατηρείται η ζωγραφική επιφάνεια και είναι ορατά τα τούβλα του κλειστού σήμερα παράθυρου (εικ. 171). Πέρα από τις εκτεταμένες φθορές στον συγκεκριμένο χώρο της ανωδομής της λιτής, η ακριβής ταύτιση των προαναφερθέντων μαρτυρίων δυσχεραίνεται ακόμη περισσότερο από το γεγονός ότι στον εν λόγω χώρο αναπτύσσονται σειρά μαρτυρίων διαφορετικών μηνών. Έτσι, στη δυτική πλευρά ιστορούνται μαρτύρια του Αυγούστου, στην ανατολική του Ιουνίου, στο εσωράχιο της Δ πλευράς του Απριλίου και στο εσωράχιο της Α του Ιανουαρίου.

εκτέλεσή τους¹¹⁰³. Με ανάλογο τρόπο εικονίζεται το μαρτύριο στις μονές Βαρλαάμ¹¹⁰⁴, Γαλατάκη¹¹⁰⁵ και Όσιου Μελέτιου¹¹⁰⁶.

Μαρτύριο του αγίου Ιππολύτου, πάπα Ρώμης

30 Ιανουαρίου

Δ τοίχος, κεντρικό τμήμα Δ τοίχου (σχ. 13, αρ. 118 / εικ. 168.α)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΕΡΟ / ΜΑΡΤΥΡΟΣ ΙΠΠΟΥΛΤΟΥ ΠΑΠΑ / ΡΩΜΗΣ

Τον άγιο Ιππόλυτο ρίχνει με το κεφάλι στη θάλασσα νεαρή ανδρική μορφή, η οποία τον κρατά από το δεξί χέρι και πόδι¹¹⁰⁷. Ο μάρτυρας φορά αρχιερατικά άμφια. Στο βάθος της σύνθεσης αναπτύσσεται περιτειχισμένη πόλη. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου μεταφέρει το εικονογραφικό σχήμα που έχει χρησιμοποιηθεί στη λιτή της μονής Ρουσάνου, χωρίς τη λεπτομέρεια της κρεμασμένης άγκυρας στον λαιμό του αγίου και τη μορφή του παρατηρητή¹¹⁰⁸. Πρόκειται για απλοποιημένη παραλλαγή του εικονογραφικού τύπου που εμφανίζεται νωρίτερα στη λιτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων¹¹⁰⁹. Με ανάλογο, αλλά σαφώς πιο φυσιοκρατικό και δραματικό τρόπο, έχει αποδοθεί η ρίψη του αγίου στη θάλασσα στον βόρειο εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπητών¹¹¹⁰. Στην αντίστοιχη παράσταση στη μονή Γαλατάκη εικονίζεται μαζί με τον άγιο Ιππόλυτο και η αγία Χρυσή¹¹¹¹.

¹¹⁰³ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Κι εδώ ο επίσκοπος Αγκύρας φορά αρχιερατικά άμφια ενώ ο Αγαθάγγελος χιτώνα και ιμάτιο που καλύπτει τα χέρια του. Πίσω τους στέκεται ο νεαρός δήμιος ξεσπαθώνοντας. Βλ. Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, εικ. 42.1. Στην παράσταση του βόρειου εξωνάρθηκα της Φιλανθρωπητών, όπου υιοθετείται το ίδιο εικονογραφικό σχήμα, οι μορφές στρέφονται προς τα αριστερά (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 179, εικ. 150).

¹¹⁰⁴ Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 342-344, εικ. 193.3.

¹¹⁰⁵ Kanari, *Galataki*, εικ. 42.b.

¹¹⁰⁶ Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 260-261, εικ. 25.

¹¹⁰⁷ Delehaye, *Synaxarium*, 431-434, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Ιανουάριος)*, 659.

¹¹⁰⁸ Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 255, εικ. 239.

¹¹⁰⁹ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Εδώ τον άγιο πετούν στο νερό δύο δήμιοι κρατώντας τον ο ένας από τα πόδια και ο άλλος από τον κορμό. Με όμοιο τρόπο ζωγραφίζεται στη λιτή της μονής Δουσίκου (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.) το μαρτύριο του επισκόπου Ρώμης Κλήμεντα. Στην παράσταση προστίθενται μορφές μαρτύρων-παρατηρητών, αλλά ο εικονογραφικός τύπος των μαρτυρίων των δύο αγίων Ρώμης παραμένει κοινός, επιβεβαιώνοντας για μια ακόμη φορά τη χρήση ενός τυποποιημένου εικονογραφικού σχήματος για την απόδοση θανάτωσης αγίων που μαρτύρησαν με κοινό τρόπο.

¹¹¹⁰ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 179, εικ. 150, όπου εδώ τον άγιο ρίχνουν δύο άτομα.

¹¹¹¹ Kanari, *Galataki*, 79, εικ. 44.b.

Μαρτύριο των αγίων Κύρου και Ιωάννου

31 Ιανουαρίου

Μέτωπο τοξωτής επιφάνειας στο κέντρο Β τοίχου, Α πλευρά (σχ. 13, αρ. 164 / εικ. 175.β)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΩΝ / ΑΓΙΩΝ / ΚΥΡΟΥ / Κ(ΑΙ) ΙΩ(ΑΝΝΗ)

Οι άγιοι Κύρος και Ιωάννης, στη δεξιά πλευρά της σκηνής, αποδίδονται όρθιοι, να σκύβουν ελαφρά το κεφάλι έτοιμοι να δεχθούν το χτύπημα του σπαθιού του δημίου τους¹¹¹². Αυτός στέκεται πιο πίσω και με μία ατέχνως αποδοσμένη και αφύσικη κίνηση υψώνει το σπαθί με το δεξί χέρι. Η σκηνή προβάλλει σε αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος. Για την απόδοση του μαρτυρίου των αγίων Κύρου και Ιωάννη επιλέγονται διαφορετικά κάθε φορά στιγμιότυπα, τα οποία τοποθετούνται χρονικά πριν ή μετά από τον αποκεφαλισμό τους¹¹¹³. Η σύνθεση της Δοχειαρίου μεταφέρει το εικονογραφικό σχήμα της αντίστοιχης παράστασης στη λιτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων¹¹¹⁴, το οποίο επαναλαμβάνεται σχεδόν όμοιο στις λιτές των μονών Βαρλαάμ¹¹¹⁵ και Όσιου Μελέτιου¹¹¹⁶.

Φεβρουάριος

Μαρτύριο του αγίου Τρύφωνος

1 Φεβρουαρίου

ΝΔ γωνία λιτής, κάτω ζώνη διακόσμησης (σχ. 13, αρ. 215 / εικ. 164.γ)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ / ΤΡΙΦΩΝΟΣ

¹¹¹² Delehaye, *Synaxarium*, 433-435, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Ιανουάριος)*, 662-664.

¹¹¹³ Στον βόρειο εξαρτικό της μονής Φιλανθρωπητών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 179, εικ. 150) ο ένας άγιος έχει ήδη αποκεφαλιστεί και ο δήμιος υψώνει το σπαθί για να σκοτώσει τον άλλο. Παραλλαγή του ίδιου τύπου μεταφέρεται στη μονή Γαλατάκη (Καναρί, *Galataki*, εικ. 42.c).

¹¹¹⁴ Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, εικ. 42.2. Από την παράσταση του Μετεώρου μεταφέρεται η μορφή του δημίου, το υψωμένο δεξί χέρι του οποίου δένεται με τον ίδιο αφύσικο τρόπο στον ώμο του.

¹¹¹⁵ Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 344-345, εικ. 193.4. Ο ζωγράφος μάλιστα της σύνθεσης αποδίδει – σε σύγκριση με τις παρατάσεις του Μετεώρου και του Δοχειαρίου– σαφώς καλύτερα την κίνηση του δημίου, που απλώνει προς τα πίσω το χέρι ώστε να επιτεθεί στους μάρτυρες.

¹¹¹⁶ Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 262, εικ. 26. Στην παράσταση η αφύσικη στάση του δημίου θυμίζει την αντίστοιχη μορφή στις λιτές Μετεώρου και Δοχειαρίου.

Ο άγιος αποδίδεται γονατισμένος και έτοιμος να δεχθεί το μαρτύριό του. Πίσω του στρατιώτης τραβά το ξίφος από τη θήκη για να τον αποκεφαλίσει¹¹¹⁷. Η σκηνή προβάλλει σε σκηνικό αρχιτεκτονικό βάθος. Ο ζωγράφος μεταφέρει τον εικονογραφικό τύπο του νάρθηκα της Διονυσίου, μεταθέτοντας χρονικά το εικονιζόμενο στιγμιότυπο¹¹¹⁸. Το στιγμιότυπο πριν από την αποτομή, με μικρές διαφορές ως προς τη στάση του μάρτυρα (όρθιου ή γονατιστού), ακολουθείται στις λιτές των μονών Μεταμόρφωσης¹¹¹⁹ και Βαρλαάμ¹¹²⁰ στα Μετέωρα, καθώς και στον βόρειο εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπηνών¹¹²¹. Στις αντίστοιχες συνθέσεις στις μονές Γαλατάκη και Όσιου Μελέτιου η αποτομή του μάρτυρα συνδυάζεται με επιπλέον βασανιστήριο¹¹²².

Μαρτύριο του αγίου Θεόδωρου του Στρατηλάτη

8 Φεβρουαρίου

Δ πλευρά πεσσοειδούς απόληξης ΒΑ κίονα (σχ. 13, αρ. 165 / εικ. 95.γ, 96)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΕ / ΓΑΛΟΜΑΡ / ΤΥΡΟΣ / ΘΕΟΔΩ / ΡΟΥ· / ΤΟΥ ΣΤΡΑ / ΤΙΛΑ / ΤΟΥ

Ο άγιος Θεόδωρος, ενδεδυμένος με πολυτελή αμφίεση, εικονίζεται γονατισμένος στο κέντρο της σύνθεσης. Πίσω του στέκεται στρατιώτης με πλήρη στρατιωτική εξάρτυση, ο οποίος βγάζει το ξίφος από τη θήκη, ενώ κλείνει ελαφρά την κεφαλή προς τον άγιο¹¹²³. Η μορφή προβάλλει σε εξάγωνο κτίριο που υψώνεται στο κέντρο τείχους, το αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος της σύνθεσης. Με τη σκηνή της αποτομής εικονίζεται το μαρτύριο του αγίου στη λιτή

¹¹¹⁷ Delehaye, *Synaxarium*, 437, Δουκάκης – Γεωργίου, *Μέγας Συναξαριστής (Φεβρουάριος)*, 7 κ.ε. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 199.α΄.

¹¹¹⁸ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 531. Εδώ ο στρατιώτης έχει ήδη σηκώσει ψηλά το σπαθί.

¹¹¹⁹ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Ο άγιος εικονίζεται όρθιος και πίσω του στέκεται με υψωμένο το ξίφος ο δήμιος.

¹¹²⁰ Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 347-349, εικ. 189.5, 191.1. Στην αντίστοιχη παράσταση στη λιτή της Ρουσάνου ο άγιος είναι ήδη αποκεφαλισμένος (Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 254-255, εικ. 236).

¹¹²¹ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 179, εικ. 151.

¹¹²² Βλ. αναλυτικά Kanari, *Galataki*, 61-62, εικ. 45.a και Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 263-264, εικ. 26.

¹¹²³ Delehaye, *Synaxarium*, 451-453, Δουκάκης – Γεωργίου, *Μέγας Συναξαριστής (Φεβρουάριος)*, 162 κ.ε. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 199.η΄.

της Μεταμόρφωσης Μετεώρων¹¹²⁴, εικονογραφικός τύπος που επαναλαμβάνεται στις λιτές των γειτονικών μονών Ρουσάνου¹¹²⁵ και Βαρλαάμ¹¹²⁶, καθώς επίσης στη Γαλατάκη¹¹²⁷ και τον Όσιο Μελέτιο¹¹²⁸.

Μαρτύριο του αγίου Θεόδωρου του Τήρωνος

17 Φεβρουαρίου

Δ πλευρά πεσσοειδούς απόληξης ΝΑ κίονα (σχ. 13, αρ. 81 / εικ. 97.Β)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ / ΜΕΓΑΛΟΜΑΡΤΥΡΟΣ ΘΕΟΔΩ / ΡΟΥ ΤΟΥ ΤΥΡΟΝΟΣ

Ο άγιος, στο κέντρο της σύνθεσης, εικονίζεται δεόμενος μέσα σε κτιστή πύρινη κάμινο¹¹²⁹. Φορά πολυτελή ενδύματα και προβάλλει ανάμεσα σε δύο βραχώδη όρη, ενώ στο βάθος της σκηνής υψώνονται τείχη πόλης με επάλξεις. Στην παράσταση της λιτής μεταφέρεται απλοποιημένος ο εικονογραφικός τύπος του νάρθηκα της μονής Διονυσίου¹¹³⁰. Το σχήμα της Διονυσίου επαναλαμβάνεται, με μικρές κάθε φορά διαφορές στην απόδοση της καμίνου ή την παρουσία δευτερευουσών μορφών, στα περισσότερα δημοσιευμένα μνημεία του 16ου αιώνα¹¹³¹.

¹¹²⁴ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Εικονίζεται ήδη αποκεφαλισμένος και ο δήμιος έχει ακόμη το ξίφος στο ύψος του λαιμού του αγίου. Το μαρτύριο του Θεόδωρου Στρατηλάτη εικονίζεται μαζί με αυτό του ομώνυμου Τήρωνος και του αγίου Νικηφόρου στο ίδιο τεταρτημόριο σταυροθόλιου.

¹¹²⁵ Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 258, εικ. 247.

¹¹²⁶ Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 349-352, εικ. 189.9, 191.4. Πρβλ. ό.π., 351, την αναφορά για τις παραστάσεις στο Μεγάλο Μετέωρο και Ρουσάνου.

¹¹²⁷ Kanari, *Galataki*, εικ. 47.a.

¹¹²⁸ Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 267-268.

¹¹²⁹ Delehaye, *Synaxarium*, 469, Δουκάκης – Γεωργίου, *Μέγας Συναξαριστής (Φεβρουάριος)*, 266 κ.ε. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 200.ιζ'.

¹¹³⁰ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 527. Εδώ εικονίζονται επιπλέον δύο μορφές που συνδουλίζουν τη φωτιά. Στην περίπτωση της Δουσίκου (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.), συμμετρικά προς τη μορφή του δημίου που συνδουλίζει την πυρά, τοποθετείται μια ακόμη μορφή που υψώνει τα χέρια και στρέφει το κεφάλι προς την αντίθετη κατεύθυνση της φωτιάς, προστατεύοντας το πρόσωπό της.

¹¹³¹ Με παρόμοιο τρόπο αποδίδεται η σκηνή στον βόρειο εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπινών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 182, εικ. 145), στις λιτές των μονών Δουσίκου (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.), Μεταμόρφωσης Μετεώρων (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.), Ρουσάνου (Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 257-258, εικ. 247-248) και Βαρλαάμ (Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 356-358, εικ. 189.6, 191.2), Γαλατάκη (Kanari, *Galataki*, εικ. 47.b) και Όσιου Μελέτιου (Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 270-271, εικ. 26). Πέρα από τις μικροδιαφορές στα δευτερεύοντα πρόσωπα που συμμετέχουν στη σκηνή φροντίζοντας τη φωτιά, το μαρτύριο και η στάση του αγίου ακολουθούν κοινό εικονογραφικό πρότυπο.

Μαρτύριο του αγίου Προτέριου

28 Φεβρουαρίου

Δ τοίχος, κεντρικό τμήμα Δ τοίχου (σχ. 13, αρ. 120 / εικ. 168.β)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΕΡΟΜΑΡ / ΤΥΡΟΣ, ΠΡΟ / ΤΕΡΙΟΥ ΑΛΕ / ΞΑΝΔΡΕΙΑΣ

Ο αρχιεπίσκοπος Αλεξανδρείας Προτέριος κάθεται σε χαμηλό ξύλινο σκαμνί στη δεξιά πλευρά της σύνθεσης. Αποδίδεται ενδεδυμένος με αρχιερατικά ενδύματα να στρέφει τον κορμό προς τους δημίους του, ενώ κοιτά τον θεατή και υψώνει το αριστερό χέρι με ανεστραμμένη την παλάμη αποδεχόμενος το μαρτύριό του¹¹³². Οι δύο στρατιώτες κρατούν μακριές λόγχες που καρφώνουν με ορμή στο στήθος του αγίου. Πίσω τους αναπτύσσεται αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος. Ο ζωγράφος ακολουθεί τον εικονογραφικό τύπο που υιοθετείται για την απόδοση του μαρτυρίου στη λιτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων¹¹³³, ο οποίος επαναλαμβάνεται και στη γειτονική Βαρλαάμ¹¹³⁴. Με τον ίδιο τρόπο θανάτωσης, αλλά τον αρχιεπίσκοπο εντός κολυμπήθρας, αποδίδεται το μαρτύριο στη λιτή της Δουσίκου¹¹³⁵ και στον βόρειο εξωνάρθηκα της Φιλανθρωπηών¹¹³⁶.

Μάρτιος

Μαρτύριο της αγίας Ευδοκίας και της αγίας Αντωνίνης

1 Μαρτίου

Α τεταρτημόριο ΝΔ σταυροθόλιου (σχ. 13, αρ. 98, 99 / εικ. 127, 128)

επιγραφές: ΜΗΝΥ / ΜΑΡΤΥΟΣ / ΤΗΣ ΟΣΙΟΜΑΡΤΥ / ΡΟΣ¹¹³⁷ ΕΥΔΟΚΙΑΣ

ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΜΑΡ / ΤΥΡΟΣ / ΑΝΤΩΝΙ / ΝΗΣ

Η αγία Ευδοκία, στην αριστερή πλευρά του τεταρτημόριου, θανατώνεται με αποκεφαλισμό. Εικονίζεται πεσμένη στο έδαφος, ενώ πίσω της στέκεται ο

¹¹³² Delehay, *Synaxarium*, 493-495, Δουκάκης – Γεωργίου, *Μέγας Συναξαριστής (Φεβρουάριος)*, 408-409. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 200.κζ´.

¹¹³³ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Εδώ ο άγιος κάθεται σε βράχο. Η στάση του είναι όμοια, όπως και το κτίριο με την αετωματική πρόσοψη, στην οποία προβάλλει η μορφή. Διαφοροποιούνται οι κινήσεις των δημίων.

¹¹³⁴ Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 364-365, εικ. 194.5, 197.1.

¹¹³⁵ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Πρβλ. την αναφορά της Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 365.

¹¹³⁶ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 183-184, εικ. 146.

¹¹³⁷ Η επιγραφή έχει σβηστεί και ξαναγραφτεί με αποτέλεσμα τα γράμματα της πρώτης γραφής να πέφτουν σε αυτά της δεύτερης. Η επιγραφή διαβάζεται: ΟΣΙΟΜΑΡΤΥ(ΟΣ) (ΤΥ)ΡΟΣ ΕΥΔΟΚΙΑΣ.

δήμιος κρατώντας ακόμη το ξίφος στο αριστερό χέρι και τη θήκη στο δεξί¹¹³⁸. Ο ζωγράφος υιοθετεί το εικονογραφικό σχήμα που απαντά νωρίτερα στον νάρθηκα της μονής Διονυσίου¹¹³⁹. Με παρόμοιο τρόπο παριστάνεται το μαρτύριο στις λιτές των μονών Δουσίκου¹¹⁴⁰, Μεταμόρφωσης Μετεώρων¹¹⁴¹ και Βαρλαάμ¹¹⁴². Στην αριστερή πλευρά ιστορείται το μαρτύριο της αγίας Αντωνίνης. Η αγία ρίπτεται από νεαρή ανδρική μορφή στη λίμνη Νίκαια, όπως αναφέρεται στο συναξάριό της¹¹⁴³. Στην έως τώρα έρευνα δεν έχουν εντοπιστεί στα μνημεία της περιόδου παραστάσεις μαρτυρίου της αγίας Αντωνίνης. Ο ανώνυμος ζωγράφος της Δοχειαρίου μοιάζει να προσαρμόζει το μαρτύριο της αγίας Ευφημίας, από τη λιτή της μονής Δουσίκου¹¹⁴⁴, στις ανάγκες του μαρτυρίου της Αντωνίνης. Τη θέση του λάκκου και τη μορφή του ως άνοιγμα στο φυσικό σκηνικό βάθος παίρνει στο μαρτύριο της Δοχειαρίου η επίσης κλειστή υδάτινη έκταση που σηματοδοτεί τη θάλασσα όπου μαρτύρησε η Αντωνίνη. Η χαρακτηριστική κίνηση του δημίου επαναλαμβάνεται στη μορφή του δημίου-στρατιώτη στο μαρτύριο των αγίων Κλεόνικου, Ευτρόπιου και Βασιλίσκου¹¹⁴⁵.

Μαρτύριο των αγίων Νέστορος και Τριβίμου

2 Μαρτίου

Ν τεταρτημόριο ΝΔ σταυροθόλιου (σχ. 13, αρ. 100 / εικ. 127, 129)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ / ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ / ΝΕΣΤΟΡΟΣ· ΚΑΙ ΤΡΙΒΙΜΙΟΥ

¹¹³⁸ Delehayе, *Synaxarium*, 498-499. Στην *Ερμηνεία*, 200.α', αναφέρεται μόνο η αγία Ευδοκία. Πρβλ. Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Μάρτιος)*, 22, όπου αναφέρεται να τιμάται μαζί με την αγία Αντωνίνη (ό.π., 24).

¹¹³⁹ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 519.

¹¹⁴⁰ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Διαφοροποιείται η στάση του ακέφαλου σώματος της αγίας (γονατιστή) και η στάση του δημίου, ο οποίος επανατοποθετεί το ξίφος στη θήκη. Η παράσταση είναι πλησιέστερη εικονογραφικά σε αυτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων.

¹¹⁴¹ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Με αντεστραμμένες τις μορφές στο χώρο. Επίσης, ο δήμιος εδώ ζωγραφίζεται με στρατιωτική εξάρτυση.

¹¹⁴² Αναλυτικά για την παράσταση ό.π., 366-367, εικ. 194.6, 197.2. Ο ζωγράφος μεταφέρει το εικονογραφικό σχήμα της Μεταμόρφωσης.

¹¹⁴³ Delehayе, *Synaxarium*, 500, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Μάρτιος)*, 24.

¹¹⁴⁴ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Στην παράσταση η αγία ρίπτεται σε βαθύ λάκκο. Ανάλογη στάση έχουν κι άλλες μορφές αγίων παρεμφερών μαρτυρίων. Βλ. ενδεικτικά το μαρτύριο των αγίων Χρυσάνθου και Δαρείας (εικ. 164.δ).

¹¹⁴⁵ Πρόκειται για την τρίτη μορφή (στο βάθος) της ομάδας των στρατιωτών που πετούν τον άγιο Βασιλίσκο στο καμίνι. Η κίνησή του μπορεί εξίσου εύκολα να αναγνωσθεί ως κίνηση παρουσίασης ή κίνηση ρίψης (εικ. 130).

Οι δύο άγιοι είναι κρεμασμένοι ανάποδα σε ικρίωμα και γδέρνονται με «ξηρά βούνευρα», σύμφωνα με το συναξάριό τους¹¹⁴⁶. Μαζί με τους συμμετέχοντες εικονίζεται νεαρός στρατιώτης που κρατά το ξίφος από την άκρη της λεπίδας και παρουσιάζει με ανεστραμμένη την παλάμη το μαρτύριο των δύο αγίων. Η σκηνή τοποθετείται σε φυσικό σκηνικό βάθος που ορίζεται από χαμηλά βραχώδη οξυκόρυφα όρη και διάσπαρτη βλάστηση. Στην αντίστοιχη παράσταση στη λιτή της μονής Δουσίκου¹¹⁴⁷ ο άγιος Νέστωρ κρέμεται στο ικρίωμα δεμένος με σχοινιά από τα πόδια και ο Τριβίμιος από τα χέρια, ενώ απουσιάζει η μορφή του τρίτου στρατιώτη-παρατηρητή. Η απόδοση των δημίων-στρατιωτών είναι κοινή στα δύο μνημεία, αν και στη λιτή της Δοχειαρίου αυτός αριστερά φορά απλό χιτώνα και όχι στρατιωτική περιβολή.

Μαρτύριο των αγίων Κλεόνικου, Ευτρόπιου και Βασιλίσκου

3 Μαρτίου

Δ τεταρτημόριο ΝΔ σταυροθόλιου (σχ. 13, αρ. 101 / εικ. 127, 130)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΩΝ / ΑΓΙΩΝ ΚΛΕΟΝΙΚΟΥ· / ΕΥΤΡΟΠΙΟΥ· Κ(ΑΙ) ΒΑ / ΣΙΛΙΣ / ΚΟΥ

Οι άγιοι Κλεόνικος και Ευτρόπιος εικονίζονται στην αριστερή πλευρά της σύνθεσης σταυρωμένοι¹¹⁴⁸. Ο άγιος Βασιλίσκος, δεξιά, ρίπτεται από τρεις στρατιώτες σε αναμμένο καμίνι κυκλικής διατομής¹¹⁴⁹. Τα μαρτύρια των αγίων λαμβάνουν χώρα σε φυσικό τοπίο, στο βάθος του οποίου υψώνονται τείχη πόλης. Η τυπική χαμηλή βλάστηση διανθίζει το φυσικό σκηνικό της παράστασης. Ο ζωγράφος χρησιμοποιεί τον σταυρικό θάνατο για την απόδοση του μαρτυρίου των αγίων Κλεόνικου και Ευτρόπιου, όπως νωρίτερα στις λιτές των μονών

¹¹⁴⁶ Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Μάρτιος)*, 28. Αναφέρονται επίσης στα *Synaxaria Selecta* στις 2 Μαρτίου (Delehaye, *Synaxarium*, 501-502.47 κ.ε.). Πρβλ. *Ερμηνεία*, 200.β', όπου αναφέρεται ότι θανατώνονται με ξίφος.

¹¹⁴⁷ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Στην αντίστοιχη παράσταση στη λιτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων αποδίδεται ο αποκεφαλισμός των αγίων (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.)

¹¹⁴⁸ Ο Κλεόνικος εικονίζεται σταυρωμένος με τα χέρια περασμένα πάνω από την οριζόντια κεραία του σταυρού και δεμένα στην πλάτη, ενώ ο Ευτρόπιος παριστάνεται στην τυπική στάση σταύρωσης, ανάλογη με αυτή της σταύρωσης του Χριστού.

¹¹⁴⁹ Delehaye, *Synaxarium*, 503-506, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Μάρτιος)*, 30. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 200.γ.

Μεταμόρφωσης Μετεώρων¹¹⁵⁰ και Δουσίκου¹¹⁵¹, αλλάζοντας το μαρτύριο του Βασιλίσκου¹¹⁵². Ο εικονιζόμενος τρόπος θανάτωσής του, ο οποίος προέκυψε πιθανότατα για την καλύτερη διάρθρωση της σύνθεσης στο χώρο του σταυροθόλιου, δεν αναφέρεται στο συναξάριό του. Διαφορετικός εικονογραφικός τύπος υιοθετείται για το μαρτύριο των αγίων στη λιτή της μονής Βαρλαάμ¹¹⁵³.

Μαρτύριο του αγίου Παύλου και της αγίας Ιουλιανής

4 Μαρτίου

Β πλευρά τόξου μεταξύ ΝΔ σταυροθόλιου και Ν τρούλου (σχ. 13, αρ. 88 / εικ. 72, 77, 104)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥ[ΡΙ]ΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΠΑΥΛΟΥ· ΚΑΙ [Ι]ΟΥΛΙΑΝΗΣ

Οι δύο άγιοι λιθοβολούνται από ισάριθμες νεαρές ανδρικές μορφές¹¹⁵⁴. Εικονίζονται γονατιστοί, φορώντας τα τυπικά πολυτελή ενδύματα των αγίων μαρτύρων και σε στάσεις που φανερώνουν την αποδοχή του μαρτυρίου τους. Ο λιθοβολισμός τους λαμβάνει χώρα σε φυσικό σκηνικό βάθος. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου αποδίδει ένα από τα αναφερόμενα στο συναξάριό τους μαρτύρια και όχι τον αποκεφαλισμό τους, όπως συμβαίνει στον νάρθηκα της Διονυσίου¹¹⁵⁵ και

¹¹⁵⁰ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Εδώ εικονίζεται ο σταυρικός θάνατος των αγίων Κλεόνικου και Βασιλίσκου και δεν ζωγραφίζεται τρίτη μορφή.

¹¹⁵¹ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Εδώ ζωγραφίζονται και οι τρεις σταυρωμένοι. Κοινός είναι ο τρόπος απόδοσης του Ευτρόπιου. Ο Τζώρτζης χρησιμοποιεί τον ίδιο τρόπο σταύρωσης για την απόδοση του Κλεόνικου, ενώ διαφοροποιείται αυτή του Βασιλίσκου. Τα χέρια του Βασιλίσκου δένονται με σχοινιά στην οριζόντια κεραία του σταυρού.

¹¹⁵² Με τον ίδιο ακριβώς τρόπο αποδίδεται το μαρτύριο του αγίου Αρτέμωνος Σελευκείας στη Μεταμόρφωση Μετεώρων (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.)

¹¹⁵³ Στην παράσταση εικονίζονται δύο άγιοι, εκ των οποίων ο ένας κρέμεται από τα άκρα σε ξύλινο ικρίωμα, ενώ δύο δήμιοι ξέουν και τρυπούν το σώμα του. Ο δεύτερος άγιος έχει ήδη αποκεφαλιστεί (βλ. αναλυτικά για την παράσταση Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 368-371, εικ. 194.1, 195.1). Ίχνη της παράστασης διατηρούνται επίσης στον βόρειο εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 184 και Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 179, εικ. 299).

¹¹⁵⁴ Η μνήμη των αγίων αναφέρεται στις 4 Μαρτίου και στις 17 Αυγούστου στο Συναξάριο Κωνσταντινούπολης (Delehaye, *Synaxarium*, 505-506 και 905-908 αντίστοιχα). Στις 4 Μαρτίου τους αναφέρει επίσης ο Μέγας Συναξαριστής [Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Μάρτιος)*, 42-43] και η *Ερμηνεία*, 201.δ', αλλά με το μαρτύριο της πυράς.

¹¹⁵⁵ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 519. Μαρτύριο των αγίων Παύλου και Ιουλιανής των αυτάδελφων αναφέρεται επίσης στο Διαβατικό του Παλαιού Καθολικού της μονής Ξενοφώντος (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριον*, 412, αρ. 12 (στο Μηνολόγιο Αυγούστου), σχ. 15.5.1).

στη λιτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων¹¹⁵⁶. Για την απόδοση του μαρτυρίου υιοθετείται η τυποποιημένη εικονογραφία παραστάσεων λιθοβολισμού¹¹⁵⁷.

Μαρτύριο του αγίου Κόνωνος του Κηπουρού

5 Μαρτίου

Β πλευρά τόξου μεταξύ ΝΔ σταυροθόλιου και Ν τρούλου (σχ. 13, αρ. 89 / εικ. 104, 164.η)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡ[Ι]ΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΚΟΝΩΝΟΣ / ΤΟΥ ΚΗΠΩ / ΡΟΥ

Ο άγιος Κόνων, στην αριστερή πλευρά της σύνθεσης, εικονίζεται καθισμένος σε βράχο. Σηκώνει τα χέρια στο στήθος σε στάση αποδοχής του μαρτυρίου του και στρέφει το βλέμμα στον θεατή. Μπροστά του αποδίδεται δήμιος στρατιώτης, γονατισμένος, να καρφώνει με βαρύ σφυρί τα πόδια του αγίου¹¹⁵⁸. Η σκηνή προβάλλει σε αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος. Στην παράσταση της Δοχειαρίου μεταφέρεται απλοποιημένος ο εικονογραφικός τύπος που εμφανίζεται νωρίτερα στη λιτή της μονής Μεταμόρφωσης στα Μετέωρα¹¹⁵⁹. Το ίδιο σχήμα επαναλαμβάνεται στον βόρειο εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπινών¹¹⁶⁰ και στη λιτή της μονής Βαρλαάμ¹¹⁶¹.

Μαρτύριο των Σαράντα δύο μαρτύρων Αμορίου

6 Μαρτίου

Β τεταρτημόριο ΝΔ σταυροθόλιου (σχ. 13, αρ. 102 / εικ. 127, 131)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΩΝ / ΑΓΙΩΝ ΘΕΟΔΩΡΟΥ· ΚΩΝ / ΣΤΑΤΙΝΟΥ· ΚΑΛΛΙΣΤΟΥ·
ΘΕΟ / ΦΙΛΟΥ· ΒΑΣΟΥ· ΚΑΙ ΤΩΝ ΣΗΝ ΑΥ / ΤΗΣ

¹¹⁵⁶ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

¹¹⁵⁷ Βλ. ενδεικτικά το μαρτύριο του αποστόλου Ανανία (εικ. 123) και το μαρτύριο των αγίων Κοσμά και Δαμιανού (εικ. 159.β).

¹¹⁵⁸ Delehay, *Synaxarium*, 511-512, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Μάρτιος)*, 53. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 201.ε'.

¹¹⁵⁹ Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, 173. Στην παράσταση τη μορφή του νεαρού δημίου που καρφώνει τα πόδια του αγίου συνοδεύει δεύτερη μορφή δημίου που κρατά στα υψωμένα χέρια της μακριά ξύλινη ράβδο. Η σκηνή προβάλλει σε τριγωνικό όρος, πίσω από το οποίο υψώνονται τα τείχη πόλης.

¹¹⁶⁰ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 184 και Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 179, εικ. 300.

¹¹⁶¹ Στις μονές των Μετεώρων το εικονογραφικό σχήμα είναι κοινό (βλ. Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 371-373, εικ. 194.2, 195.2, κυρίως 373). Το ίδιο σχήμα υιοθετεί και ο ζωγράφος της Γαλατάκι (Kanari, *Galataki*, 65, εικ. 49.β).

Σε πυκνή ομάδα, στο κέντρο του τεταρτημόριου, εικονίζονται οι Σαράντα Δύο μάρτυρες του Αμορίου¹¹⁶². Ορισμένοι από αυτούς κείτονται ήδη αποκεφαλισμένοι στο έδαφος από τα σπαθιά των δύο νεαρών στρατιωτών που καταλαμβάνουν τις άκρες της σύνθεσης. Οι υπόλοιποι της ομάδας, δεόμενοι και σκύβοντας το κεφάλι, περιμένουν τη σειρά τους. Με μικρές αλλαγές που εστιάζονται στη διευθέτηση των μορφών στον διαθέσιμο χώρο και τον αριθμό των δημίων ο ζωγράφος της Δοχειαρίου ακολουθεί τον εικονογραφικό τύπο ο οποίος έχει χρησιμοποιηθεί νωρίτερα στον νάρθηκα της μονής Διονυσίου¹¹⁶³ και τη λιτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων¹¹⁶⁴.

Μαρτύριο των αγίων Επτά μαρτύρων της Χερσώνας

7 Μαρτίου

Τοξωτή επιφάνεια Δ τοίχου, ΝΔ τμήμα λιτής (σχ. 13, αρ. 112 / εικ. 165, 180, 184)
επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΙΕΡΟΜΑΡΤΥΡΩΝ / ΤΩΝ ΕΝ ΧΕΡΣΩΝ· ΕΦΡΑΙΜ·
ΒΑΣΙΛΕΩΝ· ΕΥΓΕΝΙΟΥ· ΑΓΑΘ[Ο]ΔΩΡΟΥ· / ΕΛΠΙΔΙΟΥ· / ΚΑΠΙΤΩ / ΝΟΣ· Κ(ΑΙ)
ΕΛΕΥΘΕΡΙΟΥ

Οι άγιοι Επτά επίσκοποι Χερσώνας, φορώντας αρχιερατικές ενδυμασίες, εικονίζονται να μαρτυρούν με ποικίλους τρόπους έξω από τα τείχη πόλης¹¹⁶⁵. Στο ανώτερο επίπεδο της σύνθεσης, κάτω από τα βραχώδη όρη που πατούν τα τείχη της πόλης, ο Βασιλέας σύρεται από δύο νεαρές ανδρικές μορφές. Στην κάτω αριστερή πλευρά της σκηνής οι άγιοι Εφραίμ, Ευγένιος, Αγαθόδωρος, Ελπίδιος και Καπιτών εκτελέστηκαν από τον στρατιώτη που στέκεται δίπλα στα νεκρά σώματά τους. Ο άγιος Αιθέριος, στη δεξιά πλευρά της σύνθεσης, ρίχνεται από

¹¹⁶² Delehay, *Synaxarium*, 516, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Μάρτιος)*, 90 κ.ε. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 201.ς'. Ενώ στην *Ερμηνεία* χαρακτηρίζονται διάφοροι, στον Μεγάλο Συναξαριστή του Δουκάκη αναγράφονται τα ονόματα των πέντε από τους Σαράντα Δύο μάρτυρες του Αμορίου, με τη σειρά της επιγραφής που συνοδεύει το μαρτύριο στη λιτή.

¹¹⁶³ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 555.

¹¹⁶⁴ Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, 173. Με ανάλογο τρόπο αποδίδεται το μαρτύριο στη λιτή της Δουσίκου, όπου στον αποκεφαλισμό των μαρτύρων συμμετέχουν επίσης δύο στρατιώτες, ενώ μειώνεται ο αριθμός των εικονιζόμενων μορφών λόγω στενότητας του διαθέσιμου χώρου (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.). Παρόμοια αποδίδεται το μαρτύριο στον βόρειο εξωνάρθηκα της Φιλανθρωπηών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 184 και Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 179, εικ. 301), καθώς επίσης στις μονές Βαρλαάμ (Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 374-375, εικ. 194.7, 197.3) και Γαλατάκη (Kanari, *Galataki*, εικ. 49.b).

¹¹⁶⁵ Delehay, *Synaxarium*, 517-518. Πρβλ. Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Μάρτιος)*, 108 κ.ε., *Ερμηνεία*, 201.ζ'. Η ταύτιση των μορφών βασίζεται στα μαρτύρια που αναφέρονται στο συναξάριό τους. Στο Συναξάριο Κωνσταντινούπολης η περιγραφή των μαρτυριών τους είναι πιο σύντομη και δεν αντιστοιχεί απόλυτα στην περιγραφή του Μεγάλου Συναξαριστή.

στρατιώτη σε υδάτινη έκταση που συμβολίζει τον Δνείπερο ποταμό, όπου και μαρτύρησε. Ο εικονογραφικός τύπος που υιοθετείται από τον ανώνυμο ζωγράφο της Δοχειαρίου για την απόδοση του μαρτυρίου τους εμφανίζεται νωρίτερα στη λιτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων¹¹⁶⁶ και επαναλαμβάνεται, με διαφορές που εστιάζονται κυρίως στη διευθέτηση των μορφών στη διαθέσιμη ζωγραφική επιφάνεια, στον Βόρειο εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπητών¹¹⁶⁷ και στη λιτή της μονής Βαρλαάμ¹¹⁶⁸.

Μαρτύριο των αγίων Σαράντα μαρτύρων της Σεβαστείας

9 Μαρτίου

Μέτωπο τοξωτής επιφάνειας Δ τοίχου, ΝΔ τμήμα λιτής (σχ. 13, αρ. 111 / εικ. 166)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΜΕΓΑΛΟΜΑΡ / ΤΥΡΩΝ ΤΟΥ Χ(ΡΙΣΤΟ)Υ
ΤΕΣΑΡΑΚΟΝΤΑ

Οι άγιοι Σαράντα μάρτυρες της Σεβαστείας, με τα τυπικά στεφάνια πάνω από τα κεφάλια τους, εικονίζονται μέσα σε λίμνη που περιβάλλεται από βραχώδη όρη¹¹⁶⁹. Αποδίδονται, φορώντας περίζωμα στη μέση, να εκφράζουν με τις στάσεις, τις χειρονομίες και τις εκφράσεις τους το μαρτύριό τους στο παγωμένο νερό της λίμνης. Ένας μόνο εγκαταλείπει το νερό, ο οποίος εικονίζεται να μπαίνει στο λουτρό που τοποθετείται στη δεξιά πλευρά της σύνθεσης. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου επαναλαμβάνει τον διαδεδομένο κατά τον 16ο αιώνα εικονογραφικό τύπο για την απόδοση του μαρτυρίου των αγίων Σαράντα μαρτύρων στη μνημειακή θρησκευτική ζωγραφική¹¹⁷⁰. Πρόκειται για εικονογραφικό σχήμα διαμορφωμένο ήδη από τη μέση βυζαντινή περίοδο¹¹⁷¹, το οποίο υιοθετείται σε

¹¹⁶⁶ Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, 173.

¹¹⁶⁷ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 184 και Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 179, εικ. 301.

¹¹⁶⁸ Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 376-379, εικ. 194.4, 196.2.

¹¹⁶⁹ Delehaye, *Synaxarium*, 521-524, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Μάρτιος)*, 133 κ.ε. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 201.θ'.

¹¹⁷⁰ Για την παράσταση πρβλ. Gavrilović Z., «The Cult of the Forty Martyrs of Sebasteia in Macedonia and Serbia», *Studies in Byzantine and Serbian Medieval Art*, London (The Pindar Press) 2001, XII.198-216.

¹¹⁷¹ Βλ. ενδεικτικά το κεντρικό φύλλο τριπτύχου του 10ου αιώνα από την Κωνσταντινούπολη, σήμερα στο Μουσείο Βυζαντινής Τέχνης (Bode Museum) στο Βερολίνο [*The Museum of Byzantine Art in the Bode Museum* (κατάλογος μουσείου), Βερολίνο (εκδ. Prestel) 2008, 55], καθώς και την ψηφιδωτή εικόνα του ύστερου 13ου αιώνα, σήμερα στη συλλογή του Dumbarton Oaks στην Ουάσιγκτον [*Byzantium. Faith and Power (1261-1557)*, κατάλογος έκθεσης, επιμ. εκ. Evans H., The Metropolitan Museum of Art, New York 2004, αρ. 133, 224-225].

ό,τι τουλάχιστον αφορά τα δημοσιευμένα μνημεία της περιόδου στις λιτές των μονών Μεταμόρφωσης Μετεώρων¹¹⁷² και Δουσίκου¹¹⁷³ και επαναλαμβάνεται, με μικρές κάθε φορά διαφορές στην οργάνωση της σύνθεσης, στη λιτή της μονής Βαρλαάμ¹¹⁷⁴ και στον βόρειο εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπηνών¹¹⁷⁵.

Μαρτύριο του αγίου Κοδράτου και των συντρόφων του

10 Μαρτίου

Ν πλευρά τόξου μεταξύ ΝΔ σταυροθόλιου και Ν τρούλου (σχ. 13, αρ. 91 / εικ. 104, 162.Β)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΚΟΔΡΑ / ΤΟΥ· ΠΑΥΛΟΥ· / ΔΙΟΝΙΣΙΟΥ· ΚΥΠΡΑΝΟΥ· / ΚΡΙΣΚΕΤΟΥ¹¹⁷⁶· / ΑΝΕΚΤΟΥ

Μπροστά από τείχος με κτίρια στις απολήξεις του παριστάνεται η αποτομή του αγίου Κοδράτου του εν Κορίνθω και των συναθλητών του Παύλου, Διονυσίου, Κυπριανού, Κρήσκεντος και Ανεκτού¹¹⁷⁷. Τρεις από τους εικονιζόμενους συναθλητές του αποδίδονται αποκεφαλισμένοι και πεσμένοι στο έδαφος, ενώ ένας τέταρτος, όρθιος και δεόμενος, αναμένει τον αποκεφαλισμό του. Ο δήμιος στέκεται πίσω του, με υψωμένο το σπαθί στο δεξί χέρι και τη θήκη στο αριστερό. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου υιοθετεί τον εικονογραφικό τύπο του αποκεφαλισμού των αγίων, ο οποίος με διαφορές που εστιάζονται στη διευθέτηση και τις στάσεις των μορφών στο χώρο απαντά στη λιτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων¹¹⁷⁸ και επαναλαμβάνεται, προσαρμοσμένος στη

¹¹⁷² Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Πρόκειται για την πλησιέστερη εικονογραφικά σύνθεση στην παράσταση της Δοχειαρίου.

¹¹⁷³ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Πρβλ. Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο Τριών Ιεραρχών*, εικ. 231. Στην παράσταση προστίθεται η μορφή του Χριστού σε προτομή εντός ημικυκλίου ουρανού να ευλογεί με τα δύο χέρια, ενώ το λουτρό έχει τη μορφή ναόσχημου οικοδομήματος. Στη λιτή της Δοχειαρίου, όπως και στο Μεγάλο Μετέωρο, το κτίριο αποκτά τα χαρακτηριστικά κυκλικά φωτιστικά ανοίγματα των οθωμανικών λουτρών.

¹¹⁷⁴ Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 379-383, εικ. 187.5, 189.1, όπου επιπλέον παραδείγματα.

¹¹⁷⁵ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 184 και Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 171, εικ. 284.

¹¹⁷⁶ Αντί να γράφει “Κρισκέτου”, αναγράφει “ΚΡΙΣΚΕΤΟΣ”. Στην παράσταση εικονίζονται τέσσερις συνολικά μορφές, παρότι στην επιγραφή αναφέρονται έξι ονόματα.

¹¹⁷⁷ Delehay, *Synaxarium*, 523-528, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Μάρτιος)*, 163. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 201.ι'.

¹¹⁷⁸ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Δύο έχουν ήδη αποκεφαλιστεί, ενώ τρεις αποδίδονται γονατισμένοι σε στάσεις δέησης περιμένοντας το θάνατό τους.

διαθέσιμη ζωγραφική επιφάνεια, στις λιτές των μονών Δουσίκου¹¹⁷⁹, Βαρλαάμ¹¹⁸⁰, Γαλατάκη¹¹⁸¹ και Όσιου Μελέτιου¹¹⁸².

Μαρτύριο του αγίου Σαβίνου

12/16 Μαρτίου

Δ πλευρά τόξου μεταξύ ΝΔ και Δ σταυροθόλιου (σχ. 13, αρ. 116 / εικ. 76, 105)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΣΑΒΙΝΟΥ

Τρεις στρατιώτες τοποθετημένοι πίσω από βραχώδη κορυφή όρους κρατούν τον άγιο Σαβίνο από τους αστραγάλους και τον πετούν σε υδάτινη έκταση¹¹⁸³. Από τον λαιμό του μάρτυρα κρέμεται μεγάλη πέτρα δεμένη με σχοινί. Το ποτάμι όπου ο άγιος μαρτύρησε έχει εδώ τη μορφή περίκλειστης από όρη λίμνης. Αν και δεν έχουν εντοπιστεί εικονογραφικά παράλληλα του μαρτυρίου του αγίου Σαβίνου ανάμεσα στα δημοσιευμένα μνημεία της περιόδου, ο ζωγράφος της Δοχειαρίου χρησιμοποιεί τυποποιημένο εικονογραφικό σχήμα για την απόδοση μαρτυρίου σε θάλασσα, λίμνη ή ποτάμι. Με παρόμοιο τρόπο αποδίδεται το μαρτύριο του αγίου Αιθέριου στη διπλανή παράσταση των Επτά αγίων της Χερσώνας (εικ. 165), καθώς και του αγίου Θεο(α)γέννη (εικ. 70).

Μαρτύριο του αγίου Νικάνδρου

15 Μαρτίου

Ν πλευρά τόξου μεταξύ ΝΔ σταυροθόλιου και Ν τρούλου (σχ. 13, αρ. 90 / εικ. 104, 164.θ)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΑΝΔΡΟΥ

Ο άγιος Νίκανδρος εικονίζεται κρεμασμένος ανάποδα σε ξύλο που στερεώνεται σε προβόλους τοίχου. Οι δύο νεαροί δήμιοι που τον πλαισιώνουν

¹¹⁷⁹ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Στην περίπτωση της μονής Δουσίκου αναμένει να αποκεφαλιστεί γεροντική δεόμενη μορφή, ενώ με παρεμφερή τρόπο και ενδύματα εικονίζονται οι ήδη αποκεφαλισμένοι άγιοι.

¹¹⁸⁰ Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 384-385, εικ. 194.3, 196.1.

¹¹⁸¹ Kanari, *Galataki*, εικ. 51.

¹¹⁸² Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 275-276, εικ. 28.

¹¹⁸³ Ο άγιος Σαβίνος αναφέρεται στο Συναξάριο Κωνσταντινούπολης στις 12 Μαρτίου (Delehaye, *Synaxarium*, 532-534), καθώς και στα *Synaxaria Selecta* στις 13 Μαρτίου (ό.π., 533-534.37 κ.ε.). Στον Μεγάλο Συναξαριστή [Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Μάρτιος)*, 259 κ.ε.], όπως και στην *Ερμηνεία* αναφέρεται στις 16 Μαρτίου (*Ερμηνεία*, 201.ις'). Η προτεινόμενη από την *Ερμηνεία* περιγραφή αντιστοιχεί στην εικονογράφηση της λιτής.

αφαιρούν με μαχαίρια τη σάρκα του¹¹⁸⁴. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου υιοθετεί το εικονογραφικό σχήμα που χρησιμοποιήθηκε στη λιτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων για το μαρτύριο του αγίου Βασιλείου¹¹⁸⁵. Στην παράσταση ο άγιος αποδίδεται κρεμασμένος από τα πόδια σε ξύλινο ικρίωμα να στρέφει το κεφάλι και το βλέμμα προς τον θεατή. Στη δεξιά πλευρά¹¹⁸⁶ εικονίζονται δύο δήμιοι, ο ένας να αφαιρεί με μαχαίρι τη σάρκα από τα πόδια του μάρτυρα και ο δεύτερος να τον τρυπά με λόγχη που κρατά με τα δύο χέρια. Ο ζωγράφος προσθέτει και τη μορφή ενός παρατηρητή που με τη χαρακτηριστική κίνηση των χεριών παρουσιάζει στο κοινό το μαρτύριο. Με την απόξυση του δέρματος του Νικάνδρου αποδίδεται το μαρτύριό του στη λιτή της γειτονικής Βαρλαάμ¹¹⁸⁷.

Μαρτύριο του αγίου Πάπα

16 Μαρτίου¹¹⁸⁸

Μέτωπο τοξωτής επιφάνειας ΝΔ παράθυρου, Δ πλευρά (σχ. 13, αρ. 104 / εικ. 163.α)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙ[ΟΝ] / ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ¹¹⁸⁹ / ΠΑΠΑ

Ο άγιος Πάπας από τη Λυκαονία κρέμεται δεμένος από τα χέρια σε ξύλινο ικρίωμα, παρότι στο συναξάριό του αναφέρεται ότι δένεται σε άκαρπο δέντρο που βλάστησε¹¹⁹⁰. Φορά περιζώμα και κλίνει ελαφρά το κεφάλι, στρέφοντας το βλέμμα στον θεατή. Τον άγιο πλαισιώνουν δύο νεαρές ανδρικές μορφές στρατιωτών, οι οποίοι εικονίζονται να ξέουν τη σάρκα του με σιδηρά νύχια. Η σκηνή προβάλλει σε φυσικό τοπίο. Ο ζωγράφος παραλλάσσει τον εικονογραφικό τύπο που χρησιμοποιείται στη λιτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων, όπου ο μάρτυρας αποδίδεται και πάλι κρεμασμένος αλλά με την πλάτη γυρισμένη στο

¹¹⁸⁴ Delehaye, *Synaxarium*, 538-539, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Μάρτιος)*, 256.

¹¹⁸⁵ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Απεικονίζεται στην αριστερή πλευρά της ίδιας τοξωτής επιφάνειας, όπου ιστορούνται τα μαρτύρια των αγίων Νίκωνος, Αρτέμωνος Σελευκείας και της αγίας Ματρώνης. Πρόκειται πιθανότατα για τον ιερομάρτυρα Βασίλειο που τιμάται στις 22 Μαρτίου (πρβλ. Delehaye, *Synaxarium*, 551-556) και τα μαρτύριά του συμπίπτουν με την εικονογράφηση της Μεταμόρφωσης.

¹¹⁸⁶ Προς αυτή την πλευρά στρέφεται η μορφή, ενώ στην παράσταση της Δοχειαρίου το σώμα είναι στραμμένο προς τα δεξιά.

¹¹⁸⁷ Βλ. αναλυτικά Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 387-388, εικ. 189.2, 190.1.

¹¹⁸⁸ Ο άγιος αναφέρεται να τιμάται από τα *Synaxaria Selecta* και στις 14 Σεπτεμβρίου (Delehaye, *Synaxarium*, 43-44.52 κ.ε.).

¹¹⁸⁹ Η επιγραφή έχει ξαναγραφεί πάνω στην αρχική. Η λέξη ΑΓΙΟΥ φαίνεται ως ΑΓΓΟΥΥ.

¹¹⁹⁰ Delehaye, *Synaxarium*, 539-540, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Μάρτιος)*, 260.

κοινό¹¹⁹¹, ενώ οι μορφές των δημίων δεν διαφοροποιούνται. Το ίδιο σχήμα επαναλαμβάνεται στη λιτή της Βαρλαάμ¹¹⁹².

Μαρτύριο του αγίου Μαρίνου

17 Μαρτίου

Δ πλευρά τόξου μεταξύ ΝΔ και Δ σταυροθόλιου (σχ. 13, αρ. 115 / εικ. 105, 164.στ)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ· ΜΑΡΙΝΟΥ

Ο άγιος αποδίδεται πεσμένος στο έδαφος και ακέφαλος¹¹⁹³. Πίσω του στέκεται ο δήμιος. Κρατά με τέτοιο τρόπο στα τεντωμένα χέρια του το ξίφος και τη θήκη ώστε να σχηματίζουν τόξο¹¹⁹⁴, ενώ παράλληλα στρέφει το βλέμμα στον θεατή. Το βάθος της σύνθεσης ορίζεται από δύο κτίρια που κλείνουν προς το εσωτερικό της σκηνής και πάνω τους απλώνεται ύφασμα. Το μαρτύριο του αγίου Μαρίνου δεν έχει εντοπιστεί σε κάποιο από τα δημοσιευμένα μνημεία της περιόδου. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου δημιουργεί μια τυπική σκηνή αποκεφαλισμού αγίου-μάρτυρα, αντλώντας στοιχεία από το πλούσιο εικονογραφικό θεματολόγιο που έχει στη διάθεσή του, ενώ δίνει ιδιαίτερη βαρύτητα στην απόδοση του στρατιώτη που προβάλλει με τη θεατρική του στάση και κίνηση ανάμεσα στα κτίρια του σκηνικού βάθους.

Μαρτύριο ανεπίγραφων αγίων

18 Μαρτίου

Δ πλευρά πεσσοειδούς απόληξης ΝΔ κίονα (σχ. 13, αρ. 113 / εικ. 68, 98.α)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ

¹¹⁹¹ Χατζηδάκης – Σοφινός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, 173. Το εικονογραφικό σχήμα που υιοθετείται για την απόδοση του κρεμασμένου αγίου αλλά και των δημίων χρησιμοποιείται με κάποιες τροποποιήσεις (στη θέση των κάτω άκρων) στο μαρτύριο του αγίου Σάββα του Στρατηλάτη. Βλ. ενδεικτικά τις παραστάσεις στις λιτές των μονών Δοχειαρίου (εικ. 107) και Δουσίκου (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.).

¹¹⁹² Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 388-390, εικ. 187.1, 188.1. Με ανάλογο τρόπο παριστάνεται στις μονές Γαλατάκη (Καναρί, *Galataki*, εικ. 52.α.) και Όσιου Μελέτιου (Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 276-277, εικ. 28, 33). Στις δύο παραστάσεις ο άγιος είναι στραμμένος κατά τα τρία τέταρτα, πιο κοντά στο εικονογραφικό σχήμα των μνημείων των Μετεώρων.

¹¹⁹³ Delehaye, *Synaxarium*, 544, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Μάρτιος)*, 315.

¹¹⁹⁴ Η μορφή του στρατιώτη παρουσιάζει ομοιότητες στον τρόπο με τον οποίο κρατά το σπαθί αλλά χωρίς την ορμητικότητα της κίνησης και τη δυναμική της στάσης με τον δήμιο στο μαρτύριο των αγίων Αδριανού, Ευβούλου και Βλασίου, στον νότιο τοίχο του βόρειου εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπηών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 181, εικ. 151).

Στην παράσταση εικονίζονται δύο δεόμενοι μάρτυρες μέσα σε πυρά, στραμμένοι προς τα αριστερά, να κοιτούν προς τον ουρανό. Πίσω τους υψώνεται βραχώδης όρος και τα τείχη πόλης, ενώ δεν παριστάνονται οι δήμιοί τους. Πρόκειται πιθανότατα για το μαρτύριο των αγίων Τρόφιμου και Ευκαρπίωνος, οι οποίοι τιμώνται στις 18 Μαρτίου¹¹⁹⁵. Με παρόμοιο τρόπο ιστορείται το μαρτύριό τους στη λιτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων¹¹⁹⁶, εικονογραφικό σχήμα που επαναλαμβάνεται στη συνέχεια στις λιτές των μονών Βαρλαάμ¹¹⁹⁷ και Όσιου Μελέτιου¹¹⁹⁸.

Μαρτύριο των αγίων Χρύσανθου, Δαρείας και των τέκνων τους

19 Μαρτίου

Α πλευρά (σε δύο διάχωρα) τόξου μεταξύ ΝΔ και Δ σταυροθόλιου (σχ. 13, αρ. 114.α-β / εικ. 105, 164.δ-ε)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ / ΧΡΙΣΑΝΘΟΥ· ΚΑΙ ΔΑΡΙΑΣ· / ΚΑΙ ΤΩΝ ΤΕΚΝΩΝ ΑΥΤΩΝ

Σε δύο συνεχόμενα διάχωρα εικονίζονται τα μαρτύρια των αγίων Χρύσανθου, Δαρείας και των τέκνων τους¹¹⁹⁹. Ο Χρύσανθος και η Δαρεία παριστάνονται να ρίχνονται σε λάκκο από δύο δημίους στρατιώτες. Το βάθος της σύνθεσης καταλαμβάνει περιτειχισμένη πόλη. Τα αποκαλούμενα τέκνα τους

¹¹⁹⁵ Αναφέρονται στα *Synaxaria Selecta* της 18ης Μαρτίου (Delehaye, *Synaxarium*, 545-546.29 κ.ε.)

¹¹⁹⁶ Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, 173. Στην παράσταση απαντούν βασικά στοιχεία της σύνθεσης της Δοχειαρίου. Οι άγιοι στο Μεγάλο Μετέωρο μοιάζουν περισσότερο να συνδιαλέγονται μεταξύ τους, ενώ πίσω τους υψώνεται περιτειχισμένη πόλη, η οποία στην περίπτωση της Δοχειαρίου περιορίζεται στη συμβολική απεικόνιση των τειχών. Με παρεμφερείς στάσεις εικονίζονται επίσης οι άγιοι στο μαρτύριο των Ακίνδυνου, Αφθόνιου και Πηγάσιου (βλ. σελ. 214-215, εικ. 118).

¹¹⁹⁷ Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 390-391, εικ. 187.2, 188.2.

¹¹⁹⁸ Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 277-278, εικ. 28, 33.

¹¹⁹⁹ Delehaye, *Synaxarium*, 547-548, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Μάρτιος)*, 319-320. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 201.ιθ', όπου αναφέρονται μόνο ο Χρύσανθος και η Δαρεία, με προτεινόμενο μαρτύριο που αντιστοιχεί στην εικονογράφηση της λιτής. Πρβλ. Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 279, όπου σχετική αναφορά στα αποκαλούμενα «τέκνα» της επιγραφής και την απεικόνισή τους, η οποία μπορεί να οφείλεται σε χρήση διαφορετικών θεολογικών κειμένων. Τα τέκνα της επιγραφής μπορούν ενδεχομένως να ταυτιστούν με τους αγίους Κλαύδιο και Ιλαρία (παρότι η δεύτερη μορφή δεν φέρει κανένα από τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα των γυναικών μαρτύρων), συναθλητών των αγίων Χρύσανθου και Δαρείας. Ίσως, λόγω παρερμηνείας των πηγών, τα τέκνα των μαρτύρων Κλαύδιου και Ιλαρίας, τα οποία στο συναξάριο αναφέρονται με τα ονόματά τους Ιάσωνας και Μαύρος, να ταυτίστηκαν με τους ίδιους τους γονείς, κι έτσι να μεταγράφηκαν τα δύο αρχικά μαρτύρια σε ένα με τον γενικό χαρακτηρισμό μαρτύριο των αγίων Χρύσανθου και Δαρείας και των τέκνων αυτών. Αξίζει επίσης να σημειωθεί ότι στο συναξάριο τα μαρτύρια των αγίων, όπως και τα ονόματα των παιδιών του δεύτερου ζευγαριού, αναφέρονται την ίδια μέρα σε συνεχές κείμενο. Στην υστεροβυζαντινή παράσταση του Treskanas ιστορείται μόνο το μαρτύριο των αγίων Χρύσανθου και Δαρείας (Μιζονίς, *Mémoires*, 311).

μαρτυρούν με διαφορετικούς τρόπους. Ο άγιος αριστερά θανατώνεται με πνιγμό στη θάλασσα, μαρτύριο που αντιστοιχεί, σύμφωνα με το συναξάριο, σε αυτό του συναθλητή των Χρύσανθου και Δαρείας Κλαύδιου¹²⁰⁰. Ένας στρατιώτης μεταφέρει στους ώμους τον άγιο ανάσκελα και τον πετά στο νερό. Ο άγιος δεξιά αποδίδεται γονατιστός, να τεντώνει το κεφάλι αποκαλύπτοντας τον λαιμό προς τον οποίο ο δήμιος φέρνει το ξίφος του. Με τον ίδιο τρόπο και την ίδια επιγραφή αλλά με μικρές διαφορές που εστιάζονται στη διευθέτηση των μορφών στο χώρο εικονίζονται τα μαρτύρια στη λιτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων¹²⁰¹. Το εικονογραφικό σχήμα επαναλαμβάνεται στις λιτές των μονών Βαρλαάμ¹²⁰² και Όσιου Μελέτιου¹²⁰³.

Μαρτύριο των αγίων Φιλήμονος και Δομνίνου

21 Μαρτίου

Μέτωπο τοξωτής επιφάνειας ΝΔ παράθυρου, Α πλευρά (σχ. 13, αρ. 103 / εικ. 163.α)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΩΝ / ΑΓΙΩΝ ΦΙΛΗΜΟ / ΝΟΣ Κ(ΑΙ) / ΔΟΜΝΙ / ΝΟΥ

Οι δύο γονατιστοί άγιοι εικονίζονται στο κέντρο της σύνθεσης¹²⁰⁴, σε στάσεις και χειρονομίες αποδοχής του μαρτυρίου τους. Αυτός αριστερά σταυρώνει τα χέρια στο στήθος και γυρίζει το κεφάλι προς τον συναθλητή του, ενώ ο δεύτερος στρέφει το βλέμμα στον θεατή. Πίσω τους και δεξιά οι δήμιοι εικονίζονται με μακριές ξύλινες ράβδους στα χέρια να χτυπούν με δυναμικές κινήσεις τους αγίους. Η σκηνή προβάλλει σε αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος. Για την απόδοση του σπάνια εικονιζόμενου μαρτυρίου¹²⁰⁵, ο ζωγράφος της Δοχειαρίου εμπνέεται από εικονογραφικά σχήματα μαρτυρίων ραβδισμού,

¹²⁰⁰ «Ὁ μὲν Κλαύδιος λίθῳ προσδεθεὶς καὶ ῥιφεὶς ἐν τῷ βυθῷ» (Delehaye, *Synaxarium*, 548.12-13).

¹²⁰¹ Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, 173.

¹²⁰² Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 391-393, εικ. 187.3-4, 188.3-4. Και εδώ η παράσταση τιτλοφορείται όπως στις μονές Μεγάλου Μετεώρου και Δοχειαρίου.

¹²⁰³ Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 278-279, εικ. 28. Στη μονή Γαλατάκη εικονίζεται μόνο το μαρτύριο των αγίων Χρύσανθου και Δαρείας (Καναγι, *Galataki*, εικ. 52.b) και με εικονογραφικό τύπο που συμφωνεί τόσο με τις επιταγές της *Ερμηνείας* (ό.π., σημ. 43), όσο και με τα υπόλοιπα μνημεία της περιόδου.

¹²⁰⁴ Delehaye, *Synaxarium*, 552, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Μάρτιος)*, 331. Στην *Ερμηνεία* αναφέρεται η διά ξίφους θανάτωσή τους (*Ερμηνεία*, 201.κα΄).

¹²⁰⁵ Δεν έχουν εντοπιστεί εικονογραφικά παράλληλα στα δημοσιευμένα μνημεία της περιόδου. Οι δύο άγιοι αναφέρονται ανάμεσα στις σκηνές του κύκλου του Μηνολογίου στο Staro Nagoričino, ως Φιλήμ(ων) και Δαμιανός στις 26 Μαρτίου (Μιζονιέ, *Mémoires*, 295), όπως επίσης και στη Dečani (ό.π., 334) με αντίστοιχη επιγραφή, την ίδια μέρα.

λογισμού ή ακόμη και αποτομής, αναπροσαρμόζοντας τα κοινά και τυποποιημένα εικονογραφικά τους στοιχεία (στάσεις, κινήσεις, χειρονομίες) στις ανάγκες της νέας σύνθεσης¹²⁰⁶.

Μαρτύριο του αγίου Νίκωνος

23 Μαρτίου

Εσωράχιο ΝΔ παράθυρου, Α πλευρά (σχ. 13, αρ. 107 / εικ. 163.δ)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΩΝΟΣ

Ο άγιος Νίκων από τη Νεάπολη της Ιταλίας, σύμφωνα με το συναξάριό του, «ὑποζυγίοις ἀγρίοις δεσμεῖται καὶ κατὰ γῆν σύρεται καὶ κατὰ κρημνοῦ ὠθεῖται...»¹²⁰⁷. Η σκηνή εκτυλίσσεται σε φυσικό σκηνικό βάθος παράλληλων επιπέδων με περιορισμένη βλάστηση. Ο άγιος εικονίζεται δεμένος από τα πόδια στον λαιμό αλόγου που τον σέρνει στο έδαφος. Έχει τα χέρια δεμένα στην πλάτη και στρέφει το βλέμμα στον θεατή. Πίσω του στέκεται νεαρός άνδρας με υψωμένο μαστίγιο στο αριστερό χέρι και απλωμένο μπροστά το δεξί με ανεστραμμένη την παλάμη να κοιτά κι αυτός προς το κοινό παρουσιάζοντας το μαρτύριο. Ο ζωγράφος επαναλαμβάνει, ελαφρώς τροποποιημένο, τον εικονογραφικό τύπο που έχει χρησιμοποιηθεί νωρίτερα στη λιτή της μονής Δουσίκου¹²⁰⁸. Στη μονή Γαλατάκη προτιμάται η διά αποκεφαλισμού θανάτωση του αγίου Νίκωνος και των συναθλητών του¹²⁰⁹.

Μαρτύριο του αγίου Αρτέμωνος Σελευκείας

24 Μαρτίου

Εσωράχιο ΝΔ παράθυρου, Δ πλευρά (σχ. 13, αρ. 108 / εικ. 163.ε)

¹²⁰⁶ Στο εικονογραφικό θεματολόγιο του ζωγράφου υπάρχουν όλα τα στοιχεία που ενδεχομένως θα χρειαστεί για τη δημιουργία ενός νέου σχήματος. Πρβλ. ενδεικτικά τις μορφές των δημίων στη σκηνή του ραβδισμού των αγίων Μηνοδώρας, Νυμφοδώρας και Μητροδώρας (εικ. 110), τη μορφή του στρατιώτη στο μαρτύριο των αγίων Κήρυκου και Ιουλίττης (εικ. 99.δ), καθώς επίσης τις στάσεις και χειρονομίες της ανεπίγραφης αγίας (εικ. 141) ή του αγίου Ρωμανού (εικ. 70, 104).

¹²⁰⁷ Delehaye, *Synaxarium*, 555-556 (556.25-26). Πρβλ. Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Μάρτιος)*, 370-371. Η *Ερμηνεία* αναφέρεται στον αποκεφαλισμό των αγίων (*Ερμηνεία*, 202.κγ').

¹²⁰⁸ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Εδώ ο άγιος φέρνει το χέρι πίσω από το κεφάλι, ενώ ο δήμιος κρατά στα χέρια μακριά ξύλινη ράβδο και στρέφεται προς τον μάρτυρα. Στο βάθος της σύνθεσης υψώνεται περιτειχισμένη πόλη.

¹²⁰⁹ Kanari, *Galataki*, εικ. 53.α. Πρόκειται για εικονογραφικό σχήμα που απαντά νωρίτερα στη λιτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.).

επιγραφή: [ΜΑΡ]ΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΕΡΟΜΑΡΤΥΡΟΣ / Α[Ρ]ΤΕ[ΜΟ]ΝΟΣ
ΣΕΛΕΥΚΕΙΑΣ¹²¹⁰

Ο άγιος Αρτέμων, φορώντας αρχιερατικά άμφια, ρίχνεται από τρεις δημίους (οι δύο εξ αυτών με στρατιωτική εξάρτυση) σε κυκλικό καμίνι, κάτω από το οποίο καίει δυνατή φωτιά¹²¹¹. Η σκηνή εκτυλίσσεται έξω από τα τείχη πόλης, η οποία καταλαμβάνει το βάθος της σύνθεσης. Με παρόμοιο τρόπο αποδίδεται το μαρτύριο στη λιτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων¹²¹². Στην παράσταση, τον άγιο πετούν δύο νεαροί άνδρες υψώνοντάς τον πάνω από το καμίνι, ενώ άλλες τρεις μορφές μαρτύρων-παρατηρητών προστίθενται στο βάθος της σύνθεσης. Τροποποιημένο το εικονογραφικό αυτό σχήμα υιοθετείται στη λιτή της Δοχειαρίου και για την απόδοση του μαρτυρίου του αγίου Βασιλίσκου (εικ. 130).

Μαρτύριο των αγίων Μάρκου και Κυρίλλου

28 Μαρτίου (29 Μαρτίου)

Δ τεταρτημόριο σταυροθόλιου Δ πλευράς (σχ. 13, αρ. 122 / εικ. 132, 133)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ / ΑΓΙΟΥ ΙΕΡΟΜΑΡΤΥ / ΡΟΣ¹²¹³ ΜΑΡΚΟΥ / ΚΑΙ ΚΥΡΙ / ΛΟΥ ΔΙΑΚΟ / ΝΟΥ

Ο άγιος Μάρκος, επίσκοπος Αρεθουσίων, εικονίζεται στην αριστερή πλευρά της σύνθεσης. Είναι γέρος με μακριά λευκή γενειάδα και ντυμένος με αρχιερατικά άμφια¹²¹⁴. Αποδίδεται καθισμένος στον αέρα και δίπλα του στέκεται ανδρική μορφή, η οποία κρατά στα χέρια μακριά ξύλινη ράβδο που κατεβάζει με ορμή στην πλάτη του επισκόπου. Ο άγιος Κύριλλος ο διάκονος τοποθετείται στη δεξιά πλευρά της σκηνής και, όπως αναφέρεται στο συναξάριό του, λαμβάνει βίαιο θάνατο «διότι ἔσχισαν τὴν κοιλίαν αὐτοῦ, καὶ ἐκβῆκαν ἔξω τὰ σπλάγχνα του, ὥστε ἔγεινεν ἔλεεινὸν θέαμα»¹²¹⁵. Παριστάνεται σε ύπτια καθήμενη στάση,

¹²¹⁰ Η παράσταση φέρει πολλές φθορές στη ζωγραφική της επιφάνεια λόγω υγρασίας. Η επιγραφή έχει εν μέρει σβηστεί, ενώ εντοπίζονται νεότερες επεμβάσεις στα φθαρμένα πρόσωπα και μέρη των εικονιζόμενων μορφών.

¹²¹¹ Delehay, *Synaxarium*, 557, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Μάρτιος)*, 400. Και στις δύο περιπτώσεις δεν αναφέρεται ο τρόπος θανάτωσης που επιλέγεται για την απόδοση του μαρτυρίου στη λιτή. Η *Ερμηνεία* αναφέρεται στον αποκεφαλισμό του αγίου (*Ερμηνεία*, 202.κδ').

¹²¹² Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

¹²¹³ Γράφεται Ρ αντί για Σ: ΙΕΡΟΜΑΡΤΥ / ΡΟΡ.

¹²¹⁴ *Ερμηνεία*, 202.κθ'. Στο συναξάριο Κωνσταντινούπολης αναφέρονται στις 28 Μαρτίου (Delehay, *Synaxarium*, 565-568), αλλά γίνεται αναφορά τους και στα *Synaxaria Selecta* στις 28 και 29 Μαρτίου (565-566.40 κ.ε., 567-568.51-52 αντίστοιχα).

¹²¹⁵ Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Μάρτιος)*, 470.

ενώ τη βίαιη πράξη εκτελούν δύο γονατισμένοι δήμιοι με μαχαίρια. Οι δύο σκηνές προβάλλουν σε ενιαίο αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος. Στην αντίστοιχη παράσταση στη λιτή της μονής Δουσίκου, ο διάκονος Κύριλλος είναι δεμένος σε κορμό φοίνικα και ένας στρατιώτης με μαχαίρι του ανοίγει την κοιλιά, ενώ δίπλα του εικονίζεται η αποτομή του επισκόπου Μάρκου¹²¹⁶.

Μαρτύριο των αγίων Ιωνά και Βαραησίου (Βαραχίου, Βαρούχιου)

29 Μαρτίου¹²¹⁷

Α τεταρτημόριο Δ σταυροθόλιου (σχ. 13, αρ. 124 / εικ. 132, 135)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ / ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ, ΙΩΝΑ· / ΚΑΙ ΒΑΡΑ / ΧΙΟΥ

Οι άγιοι Ιωνάς και Βαραχήσιος, σε αντίθεση με τις επιταγές της *Ερμηνείας*, δεν θανατώνονται με ξίφος¹²¹⁸. Ο καθένας ξεχωριστά τοποθετείται σε κατασκευή που αποτελείται από δύο παράλληλες πλάκες, οι οποίες με μηχανικό τρόπο κλείνουν συνθλίβοντας τα σώματα των μαρτύρων. Ο άγιος Ιωνάς στην αριστερή πλευρά της σύνθεσης είναι τοποθετημένος και δεμένος πρηνηδόν, ενώ τους μηχανισμούς χρησιμοποιούν δύο ανδρικές μορφές. Δίπλα ο άγιος Βαραχήσιος¹²¹⁹ είναι ύπτια τοποθετημένος στην μηχανή βασανισμού και ένας από τους δύο δημίους ρίχνει, με ειδικό δοχείο που κρατά στα χέρια, καυτή πίσσα στο στόμα του αγίου. Δίπλα του στέκεται ένας ακόμη δήμιος, ο οποίος απλώνει το χέρι με ανεστραμμένη την παλάμη παρουσιάζοντας το μαρτύριο. Η σκηνή εκτυλίσσεται σε φυσικό τοπίο, στο βάθος του οποίου αναπτύσσεται περιτειχισμένη πόλη. Ο ζωγράφος μεταφέρει τον εικονογραφικό τύπο που χρησιμοποιήθηκε νωρίτερα

¹²¹⁶ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Εδώ ο Μάρκος δεν εικονίζεται ως επίσκοπος και έχει ήδη αποκεφαλιστεί. Η σκηνή εκτυλίσσεται σε φυσικό σκηνικό βάθος.

¹²¹⁷ Οι Ιωνάς και Βαραχήσιος αναφέρονται στις 29 Μαρτίου (ό.π., 567-570). Βλ. επίσης *Synaxaria Selecta* (Delehayé, *Synaxarium*, 563-564.35 κ.ε.) στις 27 Μαρτίου, όπου τιμάται η μνήμη των Ιωάννη και Βαραχίου του Πέρσου.

¹²¹⁸ *Ερμηνεία*, 202.κζ', όπου ο άγιος Βαραχήσιος αναφέρεται ως Βαριλήσιος (γρ. Βραχήσιος), ενώ στο συναξάριό του αναφέρεται ως Βαρούχιος [Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Μάρτιος)*, 466].

¹²¹⁹ Η ταύτιση των μορφών γίνεται με βάση τις επιγραφές που συνοδεύουν τις μορφές στη λιτή της μονής Δουσίκου.

στον νάρθηκα της μονής Διονυσίου¹²²⁰ και επαναλαμβάνεται στις λιτές των μονών Μεταμόρφωσης Μετεώρων¹²²¹, Δουσίκου¹²²² και Ρουσάνου¹²²³.

Ο θάνατος του προφήτη Ιωάδ ή Ιωήλ

30 Μαρτίου

Β τεταρτημόριο σταυροθόλιου Δ πλευράς (σχ. 13, αρ. 123 / εικ. 132, 134)

επιγραφή: ΗΘ / ΤΟΥ ΠΡΟΦΗΤΟΥ ΙΩΑΔ

Σύμφωνα με το συναξάριο, ο προφήτης Ιωάδ ή Ιωήλ «ὅθεν διὰ τὴν παρακοὴν τοῦ ἔσυγχώρησεν ὁ Θεὸς νὰ θανατωθῆ μὲν ἀπὸ λέοντα ἀλλὰ νὰ μὴ φαγωθῆ ἀπὸ αὐτὸν»¹²²⁴. Ο ζωγράφος αποδίδει τη στιγμή που ο λέων επιτίθεται στον πεσμένο στο έδαφος προφήτη θανατώνοντάς τον. Ο προφήτης δέχεται την τιμωρία που του επιβλήθηκε και στρέφει το βλέμμα προς τον θεατή. Η σκηνή εκτυλίσσεται στα χέρσα περίχωρα περιτειχισμένης πόλης. Η σπάνια παράσταση του θανάτου του προφήτη Ιωήλ, για την οποία δεν έχουν εντοπιστεί εικονογραφικά παράλληλα στα δημοσιευμένα μνημεία της περιόδου, προέρχεται πιθανώς από σκηνές αγίων που κατασπαράχθηκαν από θηρία¹²²⁵. Πρότυπο του ζωγράφου μπορεί να στάθηκε η παράσταση του μαρτυρίου του Ιγνατίου του Θεοφόρου (εικ. 177.Β), όπου το ένα εκ των δύο λιονταριών –αυτό που επιτίθεται στον ώμο του αγίου– αποδίδεται με τον ίδιο ακριβώς τρόπο. Στην περίπτωση του προφήτη Ιωήλ, ο ζωγράφος προσαρμόζει το εικονογραφικό αυτό σχήμα στην πεσμένη στο έδαφος μορφή του προφήτη.

¹²²⁰ Μονή Διονυσίου, εικ. 529. Το ίδιο εικονογραφικό σχήμα ακολουθείται με μικρές διαφορές και στις παραστάσεις των μνημείων που εγγράφονται στη σφαίρα επιρροής της “Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας”, όπως για παράδειγμα στη μονή Φιλανθρωπινών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 184 και Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 172, εικ. 288) και τη λιτή της μονής Βαρλαάμ (βλ. αναλυτικά Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 394-397, εικ. 199).

¹²²¹ Χατζηδάκης – Σοφινός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, 171, όπου επιπλέον η παράσταση αναπτύσσεται σε σταυροθόλιο, όπως και στη Δοχειαρίου, με παρεμφερή επίσης τρόπο.

¹²²² Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

¹²²³ Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 253, εικ. 231-232. Η σκηνή ακολουθεί την εικονογραφική παράδοση της Μεταμόρφωσης Μετεώρων και Δουσίκου διαφοροποιώντας τη μορφή του δημίου δεξιά στο μαρτύριο του αγίου Βαραχσιού, ο οποίος υψώνει το δεξί χέρι με τρόπο ανάλογο με αυτόν της Δοχειαρίου παρουσιάζοντας το επεισόδιο.

¹²²⁴ Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Μάρτιος)*, 482-483. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 79. Στο Συναξάριο Κωνσταντινούπολης η μνήμη του προφήτη Ιωάδ τιμάται στις 31 Μαρτίου (Delehaye, *Synaxarium*, 573-574).

¹²²⁵ Με παρόμοιο τρόπο αποδίδονται δύο περιπτώσεις αγίων που κατασπαράχθηκαν από θηρία στον ύστερο βυζαντινό κύκλο Μηνολογίου του Staro Nagoričino. Πρόκειται για το μαρτύριο του αγίου Ιγνατίου του Θεοφόρου (Μιζονίτς, *Ménologe*, 269, εικ. 44.ΧΙΙ 20) και του αγίου Τατιανού (ό.π., 271, εικ. 58.Ι).

Απρίλιος

Μαρτύριο των αγίων Γερόντιου και Βασιλείδη

1 Απριλίου

Ν τεταρτημόριο Δ σταυροθόλιου (σχ. 13, αρ. 125 / εικ. 132, 136)

επιγραφή: Α· / ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ / ΜΑΡΤΥΡΩΝ, ΓΕΡΟΤΙΟΥ / Κ(ΑΙ) ΒΑΣΙΛΙ / ΔΗ

Με δύο διαφορετικά στιγμιότυπα αποκεφαλισμού αποδίδει ο ζωγράφος το μαρτύριο των αγίων Γερόντιου και Βασιλείδη¹²²⁶. Στην αριστερή πλευρά εικονίζεται η στιγμή πριν από τον αποκεφαλισμό, όταν ο στρατιώτης φέρνει το σπαθί στον λαιμό του γονατισμένου γέροντα αγίου. Δεξιά ο νεότερος άγιος αποδίδεται καθισμένος σταυροπόδι, με το κεφάλι πεσμένο δίπλα του, ενώ ο δήμιος επανατοποθετεί το ξίφος στη θήκη έχοντας ολοκληρώσει την πράξη του¹²²⁷. Η σκηνή εκτυλίσσεται σε βραχώδες φυσικό τοπίο με χαμηλή βλάστηση, στο βάθος του οποίου υψώνονται τα τείχη πόλης. Αν και δεν έχουν εντοπιστεί εικονογραφικά παράλληλα του μαρτυρίου στα δημοσιευμένα μνημεία της περιόδου, ο ζωγράφος της Δοχειαρίου έχει στη διάθεσή του πλήθος τύπων για την απόδοση δύο ακόμη μαρτυριών αποκεφαλισμού. Σε ό,τι αφορά συγκεκριμένα το μαρτύριο του αγίου Βασιλείδη, το ίδιο εικονογραφικό σχήμα έχει υιοθετηθεί νωρίτερα για την απόδοση του μαρτυρίου του αγίου Μερκούριου στη λιτή της Μεταμόρφωσης στα Μετέωρα¹²²⁸.

Μαρτύριο των αγίων Θεοδούλου και Αγαθόποδος

4 Απριλίου

Δ πλευρά τόξου μεταξύ Δ και ΒΔ σταυροθόλιου (σχ. 13, αρ. 129 / εικ. 75, 107)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙ[Ο] ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΘΕΟΔΟΥ / ΛΟΥ· Κ(ΑΙ) ΑΓΑΘΟ / ΠΟΔΟΣ

Τους αγίους πετούν στη θάλασσα από ύψωμα τέσσερις στρατιώτες που προβάλλουν πίσω από τη βραχώδη του κορυφή. Οι δύο από αυτούς κρατούν τους μάρτυρες από τα πόδια και τους αφήνουν να πέσουν στο νερό με το κεφάλι

¹²²⁶ *Ερμηνεία*, 202.α'. Οι άγιοι αναφέρονται στα *Synaxaria Selecta* (Delehaye, *Synaxarium*, 579-580.34).

¹²²⁷ Οι δύο άγιοι αποδίδονται με τυποποιημένα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά και τις τυπικές πολυτελείς ενδυμασίες των αγίων-μαρτύρων.

¹²²⁸ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

έχοντας πρώτα κρεμάσει στον λαιμό τους μεγάλες πέτρες¹²²⁹. Οι άλλοι δύο, με κράνη στο κεφάλι, έχουν το ρόλο παρατηρητών. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου διαφοροποιεί τον εικονογραφικό τύπο που χρησιμοποιείται για την απόδοση του μαρτυρίου στον νάρθηκα της μονής Διονυσίου¹²³⁰ και στη λιτή του Μεγάλου Μετεώρου¹²³¹. Στα δύο μνημεία οι άγιοι παριστάνονται να πέφτουν στο νερό πρηνείς και όχι σε ύπτια στάση, όπως συμβαίνει στη λιτή της Δοχειαρίου.

Μαρτύριο του αγίου Κλαυδιανού

5 Απριλίου

Α πλευρά τόξου μεταξύ Δ και ΒΔ σταυροθόλιου (σχ. 13, αρ. 127 / εικ. 75, 107)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ / ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ / ΚΛΑΥΔΙΑ / ΝΟΥ

Ο άγιος Κλαυδιανός¹²³² εικονίζεται γονατιστός στην αριστερή πλευρά της σύνθεσης, με ελαφρά κλίση του κεφαλιού αριστερά και τα χέρια σε στάση αποδοχής του μαρτυρίου. Απέναντί του στέκεται δήμιος στρατιώτης υψώνοντας δυναμικά το σπαθί με το δεξί χέρι έτοιμος να τον αποκεφαλίσει. Οι μορφές προβάλλουν σε αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος. Ο άγιος Κλαυδιανός συγκαταλέγεται ανάμεσα στους αγίους του κύκλου του Μηνολογίου στο Ρεζ¹²³³, ενώ δεν έχουν εντοπιστεί εικονογραφικά παράλληλα στα δημοσιευμένα μνημεία του ελλαδικού χώρου κατά τον 16ο αιώνα. Στο θεματολόγιο του ζωγράφου της Δοχειαρίου υπάρχουν τα απαραίτητα εικονογραφικά στοιχεία για τη δημιουργία μιας ακόμη παράστασης αποκεφαλισμού μάρτυρα¹²³⁴.

Μαρτύριο του αγίου Ηρωδίωνος και του αγίου Κρήσκεντος

8 και 15 Απριλίου

¹²²⁹ Delehaye, *Synaxarium*, 583-586, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Απρίλιος)*, 58 κ.ε. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 202.δ´.

¹²³⁰ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 516.

¹²³¹ Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 171. Εδώ συμμετέχουν πέντε δήμιοι.

¹²³² Ένας άγιος Κλαυδιανός μαζί με τον άγιο Διόδωρο και τους συντρόφους τους αναφέρονται στο Συναξάριο Κωνσταντινούπολης στις 5 Απριλίου [Delehaye, *Synaxarium*, 585· πρβλ. Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Απρίλιος)*, 73 και *Ερμηνεία*, 202.ε´]. Καθώς η παράσταση εγγράφεται στις παραστάσεις Μηνολογίου του μηνός Απριλίου, πρόκειται μάλλον για τον άγιο Κλαυδιανό της 5ης Απριλίου, αν και το όνομα Κλαυδιανός ή Κλαύδιος αναφέρεται αρκετές φορές στο Συναξάριο Κωνσταντινούπολης.

¹²³³ Μιζονιός, *Ménologe*, 371.

¹²³⁴ Βλ. ενδεικτικά τη συγγενική μορφή του δημίου στο μαρτύριο του αγίου Κοδράτου (εικ. 145) ή τις μορφές των αγίων Καρτερίου (εικ. 162.α) και Κρήσκεντος (εικ. 138) σε μαρτύρια πυράς.

Β τεταρτημόριο ΒΔ σταυροθόλιου (σχ. 13, αρ. 134, 135 / εικ. 137, 138)

επιγραφές: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ¹²³⁵ / ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΕΡΟΜΑΡΤΥΡΟΣ / ΗΡΩ / ΔΙΩΝΟΣ

ΜΑΡΤΥΡΙ / ΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ / ΚΡΙΣΚΕΝ / ΤΟΥ

Το μαρτύριο του αγίου Ηρωδίωνος, ενός από τους εβδομήκοντα αποστόλους, εικονίζεται στην αριστερή πλευρά του τεταρτημόριου. Ο άγιος, ενδεδυμένος με αρχιερατικά άμφια, στηρίζεται στο δεξί χέρι καθώς πέφτει με την πλάτη στο έδαφος, ενώ ένας νεαρός στρατιώτης κρατώντας με ανάποδη λαβή μαχαίρι του κόβει τον λαιμό¹²³⁶. Το μαρτύριο του αγίου Ηρωδίωνος αναφέρεται κατά τους ύστερους βυζαντινούς χρόνους στο Μηνολόγιο της Cozia¹²³⁷, αλλά δεν έχει εντοπιστεί στα δημοσιευμένα μνημεία του ελλαδικού χώρου του 16ου αιώνα. Δίπλα του αποδίδεται το μαρτύριο του αγίου Κρήσκεντος¹²³⁸. Ο μάρτυρας βρίσκεται μέσα σε πυρά που τροφοδοτεί μορφή στρατιώτη, στη δεξιά πλευρά της σύνθεσης¹²³⁹. Οι δύο σκηνές τοποθετούνται σε ενιαίο φυσικό σκηνικό βάθος με χαμηλή αραιή βλάστηση μπροστά από τείχη πόλης. Το μαρτύριο του αγίου Κρήσκεντος αποδίδεται με τον ίδιο τρόπο στον νάρθηκα της μονής Διονυσίου¹²⁴⁰ και τη λιτή της Μεταμόρφωσης στα Μετέωρα¹²⁴¹.

Μαρτύριο του αγίου Αντύπα

11 Απριλίου

Α τεταρτημόριο ΒΔ σταυροθόλιου (σχ. 13, αρ. 136 / εικ. 137, 139)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ / ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΕΡΟΜΑΡΤΥΡΟΣ / ΑΝΤΙΠΑ

Ο επίσκοπος Περγάμου Αντύπας, φορώντας χιτώνα, ιμάτιο και σταυροφόρο ωμοφόριο, βρίσκεται μέσα σε πυρωμένο χάλκινο σκεύος με μορφή

¹²³⁵ Η επιγραφή έχει διορθωθεί την εποχή της τοιχογράφησης με αποτέλεσμα η λέξη “μαρτύριον” να διαβάζεται ως ΜΑΡΤΑΥΡΙΝΟΟΝ.

¹²³⁶ Ο άγιος Ηρωδίων αναφέρεται από τα *Synaxaria Selecta* να τιμάται στις 8 Απριλίου (Delehaye, *Synaxarium*, 591-592.50 κ.ε.). Η μνήμη του αναφέρεται επίσης στις 27 Μαρτίου (ό.π., 564). Πρβλ. *Ερμηνεία*, 202.η´.

¹²³⁷ Μιζονιέ, *Mémoires*, 357. Στο Μηνολόγιο του Ρεέ (1561), στο διάχωρο με τα μαρτύρια Απριλίου, το μαρτύριο ενός από τους εικονιζόμενους αγίους της 8ης και 9ης Απριλίου (Ηρωδίων, Άγαθος, Φλέγων ή Ευτύχιος) θυμίζει τον εικονογραφικό τύπο που υιοθετείται στη λιτή της Δοχειαρίου (ό.π., 371 και σχ. 71.IV 8-9). Στη σκηνή τον πεσμένο στο έδαφος άγιο πλησιάζει από πίσω δήμιος. Εικονίζεται πιθανώς με μαχαίρι που βάζει στον λαιμό του αγίου.

¹²³⁸ Delehaye, *Synaxarium*, 603-606. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 203.ιε´.

¹²³⁹ Ο στρατιώτης φέρει πιθανώς νεότερες επιζωγραφίσεις.

¹²⁴⁰ Μονή Διονυσίου, εικ. 516.

¹²⁴¹ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Εδώ ο άγιος σταυρώνει τα χέρια στο στήθος και η μορφή του στρατιώτη τοποθετείται στην αριστερή πλευρά. Αποδίδεται ως γέρος, μακρουγένης.

βοδιού¹²⁴². Τη δυνατή φωτιά φροντίζουν δύο συμμετρικά τοποθετημένες ανδρικές νεανικές μορφές. Το σκηνικό τοπίο της σύνθεσης ορίζουν χαμηλά βραχώδη όρη με διάσπαρτη βλάστηση, ενώ στο βάθος υψώνονται τα τείχη πόλης. Ο ζωγράφος μεταφέρει, προσθέτοντας τις δύο δευτερεύουσες μορφές που φροντίζουν τη φωτιά, τον εικονογραφικό τύπο που έχει χρησιμοποιηθεί νωρίτερα στις λιτές των μονών Μεταμόρφωσης Μετεώρων¹²⁴³ και Δουσίκου¹²⁴⁴. Με όμοιο τρόπο και μικρές διαφορές που εστιάζονται στη θέση των μορφών στο χώρο και τον αριθμό των δημίων αποδίδεται το μαρτύριο στον εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπηνών¹²⁴⁵, στις λιτές των μονών Βαρλαάμ¹²⁴⁶, Ρουσάνου¹²⁴⁷ και Όσιου Μελέτιου¹²⁴⁸.

Μαρτύριο του αγίου Σάββα του Στρατηλάτη

17/19 Απριλίου

Α πλευρά τόξου ΒΔ σταυροθόλιου (σχ. 13, αρ. 128 / εικ. 75, 107)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΣΑΒΒΑ ΤΟΥ / ΣΤΡΑ / ΤΙΛΑΤΟΥ

Ο άγιος Σάββας εικονίζεται κρεμασμένος από τα χέρια σε δοκό που τοποθετείται πάνω στις στέγες δύο κτιρίων¹²⁴⁹. Φορά μόνο περιζώμα στη μέση και στρέφει το βλέμμα στον θεατή. Τον μάρτυρα πλαισιώνουν δύο νεαρές ανδρικές μορφές, οι οποίες τον καίνε στα πλευρά με αναμμένες λαμπάδες. Με όμοιο τρόπο αποδίδεται το μαρτύριο στη λιτή της μονής Δουσίκου¹²⁵⁰, μόνο που η σκηνή εκτυλίσσεται σε φυσικό βραχώδες τοπίο και ο άγιος είναι κρεμασμένος σε ικρίωμα.

¹²⁴² Delehaye, *Synaxarium*, 595-598. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 202.ια´.

¹²⁴³ Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 171. Εδώ ο ζωγράφος προσθέτει τη μορφή ενός νεαρού στη δεξιά πλευρά της σύνθεσης να φροντίζει τη φωτιά που καίει κάτω από το χάλκινο ζωόμορφο σκεύος. Τα βραχώδη όρη παραμένουν το σκηνικό βάθος της σκηνής.

¹²⁴⁴ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Στην παράσταση εικονίζεται μόνο ο άγιος Αντύπας εντός ανάλογου σκεύους να κοιτά προς τα δεξιά, χωρίς την παρουσία δευτερευόντων μορφών. Η σκηνή κι εδώ προβάλλει ανάμεσα σε δύο βραχώδη όρη.

¹²⁴⁵ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 185 και Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 173, εικ. 289.

¹²⁴⁶ Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 398-399, εικ. 198.1, όπου αναλυτική παρουσίαση της σκηνής.

¹²⁴⁷ Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 249-250, εικ. 220.

¹²⁴⁸ Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 282, εικ. 30.

¹²⁴⁹ Ο μάρτυρας Σάββας ο Στρατηλάτης και Γότθος τιμάται στις 17 Απριλίου σύμφωνα με το Συναξάριο Κωνσταντινούπολης (Delehaye, *Synaxarium*, 608-609), ενώ στις 19 σύμφωνα με τον Μεγάλο Συναξαριστή [Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Απρίλιος)*, 207-208], ημερομηνία με την οποία συμφωνεί και η *Ερμηνεία*, 203.ιη´.

¹²⁵⁰ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Με ανάλογο τρόπο αποδίδεται επίσης το μαρτύριο του αγίου Πάπα (εικ. 163.β) στη λιτή της Δοχειαρίου. Το ίδιο εικονογραφικό σχήμα έχει χρησιμοποιηθεί στη λιτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων για την απόδοση του μαρτυρίου του αγίου Ουάρου (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.). Στην παράσταση διαφοροποιείται ο τρόπος βασανισμού του αγίου (ραβδισμός).

Μαρτύριο του αγίου Συμεών και του επισκόπου Αμασείας Βασιλέως

17 και 26 Απριλίου

Ν τεταρτημόριο ΒΔ σταυροθόλιου (σχ. 13, αρ. 138, 137 / εικ. 137, 140)

επιγραφές: Ο ΑΓ(ΙΟΣ) / ΙΕΡΟΜΑΡ / ΤΥΣ ΣΥΜΕΩΝ / Ο ΣΥΓΓΕΝΗΣ / ΤΟΥ Κ(ΥΡΙΟ)Υ

Ο Α (ΙΟΣ) / Π(ΑΤ)ΗΡ ΗΜΩΝ / ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΕΠΙ / ΣΚΟ / ΠΟΣ / ΑΜΑ / ΣΙ(ΑΣ)

Ο άγιος Συμεών εικονίζεται στη δεξιά πλευρά του τεταρτημόριου, επάνω σε σταυρό, με τα χέρια δεμένα στην πλάτη. Ζωγραφίζεται η στιγμή που ένας στρατιώτης κρατώντας βαρύ ξύλινο σφυρί καρφώνει στο ξύλο το αριστερό πόδι του αγίου¹²⁵¹. Με παρόμοιο τρόπο αποδίδεται το μαρτύριο στη λιτή της μονής Δουσίκου¹²⁵², ενώ ανάλογο σχήμα υιοθετείται στον βόρειο εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπητών¹²⁵³. Δίπλα του, αριστερά, απεικονίζεται το **μαρτύριο του αγίου Βασιλέως**, επισκόπου Αμασείας, ο οποίος θανατώνεται με αποκεφαλισμό¹²⁵⁴. Ο άγιος, φορώντας αρχιερατικά άμφια, είναι πεσμένος στο έδαφος σε ύπτια στάση, ενώ ο στρατιώτης που τον σκότωσε επανατοποθετεί το ξίφος στη θήκη. Τα δύο μαρτύρια εκτυλίσσονται σε κοινό φυσικό τοπίο που ορίζεται από χαμηλά βραχώδη όρη και περιτειχισμένη πόλη στο κέντρο. Ο διά αποκεφαλισμού θάνατος του αγίου Βασιλέως αποδίδεται επίσης στον νάρθηκα της μονής Διονυσίου¹²⁵⁵, μόνο που ο άγιος ζωγραφίζεται γονατιστός και ο δήμιος πίσω του να κατεβάξει το ξίφος στον λαιμό του. Στην αντίστοιχη παράσταση στη λιτή της μονής Δουσίκου¹²⁵⁶, ο άγιος στέκεται όρθιος με τα χέρια σταυρωμένα στο στήθος και πίσω του ο νεαρός δήμιος υψώνει με τα δύο χέρια το ξίφος.

Μαρτύριο του αγίου Θεοδώρου και της μητέρας του Φιλίππας

19 Απριλίου

¹²⁵¹ Delehay, *Synaxarium*, 607-608. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 203.ιζ'. Σύμφωνα με την *Ερμηνεία* και το συναξάριο του αγίου, αυτός και οι 1.150 χριστιανοί που θανατώθηκαν μαζί του αποκεφαλίστηκαν. Βλ. επίσης Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Απρίλιος)*, 164.

¹²⁵² Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Εδώ το μαρτύριο ιστορείται σε συνέχεια με αυτό του Ιακώβου Αδελφόθεου. Ο άγιος Συμεών εικονίζεται ήδη νεκρός πάνω στον σταυρό και απουσιάζει η μορφή του νεαρού στρατιώτη.

¹²⁵³ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 185 και Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 180, εικ. 302, με αντιμετάθεση των μορφών στο χώρο.

¹²⁵⁴ Delehay, *Synaxarium*, 629-632. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 203.κς'.

¹²⁵⁵ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 554.

¹²⁵⁶ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

Εσωράχιο ΒΔ παράθυρου, Δ πλευρά (σχ. 13, αρ. 143 / εικ. 171, 173.α)
επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡ[Ι]ΟΝ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ [ΘΕΟΔΩ]ΡΟΥ ΚΑΙ / ΤΗΣ Μ(ΗΤ)Ρ(Ο)Σ
ΑΥΤΟΥ / ΦΥ / Λ[ΙΠΑΣ]

Ο άγιος Θεόδωρος εικονίζεται σταυρωμένος με τα χέρια περασμένα και δεμένα πίσω από την οριζόντια κεραία του σταυρού¹²⁵⁷. Η ζωγραφική επιφάνεια φέρει πολλές φθορές από την υγρασία και έχει καταστραφεί μεγάλο μέρος της μορφής. Ακόμη μεγαλύτερες είναι οι φθορές στην εσωτερική πλευρά του εσωραχίου με αποτέλεσμα να μην είναι ορατός ο τρόπος απόδοσης του μαρτυρίου της Φιλίππας. Τα μαρτύρια των αγίων προβάλλουν σε αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος. Με παρόμοιο τρόπο αποδίδεται το μαρτύριο του αγίου στη λιτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων¹²⁵⁸, καθώς και στον βόρειο εξωνάρθηκα της Φιλανθρωπηνών¹²⁵⁹. Οι δύο παραστάσεις παρέχουν επίσης πιθανούς τρόπους απόδοσης του αποκεφαλισμού της αγίας Φιλίππας.

Μαρτύριο του αγίου Γεωργίου

23 Απριλίου

Μέτωπο τοξωτής επιφάνειας Δ τοίχου, ΒΔ τμήμα λιτής (σχ. 13, αρ. 132.α-β / εικ. 170)

επιγραφή: βλ. περιγραφή

Το μέτωπο της τοξωτής επιφάνειας στην ανωδομή του δυτικού τοίχου, κάτω από το βορειοδυτικό σταυροθόλιο, είναι αφιερωμένο στα μαρτύρια του αγίου Γεωργίου¹²⁶⁰. Στην αριστερή πλευρά εικονίζεται το μαρτύριο του ασβέστη (Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕ / ΩΡΓΙΟΣ ΒΛΗΘΕΙΣ / ΕΝ ΤΙ ΑΣΒΕ / ΣΤΩ). Ο άγιος, γυμνός και δεόμενος, εικονίζεται μέχρι την οσφύ μέσα σε κυκλικό λάκκο με άσβεστη. Πίσω του αναπτύσσεται φυσικό βραχώδες τοπίο. Ακολουθεί, στο κέντρο της

¹²⁵⁷ Delehay, *Synaxarium*, 613-615, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Απρίλιος)*, 232-236. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 203.ιη'.

¹²⁵⁸ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Αποδίδεται κι εδώ σταυρωμένος με παρόμοιο τρόπο, ενώ στα πόδια του εικονίζεται μορφή νεαρού στρατιώτη να καρφώνει το δεξί πόδι στην κατακόρυφη κεραία του σταυρού. Η μητέρα του Φιλίππα δεν έχει ακόμη αποκεφαλιστεί και ο δήμιος παριστάνεται να βγάζει το ξίφος από τη θήκη. Αυτός πιθανώς είναι και ο πλησιέστερος εικονογραφικός τύπος για την απόδοση της Φιλίππας στη λιτή της Δοχειαρίου.

¹²⁵⁹ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 185 και Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 173, εικ. 289. Εικονίζεται, όπως και στη Μεταμόρφωση Μετεώρων, το στιγμιότυπο πριν από τον αποκεφαλισμό της γονατισμένης αγίας.

¹²⁶⁰ Delehay, *Synaxarium*, 623-626, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Απρίλιος)*, 346 κ.ε. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 183.γ', 184.ζ', θ'.

ζωγραφικής επιφάνειας, το μαρτύριο του τροχού (Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΠΕΡΙΣΤΡΕΦΟ / ΜΕ / ΝΟΣ ΕΝ ΤΩ ΤΡΟΧΩ). Επάνω σε κυκλικό τροχό βρίσκεται δεμένος ο άγιος, ενώ δύο νεαροί στρατιώτες κρατώντας σχοινιά βοηθούν την περιστροφή του. Κάτω από τον τροχό, σε ξεχωριστό δάπεδο, είναι καρφωμένα διάφορα όργανα με σιδερένιες μυτερές αιχμές. Τη δεξιά πλευρά καταλαμβάνει ο αποκεφαλισμός του μάρτυρα (ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ Α / ΓΙΟΥ ΜΕΓΑΛΟ / ΜΑΡΤΥΡΟΣ / ΓΕΩΡΓΙΟΥ). Ο άγιος έχει ήδη αποκεφαλιστεί και ο δήμιος τοποθετεί το ξίφος στη θήκη. Τα δύο τελευταία μαρτύρια προβάλλουν σε αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος. Ο ζωγράφος μεταφέρει το εικονογραφικό σχήμα που έχει ήδη χρησιμοποιηθεί στον νάρθηκα της μονής Διονυσίου¹²⁶¹, το οποίο επαναλαμβάνεται με μικρές κάθε φορά διαφορές, στις λιτές των μονών Μεταμόρφωσης Μετεώρων¹²⁶², Δουσίου¹²⁶³ και Ρουσάνου¹²⁶⁴.

Μαρτύριο του αποστόλου Ιακώβου και αδιάγνωστης αγίας

30 Απριλίου

Δ τεταρτημόριο ΒΔ σταυροθόλιου (σχ. 13, αρ. 133 / εικ. 137, 141)

επιγραφές: ΜΑΡΤΥΡΙ / ΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΑΠΟ / ΣΤΟΛΟΥ ΙΑΚΩ / ΒΟΥ

χωρίς επιγραφή

Ο απόστολος Ιάκωβος¹²⁶⁵ αποδίδεται γονατιστός να υψώνει το κεφάλι αφήνοντας ελεύθερο τον λαιμό, προς τον οποίο κατευθύνει ο νεαρός δήμιος μαχαίρι. Ο στρατιώτης εικονίζεται να αιωρείται πάνω από τον απόστολο. Η σκηνή, όπως και το επόμενο μαρτύριο, προβάλλει σε αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος που ορίζει ενιαίο τείχος με επάλξεις. Το ίδιο εικονογραφικό σχήμα, προσαρμοσμένο σε φυσικό αυτή τη φορά τοπίο, χρησιμοποιείται νωρίτερα από

¹²⁶¹ Μονή Διονυσίου, εικ. 517-518.

¹²⁶² Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 165. Η επιλεκτική παρουσίαση των μαρτυριών του αγίου επαναλαμβάνεται στις μονές Φιλανθρωπητών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 185, εικ. 154 και Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 178, εικ. 297), Βαρλαάμ (Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 403-407, εικ. 157.2, 158.2) και Όσιου Μελέτιου (Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 284-286, εικ. 28). Με παρόμοιο τρόπο αποδίδεται το μαρτύριο του τροχού και ο αποκεφαλισμός του αγίου στον Άγιο Νικόλαο Κράψης (Stavropoulou-Makri, *Veltsista*, εικ. 53α).

¹²⁶³ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

¹²⁶⁴ Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 256-257, εικ. 244-246

¹²⁶⁵ Delehaye, *Synaxarium*, 639-642, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Απρίλιος)*, 459-460.

τον Τζώρτζη στη λιτή της μονής Δουσίκου¹²⁶⁶ και επαναλαμβάνεται αργότερα στον Όσιο Μελέτιο¹²⁶⁷. Παραλλαγή του εικονογραφικού τύπου υιοθετείται στη λιτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων¹²⁶⁸. Στην αριστερή πλευρά του τεταρτημόριου εικονίζεται **μαρτύριο αδιάγνωστης αγίας**. Στη σκηνή, την οποία δεν συνοδεύει επιγραφή, η γονατισμένη αγία δέχεται στο στήθος τα δόρατα δύο νεαρών ανδρών. Ο ζωγράφος μεταφέρει τυποποιημένο εικονογραφικό τύπο για την απόδοση μαρτυρίου λογχισμού¹²⁶⁹. Δεδομένου του γεγονότος ότι ο ζωγράφος αναπτύσσει στα σταυροθόλια μαρτύρια συνήθως του ίδιου μήνα, πρόκειται πιθανότατα για μια από τις τιμώμενες αγίες του Απριλίου, η οποία λόγω της πολυτελούς της αμφίεσης θα μπορούσε να ταυτιστεί με τη βασίλισσα Αλεξάνδρα, σύζυγο του Διοκλητιανού¹²⁷⁰.

Μάιος

Θάνατος του προφήτη Ιερεμία

1 Μαΐου

Α πλευρά πεσσοειδούς απόληξης ΝΑ κίονα (σχ. 13, αρ. 40 / εικ. 71, 97.α)

επιγραφή: Ο ΛΙΘΑΣΜΟΣ ΤΟΥ ΠΡΟΦΗΤΟΥ / ΙΕΡΕΜΙΟΥ

Ο προφήτης Ιερεμίας εικονίζεται γονατισμένος στο κέντρο της σύνθεσης, να υψώνει το κεφάλι και το αριστερό χέρι προς τον ουρανό. Πίσω του, σε δεύτερο επίπεδο, δύο ανδρικές μορφές υψώνουν στα χέρια μεγάλες πέτρες¹²⁷¹. Η σκηνή εκτυλίσσεται έξω από τα τείχη πόλης. Με παρόμοιο τρόπο αποδίδεται η σκηνή στον νάρθηκα της μονής Διονυσίου¹²⁷² και επαναλαμβάνεται, με διαφορές που εστιάζονται στη θέση, τον αριθμό και τη στάση των δημίων, στις λιτές των

¹²⁶⁶ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου δεν αντιγράφει με ιδιαίτερη επιτυχία τη στάση του δημίου, ο οποίος και πάλι αιωρείται πάνω από τον απόστολο. Επίσης ενδύει τον νεαρό δήμιο με στρατιωτική περιβολή.

¹²⁶⁷ Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 287-288, εικ. 28.

¹²⁶⁸ Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 171, όπου ο δήμιος στέκεται απέναντι από τον απόστολο. Το σχήμα επαναλαμβάνεται στον βόρειο εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 185 και Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 180, εικ. 302) και στη λιτή της μονής Βαρλαάμ (Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 412-414, εικ. 157.5, 158.5).

¹²⁶⁹ Βλ. ενδεικτικά τα μαρτύρια των αγίων Δημητρίου (εικ. 116), Ανυσίας (εικ. 163.γ) και Προτέρου (εικ. 168.β).

¹²⁷⁰ Η μνήμη της τιμάται την 21η Απριλίου. Πρβλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 185, αν και η αγία στον εξαρτικό της Φιλανθρωπηνών αποκεφαλίζεται.

¹²⁷¹ Delehay, *Synaxarium*, 645-647, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Μάιος)*, 5 κ.ε. Βλ. επίσης τη φωτογραφία της παράστασης: Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριον*, 348, εικ. 40.

¹²⁷² *Μονή Διονυσίου*, εικ. 528.

μονών Μεταμόρφωσης Μετεώρων¹²⁷³, Δουσίκου¹²⁷⁴ και Ρουσάνου¹²⁷⁵, καθώς και στον βόρειο εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπηνών¹²⁷⁶.

Μαρτύριο των αγίων Έσπερου, Ζωής και των παιδιών τους

2 Μαΐου

N πλευρά τόξου μεταξύ ΒΔ σταυροθόλιου και Β τρούλου (σχ. 13, αρ. 150 / εικ. 108, 178.γ)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΕΣΠΕΡΟΥ· ΖΩΗΣ· / ΚΑΙ ΤΩΝ ΤΕΚΝΩΝ ΑΥΤ[ΩΝ]

Οι άγιοι Έσπερος, Ζωή και τα παιδιά τους Κυριάκος και Θεόδουλος εικονίζονται μέσα σε πολύπλευρη κτιστή κάμινο¹²⁷⁷. Αποδίδονται ως την οσφύ, οι ενήλικες στο κέντρο σε στάσης αποδοχής του μαρτυρίου τους και τα παιδιά στις δύο άκρες σε στάσεις δέησης. Οι φλόγες βγαίνουν από τις θύρες και το ανοιχτό τμήμα της καμίνου, η οποία τοποθετείται σε φυσικό σκηνικό βάθος που ορίζουν βραχώδη όρη. Πρόκειται για ένα σπάνια εικονιζόμενο μαρτύριο για το οποίο δεν έχουν εντοπιστεί εικονογραφικά παράλληλα στα δημοσιευμένα μνημεία της περιόδου. Ο ζωγράφος αντλεί την έμπνευσή του από ανάλογες σκηνές μαρτυρίων σε κάμινο, όπως για παράδειγμα του μαρτυρίου των αγίων Ευσταθίου, Θεοπίστης και των τέκνων τους (αν και βρίσκονται εντός ζωόμορφου λέβητα) ή εκείνου των Αλέξανδρου και Αντωνίνης, οι οποίοι ζωγραφίζονται εντός παρόμοιας καμίνου¹²⁷⁸.

Μαρτύριο των αγίων Τιμόθεου και Μαύρας

3 Μαΐου

B πλευρά τόξου μεταξύ ΒΔ σταυροθόλιου και Β τρούλου (σχ. 13, αρ. 149 / εικ. 108, 178.β)

¹²⁷³ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

¹²⁷⁴ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Στην παράσταση τον πεσμένο στο έδαφος προφήτη λιθοβολούν με δυναμικές κινήσεις δύο νεαρές ανδρικές μορφές.

¹²⁷⁵ Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 255-256, εικ. 239.

¹²⁷⁶ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 185 και Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 180, εικ. 302.

¹²⁷⁷ Delehaye, *Synaxarium*, 649-650, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Μάιος)*, 68-69. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 203.β´.

¹²⁷⁸ Βλ. εικ. 147 και 98.γ, αντίστοιχα. Η κάμινο, με αναπροσαρμογές κάθε φορά στο μέγεθός της, είναι τυπική σε όλα τα σχετικά μαρτύρια. Πρβλ. το μαρτύριο του αγίου Ευστρατίου (εικ. 169) και του αγίου Νικήτα (εικ. 110).

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΥΟΝ ΤΩΝ ΤΩΝ Ι / ΑΓΙΩΝ ΤΙΜΟΘΕΟΥ· ΚΑΙ / ΜΑΥ / ΡΑΣ

Στην αριστερή πλευρά της σύνθεσης εικονίζεται το μαρτύριο του αγίου Τιμόθεου¹²⁷⁹. Αποδίδεται κρεμασμένος ανάποδα με τα χέρια δεμένα στην πλάτη. Φορά περίζωμα στη μέση και στρέφει το βλέμμα προς τον θεατή. Δίπλα του, μέσα σε μεταλλικό σκεύος κάτω από το οποίο καίει δυνατή φωτιά, εικονίζεται η αγία Μαύρα. Απευθύνεται και αυτή προς τον θεατή υψώνοντας τα χέρια σε στάση αποδοχής του μαρτυρίου της. Η σκηνή εκτυλίσσεται σε χέρσο φυσικό τοπίο και προβάλλει σε τείχη πόλης. Με παρόμοιο τρόπο αποδίδεται το μαρτύριο στη λιτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων¹²⁸⁰, καθώς και στον βόρειο εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπηνών¹²⁸¹.

Μαρτύριο της αγίας Ειρήνης

4/5 Μαΐου

Ν πλευρά τόξου μεταξύ ΒΔ σταυροθόλιου και Β τρούλου (σχ. 13, αρ. 151 / εικ. 73, 108)

επιγραφή: Η ΑΓΙΑ ΕΙΡΗΝΗ¹²⁸² ΡΥΠΤΕΤΑΙ ΕΝ ΛΑΚΩ / ΒΑΘΥΤΑΤΩ ΚΑΤΑ ΚΕΦΑΛΗΣ

Την αγία Ειρήνη ρίχνουν σε κυκλικό λάκκο που ανοίγεται στο έδαφος δύο στρατιώτες¹²⁸³. Η σκηνή εκτυλίσσεται στα περίχωρα περιτειχισμένης πόλης που αναπτύσσεται στο βάθος της σύνθεσης. Δεν έχουν εντοπιστεί εικονογραφικά

¹²⁷⁹ Για τον αναγνώστη Τιμόθεο και τη σύζυγό του Μαύρα βλ. Delehaye, *Synaxarium*, 649-652, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Μάιος)*, 70 κ.ε. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 203.γ', όπου αναφέρεται ο διά ξίφους θάνατός τους.

¹²⁸⁰ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Εδώ η μορφή του σταυρωμένου αγίου προβάλλει σε πολύπλευρο οικοδόμημα, ενώ από τον λαιμό του κρέμεται μεγάλη πέτρα. Δίπλα στον άγιο στέκονται δύο στρατιώτες οι οποίοι συνομιλούν δείχνοντας προς το μαρτύριο. Η αγία Μαύρα, στη δεξιά πλευρά της σύνθεσης, βρίσκεται επίσης εντός μεταλλικού σκεύους δεόμενη. Τη φωτιά που καίει κάτω από το λέβητα φροντίζει (προσθέτοντας επιπλέον ξύλα) ανδρική μορφή. Η σκηνή προβάλλει σε οξυκόρυφο βραχώδες όρος, στο οποίο απολήγουν τα τείχη πόλης. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου απλοποιεί το πρότυπό του προσαρμόζοντάς το στο στενό διάχωρο του τόξου της ανωδομής. Στην αντίστοιχη προγενέστερη παράσταση στον νάρθηκα της Διονυσίου (*Μονή Διονυσίου*, εικ. 526), στη δημοσιευμένη φωτογραφία, είναι ορατό μόνο το αριστερό τμήμα της σύνθεσης, όπου εικονίζεται δήμιος-στρατιώτης κατευθυνόμενος προς τα αριστερά να υψώνει σπαθί. Η μορφή προβάλλει σε τετράπλευρο οικοδόμημα.

¹²⁸¹ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 185 και Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 180, εικ. 302, όπου προστίθενται δευτερεύουσες μορφές δημίων και παρατηρητών.

¹²⁸² Το όνομα της αγίας έχει γραφτεί δύο φορές και τα γράμματα πέφτουν το ένα πάνω στο άλλο.

¹²⁸³ Στο Συναξάριο Κωνσταντινούπολης η μνήμη της αναφέρεται στις 4 Μαΐου (Delehaye, *Synaxarium*, 653-657). Αντίθετα στο Μεγάλο Συναξαριστή, όπως και στην *Ερμηνεία*, αναφέρεται στις 5 Μαΐου (Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Μάιος)*, 91-94. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 204.ε', όπου προτείνεται ο διά ξίφους θάνατός της.

παράλληλα του μαρτυρίου στα δημοσιευμένα μνημεία της περιόδου¹²⁸⁴. Ο τρόπος απόδοσης του μαρτυρίου θυμίζει το μαρτύριο της αγίας Ευφημίας στη λιτή της μονής Δουσίκου, όπου τη μάρτυρα ρίχνουν σε λάκκο δύο στρατιώτες¹²⁸⁵.

Θάνατος του προφήτη Ησαΐα

9 Μαΐου

Α πλευρά πεσσοειδούς απόληξης ΒΑ κίονα (σχ. 13, αρ. 16 / εικ. 71, 95.Β)

επιγραφή: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΗΣΑΙΑΣ

Ο προφήτης Ησαΐας εικονίζεται γονατιστός και με τα χέρια δεμένα στην πλάτη να δέχεται στωικά το μαρτύριό του, στρέφοντας παράλληλα το βλέμμα στον θεατή. Στη δεξιά πλευρά της σύνθεσης παριστάνεται νεαρός δήμιος να πριονίζει το κεφάλι του προφήτη κρατώντας με τα δύο χέρια διπλό πριόνι¹²⁸⁶. Η σκηνή προβάλλει σε αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου υιοθετεί το εικονογραφικό σχήμα που χρησιμοποιήθηκε νωρίτερα στη λιτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων¹²⁸⁷. Πρόκειται για την απλουστευμένη εκδοχή του εικονογραφικού τύπου που απαντά νωρίτερα στον νάρθηκα της Διονυσίου, όπου δύο δήμιοι κρατώντας στα χέρια ξύλινο πριόνι χωρίζουν στα δύο τον προφήτη¹²⁸⁸.

Μαρτύριο του αγίου Μώκιου

11 Μαΐου

¹²⁸⁴ Η αγία Ειρήνη αναφέρεται ήδη από τους ύστερους Βυζαντινούς χρόνους ανάμεσα στους μάρτυρες του Μηνολόγιου της Gračanica (Mijončić, *Mémoires*, 297). Κατά τους μετά την Άλωση χρόνους συγκαταλέγεται στον κύκλο του Μηνολόγιου στο Ρεć (ό.π., 372).

¹²⁸⁵ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Σε αντίθεση με τη λιτή της Δοχειαρίου όπου οι στρατιώτες πλαισιώνουν την αγία Ειρήνη, στο μαρτύριο της αγίας Ευφημίας οι δήμιοι τοποθετούνται στη δεξιά πλευρά της σύνθεσης και προστίθεται η μορφή παρατηρητή στο βάθος της σκηνής. Ανάλογη θέση έχουν οι δήμιοι-στρατιώτες στο μαρτύριο των αγίων Χρύσανθου και Δαρείας στη λιτή του Δοχειαρίου (εικ. 164.δ).

¹²⁸⁶ Delehaye, *Synaxarium*, 665-667, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Μάιος)*, 133-135. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 204.θ´.

¹²⁸⁷ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Κι εδώ εικονίζεται μόνο ένας δήμιος σε κατατομή, όπως και στη Δοχειαρίου, να κρατά το πριόνι με τα δύο χέρια. Κοινός είναι επίσης ο τρόπος απόδοσης του προφήτη. Ζωγραφίζεται γονατιστός να υψώνει το δεξί χέρι με ανεστραμμένη την παλάμη στο στήθος, αποδεχόμενος το μαρτύριό του. Το αριστερό χέρι είναι καλυμμένο από το μάτι που ανεμίζει. Κοιτά κι εδώ προς τον θεατή, ενώ η σκηνή προβάλλει σε αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος. Με παρόμοιο τρόπο αποδίδεται η σκηνή στον εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπινών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 185 και Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 180, εικ. 303), όπου εικονίζεται και πάλι μόνο ένας δήμιος, αλλά η σκηνή περνά στο επόμενο χρονικό στιγμιότυπο και ο προφήτης είναι ήδη χωρισμένος στα δύο.

¹²⁸⁸ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 526. Με τον ίδιο τρόπο αποδίδεται η σκηνή στη λιτή της μονής Ρουσάνου (Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 256, εικ. 241-242).

Β πλευρά τόξου μεταξύ ΒΔ σταυροθόλιου και Β τρούλου (σχ. 13, αρ. 148 / εικ. 108, 178.α)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΕΡΟΜΑΡΤΥΡΟΣ / ΜΩ / ΚΙ / ΟΥ

Αποδίδεται ο αποκεφαλισμός του αγίου Μωκίου¹²⁸⁹ στα περικόρα περιτειχισμένης πόλης που καταλαμβάνει την άνω δεξιά πλευρά της σύνθεσης. Ο μάρτυρας έχει ήδη αποκεφαλιστεί και ο στρατιώτης τοποθετεί το ξίφος στη θήκη. Με παρόμοιο τρόπο αποδίδεται το μαρτύριο στη λιτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων¹²⁹⁰, όπου ο άγιος κείται στο έδαφος, επίσης αποκεφαλισμένος, ενώ ο στρατιώτης στρέφεται προς αυτόν κρατώντας στο δεξί χέρι το χαμηλωμένο ξίφος και στο αριστερό τη θήκη που υψώνει προς τα πίσω.

Μαρτύριο του αγίου Βασιλίσκου

22 Μαΐου

Παρεία κόγχης ΝΔ παράθυρου, Δ πλευρά (σχ. 13, αρ. 109 / εικ. 164.α)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ / ΒΑΣΙΛΙΣΚΟΥ

Τον γονατισμένο Βασιλίσκο πλησιάζει από το πλάι νεαρός άνδρας κρατώντας μαχαίρι στο δεξί χέρι και με μια δυναμική κίνηση το κατευθύνει στον λαιμό του¹²⁹¹. Η σκηνή προβάλλει σε αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου υιοθετεί για την απόδοση του μαρτυρίου ένα εικονογραφικό σχήμα που χρησιμοποίησε επίσης στο μαρτύριο του αποστόλου Ιάκωβου¹²⁹² (εικ. 141) και δεν επαναλαμβάνει τη διά αποκεφαλισμού θανάτωση του αγίου, η οποία μεταφέρεται στο μαρτύριο της λιτής στη Μεταμόρφωση Μετεώρων¹²⁹³.

Μαρτύριο της αγίας Θεοδοσίας

29 Μαΐου

Δ πλευρά τόξου μεταξύ Δ και ΒΔ σταυροθόλιου (σχ. 13, αρ. 130 / εικ. 107)

¹²⁸⁹ Delehaye, *Synaxarium*, 674-676, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Μάιος)*, 159-160. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 204.ια´.

¹²⁹⁰ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

¹²⁹¹ Στο Συναξάριο Κωνσταντινούπολης αναφέρεται ο αποκεφαλισμός του με ξίφος (Delehaye, *Synaxarium*, 699-702), ενώ στον Μεγάλο Συναξαριστή η αποκοπή της κεφαλής του (Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Μάιος)*, 398-400). Πρβλ. *Ερμηνεία*, 204.κβ´, όπου αναφέρεται να μαρτυρεί επίσης με ξίφος.

¹²⁹² Αντιστρέφει τη θέση του αποστόλου και ενδύει τον δήμιο με απλό ιμάτιο.

¹²⁹³ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Ο άγιος αποδίδεται γονατιστός, μπροστά από τον δήμιο που υψώνει δυναμικά ξίφος. Η σκηνή προβάλλει επίσης σε αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος.

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΗΣ ΑΓΙ(ΑΣ) / ΘΕΟΔΟΣΙ(ΑΣ) / ΤΗΣ ΠΑΡΘΕ / ΝΟΥ

Η αγία Θεοδοσία πεσμένη πρηνηδόν στο έδαφος ξυλοκοπείται από δύο ανδρικές νεαρές μορφές, οι οποίες κρατούν μακριά ξύλινα ραβδιά στα χέρια¹²⁹⁴. Η αγία φέρει στη μέση περίζωμα και στρέφει το κεφάλι προς τον θεατή. Η σκηνή εκτυλίσσεται μπροστά από αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος. Στην αντίστοιχη παράσταση του μαρτυρίου στη λιτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων¹²⁹⁵, καθώς και στον εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπηνών, αποδίδεται η ρίψη της αγίας στη θάλασσα¹²⁹⁶.

Ιούνιος

Μαρτύριο του αγίου Ιουστίνου

1 Ιουνίου

Β τοίχος, ΒΔ τμήμα λιτής (σχ. 13, αρ. 146 / εικ. 171, 174)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ / ΙΟΥΣΤΙΝΟΥ

Ο άγιος Ιουστίνος ο Φιλόσοφος αποδίδεται καθισμένος σε ξυλόγλυπτο πολυγωνικό σκαμνί στο κέντρο της σύνθεσης. Φορά πολυτελές ιμάτιο και πίνει δηλητήριο από αγγείο που του προσφέρει νεαρός στρατιώτης¹²⁹⁷. Γύρω από τον άγιο αναπτύσσονται ακόμη τέσσερις μορφές, οι οποίες με τις στάσεις και χειρονομίες τους μοιάζουν να παροτρύνουν και να συμπαραστέκονται στον μάρτυρα. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου μεταφέρει τον εικονογραφικό τύπο που έχει χρησιμοποιηθεί νωρίτερα στη λιτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων¹²⁹⁸.

Μαρτύριο των Τριάντα οκτώ μαρτύρων

2 Ιουνίου

Β πλευρά πεσσοειδούς απόληξης ΒΑ κίονα (σχ. 13, αρ. 17 / εικ. 95.α)

επιγραφή: Β· ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΛΗ· ΜΑΡΤΥ / ΡΩΝ

¹²⁹⁴ Delehayе, *Synaxarium*, 713-715, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Μάιος)*, 496-497. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 204.κθ', όπου αναφέρεται η ρίψη της στη θάλασσα.

¹²⁹⁵ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Ιστορείται μαζί με το μαρτύριο του αγίου Ελλαδίου, ο οποίος ξυλοκοπείται από τρεις δημίους που κρατούν ξύλινες ράβδους. Θα μπορούσε ενδεχομένως να χρησιμοποιήθηκε λάθος προσχέδιο για την απόδοση γειτονικών μαρτυρίων.

¹²⁹⁶ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 185-186 και Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 181, εικ. 305.

¹²⁹⁷ Delehayе, *Synaxarium*, 722-724, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Ιούνιος)*, 5. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 205.α'.

¹²⁹⁸ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

Οι Τριάντα οκτώ μάρτυρες, σύμφωνα με τα *Synaxaria Selecta* του Ιουνίου¹²⁹⁹, θανατώνονται «έν λουτρῷ βληθέντες καὶ τῆς θύρας φραγείσης». Η πυκνή ομάδα μαρτύρων αποδίδεται εντός λουτρού που φέρει στο θόλο τα χαρακτηριστικά κυκλικά φωτιστικά ανοίγματα. Με το ίδιο εικονογραφικό σχήμα εικονίζεται το μαρτύριο νωρίτερα στη λιτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων¹³⁰⁰, απ' όπου ο ζωγράφος της Δοχειαρίου αντλεί το πρότυπό του.

Μαρτύριο του αγίου Αλεξάνδρου και της αγίας Αντωνίνης

9/10 Ιουνίου

Ν πλευρά πεσσοειδούς απόληξης ΝΔ κίονα (σχ. 13, αρ. 87 / εικ. 98.γ)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ· Κ(ΑΙ) ΑΝΤΩΝΙΝΗΣ

Οι δύο άγιοι εικονίζονται να καίγονται μέσα σε κτιστή πολύπλευρη κάμινο¹³⁰¹. Αποδίδονται μετωπικοί ως την οσφύ και με χειρονομίες αποδοχής του μαρτυρίου τους. Η σύνθεση προβάλλει σε αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος που ορίζει ενιαίο τείχος. Με παρόμοιο τρόπο αποδίδεται το μαρτύριο στη λιτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων¹³⁰² και στον βόρειο εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπητών¹³⁰³.

Μαρτύριο των αποστόλων Βαρθολομαίου και Βαρνάβα

11 Ιουνίου

Μέτωπο τοξωτής επιφάνειας ΒΔ παραθύρου, Α πλευρά (σχ. 13, αρ. 139 / εικ. 171, 172.β)

¹²⁹⁹ Τριάκοντα οκτώ μάρτυρες αναφέρονται να τιμώνται επίσης στις 31 Μαρτίου [Delehaye, *Synaxarium*, 576, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Μάρτιος)* 493]. Πρόκειται πιθανώς για αυτούς που εορτάζονται στις 2 Ιουνίου [Delehaye, *Synaxarium*, 725-726.46, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Ιούνιος)* 12]. Σε αυτό συνηγορεί εκτός από τον αριθμό 2 (Β) που προηγείται της επιγραφής του μαρτυρίου και η απεικόνισή τους στον κύκλο του Μηνολογίου στη Μεταμόρφωση Μετεώρων, ανάμεσα από τα μαρτύρια των αγίων Ιουστίνου, Χαρίτωνος, Χαρίτους, Ευελπίστου, Ίερακος, Παιώνιου και Λιβεριανού (1η Ιουνίου) και των αγίων Λουκιλιανού και των συν αυτώ νηπίων (3 Ιουνίου). Το μαρτύριό τους δεν αναφέρεται στην *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης* του Διονυσίου.

¹³⁰⁰ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Εδώ ο ζωγράφος προσθέτει και το στοιχείο της φωτιάς που απουσιάζει από τη λιτή της Δοχειαρίου.

¹³⁰¹ Στο Συναξάριο Κωνσταντινούπολης αναφέρεται ότι τιμώνται στις 9 Ιουνίου (Delehaye, *Synaxarium*, 739-742) και στα *Synaxaria Selecta* στις 10 Ιουνίου (ό.π., 741-742.56). Στον Μεγάλο Συναξαριστή αναφέρονται στις 10 Ιουνίου [Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Ιούνιος)*, 89-90]. Βλ. επίσης *Ερμηνεία*, 205.ι'.

¹³⁰² Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Απεικονίζονται στο ίδιο διάχωρο με το μαρτύριο του αγίου Θεοδώρου.

¹³⁰³ Αχειμástου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 186 και Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 175, εικ. 293.

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΑΠΟ / ΣΤΟΛΟΝ ΒΑΡ / ΘΩΛΟΜΑΙΟΥ· / ΚΑΙ / ΒΑΡ / ΝΑΒΑ

Ο απόστολος Βαρθολομαίος, στην αριστερή πλευρά της σύνθεσης, εικονίζεται σταυρωμένος¹³⁰⁴. Δίπλα του στέκεται δεόμενος ο απόστολος Βαρνάβας στις φλόγες πυράς. Οι δύο μορφές προβάλλουν σε φυσικό σκηνικό βάθος που ορίζουν βραχώδη όρη με αραιή χαμηλή βλάστηση. Ο ζωγράφος ακολουθεί τον εικονογραφικό τύπο που χρησιμοποιείται στη λιτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων¹³⁰⁵, ο οποίος επαναλαμβάνεται στις λιτές των μονών Βαρλαάμ¹³⁰⁶ και Όσιου Μελέτιου¹³⁰⁷. Ο ίδιος εικονογραφικός τύπος για το μαρτύριο του Βαρθολομαίου υιοθετείται στον βόρειο εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπηνών, ενώ σε αυτόν του Βαρνάβα προτιμάται το μαρτύριο του λιθοβολισμού¹³⁰⁸.

Μαρτύριο των αγίων Μανουήλ, Σαβέλ και Ισμαήλ

17 Ιουνίου

Β τοίχος, χώρος κεντρικού παράθυρου (σχ. 13, αρ. 163 / εικ. 177.γ)

επιγραφή: ΜΑΝΟΗΛ· ΣΑΒΕΛ· ΚΑΙ Ι[Σ]ΜΑ / ΗΛ¹³⁰⁹.

Τα δύο αδέρφια Σαβέλ και Ισμαήλ έχουν αποκεφαλιστεί και ο στρατιώτης έχει τοποθετήσει το ξίφος στη θήκη, ενώ στρέφει παράλληλα το βλέμμα προς το μαρτύριο του τρίτου αδερφού Μανουήλ¹³¹⁰. Αυτός αποδίδεται γονατιστός να υψώνει τα χέρια σε στάση δέησης και να στρέφει το βλέμμα προς τον θεατή. Πίσω του στέκεται νεαρός στρατιώτης, ο οποίος τον καρφώνει στο κεφάλι με βαρύ σφυρί. Η σκηνή εκτυλίσσεται στα περίχωρα περιτειχισμένης πόλης. Με

¹³⁰⁴ Οι απόστολοι Βαρθολομαίος και Βαρνάβας τιμώνται στις 11 Ιουνίου. Βλ. Delehay, *Synaxarium*, 743-746, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Ιούνιος)*, 94-96. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 205.ια´, όπου αναφέρεται ο θάνατος του αγίου Βαρνάβα με λιθοβολισμό.

¹³⁰⁵ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Εδώ, δίπλα στην πυρά του αγίου Βαρνάβα στέκεται νεαρή ανδρική μορφή που συντηρεί τη φωτιά. Η σκηνή προβάλλει επίσης σε φυσικό σκηνικό βάθος.

¹³⁰⁶ Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 415-418, εικ. 200-203, με την προσθήκη του δημίου που συνδουλίζει τη φωτιά.

¹³⁰⁷ Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 288-289.

¹³⁰⁸ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 186 και Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 175, εικ. 293.

¹³⁰⁹ Το Σ μοιάζει πιο πολύ με Α, που οφείλεται σε λάθος του ζωγράφου. Πολύ συχνά ο ζωγράφος διορθώνει ξαναγράφοντας από πάνω στις ίδιες επιγραφές, με αποτέλεσμα τη δημιουργία μουτζούρας.

¹³¹⁰ Delehay, *Synaxarium*, 753-754, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Ιούνιος)*, 153-154. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 205.ις´.

μικρές αλλαγές, που εστιάζονται κυρίως στη διευθέτηση των μορφών στο χώρο, ο εικονογραφικός τύπος που υιοθετείται από τον ζωγράφο της Δοχειαρίου χρησιμοποιείται νωρίτερα στη λιτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων¹³¹¹ και επαναλαμβάνεται στις μονές Βαρλαάμ¹³¹², Φιλανθρωπηνών¹³¹³ και Όσιου Μελέτιου¹³¹⁴.

Μαρτύριο του αγίου Λεοντίου

18/19 Ιουνίου

Β τοίχος, χώρος κεντρικού παράθυρου (σχ. 13, αρ. 160 / εικ. 177.α)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ / ΛΕΟΝ / ΤΙΟΥ

Ο άγιος Λεόντιος έχει δεθεί χειροπόδαρα σε τέσσερις πασσάλους μπηγμένους στη γη και δύο δήμιοι-στρατιώτες τον χτυπούν με μακριές ξύλινες ράβδους¹³¹⁵. Ο πρώτος στρατιώτης κάνει τη χαρακτηριστική χειρονομία παρουσίασης του μαρτυρίου, προτάσσοντας το δεξί χέρι προς τον μάρτυρα με ανεστραμμένη την παλάμη. Η σκηνή εκτυλίσσεται στα περίχωρα περιτειχισμένης πόλης. Ο ζωγράφος υιοθετεί τον εικονογραφικό τύπο που χρησιμοποιείται νωρίτερα στη λιτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων, όπου ο Λεόντιος εικονίζεται με τους συναθλητές του Ύπατο και Θεόδουλο¹³¹⁶. Με ανάλογο τρόπο αποδίδεται το μαρτύριο στη λιτή της μονής Βαρλαάμ¹³¹⁷.

Μαρτύριο του αποστόλου Παύλου

29 Ιουνίου

Β πλευρά πεσσοειδούς απόληξης ΝΑ κίονα (σχ. 13, αρ. 39 / εικ. 97.α)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΑΠΟΣΤΟ / ΛΟΥ ΠΑΥ / ΛΟΥ

¹³¹¹ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Η επιγραφή της παράστασης και το σφυρί που κρατά ο δήμιος στα χέρια του είναι ορατά στο Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 171.

¹³¹² Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 418-421, εικ. 164.5, 165.1.

¹³¹³ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 186, εικ. 156 και Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 175, εικ. 293.

¹³¹⁴ Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 289-291, εικ. 30.

¹³¹⁵ Πρόκειται για το μαρτύριο του αγίου Λεοντίου, συναθλητή των Ύπατου και Θεόδουλου, η μνήμη των οποίων τιμάται στις 17 Ιουνίου [Delehaye, *Synaxarium*, 755-756, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Ιούνιος)*, 160-162]. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 205.ιζ'.

¹³¹⁶ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Η επιγραφή της παράστασης ορατή στο Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 171. Η σύνθεση προβάλλει σε οξυκόρυφο βραχώδες όρος και ζωγραφίζεται ανάμεσα σε άλλα μαρτύρια του Ιουνίου.

¹³¹⁷ Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 421-424, εικ. 164.6, 165.2.

Ο απόστολος Παύλος προβάλλει σε είσοδο κτιρίου. Υψώνει τα χέρια με ανεστραμμένες τις παλάμες και γέρνει ελαφρά εμπρός το κεφάλι, αναμένοντας το χτύπημα από το σπαθί νεαρού δημίου που στέκεται πίσω του¹³¹⁸. Ο τελευταίος υψώνει και με τα δύο χέρια το ξίφος. Ο ζωγράφος παραλλάσσει τον εικονογραφικό τύπο που υιοθετήθηκε νωρίτερα στις λιτές των μονών Μεταμόρφωσης Μετεώρων¹³¹⁹ και Δουσίκου¹³²⁰, όπου ο δήμιος ακουμπά τον απόστολο με το αριστερό χέρι στον ώμο, ενώ κρατά στο υψωμένο δεξί το σπαθί. Στην αντίστοιχη παράσταση του βόρειου εξωνάρθηκα στη μονή Φιλανθρωπηνών ο απόστολος εικονίζεται ήδη αποκεφαλισμένος¹³²¹.

Μαρτύριο του αποστόλου Πέτρου

29 Ιουνίου

Ν πλευρά πεσσοειδούς απόληξης ΒΑ κίονα (σχ. 13, αρ. 34 / εικ. 96, 159.α)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΥ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΑΠΟΣΤΟ / ΛΟΥ ΠΕ / ΤΡΟΥ

Ο απόστολος Πέτρος εικονίζεται σταυρωμένος ανάποδα. Στην αριστερή πλευρά της σύνθεσης ένας στρατιώτης καρφώνει στο ξύλο της κάθετης κεραίας το αριστερό πόδι του αποστόλου χρησιμοποιώντας ξύλινο σφυρί. Συμμετρικά προς τον στρατιώτη τοποθετείται μια ακόμη μορφή με κράνος και δόρυ. Αποδίδεται να υψώνει το δεξί χέρι με ανεστραμμένη την παλάμη παρουσιάζοντας το μαρτύριο¹³²². Μια τρίτη νεαρή ανδρική μορφή, στην κάτω αριστερή πλευρά της σκηνής, καρφώνει το αριστερό χέρι του αποστόλου στην οριζόντια κεραία του ανάποδου σταυρού. Η σκηνή εκτυλίσσεται μπροστά από τείχος πόλης. Με μικρές διαφορές, που εστιάζονται κυρίως στη θέση και δράση των δημίων-στρατιωτών, το εικονογραφικό σχήμα που χρησιμοποιήθηκε για την απόδοση του μαρτυρίου στη λιτή της Δοχειαρίου απαντά στα περισσότερα μνημεία της

¹³¹⁸ Delehay, *Synaxarium*, 777-780, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Ιούνιος)*, 336 κ.ε. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 180.ζ'.

¹³¹⁹ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Η επιγραφή της παράστασης διακρίνεται στο Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 171. Το ίδιο σχήμα επαναλαμβάνεται στη λιτή της μονής Βαρλαάμ (Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 424-427, εικ. 164.8, 165.4) και στον Όσιο Μελέτιο (Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 291-292, εικ. 30).

¹³²⁰ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

¹³²¹ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 186, εικ. 154 και Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 178, εικ. 297.

¹³²² Delehay, *Synaxarium*, 777-780. Πρβλ. Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Ιούνιος)*, 377 κ.ε., κυρίως 378-380 και *Ερμηνεία*, 179.ζ'.

περιόδου: στον νάρθηκα της μονής Διονυσίου¹³²³, στις λιτές των μονών Δουσίκου¹³²⁴, Μεταμόρφωσης Μετεώρων¹³²⁵ και Βαρλαάμ¹³²⁶, στον βόρειο εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπηνών¹³²⁷ και στη λιτή του Όσιου Μελέτιου¹³²⁸.

Ιούλιος

Μαρτύριο των αγίων Κοσμά και Δαμιανού

1 Ιουλίου

N τοίχος, χώρος A παράθυρου (σχ. 13, αρ. 54 / εικ. 159.B)

επιγραφή: Ο ΛΙΘΑΣΜΟΣ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΑΝΑΡΓΥΡΩΝ, / ΚΟΣΜΑ· ΚΑΙ / ΔΑΜΙΑΝΟΥ

Έξω από τα τείχη πόλης, που διακρίνονται στην πάνω δεξιά πλευρά της σύνθεσης, ιστορείται το μαρτύριο των αγίων Κοσμά και Δαμιανού Ρώμης¹³²⁹. Οι δύο ανάργυροι, φορώντας τα τυπικά ενδύματα των ιαματικών αγίων, αποδίδονται γονατισμένοι στην αριστερή πλευρά της σύνθεσης σε στάσεις αποδοχής του μαρτυρίου τους. Δύο νεαρές ανδρικές μορφές εικονίζονται στη δεξιά πλευρά της σύνθεσης να υψώνουν τα χέρια κρατώντας μεγάλες πέτρες έτοιμες να τους λιθοβολήσουν. Ένας τρίτος δήμιος, σε πρώτο επίπεδο στην κάτω δεξιά πλευρά της σκηνής, συγκεντρώνει στο μαζεμένο ιμάτιό του πέτρες από το έδαφος¹³³⁰. Το φυσικό τοπίο του σκηνικού βάθους συμπληρώνουν βραχώδη όρη και χαμηλή βλάστηση. Ο ίδιος εικονογραφικός τύπος υιοθετείται νωρίτερα στον βόρειο εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπηνών¹³³¹.

¹³²³ Διονυσίου, εικ. 535.

¹³²⁴ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

¹³²⁵ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Η επιγραφή της παράστασης διακρίνεται στο Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 171.

¹³²⁶ Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 424-427, εικ. 164.8, 165.4.

¹³²⁷ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 186, εικ. 154 και Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 178, εικ. 297.

¹³²⁸ Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 291-292, εικ. 30.

¹³²⁹ Delehaye, *Synaxarium*, 791. Τους μάρτυρες λιθοβόλησε ο διδάσκαλός τους. Πρβλ. Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Ιούλιος)*, 5-6. Για την εικονογραφική αυτή ιδιαιτερότητα βλ. επίσης Δεληγιάννη-Δωρή, «Έργαστήρι Κονταρήδων», 110-111. Οι άγιοι Κοσμάς και Δαμιανός της Ασίας, η μνήμη των οποίων τιμάται την 1η Νοεμβρίου, σύμφωνα με το συναξάριό τους «καλῶς τὸν ἑαυτῶν βίον διανύσαντες καὶ εὐσεβῶς ἐν εἰρήνῃ τελειωθέντες» (Delehaye, *Synaxarium*, 185.15-16).

¹³³⁰ Το εικονογραφικό σχήμα του νεαρού που συγκεντρώνει πέτρες χρησιμοποιείται και στο λιθοβολισμό του αποστόλου Ανανία (εικ. 123). Με παρόμοιο τρόπο αποδίδονται επίσης οι δύο νεαροί δήμιοι στο μαρτύριο του ανεπίγραφου αγίου (εικ. 84).

¹³³¹ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 186-187, εικ. 154 και Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 178, εικ. 297.

Μαρτύριο του αγίου Προκοπίου

8 Ιουλίου

Ν τοίχος, βάση τόξου Ν σταυροθόλιου (σχ. 13, αρ. 55 / εικ. 160¹³³²)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΕΓΑΛΟ / ΜΑΡΤΥΡΟΣ / ΠΡΟΚΟ / ΠΙΟΥ

Ο άγιος Προκόπιος, ενδεδυμένος με πολυτελή χιτώνα και ιμάτιο, εικονίζεται γονατισμένος και δεόμενος έτοιμος να δεχθεί το μαρτύριό του¹³³³. Ο νεαρός δήμιος πίσω του υψώνει δυναμικά το ξίφος με το δεξί χέρι και κρατά στο αριστερό τη θήκη. Η σκηνή προβάλλει σε αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου παραλλάσσει τον εικονογραφικό τύπο που χρησιμοποιείται στη λιτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων, όπου οι δύο μορφές τοποθετούνται η μία απέναντι στην άλλη¹³³⁴. Στην αντίστοιχη παράσταση στον βόρειο εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπηνών ο άγιος παριστάνεται ήδη αποκεφαλισμένος¹³³⁵.

Μαρτύριο του αγίου Παγκρατίου

9 Ιουλίου (9 Φεβρουαρίου)

Ν τοίχος, χώρος κεντρικού παράθυρου (σχ. 13, αρ. 96 / εικ. 159.γ, 160)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΕΡΟ / ΜΑΡΤΥΡΟΣ ΠΑΝΓΡΑ / ΤΙ / ΟΥ

Ο επίσκοπος Ταυρομενίας Παγκράτιος, φορώντας αρχιερατικά άμφια, εικονίζεται στο κέντρο της σύνθεσης καθισμένος κυριολεκτικά στον αέρα, σαν να καθόταν σε скаμνί. Το σώμα του συστρέφεται σε έναν νοητό κάθετο άξονα. Υψώνει τα χέρια με ανεστραμμένες τις παλάμες αποδεχόμενος το μαρτύριό του

¹³³² Βλ. και Millet, *Monuments*, 241.1.

¹³³³ Η μνήμη του «μέγα εν μάρτυσι» αγίου Προκοπίου τιμάται στις 8 Ιουλίου (Delehay, *Synaxarium*, 806-808). Η πολυτελής αμφίεσή του επιβεβαιώνει την υπόθεση ότι πρόκειται για τον ανώτατο στρατιωτικό Προκόπιο που διόρισε ο Διοκλητιανός, σύμφωνα με τα νεότερα συναξάρια. Πρβλ. Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Ιούλιος)*, 96 κ.ε. Βλ. επίσης *Ερμηνεία*, 206.η'.

¹³³⁴ Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 165. Ο ίδιος εικονογραφικός τύπος επαναλαμβάνεται στον Όσιο Μελέτιο (Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 292-293, εικ. 30). Η στάση του δημίου εντοπίζεται νωρίτερα στο μαρτύριο των αγίων Γαλακτίωνος και Επιστήμης στη λιτή της μονής Δουσίκου (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.), αν κι εδώ ο στρατιώτης δεν κρατά τη θήκη αλλά τα μαλλιά της αγίας.

¹³³⁵ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 187-188, εικ. 154 και Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 178, εικ. 297. Το ίδιο σχήμα υιοθετεί και ο ζωγράφος της λιτής Βαρλαάμ (Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 429-431, εικ. 178.1).

και στρέφει το βλέμμα προς τον θεατή¹³³⁶. Πίσω του εικονίζονται δύο νεαρές ανδρικές μορφές με μακριές ράβδους στα υψωμένα χέρια τους έτοιμες να τον χτυπήσουν. Η σκηνή προβάλλει σε αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος. Με παρόμοιο τρόπο αποδίδεται το μαρτύριο στη λιτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων¹³³⁷, ενώ στην προηγούμενη χρονολογικά παράσταση, στον νάρθηκα της Διονυσίου, ο μάρτυρας πνίγεται με σχοινί¹³³⁸.

Μαρτύριο των αγίων Κήρυκου και Ιουλίττης

15 Ιουλίου

Ν πλευρά πεσσοειδούς απόληξης ΒΔ κίονα (σχ. 13, αρ. 171 / εικ. 99.δ, 178.ζ)

επιγραφή: ΙΕ· ΚΥΡΙΚΟΥ· ΚΑΙ ΙΟΥΛΙΤΗΣ

Την αριστερή πλευρά της σύνθεσης καταλαμβάνει η μορφή του ένθρονου αυτοκράτορα, ο οποίος υψώνει το αριστερό χέρι ρίχνοντας τον Κήρυκο «κατὰ τῶν βαθμίδων τοῦ βήματος»¹³³⁹. Ο μικρός Κήρυκος κείται νεκρός στις βαθμίδες του υποπόδιου του αυτοκράτορα. Η αγία Ιουλίττη, στη δεξιά πλευρά της σκηνής, αποδίδεται γονατιστή σε στάση που ταυτόχρονα εκφράζει την αποδοχή του μαρτυρίου της και την παρουσίαση του νεκρού παιδιού της. Πιο πίσω στέκεται ο στρατιώτης, ο οποίος υψώνει το σπαθί για να την αποκεφαλίσει¹³⁴⁰. Η σύνθεση προβάλλει σε αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος. Ο ζωγράφος ακολουθεί τον εικονογραφικό τύπο που απαντά νωρίτερα στη λιτή της Μεταμόρφωσης

¹³³⁶ Ο άγιος Παγκράτιος στο Συναξάριο Κωνσταντινούπολης αναφέρεται στις 9 Φεβρουαρίου και στις 9 Ιουλίου (Delehay, *Synaxarium*, 454 και 807-810 αντίστοιχα). Επίσης στον Μεγάλο Συναξαριστή [Δουκάκης – Γεωργίου, *Μέγας Συναξαριστής (Φεβρουάριος)*, 181 κ.ε. και ό.π., (Ιούλιος), 113 κ.ε.]. Στην *Ερμηνεία*, αναφέρεται μονό στις 9 Ιουλίου (Ερμηνεία, 206.θ') και ως εικονογραφικό σχήμα για την απόδοση του μαρτυρίου προτείνεται η ρίψη σε φαράγγι. Πρόκειται πιθανότατα γι' αυτόν του Ιουλίου, ο οποίος αναφέρεται επίσης πρώτος ανάμεσα στους τιμώμενους αγίους της ημέρας.

¹³³⁷ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Πρβλ. και την αναφορά της Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 433. Παραλλαγή του εικονογραφικού τύπου υιοθετείται στη λιτή Βαρλαάμ, όπου τον πεσμένο στο έδαφος άγιο χτυπούν με ράβδους δύο δήμιοι τοποθετημένοι δεξιά και αριστερά στο ύψος της κεφαλής του (βλ. αναλυτικά ό.π., 431-433, εικ. 178.3).

¹³³⁸ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 532. Τον εικονογραφικό αυτόν τύπο χρησιμοποιεί ο ζωγράφος της Δοχειαρίου για την απόδοση του αγίου Ρωμανού (βλ. σελ. 221, εικ. 70, 104).

¹³³⁹ «τῆ δὲ προσκρούσει συντριβὲν τὸ κρανίον ἀφῆκε τὴν ψυχὴν» (Delehay, *Synaxarium*, 821.18-20).

¹³⁴⁰ Delehay, *Synaxarium*, 821, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Ιούλιος)*, 216-217. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 206.ιε'.

Μετεώρων¹³⁴¹. Το ίδιο σχήμα, με μικρές κάθε φορά διαφορές στη στάση και τη θέση των μορφών στο χώρο, υιοθετείται στον βόρειο εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπηνών¹³⁴², καθώς επίσης στις μονές Βαρλαάμ¹³⁴³ και Γαλατάκη¹³⁴⁴.

Μαρτύριο του αγίου Ερμόλαου

26 Ιουλίου

Α πλευρά πεσσοειδούς απόληξης ΒΔ κίονα (σχ. 13, αρ. 170 / εικ. 99.γ)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ / ΕΡΜΟΛΑΟΥ

Ο άγιος Ερμόλαος αποδίδεται γονατισμένος με τα χέρια στο στήθος και ήδη αποκεφαλισμένος από τον στρατιώτη που στέκεται πίσω του¹³⁴⁵. Αυτός κρατά χαμηλωμένο το σπαθί με το δεξί χέρι και υψώνει με το αριστερό προς τα πίσω τη θήκη, ενώ κλείνει ελαφρά το κεφάλι προς τον μάρτυρα. Οι μορφές προβάλλουν σε αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου παραλλάσσει ένα από τα πολλά εικονογραφικά σχήματα αποκεφαλισμού αγίου που διαθέτει στο πλούσιο θεματολόγιό του. Καρατομημένος αποδίδεται επίσης ο άγιος στον βόρειο εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπηνών, όπου παριστάνεται μαζί με τους συναθλητές του Έρμιππο και Ερμοκράτη¹³⁴⁶.

Μαρτύριο του αγίου Παντελεήμονος

27 Ιουλίου

Α πλευρά πεσσοειδούς απόληξης ΝΔ κίονα (σχ. 13, αρ. 86 / εικ. 98.γ)

¹³⁴¹ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Η σκηνή τοποθετείται στον ίδιο χώρο με το μαρτύριο του αγίου Ιούστου (πρβλ. την αναφορά της Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 440). Στην αντίστοιχη παράσταση στον νάρθηκα της μονής Διονυσίου διαφοροποιείται η στάση του βασιλιά, ο οποίος πετά με τα δύο χέρια τον Κήρυκο ενώ στρέφει το κεφάλι προς την Ιουλίττη. Η τελευταία εικονίζεται με την πλάτη στραμμένη στον Ηρώδη (σαν να πρόκειται για διαφορετική σκηνή μαρτυρίου), έτοιμη να δεχθεί το χτύπημα του δημίου (*Διονυσίου*, εικ. 524).

¹³⁴² Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 188, εικ. 154 και Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 181, εικ. 305.

¹³⁴³ Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 437-440, εικ. 180.2, 181.2, 182.2.

¹³⁴⁴ Καναρί, *Galataki*, εικ. 54.b. Στην αντίστοιχη παράσταση στον Όσιο Μελέτιο, όπου επαναλαμβάνεται ο ίδιος εικονογραφικός τύπος για την απόδοση της αγίας Ιουλίττης, διαφοροποιείται η χρονική στιγμή του θανάτου του Κήρυκου. Εδώ ο Κήρυκος βρίσκεται ακόμη στα χέρια του βασιλιά που τον σηκώνει ψηλά έτοιμος να τον πετάξει (βλ. Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 293, εικ. 30).

¹³⁴⁵ Delehaye, *Synaxarium*, 843, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Ιούλιος)*, 388-389.

¹³⁴⁶ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 188 και Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 181, εικ. 305. Ο εικονογραφικός τύπος επαναλαμβάνεται στη λιτή της μονής Βαρλαάμ (Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 445-446, εικ. 180.8, 183.4, 184.2.) και Όσιου Μελέτιου (Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 296, εικ. 30).

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΕΓΑΛΟ / ΜΑΡΤΥΡΟΣ ΠΑΝ / ΤΕΛΗΗ / ΜΩΝ

Εικονίζεται η στιγμή της πτώσης του αποκεφαλισμένου σώματος του αγίου Παντελεήμονος. Ο νεαρός στρατιώτης-δήμιος στέκεται πίσω του, σε δεύτερο επίπεδο, και τοποθετεί το ξίφος στη θήκη που κρατά με το αριστερό χέρι¹³⁴⁷. Ο Παντελεήμων φορά την τυπική ενδυμασία των άγιων ανάργυρων και ο δήμιος στρατιωτική περιβολή. Η σκηνή εκτυλίσσεται μπροστά από αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος. Με ανάλογο τρόπο αποδίδεται το μαρτύριο στον βόρειο εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπηνών¹³⁴⁸. Ο εικονογραφικός τύπος επαναλαμβάνεται στον Όσιο Μελέτιο, με τον άγιο αυτή τη φορά να γονατίζει πέφτοντας εμπρός κι όχι πλάγια πίσω, όπως στη λιτή της Δοχειαρίου¹³⁴⁹.

Μαρτύριο του αγίου Τίμωνος

28 Ιουλίου (26 Ιουνίου)

ΝΔ γωνία λιτής (σχ. 13, αρ. 214 / εικ. 164.Β)

επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ ΤΥΜΩΝ

Ο άγιος, φορώντας ιμάτιο διακόνου, αποδίδεται γονατισμένος εντός πυράς με τα χέρια απλωμένα στο πλάι σε στάση δέησης¹³⁵⁰. Η μορφή προβάλλει ανάμεσα σε δύο οξυκόρυφα βραχώδη όρη. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου μεταφέρει τον εικονογραφικό τύπο που χρησιμοποιείται νωρίτερα στη λιτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων¹³⁵¹, ο οποίος επαναλαμβάνεται επίσης στη γειτονική μονή Βαρλαάμ¹³⁵².

¹³⁴⁷ Delehayé, *Synaxarium*, 847-848, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Ιούλιος)*, 41 κ.ε. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 207.κζ´.

¹³⁴⁸ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιογραφίες*, 188 και Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 181, εικ. 305. Ομοιότητες εντοπίζονται επίσης στην ενδυμασία του αγίου και τον τρόπο με τον οποίο πέφτει το αποκεφαλισμένο σώμα του. Ανάλογη είναι και η κίνηση του δημίου, μόνο που εδώ κρατά τη θήκη οριζόντια. Ο αποκεφαλισμός του αγίου Παντελεήμονα, στο πλαίσιο μιας αφηγηματικής διήγησης του βίου του, παριστάνεται επίσης στη λιτή της μονής Βαρλαάμ (Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 449 κ.ε., εικ. 206).

¹³⁴⁹ Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 296-297, εικ. 30.

¹³⁵⁰ Ο άγιος Τίμων, ένας από τους επτά διακόνους που κλήθηκαν από τους αποστόλους, αναφέρεται στα *Synaxaria Selecta* στις 26 Ιουνίου αλλά και στις 28 Ιουλίου (Delehayé, *Synaxarium*, 773-774.25-30 και 853-854.50 αντίστοιχα), ημέρα μνήμης των αποστόλων Προχόρου, Νικάνωρος και Παρμενά. Σύντομη αναφορά του γίνεται επίσης στις 2 Μαρτίου (ό.π., 502.7). Τον Ιούλιο αναφέρεται από την *Ερμηνεία*, 207.κη´, όπως και από τον *Μεγάλο Συναξαριστή [Δουκάκης, Μέγας Συναξαριστής (Ιούλιος)*, 431-433].

¹³⁵¹ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Η κεφαλή του αγίου ανάμεσα στις φλόγες διακρίνεται στο Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 171.

¹³⁵² Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 453-454, εικ. 164.7, 165.3.

Αύγουστος

Μαρτύριο του αγίου Δομετίου του Πέρση

7 Αυγούστου

Μέτωπο τοξωτής επιφάνειας ΒΔ παράθυρου, Δ πλευρά (σχ. 13, αρ. 140 / εικ. 171, 172.α)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ / ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΔΟΜΕ / ΤΙΟΥ ΤΟΥ ΠΕΡΣ[ΟΥ]¹³⁵³

Αποδίδεται ο λιθοβολισμός του αγίου Δομετίου. Ο άγιος είναι πεσμένος σε ύπτια στάση στο έδαφος και υψώνει τα χέρια στο στήθος με ανεστραμμένες τις παλάμες. Δύο δῆμιοι, στη δεξιά πλευρά της σύνθεσης, σηκώνουν στα χέρια μεγάλες πέτρες. Η σκηνή προβάλλει σε βραχώδες όρος. Με παραλλαγές του λιθοβολισμού αποδίδεται το μαρτύριο στον νάρθηκα της μονής Διονυσίου¹³⁵⁴ και στις λιτές των μονών Μεταμόρφωσης¹³⁵⁵ και Βαρλαάμ¹³⁵⁶ στα Μετέωρα.

Μαρτύριο του αγίου Λαυρεντίου

10 Αυγούστου

Δυτικός τοίχος, ποδέα παραθύρου (σχ. 13, αρ. 119 / εικ. 168.δ)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΛΑΥΡΕΝΤΙΟΥ

Ο άγιος εικονίζεται με τα χέρια δεμένα στην πλάτη, φορώντας μόνο περιζώμα στη μέση, πάνω σε πυρωμένη σάρα¹³⁵⁷. Στο βάθος της σύνθεσης αναπτύσσονται χαμηλά βραχώδη όρη. Με όμοιο τρόπο αποδίδεται το μαρτύριο στον βόρειο εξωνάρθηκα της Φιλανθρωπηών¹³⁵⁸.

¹³⁵³ Delehayе, *Synaxarium*, 869-871, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Αύγουστος)*, 105-106. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 207.ζ'.

¹³⁵⁴ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 534, όπου τον γονατισμένο άγιο, ο οποίος είναι ενδεδυμένος μεγαλόσχημος μοναχός, όπως και στη λιτή της Δοχειαρίου, λιθοβολούν τρεις στρατιώτες.

¹³⁵⁵ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Πρβλ. επίσης την αναφορά της Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 465.

¹³⁵⁶ Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 464-466, εικ. 166.5, 168.3.

¹³⁵⁷ Ο άγιος Λαυρέντιος έζησε, όπως και ο Ιππόλυτος Ρώμης, επί Δεκίου και αναφέρεται ως συναθλητής των Ξύστου και Ιππολύτου, οι οποίοι σχετίζονται επίσης με τη Ρώμη [Delehayе, *Synaxarium*, 881-882, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Αύγουστος)*, 148-150]. Για τους τρεις μάρτυρες βλ. επίσης *Ερμηνεία*, 207.ι'.

¹³⁵⁸ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 189 και Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 182, εικ. 306. Με ανάλογο τρόπο αποδίδονται επίσης μαρτύριο αδιάγνωστου αγίου (η επιγραφή είναι δυσδιάκριτη και σβησμένη) στη λιτή του Μεγάλου Μετεώρου (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.) και στο ίδιο πάντοτε μνημείο το μαρτύριο του αγίου Ιούστου (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.).

Μαρτύριο των αγίων Φώτιου και Ανίκητου

12 Αυγούστου

Δ πλευρά τόξου μεταξύ κεντρικού σταυροθόλιου και Β τρούλου (σχ. 13, αρ. 169 / εικ. 109, 178.στ)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΦΩΤΙΟΥ· ΚΑΙ / ΑΝΙ / ΚΗΤΟΥ

Οι δύο άγιοι, δεόμενοι, βρίσκονται μέσα σε πυρά και προβάλλουν σε φυσικό σκηνικό βάθος¹³⁵⁹. Ο ζωγράφος μεταφέρει τον εικονογραφικό τύπο που χρησιμοποιήθηκε νωρίτερα στη λιτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων¹³⁶⁰. Το ίδιο σχήμα επαναλαμβάνεται στον Βόρειο εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπηνών¹³⁶¹ και στη λιτή της Βαρλαάμ¹³⁶².

Μαρτύριο του αγίου Ανδρέα του Στρατηλάτη

19 Αυγούστου

Β τοίχος, ΒΔ γωνία (σχ. 13, αρ. 141 / εικ. 171, 174.α)

επιγραφή: [ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ] ΑΓΙΟΥ ΑΝΔΡΕΟΥ ΤΟΥ / ΣΤΡΑΤΗΛΑΤΟΥ

Ο άγιος Ανδρέας ο Στρατηλάτης εικονίζεται στο κέντρο της σύνθεσης να έχει ήδη αποκεφαλιστεί από δήμιο στρατιώτη που στέκεται πίσω του και επανατοποθετεί το ξίφος στη θήκη¹³⁶³. Η σκηνή, η οποία σήμερα φέρει πολλές φθορές λόγω υγρασίας¹³⁶⁴, προβάλλει σε αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος. Στις αντίστοιχες παραστάσεις στον Βόρειο εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπηνών¹³⁶⁵ και στη λιτή της μονής Βαρλαάμ¹³⁶⁶, οι οποίες αναπαράγουν κοινό πρότυπο, αποδίδεται το στιγμιότυπο πριν από την αποτομή.

¹³⁵⁹ Delehaye, *Synaxarium*, 885-886, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Αύγουστος)*, 180-182. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 208.ιβ'.

¹³⁶⁰ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Πρβλ. και την αναφορά της Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 471.

¹³⁶¹ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 189 και Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 182, εικ. 306.

¹³⁶² Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 470-471, εικ. 166.3, 168.1.

¹³⁶³ Delehaye, *Synaxarium*, 907-909, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Αύγουστος)*, 296-297. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 208.ιθ'.

¹³⁶⁴ Η σκηνή είναι καλύτερα ορατή στο φωτογραφικό λεύκωμα του Millet, *Monuments*, εικ. 240.1.

¹³⁶⁵ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 189 και Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 182, εικ. 306.

¹³⁶⁶ Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 472-473, εικ. 166.6, 168.4.

Μαρτύριο του αγίου Αδριανού

26 Αυγούστου

ΝΔ γωνία λιτής μεταξύ των κοσμητών (σχ. 13, αρ. 110 / εικ. 163.η)

επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ / ΑΔΡΙΑΝΟΥ

Ο άγιος Αδριανός μαρτύρησε με τη σύζυγό του Ναταλία και τους συντρόφους τους¹³⁶⁷. Σύμφωνα με το συναξάριο, ο άγιος πρώτα χτυπήθηκε βάνουσα και μετά του έκοψαν τα χέρια και τα πόδια. Το τελευταίο μαρτύριο αποδίδει εικαστικά ο ζωγράφος της Δοχειαρίου εικονίζοντας τον δήμιο στρατιώτη να κρατά τσεκούρι και να κόβει τα μέλη του μάρτυρα. Η σκηνή εκτυλίσσεται στο πεδίο μπροστά από τείχη πόλης. Πίσω από τα τείχη ζωγραφίζεται ομάδα ανθρώπων που παρακολουθεί το μαρτύριο. Παράσταση του μαρτυρίου του αγίου Αδριανού απαντά νωρίτερα στον νάρθηκα της μονής Διονυσίου, όπου ο δήμιος εικονίζεται να κόβει τα χέρια του αγίου. Η σύνθεση της λιτής συγγενεύει με αυτή στον βόρειο εξωνάρθηκα της λιτής Φιλανθρωπηνών¹³⁶⁸, όπου ιστορείται το ίδιο στιγμιότυπο, ενταγμένο στο ύφος και την τέχνη των αδερφών Κονταρή.

Ο κύκλος του Μηνολογίου στη λιτή του Δοχειαρίου. Συμπεράσματα

Το Μηνολόγιο εντάσσεται στο εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα ήδη από την ύστερη βυζαντινή περίοδο και μεταφέρει συνήθως εικονογραφικά σχήματα της μεσοβυζαντινής εποχής¹³⁶⁹. Κατά τον 16ο αιώνα το Μηνολόγιο κατέχει σταθερή θέση στο εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα ή της λιτής των μοναστηριακών ναών¹³⁷⁰. Ένα από τα παλαιότερα σύνολα διατηρείται στην τράπεζα της Μεγίστης Λαύρας στο Άγιο Όρος. Ο κύκλος του Μηνολογίου, σε

¹³⁶⁷ Delehay, *Synaxarium*, 923-926, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Αύγουστος)*, 324-327. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 197.ιδ', όπου η περιγραφή του μαρτυρίου συμπίπτει με την παράσταση της Δοχειαρίου.

¹³⁶⁸ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 189, εικ. 136.

¹³⁶⁹ Για το Μηνολόγιο γενικότερα βλ. Η. Deliyanni-Doris, «Menologion», *RBK VI* (2005), 124-218, 197-209 για τη θέση του στη μνημειακή ζωγραφική και κυρίως την τοιχογραφία.

¹³⁷⁰ Αναφορικά με τα Μηνολόγια των μνημείων του 16ου αιώνα, την παρουσίαση, εικονογραφική ανάλυση και γενικότερο σχολιασμό, βλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 106-131, 134-142 και 172-189 και 198-201, Καναρί, *Galataki*, 49-93, Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 149-547, Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 301-318, αλλά και σποραδικά στην παρουσίαση του εικονογραφικού προγράμματος των τραπεζών Λαύρας και Διονυσίου, Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 22-29 και 36-104, σποραδικά στην παρουσίαση της εικονογραφίας και τέχνης του Όσιου Μελέτιου, 133-138 ειδικά για τα μαρτύρια, και τέλος τον κατάλογο μαρτυρίων 184-298. Βλ. επίσης Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 65-66, 242-259. Στις ανωτέρω μελέτες προστίθεται και η δημοσίευτη διατριβή για τη λιτή της Φιλανθρωπηνών (Amprazogoula A., *Le monastère de Philantropinon en Epire. Le ménologe de 1542 dans la liti du catholicon*, Paris 2008) την οποία δεν μπόρεσα να συμβουλευθώ.

πλήρη ή μη ανάπτυξη, απαντά σε σειρά μνημείων της εποχής¹³⁷¹: στη λιτή και τον βόρειο εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπηνών στο Νησί των Ιωαννίνων, στις λιτές των μονών Μεταμορφώσεως, Βαρλαάμ και Ρουσάνου Μετεώρων, στη λιτή της μονής Δουσίκου στην Πύλη Τρικάλων, στις λιτές των μονών Κουτλουμουσίου, Δοχειαρίου και Παλαιού Καθολικού Ξενοφώντος, καθώς επίσης στη λιτή, στον νάρθηκα και στην τράπεζα της μονής Διονυσίου στο Άγιο Όρος, στον νάρθηκα της μονής Γαλατάκη στην Εύβοια και στη λιτή του Όσιου Μελέτιου στον Κιθαιρώνα.

Στο μηνολόγιο-μαρτυρολόγιο της λιτής Δοχειαρίου υπερτερούν τα μαρτύρια των επτά πρώτων μηνών του εκκλησιαστικού έτους, με κυρίαρχους τους μήνες Οκτώβριο και Μάρτιο με είκοσι τρεις (23) και είκοσι δύο (22) ημέρες αντίστοιχα, και ακολουθούν ο Νοέμβριος με δεκαεννέα (19) ημέρες, ο Σεπτέμβριος και ο Δεκέμβριος με δεκαέξι ημέρες (16), ο Ιανουάριος και ο Απρίλιος με δεκατρεις (13) ημέρες, ο Μάιος με οκτώ (8) ημέρες, ο Ιούνιος και ο Ιούλιος με επτά (7) ημέρες και τελευταίους τους μήνες Αύγουστο και Φεβρουάριο με πέντε (5) και τέσσερις (4) ημέρες αντίστοιχα.

Από το Συναξάριο¹³⁷² εικονίζεται κυρίως ο πρώτος αναφερόμενος άγιος και σπανιότερα συμπεριλαμβάνονται δύο ή περισσότεροι τιμώμενοι άγιοι της ίδιας ημέρας¹³⁷³. Επίσης, δεν εικονίζονται μεμονωμένοι άγιοι να προβάλλουν στην αφήγηση του μηνολογίου-μαρτυρολογίου, όπως συμβαίνει με τα παλαιότερα παραδείγματα της τράπεζας της Λαύρας και της λιτής των Φιλανθρωπηνών.

Από το σύνολο των εκατόν σαράντα επτά (147) διαχώρων με παραστάσεις μαρτυρίων στην ανωδομή της λιτής τα περισσότερα αφορούν κυρίως αθλήσεις

¹³⁷¹ Τα μνημεία αναφέρονται ανά γεωγραφική περιοχή.

¹³⁷² Ακολουθείται σε γενικές γραμμές αυτό της Κωνσταντινούπολης, σε συνδυασμό προφανώς με τις περιγραφές των Μηναίων που χρησιμοποιούνται καθημερινά για λειτουργικούς σκοπούς.

¹³⁷³ Όπως στην περίπτωση των αγίων Ευσταθίου, Θεοπίστης και των τέκνων τους μαζί με τους ομολογητές Υπάτιο και Ανδρέα στις 20 Σεπτεμβρίου (αναφέρονται πρώτοι και τελευταίοι την ίδια μέρα αντίστοιχα στο Συναξάριο Κωνσταντινούπολης), των συναθλητών Κάρπου, Πάπυλου, Αγαθόδωρου και Αγαθονίκης, οι οποίοι αν και ως συναθλητές τιμώνται την ίδια μέρα στη λιτή της Δοχειαρίου αποδίδονται ξεχωριστά σε δυάδες (13 Οκτωβρίου), των αγίων Πλάτωνος και Ρωμανού, οι οποίοι αναφέρονται σε συνέχεια την ίδια ημέρα (18 Νοεμβρίου), των συναθλητών Θύρσου, Λεύκιου και Καλλίνικου που τιμώνται την ίδια μέρα, αλλά εικονίζονται σε ξεχωριστά διάχωρα, των αγίων Ευδοκίας και Αντωνίνης που αναφέρονται δεύτερη και πέμπτη εορτάζουσα της ίδιας μέρας (1 Μαρτίου), των αγίων Συμεών και Σάββα (17 Απριλίου), οι οποίοι αναφέρονται πρώτος και τέταρτος αντίστοιχα την ίδια μέρα και τέλος των αποστόλων Πέτρου και Παύλου (29 Ιουνίου), οι οποίοι αναφέρονται μαζί στο συναξάριο, αλλά παριστάνονται σε διαφορετικούς χώρους. Οι άγιοι Αικατερίνη, Κλήμης Ρώμης και Μερκούριος στο Συναξάριο Κωνσταντινούπολης τιμούνται σε διαδοχικές ημέρες (24, 25 και 26 Νοεμβρίου), γεγονός που δικαιολογεί τις απεικονίσεις τους σε ξεχωριστά διάχωρα.

αγίων-ανδρών. Περιορισμένες είναι οι περιπτώσεις μεμονωμένων γυναικών μαρτύρων¹³⁷⁴ και εξίσου σπάνιες οι μορφές αγίων που έχουν το ρόλο της συζύγου¹³⁷⁵ και του συναθλητή¹³⁷⁶. Σε ορισμένες περιπτώσεις εντάσσονται στις παραστάσεις τα τέκνα των μαρτύρων¹³⁷⁷. Στις επιγραφές των μαρτυρίων υπερτερεί ο χαρακτηρισμός του αγίου για τις εικονιζόμενες μορφές, ενώ τα επίθετα μεγαλομάρτυρας¹³⁷⁸ και ιερομάρτυρας¹³⁷⁹ περιορίζονται σε συγκεκριμένες περιπτώσεις. Εξίσου σπάνια είναι και η αναγραφή ημερομηνίας στις επιγραφές¹³⁸⁰. Ακόμη σπανιότερα χαρακτηρίζονται οι άγιοι στρατηλάτες¹³⁸¹, ομολογητές¹³⁸², επίσκοποι¹³⁸³ και διάκονοι¹³⁸⁴. Ανάμεσα στα μαρτύρια

¹³⁷⁴ Οι αγίες Μηνοδώρα, Νυμφοδώρα και Μητροδώρα (10 Σεπτεμβρίου), Ευφημία (16 Σεπτεμβρίου), Σοφία, Πίστη, Ελπίδα, Αγάπη και Ελπίδα (17 Σεπτεμβρίου), Σοφία και Ειρήνη (17/18 Σεπτεμβρίου), Χαριτίνη (5 Οκτωβρίου), Αναστασία Ρωμαία (29 Οκτωβρίου), Αικατερίνη (24/25 Νοεμβρίου), Βαρβάρα (4/5 Δεκεμβρίου), Ιουλιανή (21 Δεκεμβρίου), Ανυσία (30 Δεκεμβρίου), Τατιανή (12 Ιανουαρίου), Θεοδούλη (18 Ιανουαρίου), Ευδοκία και Αντωνίνη (1 Μαρτίου), Ειρήνη (4/5 Μαΐου), Θεοδοσία (29 Μαΐου), καθώς και δύο αδιάγνωστες αγίες.

¹³⁷⁵ Θεοπίστη σύζυγος Ευσταθίου (20 Σεπτεμβρίου), Νεονίλλη σύζυγος Ταρέντιου (28 Οκτωβρίου), Δαρεία σύζυγος Χρύσανθου (19 Μαρτίου), Ζωή σύζυγος Έσπερου (2 Μαΐου), Μαύρα σύζυγος Τιμόθεου (3 Μαΐου).

¹³⁷⁶ Η Ιουστίνη, συναθλήτρια του Κυπριανού (2 Οκτωβρίου), και η Αντωνίνη, συναθλήτρια του Αλεξάνδρου (9 Ιουνίου). Μεμονωμένες χαρακτηρίζονται ακόμη οι περιπτώσεις εκείνες των αγίων γυναικών μαρτύρων που παρουσιάζονται ως μητέρες [Φιλίππα μητέρα του Θεοδώρου (19 Απριλίου), και Ιουλίττη μητέρα Κηρύκου (15 Ιουλίου)], αδελφές [αδέλφια Παύλος και Ιουλιανή (4 Μαρτίου)] ή ακόμη και η περίπτωση της γιαγιάς [αγία Νεονίλλη, γιαγιά των (Σ)πεύσιππου, Ελάσιππου και (Β)ελάσιππου (16 Ιανουαρίου)].

¹³⁷⁷ Των αγίων Ευστάθιου και Θεοπίστης (20 Σεπτεμβρίου), Τερέντιου και Νεονίλλης (28 Οκτωβρίου), Χρύσανθου και Δαρείας (19 Μαρτίου), Έσπερου και Ζωής (2 Μαΐου), Ιουλίττης (15 Ιουλίου).

¹³⁷⁸ Στους άνδρες οι άγιοι Δημήτριος (26 Οκτωβρίου), Μερκούριος (25 Νοεμβρίου), Παράμονος (29 Νοεμβρίου), Θεόδωρος Τήρων (17 Φεβρουαρίου), Γεώργιος (23 Απριλίου), Προκόπιος (8 Ιουλίου), Παντελεήμων (27 Ιουλίου), καθώς και οι άγιοι Σαράντα (6 Μαρτίου), ενώ από τις γυναίκες μόνο οι αγίες Αικατερίνη (24/25 Νοεμβρίου) και Βαρβάρα (4/5 Δεκεμβρίου).

¹³⁷⁹ Οι άγιοι Άνθιμος (3 Σεπτεμβρίου), Κυπριανός (2 Οκτωβρίου), Κλήμης Ρώμης (25/24 Νοεμβρίου), Ιγνάτιος (20 Δεκεμβρίου), Θεογένης (2/3 Ιανουαρίου), Ιππόλυτος, πάπας Ρώμης (30 Ιανουαρίου), Ελευθέριος (15 Δεκεμβρίου), Προτέριος (28 Φεβρουαρίου), οι ιερομάρτυρες της Χερσώνος (7 Μαρτίου), ο Αρτέμων Σελευκείας (24 Μαρτίου), ο Μάρκος (28/29 Μαρτίου), ο Ηρωδίων (8 Απριλίου), ο Αντύπας (11 Απριλίου), ο Συμεών (17 Απριλίου), ο Μώκιος (11 Μαΐου) και ο Παγκράτιος (9 Ιουλίου ή 9 Φεβρουαρίου).

¹³⁸⁰ Στο μαρτύριο του Διονυσίου Αρεοπαγίτου (3 Οκτωβρίου), στο μαρτύριο του αγίου Παύλου του Ομολογητή, όπου αναγράφεται η ημερομηνία ΙΖ, παρότι η μνήμη του αγίου τιμάται την 6η Νοεμβρίου, στο θάνατο του προφήτη Ιωάδ (30 Μαρτίου), στο μαρτύριο των Γερόντιου και Βασιλείδη (1 Απριλίου), στο μαρτύριο των Τριάντα οκτώ μαρτύρων (2 Ιουνίου) και τέλος στο μαρτύριο των αγίων Κηρύκου και Ιουλίττης (15 Ιουλίου).

¹³⁸¹ Οι άγιοι Θεόδωρος (8 Φεβρουαρίου), Σάββας (17/19 Απριλίου) και Ανδρέας (19 Αυγούστου).

¹³⁸² Ο άγιος Παύλος (6 Νοεμβρίου).

¹³⁸³ Ο άγιος Βασιλεύς (26 Απριλίου).

¹³⁸⁴ Ο διάκονος Κύριλλος (28/29 Μαρτίου).

εντοπίζονται δύο σκηνές όπου οι άγιοι εικονίζονται με μοναστική αμφίεση¹³⁸⁵. Ως προς τον χαρακτηρισμό των αγίων διαφοροποιούνται οι απόστολοι και συγκεκριμένα οι Κοδράτος (22 Σεπτεμβρίου), Ανανίας (1 Οκτωβρίου), Θωμάς (6 Οκτωβρίου), Φίλιππος (14 Νοεμβρίου), Ανδρέας (30 Νοεμβρίου), Τιμόθεος (22 Ιανουαρίου), Βαρθολομαίος και Βαρνάβας (11 Ιουνίου), Πέτρος και Παύλος (29 Ιουνίου). Το ίδιο συμβαίνει και με τις μορφές των προφητών Ζαχαρία (5 Σεπτεμβρίου), Δανιήλ (17 Δεκεμβρίου), Ιωάδ (30 Μαρτίου), Ιερεμία (1 Μαΐου) και Ησαΐα (9 Μαΐου). Οι θάνατοι των προφητών είναι άλλωστε οι μόνες σκηνές του Μηνολογίου που προέρχονται από τη διήγηση της Παλαιάς Διαθήκης¹³⁸⁶.

Στον κύκλο του Μηνολογίου συμπεριλαμβάνονται ακόμη ορισμένες σκηνές που δεν εικονίζουν μαρτύριο. Πρόκειται για την παράσταση του εν Χώναις θαύματος του αρχαγγέλου Μιχαήλ (6 Σεπτεμβρίου), τη Μετάσταση του αγίου Ιωάννη του Θεολόγου (26 Σεπτεμβρίου) και το Όραμα του αγίου Ευσταθίου, το οποίο συμπεριλαμβάνεται στο χώρο όπου εικονίζεται το μαρτύριο του αγίου (20 Σεπτεμβρίου)¹³⁸⁷. Οι παραστάσεις αυτές έχουν σταθερή θέση στον κύκλο του Μηνολογίου, ενώ παραλείπονται από το Μηνολόγιο της λιτής θέματα του θεομητορικού κύκλου καθώς και του βίου του Ιωάννη του Προδρόμου, καθώς αναπτύσσονται ανεξάρτητα σε άλλα σημεία του εικονογραφικού προγράμματος.

Οι περισσότερες παραστάσεις εικονίζουν με συνοπτικό τρόπο το μαρτύριο του αγίου χωρίς επιπλέον αφηγηματικά στοιχεία. Οι μόνες αφηγηματικές συνθέσεις είναι αυτές του μαρτυρίου του αγίου Διονυσίου Αρεοπαγίτη (3 Οκτωβρίου) και του αγίου Γεωργίου (23 Απριλίου). Στην περίπτωση του αγίου Διονυσίου εικονογραφείται μαζί με τον αποκεφαλισμό η αναφορά στον βίο του σύμφωνα με την οποία μετά το θάνατό του περπάτησε κρατώντας την κεφαλή του στα χέρια για δύο μίλια. Η περίπτωση του αγίου Γεωργίου έχει περισσότερο βιογραφικό χαρακτήρα. Θα μπορούσε ακόμη και να χαρακτηριστεί συνοπτικός

¹³⁸⁵ Ο άγιος Στέφανος ο Νέος (25/24 Νοεμβρίου) και οι εν Σινά και Ραϊθώ πατέρες (14 Ιανουαρίου).

¹³⁸⁶ Οι υπόλοιπες παραστάσεις που αποτελούν έμπνευση από τη διήγηση της Παλαιάς Διαθήκης εντάσσονται ως μεμονωμένα εικονογραφικά θέματα ή κύκλοι στο εικονογραφικό πρόγραμμα της λιτής. Περισσότερα βλ. σελ. 77-80.

¹³⁸⁷ Η σκηνή του οράματος εικονίζεται συχνά μαζί με το μαρτύριο στον κύκλο του Μηνολογίου της περιόδου (βλ. σελ. 192-193)

εικονογραφικός κύκλος του βίου (τα μαρτύρια) του αγίου¹³⁸⁸, καθώς συμπεριλαμβάνει πέρα από τον αποκεφαλισμό, τα μαρτύρια της ασβέστου και του τροχού.

Στο Μηνολόγιο της Δοχειαρίου κυριαρχεί ο διά ξίφους θάνατος των μαρτύρων, ο αποκεφαλισμός. Οι παραστάσεις που εικονίζουν το πριν ή το μετά από τον αποκεφαλισμό στιγμιότυπο μοιράζονται σχεδόν ισόποσα στους τοίχους της λιτής. Το βασικό όργανο εκτέλεσης είναι το ξίφος, ενώ σαφώς σπανιότερη είναι η χρήση τσεκουριού ή μαχαιριού για την αποτομή των αγίων. Ο επόμενος συχνότερος τρόπος μαρτυρίου είναι η πυρά¹³⁸⁹ και ακολουθούν ο ραβδισμός¹³⁹⁰, το μαρτύριο της καμίνου (διαφόρων τύπων)¹³⁹¹ και του πνιγμού σε υδάτινη έκταση¹³⁹², η σταύρωση (με ποικίλους τρόπους)¹³⁹³, ο λιθοβολισμός¹³⁹⁴ και το κρέμασμα (διαφόρων τύπων)¹³⁹⁵, ο λογχισμός (δόρυ ή δόρατα, λόγχη, κάλαμος)¹³⁹⁶,

¹³⁸⁸ Αν και πρόκειται για έναν παγιωμένο τρόπο απόδοσης, τυπικό τόσο στα μνημεία που εγγράφονται στη σφαίρα επιρροής του κρητικού αποκαλούμενου αγιορείτικου ζωγραφικού ρεύματος όσο και αυτού της Βορειοδυτικής Ελλάδας. Βλ. και την εικονογραφική ανάλυση της σύνθεσης (σελ. 275-276). Στο πλαίσιο των σκηνών αφηγηματικού χαρακτήρα εντάσσεται και η παράσταση του οράματος του αγίου Ευσταθίου.

¹³⁸⁹ Οι μάρτυρες Ακίνδυνος, Αφθόνιος, Πηγάσιος, Ελπιδηφόρος και Ανεμπόδιος (2 Νοεμβρίου), Άβιβος (15 Νοεμβρίου), Ματθαίος (16 Νοεμβρίου), Βαρλαάμ (19 Νοεμβρίου), Καλλίνικος (14 Δεκεμβρίου), Καρτέριος (8 Ιανουαρίου), (Σ)Πεύσιππος, Ελάσιππος και (Β)ελάσιππος, όπως και η μαμή τους Νεονίλλη (16 Ιανουαρίου), Τρόφιμος και Ευκαρπίων (18 Μαρτίου), Κρήσκης (15 Απριλίου), Βαρνάβας (11 Ιουνίου), Τίμων (28 Ιουλίου), Φώτιος και Ανίκητος (12 Αυγούστου). Σε αυτά προστίθεται το μαρτύριο των Δισμυρίων (18 Δεκεμβρίου) και των Τριάντα οκτώ μαρτύρων (2 Ιουνίου), οι οποίοι πεθαίνουν εντός φλεγόμενων κτιρίων. Στην περίπτωση του αγίου Καρτερίου (8 Ιανουαρίου) ο θάνατος σε πυρά συνδυάζεται με λογχισμό.

¹³⁹⁰ Οι μάρτυρες Σώζων (7 Σεπτεμβρίου), Μηνοδώρα, Νυμφοδώρα και Μητροδώρα (10 Σεπτεμβρίου), Σέργιος και Βάκχος (7 Οκτωβρίου), Ουάρος (19 Οκτωβρίου), Ευγένιος (13 Δεκεμβρίου), Τιμόθεος (22 Ιανουαρίου), Φιλήμων και Δομνίνος (21 Μαρτίου), Μάρκος (28 Μαρτίου), Θεοδοσία (29 Μαΐου), Λεόντιος (18/19 Ιουνίου), Παγκράτιος (9 Ιουλίου/9 Φεβρουαρίου).

¹³⁹¹ Οι μάρτυρες Νικήτας (16 Σεπτεμβρίου), Ευστάθιος, Θεοπίστη και τα παιδιά τους (20 Σεπτεμβρίου), Ευστράτιος (13 Δεκεμβρίου), Θεόδωρος Τήρων (17 Φεβρουαρίου), Βασιλίσκος (3 Μαρτίου), Αρτέμων Σελευκείας (24 Μαρτίου), Αντύπας (11 Απριλίου), Έσπερος, Ζωή και τα παιδιά τους Κυριάκος και Θεόδουλος (2 Μαΐου), Μαύρα (3 Μαΐου), Αλέξανδρος και Αντωνίνη (9/10 Ιουνίου).

¹³⁹² Οι μάρτυρες Κλήμης Ρώμης (25/24 Νοεμβρίου), Θεαγένης (2/3 Ιανουαρίου), Έρμυλος και Στρατόνικος (13 Ιανουαρίου), Ιππόλυτος (30 Ιανουαρίου), Αντωνίνη (1 Μαρτίου), Αιθέριος (7 Μαρτίου), Σαβίνος (12/16 Μαρτίου), Κλαύδιος (19 Μαρτίου), Θεόδουλος και Αγαθόποδας (4 Απριλίου), Ιουλιανός (21 Ιουνίου).

¹³⁹³ Οι μάρτυρες Ανδρέας (30 Νοεμβρίου), Κλεόνικος και Ευτρόπιος (3 Μαρτίου), Συμεών (17 Απριλίου), Θεόδωρος (19 Απριλίου), Βαρθολομαίος (11 Ιουνίου), Πέτρος (21 Ιουνίου).

¹³⁹⁴ Οι μάρτυρες Ανανίας (1 Οκτωβρίου), Στέφανος (27 Δεκεμβρίου), Παύλος και Ιουλιανή (4 Μαρτίου), Ιερεμίας (1 Μαΐου), Κοσμάς και Δαμιανός (1 Ιουλίου), Δομέτιος (7 Αυγούστου).

¹³⁹⁵ Οι μάρτυρες Φίλιππος (14 Νοεμβρίου), Μηνάς (10 Δεκεμβρίου), Μαργάριος (13 Δεκεμβρίου), Πάπας (16 Μαρτίου), Σάββας (17/19 Απριλίου), Τιμόθεος (3 Μαΐου).

¹³⁹⁶ Οι μάρτυρες Θωμάς (6 Οκτωβρίου), Δημήτριος (26 Οκτωβρίου), Ανυσία (30 Δεκεμβρίου), Προέτριος (28 Φεβρουαρίου) και αδιάγνωστη μάρτυρας του Απριλίου.

ο βασανισμός των αγίων (κάψιμο με λαμπάδες, κάρφωμα κ.α.)¹³⁹⁷ και ο ακρωτηριασμός¹³⁹⁸. Πιο σπάνια χρησιμοποιείται το σύρσιμο από άλογα¹³⁹⁹ ή ανθρώπους¹⁴⁰⁰, η ρίψη σε λάκκο¹⁴⁰¹, το κάψιμο σε σχάρα¹⁴⁰², ο θάνατος από θηρία (λιοντάρια)¹⁴⁰³, ο πριονισμός της κεφαλής¹⁴⁰⁴, ο στραγγαλισμός¹⁴⁰⁵ και ο θάνατος από βέλη¹⁴⁰⁶. Μεμονωμένες περιπτώσεις αποτελούν τέλος ο θάνατος σε μηχανές¹⁴⁰⁷, η πτώση από κτίριο¹⁴⁰⁸, το ξεκοίλιασμα¹⁴⁰⁹, η εκρίζωση γλώσσας¹⁴¹⁰, η τοποθέτηση κάρβουνων στο κεφάλι¹⁴¹¹, η εκδορά¹⁴¹², το μαρτύριο του ασβέστη και του τροχού¹⁴¹³, το δηλητήριο¹⁴¹⁴ και η ρίψη¹⁴¹⁵.

Η αναλυτική εικονογραφική μελέτη του Μηνολογίου έδειξε ότι στα περισσότερα από τα μαρτύρια υιοθετούνται τυποποιημένοι εικονογραφικοί

¹³⁹⁷ Οι μάρτυρες Νέστορας και Τριβίμιος (2 Μαρτίου), Κόνων Κηπουρός (5 Μαρτίου), οι άγιοι Σαράντα μάρτυρες της Σεβαστείας (9 Μαρτίου), ένας εκ των Μανουήλ, Σαβέλ και Ισμαήλ (17 Ιουνίου).

¹³⁹⁸ Οι μάρτυρες Πρόβος, Τάραχος και Ανδρόνικος (12 Οκτωβρίου), Ιάκωβος Πέρσης (27 Νοεμβρίου), Ερμογένης (10 Δεκεμβρίου), Αδριανός (26 Αυγούστου).

¹³⁹⁹ Οι μάρτυρες Ονησίφορος και Πορφύριος (9 Νοεμβρίου), Ορέστης (10 Νοεμβρίου), Νίκων (23 Μαρτίου).

¹⁴⁰⁰ Οι μάρτυρες Ανδρέας εν Κρίσει (17 Οκτωβρίου), Στέφανος Νέος (28 Νοεμβρίου), Βασιλέας (7 Μαρτίου).

¹⁴⁰¹ Οι μάρτυρες Γρηγόριος Αρμενίας (30 Σεπτεμβρίου), Χρύσανθος και Δαρεία (19 Μαρτίου), Ειρήνη (4/5 Μαΐου).

¹⁴⁰² Οι μάρτυρες Ερμογένης (10 Δεκεμβρίου), Θεόδουλος (18 Ιανουαρίου), Λαυρέντιος (10 Αυγούστου).

¹⁴⁰³ Ο μάρτυρας Ιγνάτιος (20 Δεκεμβρίου) και ο προφήτης Ιωήλ (30 Μαρτίου).

¹⁴⁰⁴ Ο μάρτυρας Θύρσος (14 Δεκεμβρίου) και ο προφήτης Ησαΐας (9 Μαΐου).

¹⁴⁰⁵ Οι μάρτυρες Παύλος ο Ομολογητής (6 Νοεμβρίου) και Ρωμανός (18 Νοεμβρίου).

¹⁴⁰⁶ Οι μάρτυρες Ιάκωβος Αλφαιός (9 Οκτωβρίου) και Σεβαστιανός (18 Δεκεμβρίου).

¹⁴⁰⁷ Οι Ιωνάς και Βαραχήσιος (29 Μαρτίου).

¹⁴⁰⁸ Ο άγιος Ιάκωβος ο Αδελφόθεος (23 Οκτωβρίου).

¹⁴⁰⁹ Ο διάκονος Κύριλλος (28 Μαρτίου).

¹⁴¹⁰ Η αγία Αναστασία η Ρωμαία (29 Οκτωβρίου).

¹⁴¹¹ Η αγία Χαριτίνη (5 Οκτωβρίου).

¹⁴¹² Ο άγιος Νίκανδρος (15 Μαρτίου).

¹⁴¹³ Ο άγιος Γεώργιος (23 Απριλίου).

¹⁴¹⁴ Ο άγιος Ιουστίνος (1 Ιουνίου).

¹⁴¹⁵ Ο άγιος Κήρυκος (15 Ιουλίου).

τύποι¹⁴¹⁶, οι οποίοι απαντούν ήδη στον ζωγραφικό διάκοσμο της τράπεζας της Λαύρας. Κάποιοι από αυτούς έχουν στην πορεία τροποποιηθεί¹⁴¹⁷, σε επιμέρους συνήθως στοιχεία, από τους ζωγράφους που ακολουθούν τις επιταγές της αποκαλούμενης Κρητικής Σχολής τοιχογραφίας, εντός και εκτός των συνόρων του Αγίου Όρους. Ορισμένες παραστάσεις, σε μικρότερο αριθμό, συνδέονται άμεσα με σκηνές μαρτυριών του νάρθηκα και της λιτής της Διονυσίου, ενώ περισσότερες είναι οι σχέσεις με σκηνές από τις λιτές των μονών Δουσίκου και Μεταμόρφωσης Μετεώρων. Το τελευταίο μνημείο, και πλησιέστερο χρονολογικά με αναπτυγμένο εικονογραφικό κύκλο Μηνολογίου¹⁴¹⁸, προσφέρει τους περισσότερους εικονογραφικούς τύπους-πρότυπα στον ανώνυμο ζωγράφο της Δοχειαρίου.

Ενδιαφέρον παρουσιάζουν ορισμένες περιπτώσεις στις οποίες διακρίνεται διάθεση δημιουργικότητας και όπου ο ζωγράφος είτε ξεφεύγει από τη στείρα επανάληψη παγιωμένων εικονογραφικών σχημάτων είτε αντλεί επιλεκτικά στοιχεία από διαφορετικά μαρτύρια κοινού ή παρεμφερούς χαρακτήρα. Το ενδιαφέρον εστιάζεται στην επιλογή και τη χρήση των εικονογραφικών αυτών τύπων, καθώς και στη διάθεση των επιμέρους δεδομένων εικονογραφικών στοιχείων στις “νέες” συνθέσεις. Η δημιουργική αυτή διαδικασία μεταγραφής ενός εικονογραφικού σχήματος σε ένα “νέο” εικονογραφικό τύπο δεν είναι τελικά τίποτε παραπάνω από παραλλαγές πάνω σε ένα τυποποιημένο και αποδεκτό εικονογραφικό θέμα, ένα παιχνίδι επιλογής και χρήσης

¹⁴¹⁶ Ενδεικτικό παράδειγμα αποτελεί το μαρτύριο του αγίου Μάμαντος (2 Σεπτεμβρίου), στο οποίο ο ζωγράφος αντιγράφει σε κάθε επιμέρους λεπτομέρεια τον εικονογραφικό τύπο της τράπεζας της Λαύρας ή το μαρτύριο των αγίων Μαρκιανού και Μαρτυρίου (25 Οκτωβρίου) από τη λιτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων. Η ίδια διάθεση παρατηρείται επίσης στο μαρτύριο των αγίων Υπατίου και Ανδρέα (20 Σεπτεμβρίου), όπου και πάλι μεταφέρεται το εικονογραφικό σχήμα της Λαύρας αλλά παρότι αναγράφονται δύο ονόματα στην επιγραφή ο ζωγράφος της Δοχειαρίου μεταφέρει τον αποκεφαλισμό ενός μόνο αγίου, καθώς πιθανότατα δεν είχε συνδέσει τη δεύτερη κεφαλή που εικονίζεται στο πρότυπο με το σώμα του δεύτερου αγίου της επιγραφής, το οποίο θεωρητικά κρύβεται πίσω από τον ορεινό όγκο του σκηνικού βάθους.

¹⁴¹⁷ Σε ορισμένες περιπτώσεις ο ζωγράφος παραλλάσσει τον εικονογραφικό τύπο που έχει ήδη υποστεί επεξεργασία από προηγούμενο ζωγράφο. Στο μαρτύριο της αγίας Χαριτίνας (5 Οκτωβρίου) παραλλάσσει το ήδη τροποποιημένο σχήμα της Διονυσίου, το οποίο στηρίζεται στον εικονογραφικό τύπο που εμφανίζεται στην τράπεζα της Λαύρας. Αρκετά συχνές είναι και οι περιπτώσεις εκείνες όπου μεταφέρεται απλουστευμένη παραλλαγή αποκρυσταλλωμένων εικονογραφικών τύπων (Κάρπος και Πάπυλος, 13 Οκτωβρίου).

¹⁴¹⁸ Παρότι χρονολογικά η μονή Ρουσάνου είναι πλησιέστερη στον διάκοσμο της Δοχειαρίου, οι ομοιότητες που εντοπίζονται μεταξύ των παραστάσεων αφορούν ήδη επεξεργασμένα τις περισσότερες φορές εικονογραφικά σχήματα, τα οποία εντοπίζονται νωρίτερα στις λιτές των μονών Δουσίκου και Μεταμόρφωσης Μετεώρων (κυρίως). Άλλωστε, ο κύκλος του Μηνολογίου της μονής Ρουσάνου είναι σαφώς πιο περιορισμένος και με μικρότερο αριθμό σκηνών.

αποκρυσταλλωμένων εικονογραφικών στοιχείων για τη διάνθιση παγιωμένων εικονογραφικών σχημάτων.

Συγκεκριμένα, στο μαρτύριο της αγίας Ευφημίας (15 Σεπτεμβρίου) ο ζωγράφος επιλέγει μια τυποποιημένη εκδοχή του αποκεφαλισμού και όχι το μαρτύριο σε τροχό, όπως αναφέρεται στο Συναξάριο, ή ακόμη και τη ρίψη της αγίας σε λάκκο, εικονογραφικό σχήμα που υιοθετεί νωρίτερα ο Τζώρτζης στη λιτή της Δουσίκου. Αντίστοιχη είναι και η περίπτωση του μαρτυρίου του αγίου Βαρλαάμ (19 Νοεμβρίου), όπου και πάλι προτιμάται η διά αποκεφαλισμού θανάτωση του αγίου και όχι ο εικονογραφικός τύπος που χρησιμοποιείται νωρίτερα στη λιτή της μονής Διονυσίου, όπου κρατά κάρβουνα στα χέρια.

Άλλοτε προσαρμόζονται επιλεκτικά εικονογραφικά στοιχεία που εμφανίζονται σε σχετικές σκηνές μαρτυρίου. Η στάση των αγίων Ειρήνης και Σοφίας (18 Σεπτεμβρίου) εντοπίζεται νωρίτερα στο μαρτύριο των αγίων Πίστης, Ελπίδας, Σοφίας και Αγάπης (17 Σεπτεμβρίου) στη λιτή της Δουσίκου (οι δύο αποκεφαλισμένες γυναίκες του μαρτυρίου). Το ίδιο συμβαίνει και με τη μορφή του δημίου, ο οποίος αποδίδεται με διαφορετική αμφίεση αλλά στην ίδια στάση και κίνηση.

Στην περίπτωση του μαρτυρίου των αγίων Πρόβου, Τάραχου και Ανδρόνικου (12 Οκτωβρίου) μεταφέρεται ο εικονογραφικός τύπος της Λαύρας, προσθέτοντας την ξύλινη κατασκευή πάνω στην οποία μαρτυρεί ο Πρόβος. Η κατασκευή αυτή στην περίπτωση της Δουσίκου χρησιμοποιείται στο μαρτύριο του Ιάκωβου Πέρση, ενώ υιοθετείται στο μαρτύριο του Πρόβου στη Ρουσάνου. Στο μαρτύριο του Λογγίνου (16 Οκτωβρίου) ο δήμιος προέρχεται από το μαρτύριο του αγίου Κοδράτου στη Δουσίκου, ενώ στο μαρτύριο του αγίου Παραμόνου (29 Νοεμβρίου) χρησιμοποιείται η μορφή του δημίου με το μαχαίρι από το μαρτύριο των αγίων Σαράντα δύο μαρτύρων από το Αμόριο στη λιτή της Δουσίκου. Ο ίδιος τύπος έχει ήδη υιοθετηθεί για τον δήμιο στο μαρτύριο του αγίου Ευψύχιου Καισαρείας στη λιτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων.

Ανάλογες σχέσεις με τα θεσσαλικά μνημεία του 16ου αιώνα εντοπίζονται και στο μαρτύριο του αγίου Βονιφάτιου (19 Δεκεμβρίου), όπου επιλέγεται το σχήμα του μαρτυρίου του αγίου Κοδράτου από την παράσταση στη μονή Δουσίκου, το οποίο έχει επίσης χρησιμοποιηθεί και για την απόδοση του μαρτυρίου του Θεοδώτου στη Μεταμόρφωση Μετεώρων. Επιπλέον,

εικονογραφικά το σχήμα παραπέμπει σε τύπο που έχει ήδη επιλέξει ο Θεοφάνης για την απόδοση του αποκεφαλισμού του Προδρόμου στη Σταυρονικήτα. Μεταφέρεται επίσης και το πυργοειδές οικοδόμημα της φυλακής του αγίου, ενώ διαφορές εντοπίζονται κυρίως στην απόδοση της ενδυμασίας των εικονιζόμενων μορφών. Στο μαρτύριο του αγίου Πολύευκτου (9 Ιανουαρίου) χρησιμοποιείται εικονογραφικό σχήμα από το μαρτύριο των αγίων Ακεψέη και Αειθαλά στο Δουσικό, ενώ με τον ίδιο τρόπο (στάση και κίνηση) αλλά και το ίδιο ακριβώς κάλυμμα κεφαλής εικονίζεται ο δήμιος στο μαρτύριο των αγίων Γουρία, Σαμωνά και Αβίβου στη λιτή της μονής Ρουσάνου. Σε ό,τι αφορά το μαρτύριο του αγίου Βασιλείδη (1 Απριλίου), το ίδιο εικονογραφικό σχήμα έχει υιοθετηθεί νωρίτερα για την απόδοση του μαρτυρίου του αγίου Μερκούριου στη λιτή της Μεταμόρφωσης στα Μετέωρα.

Αντίστοιχα, το μαρτύριο του αγίου Ιππολύτου (30 Ιανουαρίου) είναι όμοιο με το αυτό στη λιτή της μονής Ρουσάνου, όπου επαναλαμβάνεται εικονογραφικός τύπος που χρησιμοποιήθηκε νωρίτερα στη λιτή της μονής Δουσικού για την απόδοση του μαρτυρίου του επισκόπου Ρώμης Κλήμεντος. Στην παράσταση προστίθενται μορφές μαρτύρων-παρατηρητών, αλλά το σχήμα στο οποίο εικονίζονται οι δύο άγιοι Ρώμης παραμένει κοινό. Πρόκειται ουσιαστικά για απλοποιημένη παραλλαγή του εικονογραφικού τύπου της Μεταμόρφωσης Μετεώρων. Στην περίπτωση του μαρτυρίου της αγίας Αντωνίνης (1 Μαρτίου) ο ζωγράφος της Δοχειαρίου μοιάζει να προσαρμόζει το μαρτύριο της αγίας Ευφημίας από τη λιτή της μονής Δουσικού¹⁴¹⁹. Τη θέση του λάκκου παίρνει στο μαρτύριο της Δοχειαρίου η επίσης κλειστή υδάτινη έκταση που σηματοδοτεί τη θάλασσα όπου μαρτύρησε η Αντωνίνη. Τέλος, στο μαρτύριο των αγίων Κλεόνικου, Ευτρόπιου και Βασιλίσκου (3 Μαρτίου) χρησιμοποιείται ο σταυρικός θάνατος για την απόδοση του μαρτυρίου των δύο πρώτων, όπως νωρίτερα στις λιτές των μονών Μεταμόρφωσης Μετεώρων και Δουσικού, με αλλαγή του μαρτυρίου του Βασιλίσκου. Ο τρόπος θανάτωσής του εντός καμίνου, ο οποίος προέκυψε πιθανότατα για την καλύτερη διάρθρωση της σύνθεσης στο τεταρτημόριο του σταυροθόλιου, δεν αναφέρεται στο συναξάριό του και αποτελεί προφανώς επιλογή του ζωγράφου.

¹⁴¹⁹ Ανάλογος εικονογραφικός τύπος υιοθετείται και για το μαρτύριο της αγίας Ειρήνης (4/5 Μαΐου), όπου και πάλι παρατηρούνται ομοιότητες με το μαρτύριο της αγίας Ευφημίας της Δουσικού.

Η σπάνια παράσταση του θανάτου του προφήτη Ιωήλ (30 Μαρτίου) προέρχεται εικονογραφικά από σκηνές αγίων που κατασπαράχθηκαν από θηρία. Πρότυπο του ζωγράφου μπορεί να στάθηκε η παράσταση του μαρτυρίου του Ιγνατίου του Θεοφόρου (20 Δεκεμβρίου), με προσαρμοσμένο το εικονογραφικό σχήμα στην πεσμένη στο έδαφος μορφή του προφήτη.

Σε άλλες περιπτώσεις, όπως στο μαρτύριο των αγίων Λεύκιου (14 Δεκεμβρίου), Μαρίνου (17 Μαρτίου), Κλαυδιανού (5 Απριλίου) και Ερμόλαου (26 Ιουλίου), ο ζωγράφος παραλλάσσει εικονογραφικά σχήματα αποκεφαλισμού αγίων¹⁴²⁰, τα οποία αντλεί από το πλούσιο θεματολόγιο που έχει στη διάθεσή του, όπως και στην περίπτωση του ανεπίγραφου αγίου του μηνός Ιανουαρίου και την επανάληψη μιας τυπικής σκηνής λιθοβολισμού¹⁴²¹. Αντίστοιχα, στο μαρτύριο του Θεαγένους (2/3 Ιανουαρίου) παραλλάσσει ένα τυπικό σχήμα ζωγραφικής απόδοσης ρίψης αγίου σε υδάτινη έκταση, όπως και στα μαρτύρια των αγίων Ιππολύτου Ρώμης (30 Ιανουαρίου), Σαβίνου (12/16 Μαρτίου) και Αιθερίου (7 Μαρτίου).

Με ανάλογο τρόπο, στο μαρτύριο της Θεοδούλης (18 Ιανουαρίου) ο ζωγράφος της Δοχειαρίου στρέφεται σε ανάλογες παραστάσεις θανάτου αγίων σε σχάρα, όπως για παράδειγμα αυτές των Ορέστη (13 Δεκεμβρίου) και Λαυρεντίου (10 Αυγούστου). Η στάση της Θεοδούλης θυμίζει παράλληλα τη μορφή του αγίου Ορέστη στο μαρτύριο των αγίων Πέντε Περσών Μαρτύρων στις λιτές των μονών Δουσίκου και Μεταμόρφωσης Μετεώρων. Με τον ίδιο περίπου τρόπο αντιμετωπίζεται και το μαρτύριο των αγίων Φιλήμονος και Δομνίνου (21 Μαρτίου). Στο θεματολόγιο του ζωγράφου υπάρχουν όλα τα επιμέρους στοιχεία που θα χρειαστεί για τη δημιουργία ενός ακόμη εικονογραφικού σχήματος ραβδισμού ή θανάτωσης σε κάμινο για την απόδοση του μαρτυρίου των αγίων Έσπερου, Ζωής και των τέκνων τους (2 Μαΐου).

Αξιοσημείωτη είναι μια σειρά εικονογραφικών τύπων που εντοπίζονται μόνο στη λιτή της Φιλανθρωπηνών: τα μαρτύρια των αγίων Τατιανής (12

¹⁴²⁰ Άλλοτε μεταφέρει εικονογραφικά σχήματα που έχει ήδη χρησιμοποιήσει σε σκηνές μαρτυρίων άλλων αγίων, όπως για παράδειγμα στο μαρτύριο του αγίου Βασιλίσκου (22 Μαΐου), όπου τροποποιείται ελαφρά ο εικονογραφικός τύπος τον οποίο υιοθέτησε (ή τανάπαλιν) στο μαρτύριο του αποστόλου Ιακώβου (30 Απριλίου).

¹⁴²¹ Πρβλ. μαρτύρια Παύλου και Ιουλιανής (4 Μαρτίου), όπου επαναλαμβάνεται ένα ακόμη τυποποιημένο εικονογραφικό σχήμα λιθοβολισμού, σε σχέση με τα ανάλογα μαρτύρια του αποστόλου Ανανία (1 Οκτωβρίου) και των Κοσμά και Δαμιανού (1 Ιουλίου).

Ιανουαρίου)¹⁴²², Κοσμά και Δαμιανού (1 Ιουλίου), Παντελεήμονος (27 Ιουλίου), Λαυρεντίου (10 Αυγούστου), Ανδρέα Στρατηλάτη (19 Αυγούστου), Αδριανού (26 Αυγούστου). Τα προαναφερθέντα παραδείγματα ακολουθούν πιθανότατα τυποποιημένα εικονογραφικά σχήματα, ευρέως διαδεδομένα στην ορθόδοξη μνημειακή ζωγραφική του 16ου αιώνα, όπως μαρτυρεί και η εξάπλωσή τους στον ευρύτερο ελλαδικό χώρο.

Συνοψίζοντας, κύριο ενδιαφέρον του ζωγράφου και του συνεργείου που εργάστηκε στην εκτέλεση του έργου είναι η παρουσίαση ενός μηνολόγιου-μαρτυρολογίου ηθοπλαστικού περιεχομένου, χωρίς ένταση στις συνθέσεις και έμφαση του δραματικού στοιχείου. Μέσα από τη συνοπτική αφήγηση του μαρτυρίου προβάλλεται ο ιδεατός κυρίως χώρος, μακριά από την αληθοφάνεια συνθέσεων, όπως για παράδειγμα στη λιτή της Φιλανθρωπηνών. Πρόκειται για στατικά στιγμιότυπα στο χρόνο, με συγκρατημένη δράση και σταματημένες κινήσεις, σε σχηματικά και αφηρημένα σκηνικά βάθη που δεν αποσκοπούν στην παραστατική απόδοση του πραγματικού. Υπερτερεί το αρχιτεκτονικό βάθος ή ο συνδυασμός φυσικού και αρχιτεκτονικού βάθους τόσο στις μεγάλες επιφάνειες των τεταρτημόριων των σταυροθολίων όσο και στις μικρότερες παραστάσεις στις καμάρες ή τους τοίχους της λιτής. Το αμιγώς φυσικό βάθος είναι σπανιότερο και σε κάθε περίπτωση λειτουργεί ως σκηνικό στο οποίο προβάλλει η κυρίαρχη μορφή του μάρτυρα.

Αξίζει επίσης να επισημανθεί η διάθεση παρουσίασης των μαρτυρίων και των αγίων στο κοινό, η μοναδική ίσως έκφραση θεατρικότητας στις παραστάσεις του κύκλου του Μηνολογίου. Αυτό επιτυγχάνεται σπανιότερα με την ύπαρξη θεατών που στρέφονται προς το μαρτύριο ή χειρονομούν προς αυτό (προβάλλοντας με την κίνησή τους το κυρίαρχο γεγονός), όπως για παράδειγμα στην άθληση του αγίου Ορέστη (10 Νοεμβρίου). Η προβολή του μαρτυρίου επιτυγχάνεται κυρίως μέσω της παρουσίασης του γεγονότος από τους ίδιους τους δημίους, οι οποίοι σε ισόποσα μεγέθη εικονίζονται άλλοτε με στρατιωτική

¹⁴²² Το μαρτύριο της αγίας Τατιανής αναφέρεται ανάμεσα στα μαρτύρια του μηνός Ιανουαρίου στην τράπεζα της Λαύρας, ενώ εικονογραφικά παράλληλα του μαρτυρίου του αγίου Λαυρεντίου (σελ. 292) εντοπίζονται στη λιτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων, σε μαρτύριο αδιάγνωστου αγίου καθώς και στο μαρτύριο του αγίου Ιούστου (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.). Ιδιαίτερη επίσης περίπτωση αποτελεί και το μαρτύριο του αγίου Καρτερίου, στο οποίο ακολουθείται διαφορετική εικονογραφική παράδοση. Στη μονή Φιλανθρωπηνών ο άγιος θανατώνεται με τη χρήση λιωμένου μολυβιού και όχι μέσω πυράς και λογχισμού, όπως στη Δοχειαρίου (βλ. σελ. 242-243).

περιβολή κι άλλοτε ως απλοί πολίτες, πάντοτε όμως νεαρής ηλικίας και ευγενικής φυσιογνωμίας, χωρίς ακραίες εκφράσεις, βίαιες κινήσεις ή χειρονομίες, ακόμη και στις πιο αποτρόπαιες πράξεις. Στην εντύπωση της παρουσίας του μαρτυρίου στο κοινό συμβάλλει επίσης η αμεσότητα του βλέμματος του μάρτυρα προς τον θεατή, σε συνδυασμό με την κίνηση των χεριών και της κεφαλής του. Ο διάλογος αυτός μεταξύ των μαρτύρων και του κοινού (στην περίπτωση μας του μοναστικού περιβάλλοντος) αποτελεί συνεχή υπενθύμιση και διαρκή προτροπή ότι ο μόνος δρόμος για τη σωτηρία είναι αυτός της πίστης. Οι άνθρωποι εκείνοι, που σε παλαιότερες και δύσκολες για το χριστιανισμό εποχές, μέσω της πίστης τους άντεξαν τα πιο φρικτά μαρτύρια, αποκτώντας το στεφάνι του μάρτυρα στο όνομα του Χριστού, αποτελούν υπόδειγμα για τους μοναχούς που συνεχίζουν την ιδέα του χριστιανικού μαρτυρίου μέσω του αναίμακτου “μαρτυρίου συνειδήσεως”¹⁴²³.

2.2. Ακάθιστος Ύμνος (σχ. 13, αρ. 181-195, 197-205 / εικ. 179-192)

Οίκος Α

επιγραφή: ΑΓΓ[ΕΛΟΣ] ΠΡΩΤΟΣΤΑΤΗΣ ΟΥΡΑΝΟΘΕΝ / ΕΠΕΜΦΘΗ ΕΙ / ΠΕΙΝ ΤΗ
ΘΕΟΤΟΚΟ [ΤΩ ΧΑΙΡΕ]¹⁴²⁴ (σχ. 13, αρ. 205 / εικ. 180-183, 185, 186)

Στις κόγχες που ανοίγονται πάνω από τις πλάγιες θύρες του ανατολικού τοίχου της λιτής εικονίζεται ο πρώτος Οίκος του Ακάθιστου¹⁴²⁵. Η πρώτη από τις τρεις σκηνές Ευαγγελισμού, που παραδοσιακά αποδίδουν τους τρεις πρώτους οίκους του Ακάθιστου, καταλαμβάνει ξεχωριστή θέση και αποδίδεται σε

¹⁴²³ Το αναίμακτο μαρτύριο συνειδήσεως αφορά εκείνους που με τον συνεχή τους αγώνα επιθυμούν την εν Χριστώ ζωή και συνδέεται κυρίως με τον μοναχικό-ασκητικό βίο (βλ. σελ. 70-74, κυρίως 72-73).

¹⁴²⁴ Η επιγραφή αναγράφεται πάνω από τον αρχάγγελο Γαβριήλ στην κόγχη της βόρειας πλευράς του ανατολικού τοίχου. Διατηρείται αποσπασματικά και σε κακή κατάσταση. Από τα σωζόμενα γράμματα μπορεί κανείς να διαβάσει τους δύο πρώτους στίχους της πρώτης στροφής, συμπληρώνοντας τα κενά των σβησμένων γραμμάτων και λέξεων.

¹⁴²⁵ *Ερμηνεία*, 147-148. Για την εικονογραφική ανάλυση του Οίκου Α του Ακάθιστου κατά τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή ζωγραφική βλ. Spatharakis, *Akathistos Hymn*, 128-129, Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, 42-44, Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 16-18, 43. Πρβλ. ενδεικτικά Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 213-214 όπου συγκεντρωμένη η βιβλιογραφία και σχετικά παραδείγματα. Για την παράσταση του Ευαγγελισμού ειδικότερα βλ. Papastavrou H., *Recherche iconographique dans l'art byzantin et occidental du XIe au XVe siècle: L'Annonciation*, Venise 2007.

μεγαλύτερη κλίμακα από τους υπόλοιπους¹⁴²⁶. Η Θεοτόκος, στην κόγχη πάνω από τη νότια θύρα, είναι καθισμένη σε διπλό μαξιλάρι τοποθετημένο πάνω σε ξυλόγλυπτο θρόνο χωρίς ερεισίνωτο και φορά την τυπική της ενδυμασία. Κρατά στα χέρια την πορφύρα και στρέφεται προς τον αρχάγγελο. Πλάι στη Θεοτόκο, σε ξύλινο σκαμνί και σε μικρότερη κλίμακα, είναι καθισμένη η μικρή θεραπαινίδα νήθουσα. Αποδίδεται να στρέφει τον κορμό και το κεφάλι έκπληκτη προς τον άγγελο. Από ημικύκλιο ουρανού κατεβαίνει το Άγιο Πνεύμα με μορφή περιστεριού. Το αρχιτεκτονικό βάθος της σύνθεσης ορίζει ενιαίος τοίχος με περβάζι, πάνω στο οποίο τοποθετείται αγγείο με λουλούδια. Στη δεξιά πλευρά της σύνθεσης ανοίγεται είσοδος οικίας με μαζεμένο το παραπέτασμα. Ο αρχάγγελος, που εικονίζεται στην κόγχη πάνω από τη βόρεια θύρα, καταφθάνει με ανοιγμένα τα φτερά και έντονο διασκελισμό, ενώ υψώνει το δεξί χέρι σε σχήμα ομιλίας και κρατά στο αριστερό ράβδο. Η μορφή προβάλλει σε λιτό αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου μεταφέρει το εικονογραφικό σχήμα που χρησιμοποιήθηκε για την απόδοση του Οίκου νωρίτερα στην τράπεζα της Λαύρας¹⁴²⁷. Με παρόμοιο τρόπο αποδίδεται επίσης η σκηνή του Ευαγγελισμού και στον κυρίως ναό του καθολικού της Δοχειαρίου¹⁴²⁸. Το ίδιο σχήμα, ελαφρά παραλλαγμένο κυρίως ως προς τη στάση της Θεοτόκου που στρέφεται προς τον άγγελο, υιοθέτησε και ο ζωγράφος του νάρθηκα της Διονυσίου¹⁴²⁹. Εδώ εμφανίζεται επίσης το μοτίβο του αγγείου με τα λουλούδια¹⁴³⁰, το οποίο επαναλαμβάνεται στην παράσταση της Δοχειαρίου.

¹⁴²⁶ Η παράσταση τοποθετείται στο ίδιο επίπεδο με τη Σύναξη των Αρχαγγέλων και πλαισιώνει τη Δέηση του ανατολικού τοίχου της λιτής. Καταλαμβάνει την τυπική θέση του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου στο εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα. Η διάκριση των δύο μορφών στο χώρο εκφράζει παράλληλα τη διάστασή τους ως προς τη φυσική και πνευματική τους υπόσταση (Πρβλ. Demus O., *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects in Monumental Art in Byzantium*, London 1947/1948, 23). Ανάλογο παράδειγμα απαντά στον κυρίως ναό της Δουσίκου, όπου ο Οίκος Α του Ακάθιστου συμπίπτει με την παράσταση του Ευαγγελισμού, στην τυπική για το εικονογραφικό πρόγραμμα ναών θέση, πάνω από τους κίονες της ανατολικής πλευράς.

¹⁴²⁷ Millet, *Monuments*, εικ. 145.2 και Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, εικ. 108 (σχέδιο).

¹⁴²⁸ Millet, *Monuments*, εικ. 215.1, 224.1-2. Παρότι εδώ υψώνει το δεξί χέρι με ανεστραμμένη την παλάμη, όπως και στην περίπτωση της ίδιας παράστασης στον κυρίως ναό της μονής Δουσίκου (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.).

¹⁴²⁹ Μονή Διονυσίου, εικ. 560. Με ανάλογο τρόπο εικονίζεται και στη Μολυβοκκλησιά (Παντζαρίδης, *Μολυβοκκλησιά*, εικ. 78).

¹⁴³⁰ Παπαstavrou, *L'Annonciation*, 258-260, όπου αναλυτική βιβλιογραφία. Στο ίδιο σποραδικά και για τα υπόλοιπα εικονογραφικά στοιχεία που συνιστούν την παράσταση του Ευαγγελισμού, το ρόλο, τη θέση των μορφών κ.λπ.

Οίκος Β

επιγραφή: ΒΛΕΠΟΥΣΑ Η ΑΓΙΑ ΕΑΥΤΗΝ ΕΝ / ΑΓΝΕΙ, ΦΗΣΙ ΤΩ / ΓΑΒΡΗΛ ΘΑΡΣΑ / ΛΕΩΣ. (σχ. 13, αρ. 181 / εικ. 187)

Η Θεοτόκος εικονίζεται στη δεξιά πλευρά της σκηνής όρθια, σε στάση τριών τετάρτων, πάνω σε υποπόδιο και μπροστά από χαμηλό ξυλόγλυπτο θρόνο χωρίς ερεισίνωτο. Υψώνει τα δύο χέρια προς τον αρχάγγελο Γαβριήλ συνομιλώντας μαζί του. Ο αρχάγγελος, στην αριστερή πλευρά της σύνθεσης, κρατά ράβδο με το αριστερό χέρι και υψώνει το δεξί προς τη Μαρία. Αποδίδεται γυρισμένος στο πλάι και με το ένα φτερό σε ανόργανη διάταξη με το υπόλοιπο σώμα. Όπως και στην προηγούμενη σκηνή του Ευαγγελισμού¹⁴³¹, το γεγονός εκτυλίσσεται μπροστά από αρχιτεκτονικό βάθος που ορίζουν δύο διαφορετικού τύπου οικοδομήματα με τοίχο ανάμεσά τους. Το μοτίβο του αγγείου επαναλαμβάνεται και στον Οίκο Β, μόνο που τώρα μέσα σε αυτό τοποθετείται χαμηλό πράσινο φυτό. Το σχήμα το οποίο υιοθετείται από τον ζωγράφο της Δοχειαρίου εμφανίζεται πανομοιότυπο –πέραν των διαφοροποιήσεων στην αντιμετώπιση του σκηνικού βάθους που, κι αυτό στις βασικές του αρχές παραμένει κοινό μεταξύ των παραστάσεων– στην τράπεζα της Λαύρας¹⁴³², στον νάρθηκα της Διονυσίου¹⁴³³ και στη μονή Δουσίκου¹⁴³⁴.

Οίκος Γ

επιγραφή: ΓΝΩΣΙΝ ΑΓΝΩΣΤΟΝ ΓΝΩΝΑΙ Η ΠΑΡΘΕΝΟΣ ΖΗΤΟΥΣΑ, / ΕΒΟΗΣΕ ΠΡΟΣ ΤΟΝ / ΛΕΙΤΟΥΡΓΟΥΝΤΑ. (σχ. 13, αρ. 182 / εικ. 187)

Με την τρίτη κατά σειρά σκηνή του Ευαγγελισμού κλείνει η συνομιλία του Γαβριήλ και της Μαρίας¹⁴³⁵. Το γεγονός εκτυλίσσεται μπροστά από αρχιτεκτονικό

¹⁴³¹ *Ερμηνεία*, 148, χωρίς να κρατά χαρτί στην παράσταση της Δοχειαρίου. Για την εικονογραφική ανάλυση του Οίκου πρβλ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, 44-45, Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 16-18, 43, Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 214-216, Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο Τριών Ιεραρχών*, 147.

¹⁴³² Millet, *Monuments*, εικ. 145.2 και Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, εικ. 109 (σχέδιο).

¹⁴³³ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 561. Στη Μολυβοκκλησιά ο άγγελος του Οίκου Β καταφθάνει ιπτάμενος ενώ εικονίζεται και η θεραπαινίδα πλάι στην όρθια Θεοτόκο, η οποία παριστάνεται να απομακρύνεται προς τα δεξιά (Παντζαρίδης, *Μολυβοκκλησιά*, εικ. 78).

¹⁴³⁴ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Οι ομοιότητες δεν περιορίζονται στις στάσεις και κινήσεις των δύο μορφών αλλά εκτείνονται και στην επανάληψη του σκηνικού βάθους.

¹⁴³⁵ *Ερμηνεία*, 148, Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, 45-49, Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 16-18, 43, Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 214-216, Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο Τριών Ιεραρχών*, 147-149.

βάθος, που δηλώνεται με δύο κτίρια οι στέγες των οποίων ενώνονται με ύφασμα. Ο άγγελος, σε στάση παρόμοια με αυτή του Οίκου Α, πλησιάζει τη Θεοτόκο, υψώνοντας το χέρι σε σχήμα ομιλίας. Η Παναγία, όρθια πάνω σε υποπόδιο κινείται προς τα δεξιά ενώ στρέφει τον κορμό προς τον άγγελο. Κρατά με το αριστερό χέρι, που φέρει κατά μήκος του σώματος, ρόκα και υψώνει το δεξί στο στήθος με ανεστραμμένη την παλάμη, δηλώνοντας αποδοχή. Ανάμεσα τους εικονίζεται η μικρή θεραπαινίδα, καθισμένη σε χαμηλό σκαμνί, να γνέθει και να στρέφεται προς τον άγγελο παρακολουθώντας τη συνομιλία του με τη Μαρία. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου μεταφέρει τον εικονογραφικό τύπο που χρησιμοποιείται νωρίτερα στον νάρθηκα της Διονυσίου¹⁴³⁶ και επαναλαμβάνεται χωρίς τη θεραπαινίδα στον κυρίως ναό της μονής Δουσίου¹⁴³⁷. Πρότυπο των παραστάσεων στάθηκε ο αντίστοιχος Οίκος στην τράπεζα της Λαύρας¹⁴³⁸, όπου και πάλι δεν εικονίζεται η θεραπαινίδα.

Οίκος Δ

επιγραφή: ΔΥΝΑΜΙΣ ΤΟΥ Υ / ΨΙΣΤΟΥ ΕΠΕΣΚΙΑ / ΣΕ ΤΟΤΕ ΠΡΟΣ / ΣΥΛΗΨΙΝ / ΤΗ ΑΠΕΙΡΟ / ΓΑΜΩ. (σχ. 13, αρ. 183 / εικ. 179, 187)

Στο κέντρο της σύνθεσης εικονίζεται η Θεοτόκος σχεδόν μετωπική, καθισμένη σε μαξιλάρι τοποθετημένο πάνω σε ξυλόγλυπτο θρόνο χωρίς ερεισίνωτο. Φέρει το δεξί χέρι μπροστά στο στήθος με ανεστραμμένη την παλάμη δηλώνοντας αποδοχή και ακουμπά το αριστερό, με το οποίο κρατά λευκό μαντίλι, στο αντίστοιχο γόνατο. Φορά την τυπική ενδυμασία και επιγράφεται ΜΗ (ΤΗ)Ρ Θ(Ε)ΟΥ. Πίσω από το θρόνο δύο γυναικείες μορφές τεντώνουν διακοσμημένο ύφασμα δημιουργώντας δύο διακριτά επίπεδα. Στον κατακόρυφο άξονα της σύνθεσης από ημικύκλιο ουρανού εξέρχονται ακτίνες εκ των οποίων η κεντρική, με το περιστέρι σε ξεχωριστό κύκλο, απολήγει στο κεφάλι της

¹⁴³⁶ Μονή Διονυσίου, εικ. 562. Ο ζωγράφος του νάρθηκα της Διονυσίου παραλλάσσει τη μορφή της θεραπαινίδας στους Οίκους Α και Γ, ενώ ο ζωγράφος της Δοχειαρίου μεταφέρει στον Οίκο Γ τον εικονογραφικό τύπο που χρησιμοποίησε και στον Οίκο Α.

¹⁴³⁷ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Πρόκειται για κοινό πρότυπο, με μικρές διαφορές. Εδώ απουσιάζει η θεραπαινίδα και αλλάζει ο τύπος του κτιρίου πίσω από τη Θεοτόκο.

¹⁴³⁸ Millet, *Monuments*, εικ. 145.2-3 και Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, εικ. 110 (σχέδιο). Στη Μολυβοκκλησιά παριστάνεται επίσης η συνομιλία του αγγέλου με τη Θεοτόκο (Παντζαρίδης, *Μολυβοκκλησιά*, εικ. 80). Ο ζωγράφος της Μολυβοκκλησιάς μοιάζει να έχει αντιμεταθέσει τον Β και Γ Οίκο της τράπεζας της Λαύρας.

Θεοτόκου. Με τον τρόπο αυτό αποδίδεται η Άμωμος Σύλληψη¹⁴³⁹. Η σκηνή εκτυλίσσεται μπροστά από αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος. Τα δύο πλάγια και στραμμένα προς το κέντρο της σύνθεσης κτίρια (μαζί με τις θεραπαινίδες) συμβάλλουν στην προβολή της Θεοτόκου, μέσου της Ενσάρκωσης. Ο ζωγράφος επαναλαμβάνει σε απλουστευμένη μορφή τον εικονογραφικό τύπο της τράπεζας της Λαύρας¹⁴⁴⁰, που μεταφέρεται επίσης στις μονές Διονυσίου¹⁴⁴¹ και Δουσίκου¹⁴⁴². Ο τρόπος που κρατούν οι γυναίκες το ύφασμα είναι κοινός στις παραστάσεις των μονών Δοχειαρίου, Διονυσίου και Δουσίκου, ενώ η απεικόνιση της Θεοτόκου είναι πλησιέστερη στην παράσταση της Λαύρας και της Δουσίκου.

Οίκος Ε

επιγραφή: ΕΧΟΥΣΑ ΘΕΟΔΟΧΟΝ Η ΠΑΡΘΕΝΟΣ ΤΗΝ ΜΗΤΡΑΝ, ΑΝΕ / ΔΡΑ ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΕΛΙΣΑΒΕΤ. (σχ. 13, αρ. 184 / εικ. 179, 187)

Η σκηνή της Επίσκεψης και του Ασπασμού της Μαρίας στην Ελισάβετ εικονογραφεί τον πέμπτο Οίκο του Ακάθιστου και αποτελεί την πρώτη γήινη αναγνώριση της Ενσάρκωσης. Οι δύο μορφές καταλαμβάνουν το κέντρο της σύνθεσης ακολουθώντας την τυπική για τη σκηνή εικονογραφία. Στην αριστερή πλευρά της παράστασης εικονίζεται νεανική μορφή ενδεδυμένη με κοντό χιτώνα. Στο δεξί χέρι κρατά τα σύνεργα του γνεσίματος και στο αριστερό ράβδο που ακουμπά στον ώμο με κρεμασμένο καλάθι στην άκρη της. Η σκηνή προβάλλει σε αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος. Ο Οίκος Ε ιστορείται με τον καθιερωμένο για την απόδοσή του εικονογραφικό τύπο¹⁴⁴³, ο οποίος επαναλαμβάνεται στα περισσότερα μνημεία, με μικρές κάθε φορά διαφορές που εστιάζονται κυρίως στην απόδοση του σκηνικού βάθους. Με εξαίρεση τη σύνθεση της

¹⁴³⁹ Πρβλ. *Ερμηνεία*, 148. Βλ. επίσης Spatharakis, *Akathistos Hymn*, 130-132, Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, 49-54, Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 18-19, 43-44 και 77-87, Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 216-217, Vitaliotis, *Saint-Etienne*, 200-207, Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο Τριών Ιεραρχών*, 149-150.

¹⁴⁴⁰ Millet, *Monuments*, εικ. 145.3 και Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, εικ. 111 (σχέδιο). Στην παράσταση της Λαύρας οι θεραπαινίδες είναι τέσσερις και κρατούν ένα μεγαλύτερο και πιο περίπλοκα ανοιγμένο ύφασμα. Το σχήμα της Λαύρας μεταφέρει επίσης ο ζωγράφος της Μολυβοκκλησιάς μειώνοντας τον αριθμό των γυναικών που κρατούν το ύφασμα σε δύο, όπως και οι ζωγράφοι των μονών Διονυσίου και Δοχειαρίου (Παντζαρίδης, *Μολυβοκκλησιά*, εικ. 81).

¹⁴⁴¹ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 563. Η Θεοτόκος εδώ εικονίζεται δεόμενη.

¹⁴⁴² Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Πρόκειται για κοινό εικονογραφικό σχήμα που διαφοροποιείται μόνο στο αρχιτεκτονικό βάθος.

¹⁴⁴³ *Ερμηνεία*, 148, Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, 54-55, Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 19-20 και 44, Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 217, Vitaliotis, *Saint-Etienne*, 207-209, Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο Τριών Ιεραρχών*, 150-151.

Μολυβοκκλησιά¹⁴⁴⁴, στην τράπεζα της Λαύρας¹⁴⁴⁵, στον νάρθηκα της Διονυσίου¹⁴⁴⁶ και στη λιτή της Δοχειαρίου επαναλαμβάνεται η μορφή του συνοδού¹⁴⁴⁷.

Οίκος Ζ

επιγραφή: ΖΑΛΗΝ ΕΝΔΟΘΕΝ ΕΧΩΝ ΛΟΓΙΣΜΩΝ ΑΜΦΙΒΟΛΩΝ Ο ΣΩΦΡΩΝ / ΙΩΣΗΦ ΕΤΑΡΑ / ΧΘΗ. (σχ. 13, αρ. 185 / εικ. 179, 188)

Η σκηνή των Αμφιβολιών του Ιωσήφ¹⁴⁴⁸ καταλαμβάνει τη βορειοανατολική γωνία της βαθιάς κόγχης που ανοίγεται πάνω από τον κοσμήτη. Στην αριστερή πλευρά της σκηνής (βόρειος τοίχος) εικονίζεται ο Ιωσήφ, στραμμένος κατά τα τρία τέταρτα, να εκφράζει με έντονες χειρονομίες την έκπληξή του. Δεξιά (ανατολικός τοίχος) στέκεται η Θεοτόκος [ΜΗ(ΤΗ)Ρ / Θ(Ε)ΟΥ] υψώνοντας τα δύο χέρια στο στήθος και εκδηλώνοντας την αντίδρασή της στις αμφιβολίες του Ιωσήφ. Η σκηνή εκτυλίσσεται μπροστά από αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος. Με τον ίδιο τρόπο αποδίδεται ο Οίκος Ζ στον νάρθηκα της Διονυσίου¹⁴⁴⁹. Στην αντίστοιχη παράσταση της τράπεζας στη Μεγίστη Λαύρα¹⁴⁵⁰ η Θεοτόκος αποδίδεται με ανάλογο τρόπο ενώ ο Ιωσήφ στηρίζεται σε ράβδο.

¹⁴⁴⁴ Παντζαρίδης, *Μολυβοκκλησιά*, εικ. 82. Η μορφή του συνοδού απουσιάζει επίσης από την παράσταση στη μονή Δουσίου (αθημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.).

¹⁴⁴⁵ Millet, *Monuments*, εικ. 145.3 και Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, εικ. 112 (σχέδιο).

¹⁴⁴⁶ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 564.

¹⁴⁴⁷ Η Ασπρά-Βαρδαβάκη ταυτίζει τη μορφή του συνοδού στην τράπεζα της Λαύρας με κάποιον από τους γιους του Ιωσήφ (Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, 55). Εντύπωση προκαλούν τα σύνεργα του γενσίματος στα χέρια της μορφής, τα οποία επαναλαμβάνονται στις παραστάσεις των μονών Διονυσίου και Δοχειαρίου. Αν παραβλέψει κανείς το γεγονός ότι η μορφή αποδίδεται με κοντό χιτώνα, ενδυμασία τυπική των νεαρών ανδρικών μορφών, η μορφή του συνοδού θα μπορούσε ενδεχομένως να ταυτιστεί με τη μικρή θεραπαινίδα που παραβρίσκεται σε όλες τις σκηνές του Ευαγγελισμού.

¹⁴⁴⁸ *Ερμηνεία*, 148, με την οποία δεν συμφωνεί η απόδοση της σκηνής στη λιτή. Βλ. επίσης Spatharakis, *Akathistos Hymn*, 133-134, Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, 55-56, Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 20 και 44-45, Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 217-218, Vitaliotis, *Saint-Etienne*, 209-211, Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο Τριών Ιεραρχών*, 151-152.

¹⁴⁴⁹ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 565. Από την παράσταση αντλεί ο ζωγράφος της Δοχειαρίου το πολυγωνικό κτίριο που καταλαμβάνει το κέντρο της σύνθεσης, ενώ απλοποιεί το οικοδόμημα πίσω από τη Θεοτόκο. Παρόμοιο εικονογραφικό σχήμα υιοθετείται στη Μολυβοκκλησιά (Παντζαρίδης, *Μολυβοκκλησιά*, εικ. 83) καθώς και στη μονή Δουσίου (αθημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.), όπου επαναλαμβάνεται το ίδιο οικοδόμημα στο κέντρο της σύνθεσης, όμοιο με αυτό στις παραστάσεις των μονών Διονυσίου και Δοχειαρίου.

¹⁴⁵⁰ Millet, *Monuments*, εικ. 146.1 και Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, εικ. 113.

Οίκος Η

επιγραφή: ΗΚΟΥΣΟΝ ΟΙ ΠΟΙΜΕΝΕΣ ΤΩΝ ΑΓΓΕΛΩΝ / ΥΜΝΟΥΝΤΩΝ, ΤΗΝ ΕΝΣΑΡΚΟΝ Χ(ΡΙΣΤΟ)Υ / ΠΑΡΟΥΣΙΑΝ. (σχ. 13, αρ. 186 / εικ. 179, 188)

Η παράσταση της Γέννησης του Χριστού εικονογραφεί τον έβδομο Οίκο του Ακάθιστου¹⁴⁵¹. Καταλαμβάνει το κεντρικό τμήμα του ανατολικού τοίχου της κόγχης. Στο κέντρο της σύνθεσης, μπροστά από άνοιγμα σπηλαίου βραχώδους όρους, αποδίδεται γονατιστή η Θεοτόκος [ΜΗ(ΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ]. Στρέφεται με υψωμένα και σταυρωμένα τα χέρια στο στήθος προς τη μαρμάρινη φάτνη με το θείο βρέφος (συμπίλημα IC / ΧC). Στα πόδια του σπαργανωμένου Χριστού προβάλλουν στο βάθος του σπηλαίου δύο ζώα. Από την κορυφή της σύνθεσης ξεκινά από ημικύκλιο ουρανού φωτεινή ακτίνα, με το άστρο σε ξεχωριστό κύκλο, που καταλήγει στον Χριστό. Γύρω από το σπήλαιο εικονίζονται, από αριστερά προς τα δεξιά, οι ποιμένες να συνομιλούν και να δείχνουν τον ουρανό, σεβίζοντες άγγελοι να δοξολογούν, ένας άγγελος να συνδιαλέγεται με βοσκό, ένας νεαρός βοσκός αυλητής με τα πρόβατά του και στην κάτω δεξιά άκρη της σύνθεσης ο Ιωσήφ σκεπτικός και καθισμένος σε βράχο. Στη σύνθεση μεταφέρεται απλοποιημένος ο εικονογραφικός τύπος που έχει ήδη χρησιμοποιηθεί στην παράσταση της Γέννησης του Χριστού¹⁴⁵², στην καμάρα του νότιου χοροστασίου του κυρίως ναού, μειώνοντας τα δευτερεύοντα επεισόδια που αναπτύσσονται γύρω από την κεντρική μορφή της Θεοτόκου. Με παρόμοιο τρόπο, ως προς την ανάπτυξη των δευτερευόντων επεισοδίων, εικονίζεται ο Οίκος Η στον νάρθηκα της Διονυσίου¹⁴⁵³. Εδώ, όπως και στην τράπεζα της Λαύρας¹⁴⁵⁴, η Θεοτόκος παριστάνεται ανακεκλιμένη σε στρώμνη.

¹⁴⁵¹ *Ερμηνεία*, 148. Βλ. επίσης Spatharakis, *Akathistos Hymn*, 134, Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, 56-59, Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 20-21 και 45, Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 218-220, Vitaliotis, *Saint-Etienne*, 211-213, Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο Τριών Ιεραρχών*, 152-153.

¹⁴⁵² Millet, *Monuments*, εικ. 215.1, 222.2.

¹⁴⁵³ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 566. Ο ζωγράφος της Διονυσίου προσθέτει δύο επιπλέον σεβίζοντες αγγέλους δεξιά στην κορυφή του βουνού. Με ανάλογο τρόπο αποδίδεται ο Οίκος και στη μονή Δουσίκου (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.). Εδώ η Θεοτόκος εικονίζεται γονατιστή και σε σχήμα ανάλογο με αυτό της λιτής της Δοχειαρίου. Κοινή είναι σε γενικές γραμμές και η ανάπτυξη της σκηνής γύρω από το κεντρικό γεγονός της Γέννησης, με προσθαφαίρεσεις μορφών, ώστε να προσαρμοστεί η σύνθεση στον διαθέσιμο, εκατέρωθεν παράθυρο, χώρο.

¹⁴⁵⁴ Millet, *Monuments*, εικ. 146.1 και Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, εικ. 114. Εδώ τα δευτερεύοντα επεισόδια περιορίζονται στην παρουσία των ποιμένων που σεβίζον τον Χριστό και στη μορφή του Ιωσήφ.

Οίκος Θ

επιγραφή: ΘΕΟΔΡΟΜΟΝ ΑΣΤΕΡΑ / ΘΕΩΡΗΣΑΝΤΕΣ ΜΑΓΟΙ, ΤΗ ΤΟΥΤΟΥ ΗΚΟΛΟΥΘΗΣΑΝ / ΑΙΓΛΗ. (σχ. 13, αρ. 187 / εικ. 179, 188)

Ο Οίκος Θ αναπτύσσεται στη νοτιοανατολική γωνία της κόγχης. Τοποθετείται συμμετρικά προ τον Οίκο Ε και εικονίζει το Ταξίδι των Μάγων¹⁴⁵⁵. Ο γερνότερος των μάγων καταλαμβάνει το τμήμα της σύνθεσης στον ανατολικό τοίχο. Έφιππος, με τα ιμάτιά του να ανεμίζουν, στρέφει το κεφάλι ψηλά όπου βρίσκεται άγγελος που δείχνει προς ημικύκλιο ουρανού. Από τον ουρανό εκχέονται τρεις ακτίνες, εκ των οποίων η μεσαία δημιουργεί ξεχωριστό κύκλο με το άστρο ζωγραφισμένο μέσα του. Οι δύο νεότεροι μάγοι καταλαμβάνουν τη νότια πλευρά του τοίχου. Είναι κι αυτοί έφιπποι, με τα άλογά τους να καλπάζουν και τα ιμάτιά τους να ανεμίζουν. Παριστάνονται να συνομιλούν δείχνοντας επίσης προς τον ουρανό. Η σκηνή εκτυλίσσεται σε φυσικό τοπίο που ορίζεται από δύο βραχώδη βουνά και διάσπαρτη χαμηλή βλάστηση. Με όμοιο τρόπο αποδίδεται ο Οίκος Θ στον νάρθηκα της Διονυσίου¹⁴⁵⁶ και στον κυρίως ναό της Δουσίκου¹⁴⁵⁷. Το ίδιο σχήμα, χωρίς τη μορφή του αγγέλου πλάι στο ημικύκλιο του ουρανού, έχει χρησιμοποιηθεί νωρίτερα στην τράπεζα της Λαύρας¹⁴⁵⁸.

Οίκος Ι

επιγραφή: ΙΔΟΝ ΠΑΙΔΕΣ ΧΑΛΔΑΙΩΝ / ΕΝ ΧΕΡΣΙ ΤΗΣ ΠΑΡΘΕΝΟΥ / ΤΟΝ ΠΛΑΣΑΝΤΑ ΧΕΙΡΙ ΤΟΥΣ ΑΝ / ΘΡΩΠΟΥΣ. (σχ. 13, αρ. 188 / εικ. 179-180, 184, 189)

Μπροστά από άνοιγμα σπηλαίου βραχώδους ορεινού όγκου προβάλλει η σκηνή της Προσκύνησης των Μάγων¹⁴⁵⁹. Η Θεοτόκος Βρεφοκρατούσα εικονίζεται καθισμένη σε ξυλόγλυπτο θρόνο με υψηλό ημικυκλικό ερεισίνωτο, να πατά σε διπλό υποπόδιο. Φορά την τυπική ενδυμασία και κρατά στην αγκαλιά τον μικρό

¹⁴⁵⁵ *Ερμηνεία*, 148. Βλ. επίσης Spatharakis, *Akathistos Hymn*, 135, Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, 59-62, Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 22-23, 45-46 και 88-90, Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 220-221, Vitaliotis, *Saint-Etienne*, 213-219, Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο Τριών Ιεραρχών*, 153-155.

¹⁴⁵⁶ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 567.

¹⁴⁵⁷ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Με ανεστραμμένη τη μορφή του ιπτάμενου αγγέλου.

¹⁴⁵⁸ Millet, *Monuments*, εικ. 146.1 και Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, εικ. 115.

¹⁴⁵⁹ Πρβλ. *Ερμηνεία*, 148, Spatharakis, *Akathistos Hymn*, 135-136, Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, 62-66, Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 23-24, 46 και 88-90, Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 221-222, Vitaliotis, *Saint-Etienne*, 219-223, Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο Τριών Ιεραρχών*, 155-157.

Χριστό, ο οποίος ευλογεί τους Μάγους. Οι τελευταίοι αποδίδονται στην αριστερή πλευρά της σύνθεσης να προσφέρουν τα δώρα τους. Ανάμεσα σε αυτούς και τη Θεοτόκο εικονίζεται ο Ιωσήφ όρθιος με ελαφρά κλίση του κεφαλιού, το βλέμμα στραμμένο προς τον θεατή και το αριστερό χέρι υψωμένο στο στήθος με ανεστραμμένη την παλάμη. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου μεταφέρει τον εικονογραφικό τύπο της τράπεζας της Λαύρας¹⁴⁶⁰, αλλά τοποθετεί τις μορφές σε φυσικό τοπίο¹⁴⁶¹, όπως συμβαίνει και στην παράσταση της μονής Δουσίκου¹⁴⁶².

Οίκος Κ

επιγραφή: ΚΗΡΥΚΕΣ ΘΕΟΦΟΡΟΙ ΓΕΓΟΝΟΤΕΣ ΟΙ ΜΑΓΟΙ, ΥΠΕΣΤΡΕΨΕΝ / ΕΙΣ ΤΗΝ / ΒΑΒΥΛΩΝΑ. (σχ. 13, αρ. 189 / εικ. 179-180, 184, 189)

Η σκηνή της Επιστροφής των Μάγων στη Βαβυλώνα είναι το τελευταίο επεισόδιο από την ιστορία του ταξιδιού τους και εικονογραφεί τον δέκατο Οίκο του Ακάθιστου¹⁴⁶³. Οι τρεις έφιπποι μάγοι καταλαμβάνουν την αριστερή πλευρά της σύνθεσης. Αποδίδεται η στιγμή που φθάνουν στη Βαβυλώνα, στην είσοδο της οποίας τους περιμένει γυναικεία μορφή, η προσωποποίηση της πόλης. Πίσω της εικονίζεται η τειχισμένη πόλη στον τύπο της Ιερουσαλήμ σε παραστάσεις Βαϊοφόρου. Το βάθος της σύνθεσης συμπληρώνει φυσικό τοπίο που ορίζεται από βραχώδη όρη, ενώ ένας άγγελος ψηλά, τους δείχνει τη Βαβυλώνα, το τέρμα του ταξιδιού τους. Για την απόδοση του Οίκου Κ υιοθετείται το εικονογραφικό σχήμα της τράπεζας της Λαύρας¹⁴⁶⁴, το οποίο επαναλαμβάνεται στον νάρθηκα της Διονυσίου¹⁴⁶⁵ και στον κυρίως ναό της Δουσίκου¹⁴⁶⁶.

¹⁴⁶⁰ Millet, *Monuments*, εικ. 146.1 και Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, εικ. 116. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου επαναλαμβάνει κάθε λεπτομέρεια του εικονογραφικού τύπου της Λαύρας αλλά τοποθετεί τους Μάγους, λόγω περιορισμένου χώρου, σε πιο πυκνή διάταξη.

¹⁴⁶¹ Σε φυσικό τοπίο εκτυλίσσεται η σκηνή και στον νάρθηκα της Διονυσίου (*Μονή Διονυσίου*, εικ. 568). Εδώ δεν εικονίζεται η μορφή του Ιωσήφ, ενώ προστίθεται ένα επιπλέον επεισόδιο, στην αριστερή πλευρά της σύνθεσης, με τα άλογα να έχουν δοθεί για στάβλισμα.

¹⁴⁶² Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α., όπου αποδίδεται με τον ίδιο ακριβώς τρόπο, ενώ επαναλαμβάνεται απλουστευμένη η δευτερεύουσα σκηνή με το στάβλισμα των αλόγων. Αυτή τη φορά τα άλογα προβάλλουν πίσω από το βραχώδες τοπίο.

¹⁴⁶³ *Ερμηνεία*, 149, Spatharakis, *Akathistos Hymn*, 137-138, Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, 66-68, Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 24-26, 46-47 και 90-91, Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 222-223, Vitaliotis, *Saint-Etienne*, 223-226, Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο Τριών Ιεραρχών*, 157-158.

¹⁴⁶⁴ Millet, *Monuments*, εικ. 146.1 και Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, εικ. 117.

¹⁴⁶⁵ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 569. Επαναλαμβάνεται η διάταξη των μορφών στο χώρο αλλά και τα χρώματα στην απόδοση των αλόγων. Με διαφορετικό τρόπο έχει ζωγραφιστεί η πόλη, ενώ όμοια είναι η απόδοση της προσωποποίησης της Βαβυλώνας.

¹⁴⁶⁶ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

Οίκος Λ

επιγραφή: ΛΑΜΨΑΣ ΕΝ ΤΗ ΑΙΓΥΠΤΩ ΦΩΤΙΣΜΟΝ ΑΛΗΘΕΙΑΣ / ΕΔΙΩΞΑΣ ΤΟΥ / ΨΕΥΔΟΥΣ / ΤΟ ΣΚΟΤΟΣ. (σχ. 13, αρ. 190 / εικ. 180, 184, 189)

Η παράσταση της Φυγής στην Αίγυπτο, η οποία εικονογραφεί τον ενδέκατο Οίκο του Ακάθιστου¹⁴⁶⁷, τοποθετείται στη γωνία με τον νότιο τοίχο. Σε πρώτο επίπεδο, στο κέντρο της σύνθεσης, εικονίζεται η Θεοτόκος με τον μικρό Χριστό στην αγκαλιά επάνω σε υποζύγιο. Αποδίδεται στραμμένη προς τον θεατή σε στάση παρουσίασης του Χριστού, που εικονίζεται να ευλογεί. Πίσω τους ακολουθεί ο Ιωσήφ, ο οποίος κρατά με το αριστερό χέρι ράβδο μεταφέροντας τα ρούχα του, ενώ υψώνει το δεξί συνομιλώντας με τη Θεοτόκο. Της ομάδας προηγείται νεαρή ανδρική μορφή, ο Ιακώβ. Αποδίδεται σε πλατύ βηματισμό, να στρέφει το κεφάλι προς τα πίσω και να υψώνει το δεξί χέρι στο στήθος με ανεστραμμένη την παλάμη. Στο βάθος της σύνθεσης, και πίσω από βραχώδες όγκο, ζωγραφίζεται η αιγυπτιακή πόλη Συτίνη. Πρόκειται για τειχισμένη πόλη με ανοικτή την κεντρική της πύλη. Από τους στύλους που υψώνονται πάνω από την πύλη γκρεμίζονται τα είδωλα, όπως αναφέρει το κείμενο του οίκου¹⁴⁶⁸. Εντύπωση προκαλεί η απόδοση ιλουζιονιστικού δαπέδου που μιμείται τα νερά μαρμάρου. Πάνω του πατούν οι εικονιζόμενες μορφές και συνδυάζεται με το φυσικό σκηνικό βάθος όπου προβάλλει η σκηνή. Ο ίδιος εικονογραφικός τύπος χρησιμοποιείται στην τράπεζα της Λαύρας¹⁴⁶⁹ και επαναλαμβάνεται στη Μολυβοκκλησιά¹⁴⁷⁰ και τη Δουσίκου¹⁴⁷¹.

Οίκος Μ

επιγραφή: ΜΕΛΜΟΝΤΟΣ ΣΥΜΕΩΝΟΣ ΤΟΥ ΠΑΡΟΝΤΟΣ ΑΙΩΝΟΣ, ΜΕΘΙΣΤΑΘΑΙ ΤΟΥ ΑΠΑ / ΤΕΩΝΟΣ ΕΠΕ / ΔΟΘΗΣ ΩΣ / ΒΡΕ / ΦΟΣ / ΑΥΤΩ¹⁴⁷². (σχ. 13, αρ. 191 / εικ. 189)

¹⁴⁶⁷ *Ερμηνεία*, 149, Spatharakis, *Akathistos Hymn*, 138-139, Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, 68-71, Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 26-28, 47 και 90-91, Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 223-224, Vitaliotis, *Saint-Etienne*, 226-231, Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο Τριών Ιεραρχών*, 158-159.

¹⁴⁶⁸ «Τὰ γὰρ εἶδωλα ταύτης, σωτήρ, / μὴ ἐνέγκεντά σου τὴν ἰσχὺν πέπτωκαν» (Trypanis, *Byzantine Cantica*, 34, ια.3-4).

¹⁴⁶⁹ Millet, *Monuments*, εικ. 147.1 και Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, εικ. 118.

¹⁴⁷⁰ Παντζαρίδης, *Μολυβοκκλησιά*, εικ. 84.

¹⁴⁷¹ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Στην είσοδο της πόλης ο Τζώρτζης ζωγραφίζει γυναικεία μορφή αντίστοιχη με αυτή μπροστά από τα τείχη της Βαβυλώνας του Οίκου Κ.

¹⁴⁷² Ο ζωγράφος διόρθωσε σβήνοντας τις λέξεις «βρέφος αὐτῶ» που αρχικά είχε τοποθετήσει στην αριστερή πλευρά της σύνθεσης, πάνω από το κεφάλι της Άννας.

Η παράσταση της Υπαπαντής εικονογραφεί τον δωδέκατο Οίκο του Ακάθιστου¹⁴⁷³, τον τελευταίο του “ιστορικού” μέρους του ύμνου. Η Θεοτόκος (συμπλήμα ΜΗΡ ΘΟΥ) εικονίζεται στο κέντρο της σύνθεσης, ενδεδυμένη με χιτώνα και μαφόριο, να στρέφεται προς τον Συμεών υψώνοντας τα χέρια έτοιμη να δεχθεί στην αγκαλιά τον μικρό Χριστό. Ο Συμεών αποδίδεται απέναντι στη Θεοτόκο σε αντίστοιχη στάση να της επιστρέφει τον Χριστό. Ο Χριστός παριστάνεται στα χέρια του Συμεών να τεντώνεται απλώνοντας τον κορμό και τα χέρια προς τη μητέρα του. Πίσω από τη Μαρία εικονίζεται η προφήτισσα Άννα να υψώνει το δεξί χέρι δείχνοντας προς το κεντρικό γεγονός της σκηνής, ενώ κρατά με το αριστερό ξεδιπλωμένο ειλητάριο, όπου αναγράφεται ΤΟΥΤΟ ΤΟ / ΒΡΕΦΟΣ / ΟΥΡΑΝΟΝ / ΚΑΙ ΓΗΝ / ΕΣΤΕΡΕ / ΩΣΕ¹⁴⁷⁴. Ακολουθεί ο Ιωσήφ κρατώντας στα χέρια ένα ζευγάρι περιστέρια. Η σκηνή εκτυλίσσεται μπροστά από Τράπεζα σκεπασμένη με θολωτό κιβώριο, που στηρίζεται σε τέσσερις μαρμάρινους κίονες. Από το κέντρο του κιβωρίου κρέμεται καντήλι. Η σκηνή προβάλλει σε αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος. Ο ζωγράφος μεταφέρει το εικονογραφικό σχήμα που έχει ήδη χρησιμοποιηθεί στην παράσταση της Υπαπαντής στην καμάρα του νότιου χοροστασίου του κυρίως ναού¹⁴⁷⁵. Με ανάλογο τρόπο, και διαφορές που εστιάζονται κυρίως στην απόδοση του αρχιτεκτονικού σκηνικού βάθους, ιστορείται ο Οίκος Μ στην τράπεζα της Λαύρας¹⁴⁷⁶ και στη μονή Δουσίκου¹⁴⁷⁷, ενώ περιορισμένος στα βασικά πρόσωπα της σύνθεσης μεταφέρεται στη Μολυβοκκλησιά¹⁴⁷⁸.

Οίκος Ν

επιγραφή: ΝΕΑΝ ΕΔΕΙ / ΞΕ ΚΤΙΣΙΝ, / ΕΝΦΑΝΙΣΑΣ Ο ΚΤΙΣΤΙΣ / ΗΜΙΝ / ΤΟΙΣ ΥΠ
ΑΥ / ΤΟΥ ΓΙΝΟ / ΜΕΝΟΙΣ. (σχ. 13, αρ. 192 / εικ. 190)

¹⁴⁷³ *Ερμηνεία*, 149, Spatharakis, *Akathistos Hymn*, 139-140, Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, 71, Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 28-30, 47, Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 224-225, Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο Τριών Ιεραρχών*, 159-161.

¹⁴⁷⁴ *Ερμηνεία*, 87.

¹⁴⁷⁵ Millet, *Monuments*, εικ. 215.1, 222.3.

¹⁴⁷⁶ Millet, *Monuments*, εικ. 147.1 και Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, εικ. 119.

¹⁴⁷⁷ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Εδώ είναι πιο στατική η απόδοση του Χριστού στην αγκαλιά του Συμεών, ενώ η σκεπασμένη Τράπεζα τοποθετείται στη δεξιά πλευρά της σύνθεσης.

¹⁴⁷⁸ Παντζαρίδης, *Μολυβοκκλησιά*, εικ. 85.

Ο πρώτος Οίκος του “δογματικού” μέρους του Ακάθιστου καταλαμβάνει την ανατολική πλευρά του βόρειου τοίχου της λιτής, στη ζώνη κάτω από τον κοσμήτη. Στο κάτω τμήμα της σύνθεσης, που εικονογραφεί τον Οίκο Ν του Ακάθιστου¹⁴⁷⁹, εικονίζονται δύο συμμετρικά τοποθετημένες πυκνές ομάδες ανθρώπων σε ποικίλες στάσεις να κοιτούν τον ουρανό, ενώ δύο εξ αυτών κρατούν στα χέρια κλειστούς κώδικες¹⁴⁸⁰. Στην αριστερή πλευρά αποδίδονται ιεράρχες και μοναχοί, ενώ στη δεξιά απόστολοι, με τους κορυφαίους Πέτρο και Παύλο να ηγούνται του ομίλου. Αντιπροσωπεύουν τους συνεχιστές και εργάτες της «νέας κτίσεως» που φανέρωσε ο Χριστός, ο οποίος παριστάνεται εντός ημικυκλίου ουρανού στον τύπο του Παντοκράτορα (συμπλήμα IC XC) να ευλογεί με το δεξί χέρι και να κρατά στο αριστερό κλειστό ειλητάριο. Ο ζωγράφος μεταφέρει, ως προς τις βασικές του αρχές, το σχήμα που υιοθετείται νωρίτερα στην τράπεζα της Λαύρας¹⁴⁸¹. Ως δύο διακριτές ομάδες εμφανίζονται στην εικονογραφία του Οίκου στις σκηνές της Διονυσίου¹⁴⁸² και της Δουσίκου¹⁴⁸³. Στα δύο τελευταία παραδείγματα, η παράσταση δεν έχει ζωγραφιστεί σε δύο επίπεδα, αλλά ο Χριστός τοποθετείται στο κέντρο της σύνθεσης και πλαισιώνεται από δύο ομίλους αποστόλων, ιεραρχών και άλλων αγίων. Οι κορυφαίοι Πέτρος και Παύλος ηγούνται των δύο ομίλων. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου μεταφέρει το σχήμα της Λαύρας επιλέγοντας να αποδώσει τους ομίλους των αγίων σε δύο σαφώς διακριτές ομάδες ανάλογες των σκηνών στις μονές Διονυσίου και Δουσίκου.

Οίκος Ξ

επιγραφή: ΞΕΝΟΝ ΤΟΚΟΝ ΙΔΟΝ / ΤΕΣ, ΞΕΝΩΘΩΜΕΝ ΤΟΥ ΚΟΣ / ΜΟΥ, ΤΟΝ ΝΟΥΝ
ΕΙΣ ΟΥ / ΡΑΝΟΝ ΜΕΤΑΘΕΝΤΕΣ. (σχ. 13, αρ. 193 / εικ. 181, 190)

Η ένθρονη Βρεφοκρατούσα Θεοτόκος καταλαμβάνει το κέντρο της σύνθεσης¹⁴⁸⁴. Κάθεται σε διπλό μαξιλάρι τοποθετημένο σε ξυλόγλυπτο και με

¹⁴⁷⁹ *Ερμηνεία*, 149, Spatharakis, *Akathistos Hymn*, 140-141, Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, 72-75, Rätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 31, 47-48 και 91-99, Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 225-226, Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο Τριών Ιεραρχών*, 161-163.

¹⁴⁸⁰ Ένας ιεράρχης (αριστερά) και ο απόστολος Παύλος (δεξιά).

¹⁴⁸¹ Millet, *Monuments*, εικ. 147.1 και Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, εικ. 120. Εδώ η σκηνή αναπτύσσεται σε δύο επίπεδα αλλά χωρίς τη σαφή διάκριση των δύο ομάδων της λιτής της Δοχειαρίου.

¹⁴⁸² *Μονή Διονυσίου*, εικ. 570.

¹⁴⁸³ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

¹⁴⁸⁴ Τα συμπλήματα ΜΗΡ ΘΟΥ και IC XC συνοδεύουν τις δύο μορφές.

υψηλό ερεισίνωτο θρόνο ενώ πατά σε υποπόδιο. Στην αγκαλιά της βρίσκεται ο Χριστός, τον οποίο μοιάζει να παρουσιάζει στο κοινό με την κίνηση του χεριού, που απλώνει προς τα δεξιά με ανεστραμμένη την παλάμη. Σε δεύτερο επίπεδο ζωγραφίζονται δύο οξυκόρυφα βραχώδη όρη, τα οποία πλαισιώνουν και προβάλλουν τη μορφή της, ενώ γύρω από το θρόνο το φυσικό βάθος της σύνθεσης συμπληρώνουν δύο χαμηλά δέντρα και διάσπαρτη βλάστηση. Στις άκρες της παράστασης, πίσω από τα όρη, εικονίζονται δύο ομάδες ανθρώπων να απλώνουν τα χέρια και να στρέφουν τα κεφάλια προς τον ουρανό, όπου από φωτεινό ημικύκλιο εκχέονται τρεις ακτίνες που κατευθύνονται προς τη Θεοτόκο. Με αυτόν τον τρόπο εικονογραφείται ο δέκατος τέταρτος Οίκος του Ακάθιστου¹⁴⁸⁵. Για την απόδοσή του υιοθετείται ο εικονογραφικός τύπος του νάρθηκα της Διονυσίου¹⁴⁸⁶, ο οποίος αποτελεί απλοποιημένη εκδοχή του εικονογραφικού σχήματος που εμφανίζεται νωρίτερα στην τράπεζα της Λαύρας¹⁴⁸⁷.

Οίκος Ο

επιγραφή: ΟΛΟΣ Η ΕΝ ΤΟΙΣ ΚΑ / ΤΩ, ΚΑΙ ΤΩΝ ΑΝΩ ΟΥΔΟ / ΛΩΣ ΑΠΗΝ Ο ΑΠΕΡΟ / ΓΡΑΠΤΟΣ ΛΟΓΟΣ. (σχ. 13, αρ. 194 / εικ. 179, 181-182)

Ο δέκατος πέμπτος Οίκος του Ακάθιστου αναπτύσσεται σε δύο επίπεδα. Στο κάτω εικονίζεται ο Χριστός (επιγραφή: ΙC ΧC) όρθιος να προβάλλει σε τριπλή φωτεινή ελλειψοειδή δόξα. Υψώνει το δεξί χέρι σε σχήμα ευλογίας και κρατά με το αριστερό κλειστό ειλητάριο. Την αυστηρή μετωπικότητα της μορφής διακόπτει η ελαφρά προβολή του δεξιού ποδιού και το ανέμισμα του ιματίου. Τον Χριστό πλαισιώνουν, ανά τρεις, δεόμενοι απόστολοι. Στο άνω τμήμα της σύνθεσης ο Χριστός (επιγραφή: ΙC ΧC) εικονίζεται αυτή τη φορά εντός ημικυκλίου ουρανού ανάμεσα από δύο χερουβίμ, σε προτομή, στον τύπο του Παντοκράτορα. Οι δύο

¹⁴⁸⁵ *Ερμηνεία*, 149, Spatharakis, *Akathistos Hymn*, 141-142, Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, 75-77, Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 31-32, 48 και 91-99, Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 226-227, Vitaliotis, *Saint-Etienne*, 231-234, Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο Τριών Ιεραρχών*, 163-165.

¹⁴⁸⁶ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 571.

¹⁴⁸⁷ Millet, *Monuments*, εικ. 147.1 και Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, εικ. 121. Στη Λαύρα τη Θεοτόκο πλαισιώνουν δύο όμιλοι, ενώ δύο επιπλέον ομάδες ανθρώπων τοποθετούνται πίσω από τα βραχώδη όρη. Οι μορφές που υψώνουν τα χέρια προς τον ουρανό, οι οποίες επαναλαμβάνονται όμοιες στις μονές Διονυσίου και Δοχειαρίου, προέρχονται από τη σύνθεση της Λαύρας. Το εικονογραφικό σχήμα της Λαύρας χρησιμοποιείται επίσης στη Μολυβοκκλησιά (Παντζαρίδης, *Μολυβοκκλησιά*, εικ. 87) και τον κυρίως ναό της Δουσίκου (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.). Κι εδώ μαζί με τις δύο ομάδες ανθρώπων που πλαισιώνουν τη Θεοτόκο, εικονίζονται άλλες δύο οι οποίες στρέφονται προς τον ουρανό. Η παράσταση της Δοχειαρίου αποτελεί απλουστευμένη εκδοχή του εικονογραφικού αυτού τύπου.

δόξες (άνω και κάτω) ενώνονται με πλατιά φωτεινή ακτίνα. Η σκηνή προβάλλει σε λιτό αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος. Η διπλή εμφάνιση του Χριστού, η οποία υποδεικνύεται από τους δύο πρώτους στίχους του ύμνου που επιγράφουν επίσης την παράσταση, καθορίζει την εικονογραφία του Οίκου¹⁴⁸⁸. Με όμοιο τρόπο αποδίδεται ο Οίκος στην τράπεζα της Λαύρας¹⁴⁸⁹ και στη μονή Δουσίκου¹⁴⁹⁰.

Οίκος Π

επιγραφή: ΠΑΣΑ ΦΥΣΙΣ ΑΓΓΕΛΩΝ ΚΑΤΕΠΛΑΓΗ, ΤΟ ΜΕΓΑ ΤΗΣ / ΣΗΣ
ΕΝΑΝΘΡΩΠΗΣΕ / ΩΣ ΕΡΓΟΝ. (σχ. 13, αρ. 195 / εικ. 180, 181-182, 190)

Στο κέντρο της σύνθεσης ο Χριστός, στον τύπο του Εμμανουήλ (επιγραφή: IC XC), εικονίζεται καθισμένος σε διπλό μαξιλάρι τοποθετημένο σε ξυλόγλυπτο θρόνο με ψηλό ερεισίνωτο. Υψώνει το δεξί χέρι σε σχήμα ευλογίας και κρατά στο αριστερό κλειστό ειλητάριο. Πάτα σε υποπόδιο και προβάλλει σε τριπλή ελλειψοειδή δόξα, η οποία στέφεται με εξαπτέρυγο. Τον Χριστό περιβάλλουν άγγελοι με στολές αξιωματούχων, τέσσερις σε κάθε πλευρά, που εξυμνούν τον Ενσαρκωμένο Λόγο. Ο δέκατος έκτος Οίκος του Ακάθιστου ακολουθεί τον τύπο δ' της κατάταξης της Ασπρά-Βαρδαβάκη¹⁴⁹¹. Και σε αυτή την περίπτωση πρότυπο για την απόδοση του Οίκου στάθηκε η αντίστοιχη σκηνή στην τράπεζα της Λαύρας¹⁴⁹². Με παρόμοιο τρόπο αποδίδεται επίσης στη μονή Δουσίκου¹⁴⁹³, όπου πίσω από τη δόξα στέκεται άγγελος, ενώ τον Χριστό Εμμανουήλ πλαισιώνουν δύο αρχάγγελοι κρατώντας σφαίρα και ράβδο.

¹⁴⁸⁸ Ο δέκατος πέμπτος Οίκος σχολιάζει τη διπλή υπόσταση του Χριστού. Βλ. *Ερμηνεία*, 149, Spatharakis, *Akathistos Hymn*, 142-143, Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, 77-82, Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 32-33, 48-49 και 91-99, Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 227-228, Vitaliotis, *Saint-Etienne*, 234-239, Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο Τριών Ιεραρχών*, 165-166.

¹⁴⁸⁹ Millet, *Monuments*, εικ. 147.1 και Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, εικ. 122. Με ανάλογο αλλά απλουστευμένο τρόπο εικονίζεται και στη Μολυβοκκλησιά (Παντζαρίδης, *Μολυβοκκλησιά*, εικ. 88). Εδώ ο ζωγράφος περιορίζεται στη διπλή ιστόρηση της μορφής του Χριστού, κατά το πρότυπο της Λαύρας.

¹⁴⁹⁰ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Εδώ οι δύο δόξες εφάπτονται, ενώ η ανάπτυξη της σκηνής παραμένει όμοια.

¹⁴⁹¹ Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, 82-87 και κυρίως 86 (τέταρτος τύπος). Με τον ίδιο τρόπο αναφέρεται στην *Ερμηνεία*, 149. Πρβλ. Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 33-34, 49 και 91-99, Spatharakis, *Akathistos Hymn*, 143-144, Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο Τριών Ιεραρχών*, 166-168, Vitaliotis, *Saint-Etienne*, 239-242, Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 228-229.

¹⁴⁹² Millet, *Monuments*, εικ. 146.2 και Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, εικ. 123.

¹⁴⁹³ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

Οίκος Ρ

επιγραφή: ΡΗΤΟΡΑΣ ΠΟΛΥΦΘΟΓΓΟΥΣ· ΩΣ ΙΧΘΥΑΣ ΑΦΩ / ΝΟΥΣ ΟΡΩΜΕΝ ΕΠΙ ΣΟΙ
ΘΕΟΤΟΚΕ. (σχ. 13, αρ. 197 / εικ. 179-180, 182-184, 190)

Η Θεοτόκος, ένθρονη Βρεφοκρατούσα¹⁴⁹⁴, πλαισιώνεται από δύο ομάδες ρητόρων που αδυνατούν να ερμηνεύσουν το μυστήριο της παρθενίας της¹⁴⁹⁵. Οι ρήτορες, ενδεδυμένοι με μακριούς χιτώνες και τουρμπάνια στο κεφάλι, εικονίζονται σε ποικίλες στάσεις και με διαφορετικές χειρονομίες να εκφράζουν την απορία τους, όπως άλλωστε καθορίζει και το περιεχόμενο της στροφής του ύμνου. Το σκηνικό βάθος ορίζεται από ενιαίο τοίχο με δύο κτίρια σε κάθε άκρη, στραμμένα προς το εσωτερικό της παράστασης εξάιροντας τα κεντρικά πρόσωπα της σκηνής. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου υιοθετεί το εικονογραφικό σχήμα που έχει χρησιμοποιηθεί νωρίτερα για την απόδοση του Οίκου στην τράπεζα της Λαύρας¹⁴⁹⁶ και επαναλαμβάνεται στον κυρίως ναό της Δουσίκου¹⁴⁹⁷.

Οίκος Σ

επιγραφή: ΣΩΣΑΙ ΘΕΛΩΝ ΤΟΝ ΚΟΣΜΟΝ, Ο ΤΩΝ ΟΛΩΝ ΚΟΣΜΗΤΩΡ, / ΠΡΟΣ
ΤΟΥΤΟΝ ΑΥΤΕΠΑΓΓΕΛΤΟΣ ΗΛΘΕ. (σχ. 13, αρ. 198 / εικ. 179-180, 182-184, 191)

Για την ιστόρηση του δέκατου όγδοου Οίκου χρησιμοποιείται μια λιτή παραλλαγή του εικονογραφικού τύπου της Εις Άδου Καθόδου, μέσω της οποίας σχολιάζεται το σωτηριολογικό έργο του Χριστού¹⁴⁹⁸. Ο Χριστός αποδίδεται μέσα σε τριπλή φωτεινή και ακτινωτή δόξα να στρέφεται προς τους προπάτορες Αδάμ και Εύα που ηγούνται ομάδας Δικαίων μέσα σε άνοιγμα σπηλαίου. Πίσω από τον Χριστό αναπτύσσονται καθ' ύψος τρεις άγγελοι να περιβάλλουν τη δόξα. Το φυσικό βάθος της σύνθεσης, η οποία αντιγράφει την παράσταση στην τράπεζα

¹⁴⁹⁴ Τα συμπιλήματα ΜΗΡ ΘΟΥ και ΙC ΧC συνοδεύουν τις δύο μορφές.

¹⁴⁹⁵ *Ερμηνεία*, 149, Spatharakis, *Akathistos Hymn*, 144-145, Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, 87-89, Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 34-35, 49-50 και 91-99, Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 229-230, Vitaliotis, *Saint-Etienne*, 242-246, Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο Τριών Ιεραρχών*, 168-169.

¹⁴⁹⁶ Millet, *Monuments*, εικ. 146.2 και Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, εικ. 124. Εκτός από τη μορφή της Θεοτόκου, ο ζωγράφος της Δοχειαρίου μεταφέρει σχεδόν αυτούσιες και τις μορφές της ομάδας στην αριστερή πλευρά της σύνθεσης.

¹⁴⁹⁷ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

¹⁴⁹⁸ *Ερμηνεία*, 149, Spatharakis, *Akathistos Hymn*, 145-147, Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, 90-94, Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 35-36, 51 και 91-99, Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 230-231, Vitaliotis, *Saint-Etienne*, 246-250, Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο Τριών Ιεραρχών*, 169-170.

της Λαύρας¹⁴⁹⁹, ορίζεται από βραχώδη οξυκόρυφα βουνά. Με παρόμοιο τρόπο, περιορίζοντας τον αριθμό των αγγέλων πίσω από τον Χριστό σε έναν, αποδίδει ο Τζώρτζης τον Οίκο στον κυρίως ναό της μονής Δουσίκου¹⁵⁰⁰.

Οίκος Τ

επιγραφή: ΤΕΙΧΟΣ ΕΙ ΤΩΝ ΠΑΡΘΕΝΩΝ Θ(ΕΟΤΟ)ΚΕ ΠΑΡΘΕΝΕ· ΚΑΙ ΠΑΝΤΩΝ / ΤΩΝ ΕΙΣ (Σ)Ε ΠΡΟΣΤΡΕΧΟΝΤΩΝ. (σχ. 13, αρ. 199 / εικ. 179-180, 182-184, 191)

Η Θεοτόκος, στον τύπο της Βλαχερνίτισσας, πλαισιώνεται από δύο ομάδες γυναικών, εικονογραφώντας το περιεχόμενο των δύο πρώτων στίχων που επιγράφουν τον δέκατο ένατο Οίκο¹⁵⁰¹. Οι νεαρές γυναίκες, οι οποίες προστρέχουν στην Παναγία, θυμίζουν τις συνοδούς της Θεοτόκου στις παραστάσεις Εισοδίων. Ανάμεσά τους η πρώτη αριστερά κρατά στα χέρια άνθος, σύμβολο της αγνότητας της Παρθένου. Η σκηνή προβάλλει σε αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος που ορίζεται από τείχος με επάλξεις πάνω από τις οποίες αναγράφεται το συμπίλημα ΜΗΡ ΘΟΥ. Στις άκρες του τείχους υψώνονται δύο κτίρια. Ο εικονογραφικός τύπος που χρησιμοποιείται για την απόδοση του Οίκου Τ ακολουθεί σε γενικές γραμμές το σχήμα που υιοθετήθηκε νωρίτερα στην τράπεζα της Λαύρας¹⁵⁰², χωρίς όμως την ομάδα των ιεραρχών που ιστορείται στο τελευταίο μνημείο. Παραλλαγή του σχήματος της Δοχειαρίου απαντά νωρίτερα στη λιτή της Φιλανθρωπηνών¹⁵⁰³ και στον κυρίως ναό της μονής Δουσίκου¹⁵⁰⁴.

Οίκος Υ

επιγραφή: ΥΜΝΟΣ ΑΠΑΣ ΗΤΤΑΤΑΙ, ΣΥΝΚΤΕΙΝΕΝΣΘΑΙ ΣΠΕΥΔΩΝ, / ΤΩ ΠΛΗΘΕΙ / ΤΩΝ ΠΟΛΛΩΝ / ΟΙΚΤΙΡΜΩΝ ΣΟΥ. (σχ. 13, αρ. 200 / εικ. 191)

¹⁴⁹⁹ Millet, *Monuments*, εικ. 146.2 και Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, εικ. 125.

¹⁵⁰⁰ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

¹⁵⁰¹ *Ερμηνεία*, 149, Spatharakis, *Akathistos Hymn*, 147-148, Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, 94-95, Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 36-37, 52 και 91-99, Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 231, Vitaliotis, *Saint-Etienne*, 250-253, Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο Τριών Ιεραρχών*, 171-172.

¹⁵⁰² Millet, *Monuments*, εικ. 146.2 και Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, εικ. 126. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου διατηρεί την ίδια διάταξη στην ανάπτυξη των μορφών στο χώρο καθώς και τον τρόπο απόδοσης της Θεοτόκου, όρθιας πάνω σε χαμηλό βάθος. Ανάλογη είναι και η διάταξη του αρχιτεκτονικού σκηνικού πάνω στο οποίο προβάλλει η σύνθεση.

¹⁵⁰³ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 104, Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 111, εικ. 167.

¹⁵⁰⁴ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

Ο εικοστός Οίκος καταλαμβάνει την ανατολική πλευρά του νότιου τοίχου της λιτής συμπληρώνοντας τη δεύτερη ζώνη διακόσμησης με σκηνές του κύκλου του Ακάθιστου. Στο κέντρο περίπου της σύνθεσης εικονίζεται ο Χριστός καθισμένος σε θρόνο δόξης με ψηλό ερεισίνωτο¹⁵⁰⁵. Είναι στραμμένος κατά τα τρία τέταρτα προς την ομάδα των δεόμενων ιεραρχών, οι οποίοι σε πυκνή διάταξη τοποθετούνται στη δεξιά πλευρά της σκηνής. Ο Χριστός υψώνει το δεξί χέρι σε σχήμα ευλογίας, κρατά με το αριστερό κλειστό ειλητάριο και πατά σε υποπόδιο. Η μορφή προβάλλει σε διπλή, ακτινωτή δόξα που περιστοιχίζουν άγγελοι. Το σκηνικό βάθος της παράστασης ορίζεται από ενιαίο τείχος με ένα κτίριο στα δεξιά. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου απλοποιεί, μειώνοντας τον αριθμό των εικονιζόμενων μορφών, τον εικονογραφικό τύπο που χρησιμοποιείται νωρίτερα στην τράπεζα της Λαύρας¹⁵⁰⁶ και στη μονή Δουσίκου¹⁵⁰⁷.

Οίκος Φ

επιγραφή: ΦΩΤΟΔΟΧΟΝ ΛΑΜΠΑΔΑ ΤΟΙΣ ΕΝ ΣΚΟΤΕΙ ΦΑΝΕΙΣΑΝ, ΟΡΩ / ΜΕΝ ΤΗΝ ΑΓΙΑ ΠΑΡΘΕ / ΝΟΝ. (σχ. 13, αρ. 201 / εικ. 179, 181-182, 191)

Ο εικοστός πρώτος Οίκος¹⁵⁰⁸ ξεκινά την κατώτερη ζώνη διακόσμησης με σκηνές του κύκλου του Ακάθιστου στον ανατολικό τοίχο της λιτής. Στην αριστερή πλευρά της σύνθεσης η Θεοτόκος στον τύπο της Νικοποιοῦ τοποθετείται πάνω σε χαμηλό βάθρο μπροστά από οξυκόρυφο βραχώδες όρος. Στη δεξιά πλευρά και εντός σκοτεινού ανοίγματος σπηλαίου ξεχωριστού βουνού εικονίζεται ομάδα ανθρώπων, οι «ἐν σκότει» της επιγραφής. Ανάμεσα στα δύο βουνά αποδίδεται αναμμένη λαμπάδα, μια εικαστική ερμηνεία του κειμένου της στροφής. Πρότυπο

¹⁵⁰⁵ Για την εικονογραφία και το δογματικό περιεχόμενο της σκηνής βλ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, 96-99. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 149 και Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 231-232, Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο Τριών Ιεραρχών*, 172-173, Vitaliotis, *Saint-Etienne*, 253-257 για τα μεταβυζαντινά παραδείγματα. Βλ. επίσης Spatharakis, *Akathistos Hymn*, 149-150, Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 37-38, 52 και 91-99.

¹⁵⁰⁶ Millet, *Monuments*, εικ. 146.2 και Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, εικ. 127. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου περιορίζει τον αριθμό των αγγέλων σε τέσσερις και δεν συμπεριλαμβάνει στη σκηνή τον μοναχό στα δεξιά της σύνθεσης.

¹⁵⁰⁷ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Οι μόνες διαφορές εντοπίζονται στην απόληξη της οξυκόρυφης εδώ δόξας και στη διάταξη των ιεραρχών.

¹⁵⁰⁸ *Ερμηνεία*, 150. Βλ. Ξυγγόπουλος Α., «Θεοτόκος, η Φωτοδόχος Λαμπάς», *ΕΕΒΣ Ι΄* (1933) 321-339. Πρβλ. Spatharakis, *Akathistos Hymn*, 150-151, Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, 100-104, Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 38-39, 53 και 91-99, Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 232-233, Vitaliotis, *Saint-Etienne*, 257-261, Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο Τριών Ιεραρχών*, 173-174.

του ζωγράφου αποτελεί η παράσταση στην τράπεζα της Λαύρας¹⁵⁰⁹. Ο ίδιος εικονογραφικός τύπος υιοθετήθηκε για την απόδοση του Οίκου και στη μονή Δουσίκου¹⁵¹⁰.

Οίκος Χ

επιγραφή: ΧΑΡΙΝ ΔΟΥΝΑΙ ΘΕΛΗΣΑΣ ΟΦΛΗΜΑΤΩΝ ΑΡΧΑΙΩΝ, Ο ΠΑΝ / ΤΩΝ ΧΡΕΩΛΥΤΗΣ, ΑΝΘΡΩΠΩΝ. (σχ. 13, αρ. 202 / εικ. 179, 181-182, 192)

Ο Χριστός (συμπίλημα ΙC ΧC) θριαμβευτής, φορώντας χρυσό ιμάτιο, παριστάνεται στο κέντρο της σύνθεσης να κρατά με τα δύο χέρια τις άκρες σκισμένου ειλητάριου, αποδίδοντας εικαστικά τον στίχο του ύμνου «καὶ σχίσας τὸ χειρόγραφον ἀκούει παρὰ πάντων οὕτως»¹⁵¹¹. Πρόκειται για το χειρόγραφο «ὀφλημάτων ἀρχαίων» που καταργεί με την άφιξή του ως χρεωλύτης¹⁵¹². Το ειλητάριο σε συνδυασμό με το σχήμα που διαγράφουν τα χέρια του δημιουργεί πλαίσιο το οποίο θυμίζει δόξα. Η όλη σύνθεση αναπτύσσεται συμμετρικά: τον Χριστό πλαισιώνουν δύο ομάδες δεόμενων γονατιστών ανθρώπων, ενώ το αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος της σύνθεσης ορίζεται από ψηλό τείχος στο οποίο εξέχουν δύο πυργοειδή οικοδομήματα αριστερά και δεξιά της μορφής του Ιησού¹⁵¹³. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου υιοθετεί τον εικονογραφικό τύπο που χρησιμοποιεί ο Τζώρτζης στη μονή Δουσίκου¹⁵¹⁴. Με ανάλογο τρόπο αποδίδεται η σκηνή στην τράπεζα της Λαύρας¹⁵¹⁵, μόνο που εδώ η σύνθεση τοποθετείται σε φυσικό τοπίο.

¹⁵⁰⁹ Millet, *Monuments*, εικ. 147.2 και Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, εικ. 127.

¹⁵¹⁰ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

¹⁵¹¹ Trypanis, *Byzantine Cantica*, 39, κβ.5

¹⁵¹² *Ερμηνεία*, 150. Βλ. Spatharakis, *Akathistos Hymn*, 152-154, Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, 104-108, Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 39-40, 53-54 και 91-99, Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 233-234, Vitaliotis, *Saint-Etienne*, 261-263, Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο Τριών Ιεραρχών*, 174-175.

¹⁵¹³ Ανάλογο αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος χρησιμοποιείται στην τράπεζα της Λαύρας στον Οίκο Ω, όπου προβάλλεται η μορφή της Βρεφοκρατούσας Θεοτόκου.

¹⁵¹⁴ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Η παραλλαγή σε αρχιτεκτονικό βάθος υιοθετείται και από τον ζωγράφο της λιτής της Φιλανθρωπηνών (Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 112, εικ. 168).

¹⁵¹⁵ Millet, *Monuments*, εικ. 147.2 και Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, εικ. 129. Παρόμοια και στη Μολυβοκκλησιά (Παντζαρίδης, *Μολυβοκκλησιά*, 95).

Οίκος Ψ

επιγραφή: ΨΑΛΛΟΝΤΕΣ ΣΟΥ ΤΟΝ ΤΟΚΟΝ, ΑΝΥΜΝΟΥΜΕΝ ΣΕ / ΠΑΝΤΕΣ, ΩΣ ΕΜΨΥΧΟΝ / ΝΑΟΝ ΘΕΟΤΟΚΕ. (σχ. 13, αρ. 203 / εικ. 179-180, 182-183)

Η Θεοτόκος, στη δεξιά πλευρά της σύνθεσης, εικονίζεται όρθια πάνω σε χαμηλό ξύλινο βάθρο να στρέφει το βλέμμα προς τον θεατή και να κρατά στην αγκαλιά τον Χριστό, ο οποίος ευλογεί. Απέναντί της εικονίζεται όμιλος ψαλτών που φέρουν πίλους και πιθανώς ρητόρων με τουρμπάνια¹⁵¹⁶. Του ομίλου ηγείται αρχιερέας κρατώντας θυμιατό στο δεξί χέρι, ενώ δίπλα του στέκεται διάκονος με tonsura και λευκό διακοσμημένο στιχάριο, ο οποίος κρατά με τα δύο χέρια ανοιχτό κώδικα. Η μεταφορά στιγμιότυπων του λειτουργικού τυπικού και της λατρείας της Θεοτόκου είναι συχνά στην εικονογραφία του εικοστού τρίτου Οίκου του ύμνου¹⁵¹⁷. Το ίδιο εικονογραφικό σχήμα υιοθετείται νωρίτερα από τον Τζώρτζη στον κυρίως ναό της μονής Δουσίκου¹⁵¹⁸.

Οίκος Ω

επιγραφή: Ω ΠΑΝΥΜΝΗΤΕ ΜΗΤΕΡ / Η ΤΕΚΟΥΣΑ ΤΟΝ ΠΑΝΤΩΝ / ΑΓΙΩΝ ΑΓΙΩ / ΤΑΤΟΝ ΛΟΓΟΝ. (σχ. 13, αρ. 204 / εικ. 180, 182-183, 192)

Η εικονογράφηση του Ακάθιστου κλείνει με την εξύμνηση της Θεοτόκου ως μητέρας του Ενσαρκωμένου Λόγου¹⁵¹⁹. Η Βρεφοκρατούσα Θεοτόκος εικονίζεται καθισμένη πάνω σε διπλό μαξιλάρι φροντισμένου ξυλόγλυπτου θρόνου χωρίς ερεισίνωτο, να στρέφει το βλέμμα προς τον θεατή. Στην αγκαλιά της βρίσκεται ο Χριστός (σμπίλημα ΙC ΧC) που αποδίδεται να ευλογεί με το δεξί, να κρατά κλειστό ειλητό με το αριστερό χέρι και να απευθύνει επίσης το βλέμμα προς τον θεατή. Η Βρεφοκρατούσα Θεοτόκος, η οποία προβάλλει σε τρίπλευρο κτίριο με θολωτή στέγη που εξαίρει τη μορφή της, πλαισιώνεται από δύο ομάδες

¹⁵¹⁶ Κρίνοντας από τα τουρμπάνια που φορούν στο κεφάλι, με τα οποία ζωγραφίζονται επίσης στον Οίκο Ρ (εικ. 183).

¹⁵¹⁷ Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, 108-113. Βλ. επίσης Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 234-235 και Vitaliotis, *Saint-Etienne*, 263-269, Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο Τριών Ιεραρχών*, 176-177, για τη μεταβυζαντινή εικονογραφία του Οίκου. Πρβλ. Spatharakis, *Akathistos Hymn*, 154-155 και Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 40-41, 54, 91-99, για τα βυζαντινά παραδείγματα. Βλ. επίσης *Ερμηνεία*, 150. Πρβλ. Patterson-Ševčenko N., «Icons in the Liturgy», *DOP* 45 (1991) 45-57.

¹⁵¹⁸ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

¹⁵¹⁹ *Ερμηνεία*, 150. Βλ. Spatharakis, *Akathistos Hymn*, 155-157, Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, 113-116, Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 42-43, 55, 91-99, Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 234-235, Vitaliotis, *Saint-Etienne*, 269-273, Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο Τριών Ιεραρχών*, 177-178.

ανθρώπων, πιθανότατα ψαλτών¹⁵²⁰. Του ομίλου αριστερά ηγείται δεόμενος ιεράρχης και αυτού δεξιά αυτοκράτορας. Το εν λόγω εικονογραφικό σχήμα έχει χρησιμοποιηθεί νωρίτερα στη μονή Φιλανθρωπηγών¹⁵²¹, ενώ με παρόμοιο τρόπο αποδίδεται και στη μονή Δουσίκου¹⁵²².

Ο εικονογραφικός κύκλος του Ακάθιστου ύμνου¹⁵²³ εντάχθηκε στο εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα ήδη από την υστεροβυζαντινή περίοδο, οπότε και διαμορφώνεται η εικονογραφία των επιμέρους σκηνών που τον απαρτίζουν. Στο Άγιο Όρος συμπεριλαμβάνεται κυρίως στον ζωγραφικό διάκοσμο των τραπεζών, ενώ απαντά και στο εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα ορισμένων καθολικών¹⁵²⁴. Ο Ακάθιστος της λιτής της Δοχειαρίου εγγράφεται απόλυτα στην εικονογραφία της αποκαλούμενης κρητικής αγιορείτικης ζωγραφικής παράδοσης του 16ου αιώνα. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου μεταφέρει στο έργο του εικονογραφικούς τύπους που απαντούν

¹⁵²⁰ Φορούν τα χαρακτηριστικά τουρμπάνια με τα οποία εικονίζονται οι μορφές των ψαλτών.

¹⁵²¹ Γαρίδης – Παλιούρας, Μοναστήρια, 112, εικ. 169. Εδώ η Θεοτόκος αποδίδεται στον ίδιο εικονογραφικό τύπο, ενώ οι ομάδες που την πλαισιώνουν αποτελούνται από απλούς ανθρώπους. Στην τράπεζα της Λαύρας (Millet, *Monuments*, εικ. 147.2 και Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, εικ. 131) η Θεοτόκος αποδίδεται όρθια ανάμεσα από δύο ομάδες ανθρώπων, ιεραρχών (αριστερά) και βασιλέων (δεξιά).

¹⁵²² Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Εδώ η Θεοτόκος δεν εικονίζεται Βρεφοκρατούσα αλλά δεόμενη, ενώ η δεξιά ομάδα ανθρώπων αποτελείται μόνο από ιεράρχες. Δεξιά, μαζί με τον αυτοκράτορα, ζωγραφίζονται οι μορφές ψαλτών που επαναλαμβάνονται στη λιτή της Δοχειαρίου.

¹⁵²³ Ανάμεσα στην πλούσια βιβλιογραφία για τον κύκλο του Ακάθιστου στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη βλ. ενδεικτικά ορισμένες από τις πιο πρόσφατες δημοσιεύσεις, όπου υπάρχει συγκεντρωμένη όλη η σχετική βιβλιογραφία: Ασπρά-Βαρδαβάκη, Μ., *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου στον κώδικα Garrett 13*, Princeton, Αθήνα 1992, Pätzold A., *Der Akathistos-Hymnos. Die Bilderzyklen in der byzantinischen Wandmalerei des 14. Jahrhunderts*, Stuttgart 1989, καθώς επίσης Δεριζιώτης Λ., «Εικόν του “Ακάθιστου Ύμνου” εκ της Ιεράς Μονής Μεταμόρφωσης Μετεώρων», *Δώρον* (Τιμητικός τόμος στον καθηγητή Ν. Νικονάνο), Θεσσαλονίκη 2006, 289-300, Spatharakis I., *The pictorial cycles of the Akathistos Hymn for the Virgin*, Leiden (Alexandros Press) 2005, Gounaris G., «Die Ikonographie des Akathistos-Hymnos in der nachbyzantinischen Ikonmalerei», *Byzantinische Malerei. Bildprogramme - Ikonographie - Stil*, (Symposium in Marburg 25-29.06.1997), Wiesbaden 2000, 79-90, Χαλκιά Ε., «Εικόνα Ακαθίστου Ύμνου από τη μονή Ελεούσας στο Νησί Ιωαννίνων», *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων* (πρακτικά Συμποσίου), Ιωάννινα 1999, 409-420. Πρβλ. Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 213-235, Τσιουρή, *Αγία Τριάδα*, 170-192, Vitaliotis, *Saint-Etienne*, 197-280, Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο Τριών Ιεραρχών*, 145-179, Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 242-253, Constantinides, *Panagia Olympiotissa*, 134-17.

¹⁵²⁴ Στον ζωγραφικό διάκοσμο της τράπεζας της Λαύρας καθώς και στις τράπεζες των μονών Ξενοφώντος, Φιλοθέου, Σταυρονικήτα, Χιλανδαρίου, Δοχειαρίου και Εσφιγμένου. Βλ. αναλυτικά Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 242-253. Επίσης στο παρεκκλήσιο της Κοιμήσεως της Θεοτόκου (Μολυβοκκλησιά) στις Καρυές (Παντζαρίδης, *Μολυβοκκλησιά*, 136-172, εικ. 76-96), στον νάρθηκα (*Μονή Διονυσίου*, εικ. 560-571) και στον κοιμητηριακό ναό των Αγίων Πάντων της μονής Διονυσίου (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 289, αρ. 1-24), καθώς και αποσπασματικά στον νάρθηκα του Παλαιού Καθολικού της μονής Αγίου Παύλου (ό.π., 369).

νωρίτερα στον κύκλο του Ακάθιστου στην τράπεζα της Λαύρας, στον νάρθηκα της Διονυσίου και στον κυρίως ναό της Δουσίκου. Πρόκειται στην πλειονότητά τους για αποκρυσταλλωμένους εικονογραφικούς τύπους ήδη από την εποχή της διακόσμησης της Λαύρας ή σχήματα που διαμορφώθηκαν (συνήθως μέσα από την απλοποίηση ή την τροποποίηση επιμέρους χαρακτηριστικών των εικονογραφικών τύπων της Λαύρας) από τους μεταγενέστερους ζωγράφους στον ζωγραφικό διάκοσμο των μονών Διονυσίου και Δουσίκου. Τα κοινά με τη Φιλανθρωπηγών εικονογραφικά στοιχεία φανερώνουν τη διασπορά αποκρυσταλλωμένων εικονογραφικών τύπων της υστεροβυζαντινής τέχνης στην ορθόδοξη θρησκευτική μνημειακή ζωγραφική του 16ου αιώνα.

2.3. Ο εικονογραφικός κύκλος της Γένεσης

Ο Αδάμ ονοματίζει τα ζώα

επιγραφή: ΕΚΑΛΕΣΕΝ ΑΔΑΜ ΟΝΟΜΑΤΑ / ΠΑΣΙ ΤΙΣ ΚΤΙΝΕΙΣ ΚΑΙ / ΠΑΣΙ ΤΟΙΣ ΠΕΤΙΝΟΙΣ / ΤΟΥ ΟΥΡΑΝΟΥ Κ(ΑΙ) ΠΑΣΙ / ΤΟΙΣ ΘΕΡΙΟΙΣ ΤΗΣ / ΓΗΣ (Γένεση, 2.20-21) (σχ. 13, αρ. 223 / εικ. 207.α)

Στην αριστερή πλευρά περιτειχισμένου χώρου ο οποίος δηλώνει τον παράδεισο εικονίζεται ο Αδάμ σε στάση τριών τετάρτων, γυμνός και καθισμένος σε χαμηλό βράχο, να στρέφεται προς τα ζώα που τον πλησιάζουν¹⁵²⁵. Ακουμπά το αριστερό χέρι στο αντίστοιχο γόνατο και υψώνει το δεξί σε σχήμα ομιλίας προς τα ζώα, τα πτηνά και τα θηρία της γης που αναπτύσσονται μπροστά του, ως εικονογράφηση του κείμενου της επιγραφής. Τα ζώα καταλαμβάνουν το μεγαλύτερο μέρος του χώρου του παραδείσου σε μια αρμονική διάταξη που συμπληρώνει χαμηλή βλάστηση και κάποια δέντρα. Αξιοπρόσεκτη είναι η

¹⁵²⁵ Με ανάλογο τρόπο περιγράφεται και στην *Ερμηνεία* του Διονυσίου (*Ερμηνεία*, 46-47).

παρουσία του φτερωτού δράκου ανάμεσά τους. Η σύνθεση¹⁵²⁶ φαίνεται να προέρχεται από παραστάσεις Οκτατεύχων της μεσοβυζαντινής περιόδου¹⁵²⁷, το εικονογραφικό σχήμα των οποίων μεταφέρει ο Θεοφάνης για πρώτη φορά στη μνημειακή ζωγραφική της περιόδου μετά την Άλωση το 1527 στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά¹⁵²⁸. Το θέμα δεν γνώρισε μεγάλη διάδοση και απαντά σε ελάχιστα μόνο μνημεία της περιόδου. Εκτός από την παράσταση στη λιτή της Δοχειαρίου, που αντιγράφει το πρότυπο του Αναπαυσά, η σκηνή εντάσσεται στο

¹⁵²⁶ Η σκηνή της ονοματοδοσίας των ζώων από τον Αδάμ δεν απαντά συχνά στα εικονογραφικά προγράμματα των ναών. Οι παλαιότερες παραστάσεις, σε ψηφιδωτά δάπεδα τις πρωτοχριστιανικής περιόδου, αντλούν τα πρότυπά τους από σκηνές του Ορφέα που με τη δύναμη της μουσικής σαγηνεύει τον ζωικό κόσμο. Οι σκηνές αυτές διατυπώνουν εικαστικά την παλαιοδοιαθική εικόνα της ειρήνης μεταξύ ανθρώπων και ζώων, κάτω από την κυριαρχία των ανθρώπων (Γένεση, 1.26-28, 2.15-16, Ψαλμοί, 8.5-9). Στην “εικόνα” αυτή αναφέρεται ο Ησαΐας στην προφητεία του για τον μελλοντικό παράδεισο (Ησαΐας, 11.6, 65.25). Ο Αδάμ στις προαναφερθείσες παραστάσεις αποτελεί προεικόνιση του Χριστού. (βλ. Canivet M.T. & P., «La mosaïque d’Adam dans l’église syrienne de Hūarte (Ve s.)», *CahArch* 24 (1975), 49-65, εικ. 3-4. Πρβλ. Wisskirchen R., «Der bekleidete Adam thront inmitten der Tiere. Zum Bodenmosaik des Mittelschiffs der Nordkirche von Hūarte/Syrien», *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 45 (2002) 137-152 και Maguire H., «Adam and the Animals: Allegory and the Literal Sense in Early Christian Art», *DOP* 41 (1987), 363-373.

¹⁵²⁷ Για την παράσταση του Αδάμ να ονοματίζει τα ζώα βλ. Weitzmann – Bernabò, *Byzantine Octateuchs*, 30-31, Παπαευσταθίου, «Εικονογραφία πρωτόπλαστων», 243-246, Erffa, *Ikonomie*, 139-145, Dufrenne, *Psautier d’Utrecht*, 94, και σημ. 162, Schade H., «Adam und Eva», *Lchl*, 50-51, Muratova, «Adam donne», 367 κ.ε., Réau, *L’iconographie*, II.I, 81). Η σκηνή εμφανίζεται παράλληλα και στη μικρογλυπτική, σε δίπτυχο από ελεφαντοστόν στο μουσείο Bargello στη Φλωρεντία (Muratova, «Adam donne», εικ. I.b), καθώς επίσης και σε εικονογραφημένα χειρόγραφα της Καρολίνειας περιόδου (ενδεικτικά Βίβλος του Bamberg και Millstatt Genesis, βλ. Kessler, «Hic Homo Formatur», εικ. 1, 23). Οι σκηνές μεταφέρουν ένα αποκρυσταλλωμένο αρχέτυπο, διαμορφωμένο προφανώς ήδη από τη Γένεση του Cotton (Weitzmann – Kessler, *The Cotton Genesis*, 54). Η σύνθεση απαντά κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο στην εικονογράφηση των Οκτατεύχων. Η παράσταση του Αδάμ να δίνει τα ονόματα στα ζώα σχετίζεται εικονογραφικά, και λόγω περιεχομένου, με την παράσταση της κυριαρχίας του επί των ζώων (Vat. gr. 747, fol. 19v, Ser. fol. 37v, Sm. fol. 9v και Vat. 746, fol. 31r· βλ. σχετικά Weitzmann – Bernabò, *Byzantine Octateuchs*, εικ. 55-58 αντίστοιχα). Και στις δυο περιπτώσεις τα ζώα, τα θηρία και τα πτηνά του ουρανού κατευθύνονται προς τον Αδάμ, ο οποίος κάθεται στην αριστερή πλευρά της παράστασης είτε απλώνοντας τα χέρια προς αυτά (κυριαρχία) είτε υψώνοντας το ένα χέρι σε σχήμα ομιλίας-ευλογίας (ονοματοδοσία). Η παράσταση του Αδάμ να δίνει ονόματα στα ζώα απαντά στις Οκτατεύχους του Βατικανού (Vat. gr. 747, fol. 22r και 746, fol. 37r), στην Οκτάτευχο του Σεραγιού (Ser. fol. 42v) και αυτή της Σμύρνης (Sm. fol. 12v· εικόνες των σκηνών ό.π., εικ. 79, 82, 80 και 81 αντίστοιχα). Η παράσταση εντάσσεται επίσης στην εικονογράφηση των χειρογράφων Ms. Vatic. gr. 1927, fol. 10 και Ms. Vatic. gr. 746, fol. 31r (Muratova, «Adam donne», εικ. V.a-b). Από τα πλέον γνωστά παραδείγματα είναι αυτό του 13ου αιώνα στον τρούλο με σκηνές από τον κύκλο της Γένεσης στον Άγιο Μάρκο Βενετίας [Demus, *San Marco*, 2, εικ. 120, 132 (λεπτομέρεια), Weitzmann – Kessler, *The Cotton Genesis*, εικ. 17]. Παραλλαγή του τύπου εντοπίζεται στο εγχάρακτο πλακίδιο της θύρας του Σούσταλ στη Ρωσία, της ίδιας περιόδου (Muratova, «Adam donne», εικ. VIII). Η σκηνή εικονογραφεί επίσης στη *Bestiaire* του 12ου-13ου αιώνα (ό.π., 375-379), ενώ απαντά σε μεγάλο αριθμό σε γκραβούρες του 15ου-19ου αιώνα, στις οποίες χρησιμοποιούνται διαφορετικοί εικονογραφικοί τύποι διαποτισμένοι από το πνεύμα της Αναγέννησης και τις αισθητικές αντιλήψεις και θεωρίες της εποχής τους.

¹⁵²⁸ Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Άγιος Νικόλαος Αναπαυσάς*, 298-299 και 90. Πρβλ. Chatzidakis, «Théophane le Crétois», 329, εικ. 99. Garidis, *La peinture*, 143, 146. Η σκηνή διατηρείται αποσπασματικά στον ναό της Αγίας Τριάδας Ρόδου, του τέλους του 15ου-αρχών 16ου αιώνα, όπου ακολουθείται το μεσοβυζαντινό σχήμα των Οκτατεύχων (Κόλλιας, *Δύο ροδιακά σύνολα*, 133-135).

εικονογραφικό πρόγραμμα του βόρειου εξαρτικού της μονής Φιλανθρωπηνών¹⁵²⁹, στον νάρθηκα του παρεκκλησίου του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στη μονή Διονυσίου (1614/5)¹⁵³⁰ και στον ναό των Παμμέγιστων Ταξιαρχών στον Πλάτανο Τρικάλων¹⁵³¹. Οι μεταξύ τους διαφορές οφείλονται στη διαφορετική καλλιτεχνική ποιότητα των έργων, την παιδεία και το συνδυαστικό πνεύμα του ζωγράφου, προϊόντα ξεχωριστών εποχών που απευθύνονται σε συγκεκριμένες κοινωνικές ομάδες.

Η Εξορία και ο Θρήνος του Αδάμ και της Εύας

επιγραφές: Η ΕΞΟΡΙΑ ΤΟΥ ΑΔΑΜ / ΚΑΙ ΤΗΣ ΕΥΑΣ - ΕΚΑΘΗΣΕΝ / ΑΔΑΜ ΑΠΕΝΑΝ / ΤΙ ΤΟΥ ΠΑΡΑΔΕΙ / ΣΟΥ ΚΑΙ ΕΚΛΑΙ / ΕΝ ΠΙΚΡΩΣ. (σχ. 13, αρ. 224 / εικ. 207.β)

Δίπλα από την παράσταση του Αδάμ να δίνει ονόματα στα ζώα τοποθετείται η σκηνή της Εξορίας των πρωτόπλαστων από τον παράδεισο. Η παράσταση εγγράφεται σε ορθογώνιο πλαίσιο, τμήμα του οποίου αποτελεί η πύλη του τειχισμένου παραδείσου, που είναι ταυτόχρονα και όριο συναρμογής των δύο σκηνών. Μπροστά από την ξύλινη κλειστή πύλη με τα δύο κοκκινωπά μαρμάρια σκαλοπάτια εικονίζεται άγγελος (επιγραφή: ΑΓΓΕΛΟΣ Κ(ΥΡΙΟ)Υ) ενδεδυμένος με χιτώνα και ιμάτιο και απλωμένα τα φτερά. Εξέρχεται από την πύλη του παραδείσου με έντονο βηματισμό και χειρονομώντας εκδιώκει τους πρωτόπλαστους. Ο Αδάμ βρίσκεται μπροστά του, ενδεδυμένος με δора ζώου και χιτώνα. Το σώμα του καθώς γυρίζει προς τον άγγελο συστρέφεται γύρω από ένα νοητό κάθετο άξονα. Στα χέρια κρατά το στέλεχος του δικελλιού που του έχει δοθεί για να καλλιεργεί τη γη. Η Εύα φέρει ανάλογη ενδυμασία και προπορεύεται με ελαφρά σκυμμένο το κεφάλι και τα μαλλιά της να χύνονται από τον κεφαλόδεσμο στους ώμους. Εικονίζεται να κρατά ρόκα με το δεξί χέρι, σύμβολο της μελλοντικής της ζωής εκτός παραδείσου, και να υψώνει το αριστερό

¹⁵²⁹ Στο ανατολικό τμήμα του νότιου τοίχου του. Βλ. Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 143, εικ. 225. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, 163, 164-165, εικ. 138. Πρβλ. Παπαευσταθίου, «Εικονογραφία πρωτόπλαστων», 243-246, εικ. 2. Σε παράσταση της ίδιας περιόδου στη Sucevița της Μολδαβίας ο Αδάμ εικονίζεται να κάθεται σε χαμηλό βράχο ενδεδυμένος με χιτώνα και ιμάτιο, υψώνοντας και τα δύο χέρια προς τα ζώα που τον πλησιάζουν, ενώ προστίθεται και το χέρι του Θεού να εξέρχεται από φωτεινό ημικύκλιο ουρανού (Henry, *Les églises*, εικ. LXVII).

¹⁵³⁰ Τουτός – Φουσιέρης, *Ευρετήριο*, 272, αρ. 68 και σχέδιο 6.8.1.

¹⁵³¹ Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο Τριών Ιεραρχών*, 281, εικ. 216. Η ονοματοδοσία των ζώων εικονίζεται επίσης κατά τον 18ο αιώνα στον Άγιο Νικόλαο Τσαρίτσανης και στον νάρθηκα της Μεταμόρφωσης του Σωτήρα Βραγκιανών (Τσιουρής, *Αγία Τριάδα*, 304-305, 365 αντίστοιχα και σημ. 3668-3669, όπου επιπλέον παραδείγματα).

στο γυμνό της στήθος. Στα πρόσωπά του Αδάμ και της Εύας είναι ζωγραφισμένη η θλίψη που προκάλεσε η συνειδητοποίηση της πράξης τους και η έξωση από τον παράδεισο. Σε συνεχή αφήγηση, και μέσα στο ίδιο ζωγραφικό πλαίσιο, ιστορείται ο Θρήνος των πρωτόπλαστων. Ο Αδάμ αποδίδεται καθισμένος σε χαμηλό βράχο με σταυρωμένα τα πόδια να υψώνει το δεξί χέρι στο πρόσωπο, ενώ τοποθετεί το αριστερό στην κλείδωση του δεξιού χεριού δημιουργώντας ένα εσωστρεφές σύνολο που δηλώνει τη μετάνοιά του. Δεξιά τού Αδάμ εικονίζεται καθισμένη σε ανάλογο βράχο η Εύα, να υψώνει τα δύο χέρια προς την πλευρά του παραδείσου, δηλώνοντας και με την έκφρασή της μεταμέλεια. Τα μαλλιά της, που πριν ήταν καλυμμένα με μαντίλι, πέφτουν τώρα ελεύθερα στους ώμους σε ένδειξη θρήνου. Το λιτό φυσικό τοπίο της σύνθεσης ορίζεται από λεπτή ζώνη χέρσας γης και χαμηλά βραχώδη όρη. Η κυριαρχία σκοτεινών χρωματικών διαβαθμίσεων και η απουσία κάθε μορφής ζωής διαφοροποιούν και υπογραμμίζουν τις εντός και εκτός του παραδείσου συνθήκες.

Η εξορία των πρωτόπλαστων από τον παράδεισο αποτελεί την εικαστική διατύπωση των χωρίων του Βιβλίου της Γένεσης: «Καὶ ἐποίησεν κύριος ὁ θεὸς τῷ Ἀδὰμ καὶ τῇ γυναικὶ αὐτοῦ χιτῶνας δερμάτινους καὶ ἐνέδυσεν αὐτούς» (Γένεση, 3.21), και «ἐξάπεστειλεν αὐτὸν κύριος ὁ θεὸς ἐκ τοῦ παραδείσου τῆς τρυφῆς ἐργάζεσθαι τὴν γῆν, ἐξ ἧς ἐλήμφθη. καὶ ἐξέβαλεν τὸν Ἀδὰμ καὶ κατώκισεν αὐτὸν ἄπέναντι τοῦ παραδείσου τῆς τρυφῆς καὶ ἔταξεν τὰ χερουβὶμ καὶ τὴν φλογίνην ῥομφαίαν τὴν στρεφομένην φυλάσσειν τὴν ὁδὸν τοῦ ξύλου τῆς ζωῆς» (Γένεση, 3.23-24). Η εικονογραφία εμπλουτίζεται με στοιχεία που αντλούν οι ζωγράφοι από το απόκρυφο κείμενο της Αποκάλυψης του Μωυσή¹⁵³². Τέτοια περίπτωση αποτελεί η παράσταση του Θρήνου των πρωτόπλαστων, η οποία προέκυψε προφανώς για τις ανάγκες ενός ανεπτυγμένου αφηγηματικού κύκλου εικονογράφησης του Βιβλίου της Γένεσης ήδη από την πρωτοχριστιανική περίοδο¹⁵³³. Οι δύο συνθέσεις εμφανίζονται με καθιερωμένα τα εικονογραφικά τους χαρακτηριστικά ήδη από τον

¹⁵³² Tischendorf, *Apokalypses*, 14-16. Αναφέρεται χαρακτηριστικά στο ανωτέρω κείμενο (ό.π., 16) «ἔκλαυσεν δὲ ὁ πατὴρ ὑμῶν ἔμπροσθεν τῶν ἀγγέλων ἄπέναντι τοῦ παραδείσου».

¹⁵³³ Ως δύο ξεχωριστές σκηνές αναφέρονται οι παραστάσεις της Εξορίας και του Θρήνου των πρωτόπλαστων στην *Ερμηνεία* του Διονυσίου (*Ερμηνεία*, 47). Βλ. επίσης Schade H., «Adam und Eva (Die Vertreibung)», *Lchl*, 65-67, Κουκιάρης, *Θαύματα-Εμφανίσεις*, 101-103. Σχετικά με την εικονογραφία στις μεσοβυζαντινές Οκτατεύχους βλ. Weitzmann – Bernabò, *Byzantine Octateuchs*, 40-42, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

δο αιώνα και τη μικρογραφία της Γένεσης της Βιέννης¹⁵³⁴, ενώ με ανάλογο τρόπο αποδίδονται στις μικρογραφίες των μεσοβυζαντινών Οκτατεύχων¹⁵³⁵. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου, όπως και με την παράσταση του Αδάμ που δίνει ονόματα στα ζώα, μεταφέρει το σχήμα το οποίο χρησιμοποίησε αρχικά ο Θεοφάνης στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά¹⁵³⁶. Πρόκειται για εικονογραφικό τύπο που τροποποιημένο σε επιμέρους στοιχεία, επανέλαβαν το 1560 οι ζωγράφοι στον βόρειο εξαρτικό της μονής Φιλανθρωπηγών¹⁵³⁷. Οι δύο παραστάσεις αναφέρονται επίσης στον διάκοσμο του νάρθηκα στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στη μονή Διονυσίου (1614/5)¹⁵³⁸. Εκτός των συνόρων του

¹⁵³⁴ Gerstinger H., *Die Wiener Genesis. Farbenlichtdruckfaksimile der griechischen Bilderbibel aus dem 6. Jahrhundert n. Chr., cod. vindob. theol. graec. 31*, Wien 1931, fol. 2.

¹⁵³⁵ Στις παραστάσεις των Οκτατεύχων, εμπρός από την κλειστή πύλη του παραδείσου στέκεται χερουβίμ το οποίο κάποιες φορές κρατά δόρυ (Vat. 747, fol. 25r), ενώ ο άγγελος διώχνει τους πρωτόπλαστους σπρώχνοντάς τους από τον ώμο (Vat. 747, fol. 25r, Ser., fol. 49r, Sm., fol. 16r, Vat. 746, fol. 44r). Οι εικόνες των σκηνών στο Weitzmann – Bernabò, *Byzantine Octateuchs*, εικ. 99-102 αντίστοιχα. Η παράσταση της Οκτατεύχου του Σεραγιού και στο *L'Octateuque du Sérail*, εικ. XI.26. Ο τύπος αυτός συναντάται επίσης στα ψηφιδωτά του Monreale (Kitzinger E., *I mosaici di Monreale*, Palermo 1960, 53, εικ. 22), καθώς και στις χάλκινες πόρτες του Mont-Gargan (Grabar, *La porte*, fig. 2, εικ. XXXIV) και Suzdal (Kondakov N.-Tolstoj I., *Antiquités Russes dans les monuments de l'art. Monuments de Vladimir, de Novgorod et de Pskov, fasc. VI*, St.-Petersburg 1899, 67, εικ. 102). Η σκηνή εντοπίζεται ακόμη στον κύκλο της Γένεσης στο Alt'amar της Αρμενίας (Mathews T.F., «The Genesis Frescoes of Alt'amar», *Revue des Etudes Armeniennes*, 16 (1982) 245-257, πίν. 4, σχέδιο πριν από τη σελίδα 261). Σκηνές του βίου των πρωτόπλαστων, η συνειδητοποίηση του παραπτώματος, η εξορία από τον παράδεισο και η γέννηση του Κάιν, διατηρούνται στον ζωγραφικό διάκοσμο της Αγίας Τριάδας στη Ρόδο (τέλος 15ου-αρχές 16ου αι.) [Κόλλιας, *Δύο ροδιακά σύνολα*, 135-136, όπου αναφέρονται επιπλέον κάποια ζωγραφικά σύνολα σε μνημεία της Κρήτης (ό.π., 136)]. Στην απόδοσή τους ακολουθείται συνοπτικότερη εκδοχή των μεσοβυζαντινών παραδειγμάτων.

¹⁵³⁶ Οι σκηνές αναπτύσσονται δεξιά της εισόδου που οδηγεί στον νάρθηκα. Βλ. Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Άγιος Νικόλαος Αναπαυσάς*, 90 και εικ. 300-301. Εδώ οι δύο σκηνές τοποθετούνται σε ξεχωριστές ζώνες. Επάνω η Έξωση και κάτω ο Θρήνος των πρωτόπλαστων. Η μόνη διαφορά με τη μεταγενέστερη παράσταση στη λιτή της Δοχειαρίου είναι η ζωγραφική ποιότητα μεταξύ των δύο έργων. Η παράσταση της Δοχειαρίου βοηθά να συμπληρωθούν τα κατεστραμμένα σήμερα τμήματα της Εξορίας των πρωτόπλαστων του Αγίου Νικολάου Αναπαυσά, τα οποία ο ζωγράφος της Δοχειαρίου αντιγράφει και σε επίπεδο επιγραφών. Έτσι μπορεί να συμπληρωθεί η επιγραφή της λιτής Δοχειαρίου για τη σκηνή του Θρήνου. Στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά η επιγραφή αναφέρει: ΕΚΑΘΗΣΕΝ ΑΔΑΜ Κ(ΑΙ) Η ΕΒΑ ΑΠΕΝΑΝΤΙ ΤΟΥ ΠΑ(ΡΑ)ΔΕΙΣΟΥ Κ(ΑΙ) ΕΚΛΑΥΣΕΝ ΠΙΚΡ[ΩΣ].

¹⁵³⁷ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηγών*, 163, 195, εικ. 138 (η πύλη του παραδείσου και ο άγγελος). Βλ. επίσης Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 144-145, εικ. 227, 228 και Παπαευσταθίου, «Εικονογραφία πρωτόπλαστων», 253-255, εικ. 6, 7. Η Εξορία και ο Θρήνος των πρωτόπλαστων ιστορούνται κι εδώ σε συνεχή αφήγηση στις δύο πλευρές της νοτιοδυτικής γωνίας του βόρειου νάρθηκα. Οι ομοιότητες των σκηνών με τις αντίστοιχες στη λιτή της Δοχειαρίου επιβεβαιώνει τη χρήση κοινού προτύπου για την απόδοσή τους, ενταγμένου βέβαια στην καλλιτεχνική παιδεία και δεξιότητα του ζωγράφου. Οι ομοιότητες στη σκηνή της Εξορίας δεν περιορίζονται μόνο στη στάση και τη χειρονομία του αγγέλου αλλά επεκτείνονται και στον αδέξιο τρόπο με τον οποίο εικονίζεται να πατά στο άνω σκαλοπάτι της πύλης του παραδείσου, ενώ με το άλλο πόδι αιωρείται πάνω από το έδαφος. Τα ίδια τα σκαλοπάτια δεν απαντούν στο μεταβυζαντινό αρχέτυπο του Αγίου Νικολάου Αναπαυσά. Διαφορές εντοπίζονται στην απόδοση των πρωτόπλαστων και την ενδυμασία τους αλλά και στον τρόπο απόδοσης της πύλης που φυλάσσεται από εξαπτέρυγο σεραφείμ (χερουβίμ στη Γένεση, 3.24).

¹⁵³⁸ Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 272, αρ. 70, 71, σχ. 6.8.1.

σημερινού ελλαδικού χώρου η σύνθεση εντάσσεται στον κύκλο της Γένεσης που αποτελεί μέρος της εξωτερικής διακόσμησης εκκλησιών της ίδιας περιόδου στη Μολδαβία¹⁵³⁹.

Ο Κάιν καλλιεργεί τη γη. Η Θυσία του Κάιν και του Άβελ. Ο Θάνατος του Άβελ
επιγραφές: βλ. περιγραφή των σκηνών (σχ. 13, αρ. 225-227 / εικ. 208.α-β)

Στη δεύτερη ζώνη διακόσμησης, κάτω από τις παραστάσεις της ιστορίας των πρωτόπλαστων, αναπτύσσονται οι σκηνές της ιστορίας του Κάιν και του Άβελ. Η διήγηση ξεκινά με τη σκηνή του Κάιν ως γεωργού να θερίζει χωράφι συγκεντρώνοντας καρπούς για τη θυσία του. Συνεχίζει με την προσφορά των δύο αδελφών προς τον Θεό και τελειώνει με το θάνατο του Άβελ. Οι σκηνές τοποθετούνται σε ενιαίο ορθογώνιο πλαίσιο που ορίζεται από κόκκινη πλατιά ταινία.

Η σκηνή του θερισμού του χωραφιού από τον Κάιν αναφέρεται μαζί με την καλλιέργεια της γης στην *Ερμηνεία* του Διονυσίου¹⁵⁴⁰. Στην παράσταση της Δοχειαρίου ο Κάιν αποδίδεται γονατιστός, ενδεδυμένος με κοντό χιτώνα, βραχείες περισκελίδες διακοσμημένες με γεωμετρικά μοτίβα και περικνημίδες. Στο αριστερό χέρι κρατά σπαρτά, τα οποία κόβει με δρεπάνι που φέρει στο δεξί. Το φυσικό βάθος της σύνθεσης ορίζει χαμηλή βραχώδη οροσειρά που διατρέχει ολόκληρο το ορθογώνιο πλαίσιο, στο οποίο εγγράφονται οι σκηνές από την ιστορία των δύο αδελφών, και συμπληρώνεται από χαμηλή αραιή βλάστηση. Στη συνέχεια, ακολουθώντας την αφήγηση της Γένεσης, ο ζωγράφος αποδίδει το χωρίο «καὶ ἐγένετο μεθ' ἡμέρας ἦνεγκεν Κάιν ἀπὸ τῶν καρπῶν τῆς γῆς θυσίαν

¹⁵³⁹ Για τον κύκλο της Γένεσης γενικότερα και το χώρο που καταλαμβάνει στον εικονογραφικό διάκοσμο των μνημείων της Μολδαβίας βλ. Henry, *Les églises*, 245-246, Ștefănescu, *L'évolution*, 184. Στη Moldovița (1536) αποδίδεται η στιγμή όπου οι πρωτόπλαστοι περνούν την πύλη του παραδείσου, ενώ τους εκδιώκει άγγελος με ξίφος στο χέρι αγγίζοντας μόνο τον Αδάμ στον ώμο (ό.π., 116-117, εικ. LI.2). Ο εικονογραφικός αυτός τύπος χρησιμοποιείται ήδη κατά τον 13ο αιώνα στον Άγιο Μάρκο της Βενετίας, με τη διαφορά ότι τον άγγελο αντικαθιστά η μορφή του Χριστού (Demus, *San Marco*, 2, εικ. 130). Στην αντίστοιχη παράσταση του 1547 στο Voroneț (Comarnesco, *Voroneț*, 91 και σποραδικά στο τέλος της έκδοσης) ιστορείται η σκηνή πριν από την Έξωση από τον παράδεισο: η Εύα και ο Αδάμ σκύβουν τρομαγμένοι καθώς άγγελος υψώνει το δεξί χέρι με το οποίο κρατά ξίφος εκδιώκοντάς τους. Στη συνέχεια παριστάνονται διάφορες άλλες σκηνές από τον βίο των πρωτόπλαστων εκτός παραδείσου σε έναν ανεπτυγμένο εικονογραφικό κύκλο Γένεσης. Στη Sucevița (γύρω στο 1600) οι πρωτόπλαστοι περνούν την πύλη του παραδείσου, την οποία φυλάσσει χερουβίμ, ακολουθώντας τον εικονογραφικό τύπο του Voroneț (Henry, *Les églises*, 277). Στη σύνθεση το χερουβίμ αποδίδεται “φλόγινο” συγχέοντας το «φλόγινη ρομφαίαν» του κειμένου της Παλαιάς Διαθήκης (Γένεση, 3.24). Σύμφωνα με τον Henry ακολουθεί ο Θρήνος των πρωτόπλαστων (Henry, *Les églises*, 277-278).

¹⁵⁴⁰ *Ερμηνεία*, 48. Αποδίδεται το χωρίο της Γένεσης 4.2 «Καὶν δὲ ἦν ἐργαζόμενος τὴν γῆν».

τῷ κυρίῳ, καὶ Ἰβελ ἤνεγκεν καὶ αὐτὸς ἀπὸ τῶν πρωτοτόκων τῶν προβάτων αὐτοῦ, καὶ ἀπὸ τῶν στεάτων αὐτῶν» (Γένεση, 4.3-4). Η Θυσία του Κάιν και του Ἄβελ γίνεται σε δύο διαφορετικούς βωμούς. Αριστερά εικονίζεται η προσφορά του Ἄβελ με την αντίστοιχη κεφαλαιογράμματη επιγραφή Η ΘΥΣΙΑ ΤΟΥ ΑΒΕΛ. Ο Ἄβελ αποδίδεται ὀρθιος, σε στάση τριῶν τετάρτων, με φωτοστέφανο στην κεφαλή, να υψώνει τα δύο χέρια προς διπλό ημικυκλικό τμήμα ουρανού απ' ὅπου εμφανίζεται ευλογώντας σε προτομή ο Δημιουργός, στον τύπο του Παλαιού των Ημερῶν¹⁵⁴¹. Τη μορφή του Δημιουργοῦ συνοδεύει το συμπλήμα IC XC. Μπροστά ἀπὸ τον Ἄβελ ζωγραφίζεται χτιστός βωμός επάνω στον οποίο ἔχει ἀποθέσει «πρόβατον καιόμενον καὶ ἡ φλόξ αὐτοῦ ἀναβαίνουσα ἴσια εἰς τὸν οὐρανὸν»¹⁵⁴². Ἀπέναντι, και σε ὅμοιο βωμό επάνω στον οποίο καίγονται δεμάτια σίτου, εικονίζεται η προσφορά του Κάιν. Η σκηνή συνοδεύεται ἀπὸ την επιγραφή Η ΘΥΣΙΑ ΤΟΥ ΚΑΙΝ. Ο Κάιν αποδίδεται ὀρθιος και σχεδόν μετωπικός, να κρατά στο δεξί χέρι δεμάτιο σιτηρῶν, ενώ υψώνει το αριστερό σε ἀντανακλαστική κίνηση μαζί με το κεφάλι προς τα αριστερά, ἀποφεύγοντας τη φωτιά της προσφοράς που ἔρχεται επάνω του¹⁵⁴³. Ο Κάιν φορά την τυπική πολυτελή ενδυμασία των μεμονωμένων μορφῶν-αγίων της λιτής και του νάρθηκα, που ἀποτελεῖται ἀπὸ μακρὺ ποδήρη χιτῶνα με διακοσμημένες παρυφές, ἱμάτιο και περικνημίδες. Ἀπὸ τη μορφή ἀπουσιάζει ο φωτοστέφανος¹⁵⁴⁴. Την ἀφήγηση κλείνει η σκηνή της ἀδελφοκτονίας. Ο Θάνατος του Ἄβελ συνοδεύεται ἀπὸ την επιγραφή ΚΑΙ ΑΝΕΣΤΗ ΚΑΙΝ ΚΑΙ ΑΠΕ / ΚΤΕΙΝΕ ΤΟΝ ΑΔΕΛΦΟΝ ΑΥΤΟΥ (Γένεση, 4.8)¹⁵⁴⁵. Στη δεξιά ἀκρη εικονίζεται ο Κάιν να στρέφεται προς τον Ἄβελ κατά τα τρία τέταρτα. Με τα δύο χέρια κρατά μακριά ράβδο την οποία κατεβάζει με ορμή στην κεφαλή του ἀδελφού του. Ο Ἄβελ αποδίδεται γονατιστός μπροστά του να υψώνει το αριστερό χέρι για να προστατευθεῖ ἀπὸ το χτύπημα, ενώ κατευθύνει το δεξί προς τη γη ὡστε να στηριχθεῖ πέφτοντας. Ἐπάνω ἀπὸ τον Ἄβελ

¹⁵⁴¹ «Καὶ ἐπέιδεν ὁ Θεὸς ἐπὶ Ἰβελ καὶ ἐπὶ τοῖς δώροις αὐτοῦ» (Γένεση, 4.4).

¹⁵⁴² *Ἑρμηνεία*, 48.

¹⁵⁴³ Ὁ.π.: «καὶ ἡ φλόξ τοῦ θυσιαστηρίου γυρισμένη ὡς καμάρα εἰς τὸ πρόσωπον αὐτοῦ».

¹⁵⁴⁴ Τονίζεται με αὐτὸν τον τρόπο ο ρόλος του Ἄβελ ως μάρτυρα-αγίου και η διαφοροποίηση ἀπὸ τον ἀδελφὸ του, συνεχίζοντας μία παράδοση που ξεκινᾶ ἤδη ἀπὸ την πρωτοχριστιανική ἐποχή και η οποία ταυτίζει τον Ἄβελ με το καλὸ και τον Κάιν με το κακὸ. Βλ. Erffa, *Ikonomie*, 357-367, Michel, «Cain-Abel», 195-196.

¹⁵⁴⁵ «Καὶ ἐγένετο ἐν τῷ εἶναι αὐτοῦς ἐν τῷ πεδίῳ καὶ ἀνέστη Κάιν ἐπὶ Ἰβελ τὸν ἀδελφὸν αὐτοῦ, καὶ ἀπέκτεινεν αὐτὸν».

ζωγραφίζεται ημικύκλιο ουρανού, από το κέντρο του οποίου εκχέονται τρεις ακτίνες που κατευθύνονται προς αυτόν. Ανάμεσά τους αναγράφεται το όνομά του: ΑΒΕΛ.

Η ιστορία του Κάιν και του Άβελ απαντά στην εικονογραφία ήδη από την πρωτοχριστιανική εποχή. Πιο συνηθισμένες είναι οι παραστάσεις της θυσίας τους, ενώ σταδιακά ο εικονογραφικός κύκλος εμπλουτίζεται με σκηνές σχετικές με τα παιδικά-νεανικά χρόνια των δύο αδελφών και την αδελφοκτονία¹⁵⁴⁶. Ο κύκλος αποτελεί μέρος της εικονογράφησης των μεσοβυζαντινών Οκτατεύχων¹⁵⁴⁷, ενώ συναντάται επίσης σε μνημεία της μέσης και ύστερης βυζαντινής περιόδου, όπως το Monreale στη Σικελία¹⁵⁴⁸, ο Άγιος Μάρκος στη Βενετία¹⁵⁴⁹ και το παρεκκλήσιο του Αγίου Δημητρίου στη Dečani¹⁵⁵⁰. Οι εικονογραφικοί τύποι που χρησιμοποιούνται κατά τους μετά την Άλωση χρόνους για την απόδοση των σκηνών διαμορφώθηκαν πιθανώς την υστεροβυζαντινή

¹⁵⁴⁶ Weitzmann – Bernabò, *Byzantine Octateuchs*, 42-44, όπου και σχετική βιβλιογραφία για καθένα από τα επιμέρους επεισόδια της ιστορία των δύο αδελφών. Πρβλ. Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 345-347, Marković – Marković, «Genesis cycle», 323-352, Henderson, «Abel und Kain», 5-10, Réau, *L'iconographie*, II.1, 93-98, Wessel K., «Kain und Abel», *RBK*, III, Stuttgart 1978, 717-722, Michel, «Cain-Abel», 194-199.

¹⁵⁴⁷ Στις Οκτατεύχους η καλλιέργεια της γης (και όχι ο θερισμός του χωραφιού) από τον Κάιν εικονίζεται μαζί με την παράσταση του Άβελ ποιμένα [Weitzmann – Bernabò, *Byzantine Octateuchs*, εικ. 103 (Vat. 747, fol. 25v), 104 (Ser. fol. 50r), 105 (Sm., fol. 16v), 106 (Vat. 746, fol. 45r)]. Η αφήγηση συνεχίζει με τη Θυσία των αδελφών (ό.π.), η οποία έχει τη μορφή της προσφοράς προς ημικύκλιο ουρανού απ' όπου εξέρχεται το χέρι του Θεού που κατευθύνεται προς τον Άβελ. Μόνο στη μικρογραφία του Vat. 747 κατέρχεται φωτιά από το ημικύκλιο του ουρανού προς τη Θυσία του Άβελ (ό.π., εικ. 103). Η διήγηση κλείνει με την αδελφοκτονία (ό.π., 103-106), η οποία γίνεται σε όλες τις περιπτώσεις με πέτρα.

¹⁵⁴⁸ Kitzinger E., *I mosaici di Monreale*, Palermo 1960, πίν. 18, 19.

¹⁵⁴⁹ Demus, *San Marco*, 2, εικ. 134-135.

¹⁵⁵⁰ Marković – Marković, «Genesis cycle», εικ. 2-3 και Petković – Bošković, *Dečani*, εικ. CCLV.1-2. Σε ενιαίο χώρο εικονίζεται ο Κάιν να καλλιεργεί τη γη και ο Άβελ να βόσκει τα πρόβατά του, ενώ σε δεύτερο επίπεδο, και σε ξεχωριστούς βωμούς, τοποθετείται η Θυσία των αδελφών. Η προσφορά γίνεται σε δύο διαφορετικούς βωμούς με όλα τα εικονογραφικά χαρακτηριστικά που εντοπίζονται αργότερα στα μνημεία του 16ου αιώνα. Στην περίπτωση της Dečani δεν ζωγραφίζεται το χέρι του Θεού ούτε ο Παλιός των Ημερών να εξέρχεται από το φωτεινό ημικύκλιο του ουρανού. Η αποδοχή της προσφοράς εικονογραφείται με φωτεινή ακτίνα που κατευθύνεται προς τον Άβελ. Ο φόνος γίνεται με πέτρα, όπως και στις μεσοβυζαντινές Οκτατεύχους. Ανάλογα παραδείγματα αναφέρονται στον ζωγραφικό διάκοσμο του ναού της Αγίας Τριάδας στη Ρόδο, του τέλους του 15ου-αρχών 16ου αιώνα (Κόλλιας, *Δύο ροδιακά σύνολα*, 136-139).

περίοδο¹⁵⁵¹. Οι σκηνές της ιστορίας των Κάιν και Άβελ στη λιτή της Δοχειαρίου εντάσσονται, ως προς το σύνολο των επιμέρους εικονογραφικών τους χαρακτηριστικών, στην εικονογραφική παράδοση των μετά την Άλωση χρόνων, όπως αυτή αποκρυσταλλώθηκε στον διάκοσμο της τράπεζας της Λαύρας¹⁵⁵² και μεταφέρθηκε αργότερα αυτούσια στον νάρθηκα της μονής Διονυσίου¹⁵⁵³. Ο τρόπος παρουσίασης και απόδοσης των σκηνών είναι όμοιος στα αγιορείτικα μνημεία του 16ου αιώνα και οι εκάστοτε τροποποιήσεις σχετίζονται με τη θέση που κατέχουν οι παραστάσεις στο χώρο τον οποίο διακοσμούν. Διαφορετική

¹⁵⁵¹ Πρόκειται πιθανώς για διαδεδομένα εικονογραφικά σχήματα αποδεκτά τόσο στην ανατολική όσο και στη δυτική εικονογραφία. Με παρόμοιο τρόπο αποδίδονται οι σκηνές στον κύκλο της ιστορίας του Κάιν και Άβελ στη θύρα του παραδείσου στο Βαπτιστήριο της Φλωρεντίας, του L. Ghilberti (1425-52). Η θυσία γίνεται κι εδώ σε δύο διαφορετικούς βωμούς, όπως και στα μεταβυζαντινά παραδείγματα. Τα αδέρφια αποδίδονται να γονατίζουν, ενώ κοινές είναι οι λεπτομέρειες της φωτιάς που στρέφεται στο πρόσωπο του Κάιν και του Δημιουργού που απευθύνεται μόνο στον Άβελ. Αντίστοιχα, στη σκηνή της αδελφοκτονίας, ο Δυτικός καλλιτέχνης αποδίδει το προηγούμενο στιγμιότυπο: ο Κάιν με μια δυναμική κίνηση υψώνει το ξύλο προς τον πεσμένο στο έδαφος αδελφό του. Εδώ ο Άβελ στηρίζεται με το αριστερό χέρι και προστατεύει το κεφάλι του με το δεξί (Henderson, «Abel und Kain», 9, εικ. 2).

¹⁵⁵² Millet, *Monuments*, εικ. 150-151.1 και 151.3. Οι παραστάσεις στην τράπεζα της Λαύρας αποτελούν το πρότυπο του ζωγράφου της Δοχειαρίου. Ακολουθεί τον ίδιο τρόπο απεικόνισης σε συνεχή ζωφόρο, με τις ίδιες ακριβώς σκηνές, οι οποίες επαναλαμβάνονται σε κάθε εικονογραφική λεπτομέρεια. Η ιστορία του Κάιν και του Άβελ αναφέρεται επίσης στο καθολικό της μονής Παντοκράτορος, στον τρούλο του ΝΑ γωνιακού διαμερίσματος (διακονικό) (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 321, αρ. 235-238: Θυσία Κάιν και Άβελ, Φόνος, Φυγή, Θρήνος. Βλ. επίσης 319, σχ. 8.1.4) και στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ιωάννη Θεολόγου στη μονή Διονυσίου (ό.π., 272, αρ. 72-74, Θυσία Κάιν, Θυσία Άβελ, φόνος Άβελ. Βλ. επίσης 271, σχ. 6.8.1). Η θυσία των δύο αδελφών αποδίδεται με τον ίδιο τρόπο στον διάκοσμο του Ιερού Βήματος της μονής Δουσίκου (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.), καθώς επίσης στο ΝΑ γωνιακό διαμέρισμα (διακονικό) της μονής Δοχειαρίου (προσωπική παρατήρηση, πρβλ. ό.π., 342, αρ. 249-250 και 339, σχ. 10.1.4).

¹⁵⁵³ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 558. Κι εδώ επαναλαμβάνεται το σχήμα της τράπεζας της Λαύρας, με κοινή τυπολογία, ενδύματα, στάσεις και χειρονομίες, χωρίς όμως τη σκηνή του θερισμού. Ο ζωγράφος της Διονυσίου διαφοροποιεί επίσης το χρώμα των βωμών (γκρίζος ο βωμός του Κάιν).

σύνθεση και παραλλαγές των εικονογραφικών τύπων των αγιορείτικων παραστάσεων υιοθετούνται στον βόρειο εξαρτικό της μονής Φιλανθρωπηνών¹⁵⁵⁴.

Ο Έλεγχος και η Τιμωρία του Κάιν

επιγραφές: βλ. περιγραφή των σκηνών (σχ. 13, αρ. 228, 229 / εικ. 209.α-β)

Η ιστορία του Κάιν και του Άβελ συνεχίζεται στο εσωράχιο της κόγχης που ανοίγεται στην ανατολική πλευρά του βόρειου τοίχου. Ακολουθώντας τη διήγηση του βιβλίου της Γένεσης, και μετά την αδελφοκτονία, ο ζωγράφος της Δοχειαρίου ιστορεί στο δυτικό εσωράχιο τον Έλεγχο του Θεού στον Κάιν¹⁵⁵⁵. Μπροστά από φυσικό τοπίο που ορίζουν χαμηλά βραχώδη όρη και αραιή βλάστηση εικονίζεται όρθιος ο Κάιν, σε στροφή τριών τετάρτων, να κρατά στο δεξί χέρι μακριά ξύλινη ράβδο που ακουμπά στον ώμο και να υψώνει το αριστερό με ανεστραμμένη την παλάμη στο στήθος. Αποδίδεται με τα ίδια ενδύματα που φορά στη σκηνή της αδελφοκτονίας. Με αυτόν τον τρόπο εικονογραφείται η συνομιλία του με τον Χριστό, στον τύπο του Παλαιού των Ημερών, ο οποίος εξέρχεται από διπλό φωτεινό ημικύκλιο ουρανού, σε σχήμα παρόμοιο με αυτό που χρησιμοποιήθηκε στη σκηνή της Θυσίας του Άβελ. Η συνομιλία συμπληρώνεται από δύο συνοδευτικές επιγραφές. Επάνω δεξιά¹⁵⁵⁶ αναγράφεται η ερώτηση του Θεού¹⁵⁵⁷
ΚΑΙ ΕΙΠΕΝ Ο Θ(ΕΟ)Σ ΠΟΥ [ΕΣΤΙΝ] / ΑΒΕΛ Ο ΑΔΕΛΦΟΣ [ΣΟΥ;], ενώ πιο χαμηλά,

¹⁵⁵⁴ Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 146, εικ. 230. Η θυσία εικονίζεται με παρόμοιο τρόπο και οι διαφορές εστιάζονται σε εικονογραφικές λεπτομέρειες: απλοί βωμοί, ημικύκλιο ουρανού χωρίς την παρουσία του Δημιουργού, διαφορετική ενδυμασία μορφών. Στη Φιλανθρωπηνών οι σκηνές ιστορούνται και πάλι σε συνεχή αφήγηση αλλά σε διαφορετικά επίπεδα, διαφοροποιώντας τη σύνθεση που αναπτύσσεται καθ' ύψος. Στον ίδιο χώρο εντάσσεται επίσης η παράσταση του Άβελ ως βοσκού, η Επίκριση του Κάιν και η Γέννηση του Σηθ με την οποία τελειώνει η ιστόρηση του βίου των δύο αδελφών (βλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, 163-164). Διαφορετικός εικονογραφικός τύπος ακολουθείται στην απόδοση της αδελφοκτονίας, όπου ο φόνος πραγματοποιείται με ρόπαλο. Στα молδαβικά μνημεία της ίδιας περιόδου οι προσφορές των δύο αδερφών γίνονται στον ίδιο βωμό: βλ. τα παραδείγματα των μονών Moldovița [Ștefănescu, *L'évolution*, πίν. LI.2], και Voroneț (Comarnesco, *Voroneț*, εικ. 96), Sucevița (Henry, *Les églises*, 278). Στις παραστάσεις ακολουθείται η μεσοβυζαντινή παράδοση της Capella Palatina (Demus, *Norman Sicily*, εικ. 29.b) και του Αγίου Μάρκου Βενετίας (Demus, *San Marco*, 2, εικ. 135). Στις παραστάσεις της αδελφοκτονίας στις μονές Moldovița και Voroneț ο Κάιν χρησιμοποιεί πέτρα, ακολουθώντας τον εικονογραφικό τύπο του παρεκκλησίου του Αγίου Δημητρίου στη Dečani (Marković – Marković, «Genesis cycle», εικ. 3 και Petković – Bošković, Dečani, εικ. CCLV. 2). Πρόκειται για τύπο που απαντά νωρίτερα στις Οκτατεύχους (βλ. υποσ. 1547). Διάφορα αντικείμενα χρησιμοποιούνται ως φονικά όπλα στην σκηνή της αδελφοκτονίας. Συνήθως πρόκειται για αντικείμενα που σχετίζονται άμεσα με την αγροτική εργασία ή που μπορούν να βρεθούν με ευκολία στην ύπαιθρο (βλ. Henderson, «Abel und Kain», 8), όπως στην Capella Palatina (Demus, *Norman Sicily*, εικ. 29.b) και τον Άγιο Μάρκο Βενετίας (Demus, *San Marco*, 2, εικ. 135), όπου ο Κάιν χρησιμοποιεί τσεκούρι.

¹⁵⁵⁵ Γένεση, 4.9-16.

¹⁵⁵⁶ Το σημείο αυτό της παράστασης φέρει πολλές φθορές λόγω υγρασίας.

¹⁵⁵⁷ «Καὶ εἶπεν ὁ Θεὸς πρὸς Κάιν Ποῦ ἔστιν Ἄβελ ὁ ἀδελφός σου;» (Γένεση, 4.9).

στην αριστερή πλευρά και κάτω από το ημικύκλιο του ουρανού, αναγράφεται η απάντηση του Κάιν: ΚΑΙ ΕΙΠΕΝ ΟΥ ΓΙΝΩΣΚΩ / ΜΗ ΦΥΛΑΞ ΤΟΥ ΑΔΕΛΦΟΥ ΜΟΥ ΕΙΜΙ ΕΓΩ¹⁵⁵⁸.

Απέναντι, στο ανατολικό εσωράχιο, παριστάνεται η Τιμωρία που επέβαλε ο Θεός στον Κάιν¹⁵⁵⁹. Αποδίδεται όρθιος και στραμμένος κατά τα τρία τέταρτα να φέρνει τα δύο χέρια κατά μήκος του σώματός του, κάμπτοντας ελαφρά τους αγκώνες, ενώ μαζεύει το κεφάλι ανάμεσα στους ώμους. Πρόκειται για μια κατά γράμμα εικονογράφηση της επιγραφής που συνοδεύει τη σκηνή, του λόγου δηλαδή τον οποίο απευθύνει ο Θεός στον Κάιν: ΚΑΙ ΕΙΠΕΝ Ο Θ(ΕΟ)Σ ΠΡΟΣ / ΚΑΙΝ ΣΤΕΝΩΝ ΚΑΙ / ΤΡΕΜΩΝ ΕΠΟΙ ΤΗΣ ΓΗΣ (Γένεση, 4.12). Όπως και στην προηγούμενη σκηνή, ο Παλιός των Ημερών προβάλλει από διπλό φωτεινό ημικύκλιο ουρανού, υψώνοντας το χέρι σε χειρονομία συνομιλίας. Η μορφή συνοδεύεται από το συμπίλημα IC XC.

Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου χρησιμοποιεί για την απόδοση των δύο σκηνών τον εικονογραφικό τύπο που υιοθετείται νωρίτερα στην τράπεζα της Λαύρας¹⁵⁶⁰. Διακόπτει τη διαδοχική απόδοση των γεγονότων σε οριζόντια διάταξη και ενιαίο πλαίσιο, που επίσης επαναλαμβάνει ο ζωγράφος του νάρθηκα

¹⁵⁵⁸ Ό.π.

¹⁵⁵⁹ Και σε αυτό το επεισόδιο είναι ορατές οι φθορές που προκλήθηκαν στη ζωγραφική επιφάνεια από την υγρασία.

¹⁵⁶⁰ Millet, *Monuments*, εικ. 150-151.1 και 151.3. Η σκηνή του Ελέγχου και της Τιμωρίας του Κάιν συμπεριλαμβάνεται στην εικονογράφηση των μεσοβυζαντινών Οκτατεύχων (Weitzmann – Bernabò, *Byzantine Octateuchs*, 44-45). Στις Οκτατεύχους (Vat. 747, fol. 26r, Ser., fol. 50v, Sm., fol. 17r, Vat. 746, fol. 46r) ο Έλεγχος και η Τιμωρία εικονίζονται ως διαδοχικά επεισόδια (Weitzmann – Bernabò, *Byzantine Octateuchs*, εικ. 107-110 αντίστοιχα· η μικρογραφία της Οκτατεύχου του Σεραγιού και στο *L'Octateuque du Sérail*, πίν. XII.29). Στην πρώτη σκηνή ο Κάιν αποδίδεται όρθιος, και σε εικονογραφικό σχήμα παρόμοιο με τα μεταβυζαντινά παραδείγματα, να συνομιλεί με τον Θεό που δηλώνεται με χέρι εξερχόμενο από ημικύκλιο ουρανού. Δίπλα, σε αναλογία με τις αγιορείτικες μεταβυζαντινές σκηνές της ιστορίας του Κάιν και του Άβελ, εικονίζεται η Τιμωρία. Ο Κάιν παριστάνεται να προχωρά προς τα δεξιά με σκυμμένο το κεφάλι έχοντας δεχθεί την τιμωρία του Κυρίου. Στις Οκτατεύχους η ιστορία των Κάιν και Άβελ κλείνει με τη σκηνή της Γέννησης του Ενώχ (ό.π.). Στον υστεροβυζαντινό εικονογραφικό κύκλο της Γένεσης στην Dečani (Marković – Marković, «Genesis cycle», εικ. 4, Petković – Bošković, *Dečani*, εικ. CCLVI.1) ο Έλεγχος του Κάιν τοποθετείται μαζί με το Θρήνο του Άβελ και καταλαμβάνει το δεύτερο επίπεδο της σύνθεσης. Εικονίζεται η συνομιλία μεταξύ του Χριστού και του Κάιν, ο οποίος με έντονες χειρονομίες εκφράζει την άγνοιά του. Φαίνεται πως οι ζωγράφοι μετά την Άλωση επιστρέφουν σε μεσοβυζαντινά πρότυπα και διευρυμένους εικονογραφικούς κύκλους Γένεσης, από τους οποίους αντλούν θέματα για τις ανάγκες του ζωγραφικού διάκοσμου των μνημείων τα οποία καλούνται να τοιχογραφήσουν.

της Διονυσίου¹⁵⁶¹ κατά το πρότυπο της Λαύρας, και εντάσσει αρμονικά τις δύο σκηνές στους διαθέσιμους προς αγιογράφιση χώρους των εσωραχίων της λιτής. Αντίθετα, στη μονή Φιλανθρωπηγών ιστορείται μόνο η Τιμωρία του Κάιν¹⁵⁶².

Ο Θρήνος του Άβελ

επιγραφές: βλ. περιγραφή της σκηνής (σχ. 13, αρ. 230 / εικ. 209.γ)

Ο εικονογραφικός κύκλος της Γένεσης κλείνει με την παράσταση του Θρήνου του Άβελ, στην ανατολική πλευρά του βόρειου τοίχου¹⁵⁶³. Η σχετική επιγραφή τοποθετείται στην άνω δεξιά πλευρά της σύνθεσης: Ο ΘΡΗΝΟΣ / ΤΟΥ ΑΒΕΛ. Το επεισόδιο διαδραματίζεται μπροστά από φυσικό τοπίο που ορίζεται από δύο βραχώδη οξυκόρυφα βουνά, αποδοσμένα με διαφορετικά χρώματα. Ανάμεσά τους ζωγραφίζεται σχηματοποιημένο δέντρο, ενώ χαμηλή διάσπαρτη βλάστηση συμπληρώνει τη χλωρίδα της σκηνής. Ο Άβελ εικονίζεται στο κέντρο της σύνθεσης να κείται στο έδαφος νεκρός. Το κεφάλι γέρνει προς τα πίσω, ενώ αίμα τρέχει ακόμη από την πληγή. Είναι ενδεδυμένος με διακονικό άμφιο, διακοσμημένο με χρυσές παρυφές και γεωμετρικά φυτικά μοτίβα. Η Εύα είναι ολόκληρη καλυμμένη από τα ενδύματά της, γονατιστή στα πόδια του Άβελ. Το πρόσωπό της έχει σήμερα καταστραφεί, αλλά η θλίψη της γίνεται φανερή μέσω της κίνησής της. Με το αριστερό χέρι υψώνει το αντίστοιχο χέρι του νεκρού της γιου, ενώ με το δεξί τραβά τα μαλλιά που βγαίνουν σε βοστρύχους από το μαφόριο. Αριστερά αποδίδεται ο Αδάμ, να κάθεται σε χαμηλό βράχο, στραμμένος κατά τα τρία τέταρτα προς το κέντρο της σύνθεσης. Εικονίζεται με υψωμένα τα χέρια και την κεφαλή προς τον ιπτάμενο άγγελο που καταλαμβάνει τον κεντρικό άξονα της σύνθεσης. Αυτός μεταφέρει τον λόγο του Θεού, ο οποίος αναγράφεται

¹⁵⁶¹ Μονή Διονυσίου, εικ. 558. Εδώ διαφοροποιείται η απόδοση του Κάιν στη σκηνή του Ελέγχου. Εικονίζεται με υψωμένο το δεξί χέρι προς τον Θεό, σε χειρονομία συνομιλίας. Επίσης, λόγω έλλειψης χώρου, τα δύο γεγονότα ξεχωρίζουν μέσα από την τοποθέτηση της μορφής του Κάιν σε διαφορετικά επίπεδα που ορίζονται από το βραχώδες τοπίο. Η σκηνή του Ελέγχου ή πιθανότατα της Τιμωρίας του Κάιν αναφέρεται στον εικονογραφικό διάκοσμο του ναού της μονής Παντοκράτορος και στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στη μονή Διονυσίου [Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 321 (αρ. 237) και 272 (αρ. 75)· και στις δύο περιπτώσεις χαρακτηρίζεται ως *Φυγή του Κάιν*].

¹⁵⁶² Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 146, εικ. 230.

¹⁵⁶³ Η παράσταση συμφωνεί με την περιγραφή της Ερμηνείας (*Ερμηνεία*, 48-49).

και στην επιγραφή της παράστασης ΚΑΙ ΕΙΠΕΝ Ο ΑΓΓΕΛΟΣ / ΠΡΟΣ ΤΟΝ ΑΔΑΜ / ΜΗ ΚΛΕΙΕΙΣ / ΑΝΑΣΤΗΣΕ / ΤΑΙ ΓΑΡ ΤΗ / ΕΣΧΑΤΗ / ΗΜΕΡΑ¹⁵⁶⁴.

Ο Θρήνος του Άβελ διαμορφώθηκε πιθανότατα κατά την ύστερη βυζαντινή περίοδο καλύπτοντας τις ανάγκες διευρυμένων εικονογραφικών κύκλων Γένεσης και απαντά στον ζωγραφικό διάκοσμο του παρεκκλησίου του Αγίου Δημητρίου στην Dečani¹⁵⁶⁵. Ο ζωγράφος της λιτής της Δοχειαρίου μεταφέρει το εικονογραφικό σχήμα που χρησιμοποιείται στον νάρθηκα της μονής Διονυσίου¹⁵⁶⁶, το οποίο αντιγράφει την παράσταση στην τράπεζα της Λαύρας¹⁵⁶⁷.

Οι σκηνές από τον εικονογραφικό κύκλο της Γένεσης στη λιτή της Δοχειαρίου παραμένουν πιστές στους εικονογραφικούς τύπους που χρησιμοποίησε ο Θεοφάνης στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά. Πρόκειται για τα ίδια σχήματα, που ελαφρώς τροποποιημένα υιοθετούνται από τον ζωγράφο στον

¹⁵⁶⁴ Όπου αντί του ρήματος *κλαίεις* γράφεται *κλείεις*. Το χωρίο της επιγραφής δεν αναφέρεται στο βιβλίο της Γένεσης, αλλά προέρχεται πιθανότατα από τα απόκρυφα κείμενα της Αποκάλυψης του Μωυσή (Tischendorf, *Apokalypses*, κυρίως 21-22). Το σώμα του Άβελ, σύμφωνα με την Αποκάλυψη του Μωυσή, βρέθηκε κατά την ταφή του Αδάμ, οπότε οι δυο τους τάφηκαν στον ίδιο χώρο. Η παράσταση του Θρήνου του Άβελ εμπνέεται πιθανότατα από το ανωτέρω κείμενο και δημιουργήθηκε ώστε να εικονογραφήσει μια αναπτυγμένη εκδοχή του κύκλου της Γένεσης, συνδυάζοντας την αφήγηση της Παλαιάς Διαθήκης με απόκρυφα κείμενα. Το κείμενο που συνοδεύει τη σκηνή αναφέρεται στον Αδάμ και εκφωνείται από τον Θεό, όταν τον καλεί στον τάφο δίνοντας του την υπόσχεση: «Ἀναστήσω σε ἐν τῇ ἐσχάτῃ ἡμέρᾳ ἐν τῇ ἀναστάσει μετὰ παντὸς τῶν ἀνθρώπου τοῦ ἐκ τοῦ σπέρματός σου» (ό.π., 22). Είναι άλλωστε σαφής από το ανωτέρω κείμενο η εξομοίωση του Αδάμ και του Άβελ, καθώς και ο σωτηριολογικός χαρακτήρας του μηνύματος του Κυρίου προς τον Αδάμ, που προαναγγέλλει την Ανάσταση.

¹⁵⁶⁵ Μαρκονίτς – Μαρκονίτς, «Genesis cycle», εικ. 4 και Ρετκονίτς – Βοσκοβίτς, *Dečani*, εικ. CCLVI.1. Στην παράσταση της Dečani η γονατιστή Εύα αγκαλιάζει το νεκρό σώμα του Άβελ, ενώ πίσω της ο Αδάμ με έντονες χειρονομίες εκφράζει τη θλίψη του. Η σκηνή εκτυλίσσεται μπροστά από φανταστικό οικοδόμημα με σταυρό. Ο άγγελος εικονίζεται αριστερά, ολόσωμος, μεταφέροντας το μήνυμα *χώμα είσαι και χώμα θα γίνεις* (Μαρκονίτς – Μαρκονίτς, «Genesis cycle», 333, εικ. 4). Οι ίδιοι μελετητές αναφέρουν ότι το πρότυπο της σύνθεσης πρέπει να αναζητηθεί στις απεικονίσεις των Ομιλιών του Κοκκινοβάφου, καθώς επίσης ότι στην Dečani για πρώτη φορά ο Αδάμ αποδίδεται στον τύπο του γενειοφόρου μεσήλικα. Στον αφηγηματικό κύκλο της Dečani προστίθεται επίσης η σκηνή του ενταφιασμού του Άβελ (Μαρκονίτς – Μαρκονίτς, «Genesis cycle», εικ. 5 και Ρετκονίτς – Βοσκοβίτς, *Dečani*, εικ. CCLVII.1). Ο Θρήνος του Άβελ αναφέρεται επίσης στον ναό της μονής Παντοκράτορος (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 321 (αρ. 238). Αντίθετα, στις Οκτατεύχους η ιστορία των Άβελ και Κάιν τελειώνει με την παράσταση της Γέννησης του Ενώχ (βλ. υποσ. 1560). Ο αντίστοιχος κύκλος στο βόρειο εξαρτικό της Φιλανθρωπηγών κλείνει με την παράσταση της Γέννησης του Σηθ (Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 146, εικ. 230).

¹⁵⁶⁶ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 558 και 559 (λεπτομέρεια). Μέσω της σκηνής μπορούμε να ανασυνθέσουμε το κατεστραμμένο σήμερα πρόσωπο της Εύας. Από τη σύνθεση της Διονυσίου αντιγράφει επίσης το χωρίο της επιγραφής που αναγράφεται στο επεισόδιο.

¹⁵⁶⁷ Millet, *Monuments*, εικ. 150-151.1 και 151.3. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου, στο πλαίσιο του εκλεκτικισμού που τον διακρίνει στην άντληση προτύπων, χρησιμοποιεί για την απόδοση του νεκρού Άβελ τον εικονογραφικό τύπο της τράπεζας της Λαύρας και παραλείπει το χιτώνα που φορά στον νάρθηκα της Διονυσίου. Η παράσταση του Θρήνου του Άβελ αναφέρεται επίσης στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στη μονή Διονυσίου [Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 272 (αρ. 76)], όπου χαρακτηρίζεται *Θρήνος των Πρωτόπλαστων* αλλά αφορά προφανώς στον Θρήνο του Άβελ.

νάρθηκα της μονής Διονυσίου. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου μεταφέρει τους εικονογραφικούς αυτούς τύπους αυτούσιους, χωρίς να καινοτομεί, παραμένοντας προσηλωμένος στο θεματολόγιο της αποκαλούμενης κρητικής εικονογραφίας, η οποία φαίνεται να επιστρέφει σε πρότυπα της μεσοβυζαντινής ζωγραφικής παράδοσης και συγκεκριμένα στις μικρογραφίες των Οκτατεύχων. Εκεί πιθανώς πρέπει να αναζητηθεί το αρχέτυπο για τη δημιουργία του εικονογραφικού κύκλου της Γένεσης, ο οποίος μοιάζει να εξελίσσεται χωρίς ιδιαίτερες αλλαγές κατά τη διάρκεια της βυζαντινής ζωγραφικής παράδοσης, μέσα από ευάριθμα και διάσπαρτα στον γεωγραφικό χώρο ζωγραφικά σύνολα της υστεροβυζαντινής περιόδου (Άγιος Μάρκος, Capella Palatina, Monreale, Dečani).

3. Μεμονωμένες σκηνές

Η Φιλοξενία του Αβραάμ

επιγραφή: Η ΑΓΙΑ ΤΡΙΑΣ (σχ. 13, αρ. 276 / εικ. 220)

Στο υπέρθυρο της πόρτας που ανοίγεται στον δυτικό τοίχο της λιτής εικονίζεται η παράσταση της Αγίας Τριάδας, με τη μορφή της Φιλοξενίας των Αγγέλων από τον Αβραάμ (Γένεση, 18.1-15). Η σκηνή οργανώνεται γύρω από ξυλόγλυπτο ημικυκλικό τραπέζι πάνω στο οποίο τοποθετούνται διάφορα οικιακά σκεύη και φαγητά και αναπτύσσεται με άξονα συμμετρίας τον κεντρικό άγγελο, στην κεφαλή του τραπεζιού¹⁵⁶⁸. Δημιουργείται μια κλειστή γεωμετρική σύνθεση, που εγγράφεται σε νοητό τρίγωνο με κορυφή το κέντρο του ημικυκλικού υπερθύρου. Οι τρεις άγγελοι της παλαιοδιαθηκικής αφήγησης εικονίζονται καθισμένοι σε ξυλόγλυπτα σκαμνιά φορώντας χιτώνα και ιμάτιο. Και οι τρεις κρατούν στο αριστερό χέρι ράβδο, ενώ με το δεξί ευλογούν την τροφή που βρίσκεται στο τραπέζι. Ο Αβραάμ και η Σάρα, με τα τυπικά φυσιογνωμικά τους χαρακτηριστικά, αποδίδονται όρθιοι πίσω από τους αγγέλους κρατώντας στα χέρια δοχεία με τις προσφορές προς τους φιλοξενούμενους. Το σκηνικό βάθος της σύνθεσης αποτελείται από ενιαίο τοίχο με δύο μακρόστενα κτίρια σε κάθε πλευρά, στα οποία προβάλλουν οι προπάτορες.

¹⁵⁶⁸ Ενδιαφέρον παρουσιάζει η προσπάθεια του ζωγράφου να αποδώσει με λεπτομέρεια και σχεδόν φυσιοκρατικό τρόπο τον οικιακό εξοπλισμό αλλά και το ίδιο το φαγητό, καθώς και τα ποτά που έχουν σερβιριστεί στο τραπέζι.

Η παράσταση της Φιλοξενίας του Αβραάμ¹⁵⁶⁹, λόγω του συμβολικού της περιεχομένου, απέκτησε ξεχωριστή θέση στη χριστιανική εικονογραφία ήδη από την πρωτοχριστιανική περίοδο¹⁵⁷⁰. Κατά τους μετέπειτα χρόνους διαμορφώθηκαν διάφοροι εικονογραφικοί τύποι για την απόδοση του θέματος. Το σχήμα που υιοθετείται από τον ζωγράφο της Δοχειαρίου ανάγεται στην υστεροβυζαντινή περίοδο¹⁵⁷¹. Ο εικονογραφικός αυτός τύπος αναδιαμορφώθηκε από τους ζωγράφους της κρητικής σχολής ζωγραφικής φορητών εικόνων κατά τον 15ο και 16ο αιώνα, για να αποκτήσει μεγάλη ακτινοβολία σε σύγχρονα και μεταγενέστερα έργα της περιόδου στην ευρύτερη βαλκανική χερσόνησο¹⁵⁷². Με τον ίδιο τρόπο αποδίδεται η σκηνή στην αψίδα του διακονικού της μονής Δοχειαρίου¹⁵⁷³, η οποία μεταφέρει τον εικονογραφικό τύπο που απαντά νωρίτερα

¹⁵⁶⁹ *Ερμηνεία*, 51.

¹⁵⁷⁰ Μουρίκη, «Φιλοξενία Αβραάμ», 87-112, Κουκιάρης, *Θάματα-Εμφανίσεις*, 106-108, Stavropoulou-Makri, *Veltsista*, 37-39, Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο Τριών Ιεραχών*, 80-83. Πρβλ. Lucchesi Palli, «Abraham», 21-23, Wessel K., «Abraham», *RBK*, 1 (1963), 18-19 (*Die Philoxenie*), Γκιολές, *Οι τοιχογραφίες Διονυσίου*, 28.

¹⁵⁷¹ Βλ. αναλυτικά Μουρίκη, «Φιλοξενία Αβραάμ», 87-106. Ο εικονογραφικός τύπος εμφανίζεται κατά τον 14ο αιώνα στο παρεκκλήσιο των Αρχαγγέλων (πλάγια στοά) στη μονή Χιλανδαρίου (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 205, αρ. 15, εικόνα της παράστασης στη σελίδα 206 και *Hilandar*, 247). Παρατηρείται η ίδια διάταξη των μορφών στο χώρο, με τους προπάτορες όμως σεβίζοντες. Επιπλέον παραδείγματα της περιόδου αναφέρονται επίσης στον ναό (ό.π., 183, αρ. 164) και στην τράπεζα της ίδιας μονής (ό.π., 195, αρ. 148).

¹⁵⁷² Ό.π., 106-112 και *Εικόνες Κρητικής Τέχνης*, 560-562. Βλ. ενδεικτικά τα παραδείγματα που αναφέρει η Μουρίκη, «Φιλοξενία Αβραάμ», εικ. 39. Πρβλ. τις εικόνες που αναφέρει ο Chatzidakis, *Icons of Patmos*, 95 (εικ. 109), 173 (εικ. 197), εικ. 201, όπου η σκηνή της Φιλοξενίας εντάσσεται σε εικόνα του Ανδρέα Ρίτζου με παραστάσεις της Ανάληψης, Ετοιμασίας του Θρόνου και αγίων. Βλ. επίσης Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κέρκυρας*, 100-101, εικ. 199. Η ίδια εικόνα και στον κατάλογο Χονδρογιάννης Σ., *Μουσείο Αντιβουινιώτισσας. Κέρκυρα*, Θεσσαλονίκη 2010, 62. *Εικόνες Φιλοξενίας στο Μουσείο Μπενάκη και στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (Μπαλτογιάννη Χρ., Εικόνες. Ο Χριστός στην Ενσάρκωση και στο Πάθος*, Αθήνα 2003, 103-113). Η εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου και στο Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες Βυζαντινού Μουσείου*, 118-121. Επίσης, εικόνα από τη μονή Ημιον (Κουκιάρης, *Άγγελοι-Αρχάγγελοι*, εικ. 3), εικόνα της μονής Μοραča (ό.π., εικ. 12) και τοιχογραφία της μονής του Αγίου Γεωργίου Μαλεσίνας (ό.π., εικ. 31).

¹⁵⁷³ Προσωπική παρατήρηση. Με παρόμοιο τρόπο αποδίδεται επίσης στην τράπεζα της μονής Διονυσίου (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 267, αρ. 37 και Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 118), ενώ παραλλαγή της χρησιμοποιείται στην τράπεζα της Δοχειαρίου, στο ζωγραφικό στρώμα του 1700 (Κουκιάρης, *Άγγελοι-Αρχάγγελοι*, εικ. 42). Ανάλογος εικονογραφικός τύπος υιοθετείται στον ζωγραφικό διάκοσμο του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου (17ος αι.) στην Ουζντίνα Θεσπρωτίας (Κωνσταντίνος Δ., «Ουζντίνα Θεσπρωτίας: Η ιστορική διαδρομή, η πολεοδομική εξέλιξη και τα μνημεία ενός αρχαίου και μεσαιωνικού οικισμού», *ΔΧΑΕ* 15 (1989-1990) 102, εικ. 28).

στις μονές Μεταμόρφωσης Μετεώρων¹⁵⁷⁴ και Δουσίκου¹⁵⁷⁵. Ο ίδιος εικονογραφικός τύπος υιοθετείται επίσης στη λιτή της μονής Φιλανθρωπηνών¹⁵⁷⁶ και στη Μεταμόρφωση της Βελτσίστας¹⁵⁷⁷. Με ανάλογη συχνότητα χρησιμοποιείται και ο εικονογραφικός τύπος που παραλείπει τις μορφές του Αβραάμ και της Σάρας¹⁵⁷⁸.

Στο εσωράχιο της κόγχης με την παράσταση της Φιλοξενίας του Αβραάμ εικονίζονται, από αριστερά προς τα δεξιά, οι ιεράρχες Διονύσιος ο Αρεοπαγίτης [επιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟΣ) / ΔΙΟΝΥΣΙ / ΟΣ / Ο ΑΡΕΟΠΑΓΙ / ΤΗΣ], Ιάκωβος ο Αδελφόθεος [επιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟΣ) / ΙΑΚΩΒΟΣ / Ο ΑΔΕΛΦΟ / ΘΕΟΣ], Ιερόθεος [επιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟΣ) / ΙΕΡΟ / ΘΕΟΣ] και Τιμόθεος [επιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟΣ) /

¹⁵⁷⁴ Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, 121, όπου η παράσταση διακρίνεται κατά το ήμισυ πίσω από τον κίονα. Η εικόνα δημοσιευμένη από Μουρίκη, «Φιλοξενία Αβραάμ», εικ. 38.1. Ανάμεσα στις παραστάσεις παρατηρούνται ομοιότητες στη διάταξη των μορφών στο χώρο και το αρχιτεκτονικό βάθος της σύνθεσης, τις θέσεις, στάσεις και κινήσεις των αγγέλων, το τραπέζι, τα σκεύη που απλώνονται πάνω του, αλλά και στο ύφασμα που πέφτει στην άνω του πλευρά. Η μόνη διαφορά εντοπίζεται στα σκεύη που οι προπάτορες κρατούν στα χέρια. Με ανάλογο τρόπο αποδίδεται η παράσταση και στη μονή Ρουσάνου (Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 194-195, εικ. 150).

¹⁵⁷⁵ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Στην παράσταση υιοθετείται ο ίδιος εικονογραφικός τύπος και η διάταξη των μορφών στο χώρο, μόνο που το τραπέζι είναι παραλληλόγραμμο και οι άγγελοι δεν κρατούν ράβδους αλλά κλειστά ειλητάρια. Κοινό είναι και το αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος.

¹⁵⁷⁶ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 97, εικ. 67. Γαρίδης — Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 88, εικ. 132.

¹⁵⁷⁷ Stavropoulou-Makri, *Veltsista*, εικ. 9.

¹⁵⁷⁸ Στην αψίδα του ΝΑ γωνιακού διαμερίσματος (διακονικού) της Μεγίστης Λαύρας (Millet, *Monuments*, εικ. 121.3), στην αψίδα του διακονικού της μονής Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, *Σταυρονικήτα*, εικ. 73), στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ιωάννη του Βαπτιστή στην ίδια μονή (ό.π., εικ. 212), στην ανατολική κόγχη του τυπικαρίου της μονής Διονυσίου (*Μονή Διονυσίου*, εικ. 200, διακρίνεται τμήμα της παράστασης), στη λιτή της ανωτέρω μονής (ό.π., εικ. 400, όπου είναι φανερές οι ομοιότητες με την παράσταση της Δοχειαρίου στη διάρθρωση των αντικειμένων στο τραπέζι). Παραστάσεις Φιλοξενίας του Αβραάμ, χωρίς όμως να γνωρίζουμε τον εικονογραφικό τύπο που ακολουθούν αναφέρονται επίσης στο θόλο του νότιου τυπικαρίου της μονής Κουτλουμουσίου (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 301, αρ. 189), στην πρόθεση του Παλαιού Καθολικού της μονής Ξενοφώντος (ό.π., 398, αρ. 142), στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ιωάννη Θεολόγου στη μονή Διονυσίου (ό.π., 271, αρ. 26), στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ιωάννη Θεολόγου στο κελλί Προκοπίου της μονής Διονυσίου (ό.π., 164, αρ. 32), στον ναό του Αγίου Γεωργίου, Προβάτα, Μεγίστης Λαύρας (ό.π., 111, αρ. 55), στη στοά της τράπεζας Διονυσίου (261, αρ. 25), στο παρεκκλήσιο των Αγίων Αναργύρων της μονής Διονυσίου (ό.π., 279, αρ. 25), στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου της ίδιας μονής (ό.π., 281, αρ. 8), στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ιωάννη Χρυσοστόμου της ίδιας μονής (ό.π., 284, αρ. 18), στον ναό των Αγίων Αναργύρων, στο Μετόχι του Μονοξυλίτη της μονής Διονυσίου (ό.π., 293, αρ. 17) και στο τυπικόριο της μονής Παντοκράτορος (322, αρ. 273).

TIMO / ΘΕΟΣ]. Εικονίζονται σε προτομή, εντός μεταλλίου¹⁵⁷⁹, ενδεδυμένοι, εκτός από τον Τιμόθεο¹⁵⁸⁰, με πολυσταύριο φαιλόλιο και σταυροφόρο ωμοφόριο να κρατούν με το αριστερό χέρι (Ιάκωβος, Ιερόθεος) ή και τα δύο χέρια (Διονύσιος) κλειστό κώδικα με πολυτελή στάχωση. Οι τέσσερις ιεράρχες, σύμφωνα με ομιλητικά κείμενα, έχουν συνδεθεί με την Κοίμηση της Θεοτόκου¹⁵⁸¹. Πρόκειται επίσης για μεγάλους Πατέρες της πρωτοχριστιανικής Εκκλησίας της Ανατολής που εργάστηκαν για την παγίωση της επίγειας Εκκλησίας και οι οποίοι συμπεριλαμβάνονται στους συλλειτουργούντες ιεράρχες στο εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού Βήματος. Η συνδυαστική απεικόνισή τους με τη συμβολική παράσταση της Φιλοξενίας του Αβραάμ υπαγορεύεται πιθανώς από την επιθυμία να προβληθεί η παρουσία της τριαδικής θεότητας και κατά κύριο λόγο να υπογραμμιστεί το μυστήριο της Ενσάρκωσης που συνοψίζει το έργο της θείας Οικονομίας.

Οι Τρεις παίδες εν Καμίνω

επιγραφή: βλ. περιγραφή σκηνής (σχ. 13, αρ. 267)

Η παράσταση των τριών παιδών της Βαβυλώνας και η διάσωσή τους από άγγελο δεν είναι ορατή σήμερα, καθώς στην κόγχη την οποία καταλάμβανε έχει τοποθετηθεί ξύλινο ντουλάπι που καλύπτει όλη τη ζωγραφική επιφάνεια. Η σκηνή διακρίνεται αποσπασματικά στο φωτογραφικό λεύκωμα του G. Millet¹⁵⁸². Η αποκατάστασή της είναι δυνατή με τη βοήθεια της ίδιας σκηνής, η οποία

¹⁵⁷⁹ Ο Διονύσιος Αρεοπαγίτης, ο οποίος θεωρείται πρώτος επίσκοπος Αθηνών, είναι γέρος, με μακριά δικαλωτά γένια και κοντά ατίθασα μαλλιά (πρβλ. *Ερμηνεία*, 154, 268, 291, όπου χαρακτηρίζεται γέρων σγουροκέφαλος, διχαλογένης, μακρυμάλλης). Ο Ιάκωβος ο Αδελφόθεος, πρώτος επίσκοπος Ιεροσολύμων και αδελφός του Χριστού, είναι επίσης γέρος με μακριά δικαλωτή γενειάδα και κοντά μαλλιά που αραιώνουν στο μέτωπο (πρβλ. *Ερμηνεία*, 154, 268, όπου χαρακτηρίζεται γέρων σγουροκέφαλος, μακρυγένης). Ο Ιερόθεος, επίσης επίσκοπος Αθηνών (πρώτος ή μετά τον Αρεοπαγίτη), είναι γέρος με κοντά μαλλιά και μακριά γενειάδα (πρβλ. *Ερμηνεία*, 155, 268). Ο Τιμόθεος, απόστολος και επίσκοπος Εφέσου, είναι νεότερος, φαλακρός και με κοντή γενειάδα (πρβλ. *Ερμηνεία*, 264, 299, όπου χαρακτηρίζεται νέος σιμογένης). Οι τέσσερις ιεράρχες εικονίζονται με τον καθιερωμένο για την απόδοσή τους φυσιογνωμικό τύπο. Συγκεκριμένα τον τύπο που χρησιμοποιείται στα αγιορείτικα μνημεία του 16ου αιώνα στην παράσταση της Κοίμησης της Θεοτόκου. Βλ. ενδεικτικά Μεγίστη Λαύρα (Millet, *Monuments*, εικ. 132.1), Διονυσίου (*Μονή Διονυσίου*, εικ. 296) και Δοχειαρίου (Millet, *Monuments*, εικ. 216.1).

¹⁵⁸⁰ Ο Τιμόθεος φέρει μόνο σταυροφόρο ωμοφόριο πάνω από απλό χιτώνα. Επίσης, σε αντίθεση με τους υπολοίπους, κρατά με το αριστερό κλειστό ειλητάριο.

¹⁵⁸¹ Γκιολές, *Οι τοιχογραφίες Διονυσίου*, 100, σημ. 467. Οι τρεις εκ των τεσσάρων αναφέρονται και στην *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης του Διονυσίου* (*Ερμηνεία*, 144) στην παράσταση της Κοίμησης της Θεοτόκου. Στην παρούσα παράσταση οι τέσσερις ιεράρχες μπορούν έμμεσα να συσχετιστούν με τη Θεοτόκο λόγω της ιδιαίτερης λατρείας της στο Άγιο Όρος.

¹⁵⁸² Millet, *Monuments*, εικ. 239.3.

κοσμί το τερταρτοσφαίριο της αψίδας στον νότιο τοίχο του ΒΑ γωνιακού διαμερίσματος (πρόθεση) του κυρίως ναού της Δοχειαρίου¹⁵⁸³. Στην παράσταση της πρόθεσης, η οποία στάθηκε πιθανότατα το πρότυπο για τη δημιουργία της σκηνής στον δυτικό τοίχο της λιτής, οι Τρεις παίδες εικονίζονται μέσα σε ορθογώνιο καμίνι μέχρι το ύψος των γονάτων. Ο Αζαρίας (επιγραφή: ΑΖΑ / ΡΙΑΣ), στο κέντρο της σύνθεσης, εικονίζεται μετωπικός και σε στάση δέησης, ενώ τον πλαισιώνουν στραμμένοι προς αυτόν και κοιτώντας τον άγγελο δεξιά ο Μισαήλ (επιγραφή: ΜΙΣΑΗΛ) και αριστερά ο Ανανίας (επιγραφή: ΑΝΑΝΙΑΣ)¹⁵⁸⁴. Πίσω από τον Αζαρία, σε υψηλότερο επίπεδο, στέκεται ο άγγελος Κυρίου (επιγραφή: ΑΓΓΕΛΟΣ ΚΥΡΙΟΥ) απλώνοντας τα χέρια και τα φτερά, για να προστατεύσει τους τρεις παίδες από τις φλόγες της καμίνου. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου υιοθετεί τον συνοπτικό εικονογραφικό τύπο¹⁵⁸⁵ για την απόδοση της σκηνής, γνωστό ήδη στην “κρητική” εικονογραφία από τις παραστάσεις του Θεοφάνη στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά¹⁵⁸⁶ και στη Μεγίστη Λαύρα¹⁵⁸⁷. Με όμοιο τρόπο αποδίδεται η σκηνή στη Μολυβοκκλησιά¹⁵⁸⁸, καθώς και στις λιτές των μονών Διονυσίου¹⁵⁸⁹, Μεταμόρφωσης Μετεώρων¹⁵⁹⁰ και Ρουσάνου¹⁵⁹¹.

Ο προφήτης Ιωνάς

επιγραφή: Η ΕΚ ΤΟΥ ΚΥΤΟΥΣ / ΑΝΑΔΟΣΙΣ ΤΟΥ / ΠΡΟΦΥΤΟΥ ΙΩ / ΝΑ (σχ. 13, αρ. 217 / εικ. 227.α)

Στη νότια πλευρά του δυτικού τοίχου, στη δεύτερη ζώνη διακόσμησης και εντός πλαισίου που ορίζεται από πλατιά κόκκινη ταινία, εικονίζεται ο Ιωνάς στο

¹⁵⁸³ Προσωπική παρατήρηση. Βλ. σχέδιο 10.1.3 στο Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριον*, 338 (αρ. 219).

¹⁵⁸⁴ Οι επιγραφές των ονομάτων τους διακρίνονται στη φωτογραφία του λευκώματος του G. Millet.

¹⁵⁸⁵ *Ερμηνεία*, 69. Για την παράσταση βλ. αναλυτικά Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 193-195 και Κουκιάρης, *Θαύματα-Εμφανίσεις*, 138-140.

¹⁵⁸⁶ Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Άγιος Νικόλαος Αναπαυσάς*, 267.

¹⁵⁸⁷ Millet, *Monuments*, εικ. 120.2. Σε σχέση με τα έργα του Θεοφάνη, η σύνθεση της Δοχειαρίου διαφοροποιείται στη φορά του αγγέλου.

¹⁵⁸⁸ Ό.π., εικ. 157.1

¹⁵⁸⁹ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 402.

¹⁵⁹⁰ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Με τον ίδιο τρόπο αποδίδεται η σκηνή και στη μονή Δουσίκου, στον διάκοσμο του Ιερού Βήματος (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.).

¹⁵⁹¹ Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 253-254 (όπου επιπλέον παραδείγματα), εικ. 233. Εντάσσεται στον κύκλο του Μηνολογίου και εικονίζεται με την παράσταση του προφήτη Δανιήλ στον λάκκο των λεόντων.

στόμα του κήτους¹⁵⁹². Ο προφήτης παριστάνεται να εξέρχεται από το στόμα φανταστικού θαλάσσιου κήτους με το σώμα του σε στροφή τριών τετάρτων και να υψώνει τον κορμό και το κεφάλι προς τον ουρανό. Είναι γέρος, φαλακρός με κοντό γένι¹⁵⁹³ και κρατά στα χέρια ειλητάριο, το οποίο ξετυλίγεται προς τα πάνω, με την επιγραφή ΕΒΟΗΣΑ / ΠΡΟΣ Κ(ΥΡΙΟ)Ν ΤΟΝ Θ(ΕΟ)Ν ΜΟΥ / ΚΑΙ ΑΝΗΓΑΓΕ / ΜΕ ΕΞ ΑΔΟΥ / ΚΑΤΩΤΑΤΟΥ. Το κήτος έχει τη μορφή δράκοντα με λέπια, τα οποία αποδίδονται με απλές ημικυκλικές γραμμές. Καταλαμβάνει το κέντρο της σύνθεσης έχοντας το κεφάλι αριστερά και αναδιπλωμένη την ουρά δεξιά. Στο βάθος της σκηνής, και πίσω από τη θάλασσα, εικονίζεται κομμάτι στεριάς με βραχώδη βουνά και ελάχιστη βλάστηση. Η παράσταση, λόγω του συμβολικού της περιεχομένου, απαντά ανάμεσα σε άλλες σκηνές του βίου του προφήτη από τους πρώτους χριστιανικούς χρόνους, ενώ συμπεριλαμβάνεται στην εικονογράφιση των βυζαντινών ψαλτηρίων¹⁵⁹⁴. Η εικονογραφία της σκηνής διαμορφώνεται, ως προς τις βασικές της αρχές, τη μεσοβυζαντινή περίοδο¹⁵⁹⁵. Η παράσταση στη λιτή της Δοχειαρίου ακολουθεί την παράδοση που δημιουργήθηκε από τον Θεοφάνη στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά¹⁵⁹⁶. Παρόμοια επίσης αποδίδεται από τον Τζώρτζη στη μονή Δουσίκου¹⁵⁹⁷ και τους ανώνυμους

¹⁵⁹² *Ερμηνεία*, 71.

¹⁵⁹³ Ό.π., 78.

¹⁵⁹⁴ Ștefănescu, *L'illustration des Liturgies*, 153-155, Paul-Red J., «Jonas», *Lchl* 2 (1970) 414-421, Wessel K., «Jonas», *Rbk* 21 (1976) 647-655, Spitzing, *Lexikon*, 175-176. Βλ. επίσης Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο Τριών Ιεραρχών*, 79-80 και σημ. 155 σχετικά με την εικονογράφιση των ψαλτηρίων. Πρβλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες Ζακύνθου*, 220. Η σκηνή αποτελεί προεικόνιση της Ενσάρκωσης και προτύπωση της τριήμερης ταφής και ανάστασης του Χριστού (Ματθαίος, 12.40, Λουκάς, 11.29-31).

¹⁵⁹⁵ Βλ. ενδεικτικά το fol. 253ν του ψαλτηρίου του Bristol (Dufrenne, S., *L'illustration des psautiers grecs du moyen âge*, Paris 1966, εικ. 60).

¹⁵⁹⁶ Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Άγιος Νικόλαος Αναπαυσάς*, 188-189. Η σκηνή τοποθετείται στο μέτωπο της κτιστής Αγίας Τράπεζας και έχει ορθογώνια διάταξη. Το κήτος ζωγραφίζεται επίσης στην επιφάνεια της θάλασσας να αποδίδει όμως τον προφήτη στη στεριά. Ο Τζώρτζης και ο ανώνυμος ζωγράφος της Δοχειαρίου μεταφέρουν από το αρχέτυπο του Θεοφάνη τη μορφή του Ιωνά και το φυσικό τοπίο στη δεξιά πλευρά της σύνθεσης. Στην περίπτωση του Τζώρτζη είναι ορατή η προσήλωση στο πρότυπο, καθώς αποδίδει με τον ίδιο σχεδόν τρόπο τα χαμηλά δέντρα του φυσικού σκηνικού βάθους.

¹⁵⁹⁷ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α., με μόνη ίσως διαφορά στην απόληξη του ξεδιπλωμένου ειλητού που κρατά ο προφήτης.

ζωγράφους στις μονές Μεταμορφώσεως¹⁵⁹⁸ και Ρουσάνου¹⁵⁹⁹ στα Μετέωρα. Παραλλαγή του εικονογραφικού τύπου ακολουθείται στον νάρθηκα της μονής Διονυσίου¹⁶⁰⁰, όπου η σύνθεση αναπτύσσεται εντός υδάτινης έκτασης που περιβάλλεται από στεριά. Σε αυτήν ο προφήτης εξέρχεται από το στόμα του κήτους και στρέφεται προς τον θεατή.

Ο προφήτης Ηλίας

επιγραφή: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΗΛΙΑΣ (σχ. 13, αρ. 220 / εικ. 227.Β)

Συμμετρικά προς τον προφήτη Ιωνά, στη βόρεια πλευρά του δυτικού τοίχου της λιτής, εικονίζεται ο προφήτης Ηλίας «ἐν τῷ χειμάρρῳ Χορρῶθ τοῦ ἐπὶ προσώπου τοῦ Ιορδάνου» (Βασιλείων Γ', 17.3). Ο προφήτης, γέρος με μακριά λευκά μαλλιά και γενειάδα, παριστάνεται στο κέντρο της σύνθεσης καθισμένος σε επίπεδο που διαμορφώνει ο βράχος φορώντας χιτώνα και μηλωτή δεμένη στο στήθος¹⁶⁰¹. Αποδίδεται στραμμένος κατά τα τρία τέταρτα να στηρίζει με το δεξί χέρι το κεφάλι, το οποίο στρέφει προς τον κόρακα που τον πλησιάζει μεταφέροντας τροφή¹⁶⁰². Το φυσικό βάθος της σύνθεσης ορίζει βραχώδες βουνό με δύο κορυφές και αραιή βλάστηση, ενώ το σπηλαιώδες άνοιγμα, που συνήθως καταλαμβάνει το κέντρο της σκηνής, περιορίζεται στην παράσταση της Δοχειαρίου στην αριστερή πλευρά. Ο εικονογραφικός τύπος που υιοθετείται στη λιτή για την απόδοση της διαμονής του προφήτη στην έρημο διαμορφώνεται κατά την ύστερη βυζαντινή περίοδο και επιβιώνει σχεδόν αμετάβλητος στη

¹⁵⁹⁸ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Στον κύκλο του Μηνολογίου της λιτής. Πρβλ. Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, εικ. 42.

¹⁵⁹⁹ Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 191-192, εικ. 148. Κατά τον 17ο αιώνα απαντά επίσης στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της μονής Βαρλαάμ στα Μετέωρα (Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο Τριών Ιεραρχών*, εικ. 43). Η παράσταση εμφανίζεται κι ως μεμονωμένη σκηνή στη ζωγραφική φορητών εικόνων του 18ου αιώνα στα Επτάνησα (βλ. ενδεικτικά Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες Ζακύνθου*, 218-222).

¹⁶⁰⁰ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 556. Η σύνθεση επαναλαμβάνεται στο παρεκκλήσιο των Αρχαγγέλων της μονής Διονυσίου (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 255, αρ. 27), στη *Σύναξις* (ό.π., 259, αρ. 29), καθώς επίσης στο παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου (ό.π., 276, αρ. 13, Βαφειάδης, *Δανιήλ μοναχός*, 104-105, εικ. 59), στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ιωάννου Χρυσοστόμου (ό.π., 284, αρ. 8) και στον κοιμητηριακό ναό των Αγίων Πάντων (290, αρ. 52) της ίδιας μονής. Στην παράσταση του Αγίου Γεωργίου ακολουθείται ελαφρώς παραλλαγμένος ο εικονογραφικός τύπος του νάρθηκα της μονής. Η παράσταση αναφέρεται και στο καθολικό της μονής Ιβήρων (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 171, αρ. 99).

¹⁶⁰¹ *Ερμηνεία*, 64 και 77.

¹⁶⁰² Εικονογραφώντας το παλαιοδιαθηκικό χωρίο «καὶ ἔσται ἐκ τοῦ χειμάρρου πίεσαι ὕδωρ, καὶ τοῖς κόραξιν ἐντελοῦμαι διατρέφιν σε ἐκεῖ» (Βασιλείων Γ', 17.4).

μεταβυζαντινή εικονογραφία¹⁶⁰³. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου μεταφέρει ελαφρώς τροποποιημένο το εικονογραφικό σχήμα που έχει ήδη χρησιμοποιηθεί στην τράπεζα της Μεγίστης Λαύρας¹⁶⁰⁴ και στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ιωάννη Βαπτιστή στη μονή Σταυρονικήτα¹⁶⁰⁵. Με ανάλογο τρόπο αποδίδεται σε μνημεία που εγγράφονται στη σφαίρα επιρροής “της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας” και συγκεκριμένα σχετίζονται με το έργο των Κονταρήδων, όπως στον νότιο εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπηνών¹⁶⁰⁶, στον ναό του Αγίου Γεωργίου στο Ακραιφνιο¹⁶⁰⁷ και αργότερα, κατά τον 17ο αιώνα, στον Άγιο Μηνά στο Μονοδένρι¹⁶⁰⁸.

Η Ρίζα Ιεσσαί

επιγραφές: βλ. περιγραφή της σκηνής (σχ. 13, αρ. 222 / εικ. 210-219)

Η μνημειακή σύνθεση της Ρίζας Ιεσσαί κυριαρχεί στη δυτική πλευρά του βόρειου τοίχου και εγγράφεται σε ορθογώνιο πλαίσιο που ορίζεται από πλατιά κόκκινη ταινία. Αναπτύσσεται σε έξι οριζόντιους και έντεκα κάθετους άξονες που ορίζουν τα κλαδιά της ελισσόμενης άκανθας. Ο κεντρικός άξονας-ράβδος ξεκινά από τη βάση-ρίζα με τη μορφή του Ιεσσαί.

¹⁶⁰³ Πρβλ. Ștefănescu, *L'illustration des Liturgies*, 150-153, Réau L., «L'iconographie du prophète Elie», *Elie le prophète. I. Selon les écritures et les traditions chrétiennes*, Les Etudes Carmélitaines/Desclée de Brower 1956, 233-267, Wessel K., «Elias», *Rbk* 9 (1967) 90-93, Lucchesi Palli E., «Elias», *Lchl* 1 (1968) 607-613, Spitzing, *Lexikon*, 90-92 και Voordeckers E., «Elie dans l'art byzantin», *Elie le prophète. Bible, Tradition, Iconographie*, Colloque des 10-11.11.1985, Bruxelles 1985, 155-196. Βλ. επίσης Τούρτα, *Οι ναοί*, 65-66, όπου και σχετική εικονογραφική ανάλυση. Πρβλ. ενδεικτικά τις παραστάσεις στη Morača (Millet, *La peinture*, I, εικ. 94.2 και Ștefănescu, *L'illustration des Liturgies*, εικ. CIX) και στη μονή Τιμίου Προδρόμου στις Σέρρες (Ξυγγόπουλος, *Μονή Προδρόμου*, 22).

¹⁶⁰⁴ Millet, *Monuments*, εικ. 141.2, όπου ο προφήτης ζωγραφίζεται μπροστά και όχι δίπλα από το άνοιγμα σπηλαίου.

¹⁶⁰⁵ Χατζηδάκης, *Σταυρονικήτα*, εικ. 218. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι εικονογραφικές ομοιότητες με την εικόνα του προφήτη Ηλία του Μιχαήλ Δαμασκηνού, του δεύτερου μισού του 16ου αιώνα, στη μονή Σταυρονικήτα, όπου εικονίζεται στραμμένος αριστερά (Ε. Τσιγαρίδας, «Προφήτης Ηλίας», *Θησαυροί του Αγίου Όρους* (κατάλογος έκθεσης), Θεσσαλονίκη 1997, εικόνα αρ. 2.73, 138-139, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

¹⁶⁰⁶ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 208, εικ. 168-169, Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 187, εικ. 320. Η σκηνή συμπεριλαμβάνεται σε σκηνές της ιστορίας του προφήτη Ηλία. Κι εδώ ο προφήτης εικονίζεται μπροστά σε άνοιγμα σπηλαίου.

¹⁶⁰⁷ Κοιλιάκου, «Επισήμανση τοιχογραφιών», εικ. 2.

¹⁶⁰⁸ Τούρτα, *Οι ναοί*, εικ. 37.Β. Ο εικονογραφικός τύπος απαντά και σε σειρά φορητών εικόνων. Βλ ενδεικτικά Chatzidakis, *Icons of Patmos*, 79-80, εικ. 29, 30, *Εικόνες Κρητικής Τέχνης*, 485-486, εικ. 129, Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες Βυζαντινού Μουσείου*, 204, εικ. 62.

Ο Ιεσσαί (επιγραφή: Ο ΔΙ / ΚΑΙΟΣ / ΙΕΣΣΑΙ) (εικ. 211.α), γιος του Ιωβήδ και προπάτορας του Χριστού¹⁶⁰⁹, εικονίζεται στο κατώτερο τμήμα της σύνθεσης. Σήμερα το μεγαλύτερο μέρος της μορφής του καλύπτεται από τα στασίδια που έχουν τοποθετηθεί στους πλαϊνούς τοίχους της λιτής. Ορατή είναι μόνο η κεφαλή του, που προβάλλει σε φωτοστέφανο. Αποδίδεται γέρος και φαλακρός, ανακεκλιμένος σε στρώμνη και κοιμισμένος¹⁶¹⁰. Για την απόδοσή του ο ζωγράφος επαναλαμβάνει τον τύπο που χρησιμοποιείται νωρίτερα στην τράπεζα της Λαύρας¹⁶¹¹.

Η γενιά του Δαβίδ

Από τον Ιεσσαί ξεκινά η ελισσόμενη άκανθα. Τον πρώτο έλικα της άκανθας καταλαμβάνει ο προφήτης Δαβίδ¹⁶¹² (επιγραφή: ΔΑ(ΒΙ)Δ) (σχ. 14, αρ. Ι.1, εικ. 211.β), ξεκινώντας το γενεαλογικό δένδρο της βασιλικής οικογένειας που καταλήγει στον Χριστό. Αποδίδεται με τα τυπικά φυσιογνωμικά του χαρακτηριστικά, γέρος, στρογγυλογένης¹⁶¹³, να κάθεται σε μαξιλάρι που τοποθετείται πάνω σε ξυλόγλυπτο θρόνο χωρίς ερεισίνωτο και να πατά σε υποπόδιο. Φορά πολυτελή ενδυμασία και στέμμα, ενώ στα χέρια κρατά και παίζει έγχορδο μουσικό όργανο. Ο ζωγράφος μεταφέρει τον εικονογραφικό τύπο που χρησιμοποιείται στην τράπεζα της Λαύρας.

Ακολουθεί ο προφήτης Σολομώντας¹⁶¹⁴ (επιγραφή: ΣΟ / ΛΟΜΩΝ) (σχ. 14, αρ. Ι.2, εικ. 211.γ), νέος και αγένειος, φορώντας επίσης πολυτελή ενδύματα και στέμμα στο κεφάλι¹⁶¹⁵. Στέκεται με ελαφρά λυγισμένα τα γόνατα, κρατά γραφίδα στο υψωμένο δεξί χέρι και στο αριστερό ξεδιπλωμένο ειλητάριο όπου αναγράφεται Η ΣΟΦΙ / Α ΩΚΟ / ΔΟΜΗ / ΣΕΝ / ΕΑΥ / ΤΗ ΟΙ / ΚΟΝ Κ(ΑΙ) / ΗΠΕΙ /

¹⁶⁰⁹ «Καὶ ἐξελεύσεται ῥάβδος ἐκ τῆς ρίζης Ἰεσσαί, καὶ ἄνθος ἐκ τῆς ρίζης ἀναθήσεται» (Ησαΐας, 11.1).

¹⁶¹⁰ Στην *Ερμηνεία*, 74 αναφέρεται ως γέρων οξυγένης. Η μορφή φέρει πολλές φθορές λόγω της θέσης της και κυρίως της επαφής των στασιδίων με τον τοίχο. Έχει επίσης απολεπιστεί μεγάλο μέρος του φωτοστέφανού του.

¹⁶¹¹ Millet, *Monuments*, εικ. 151.3. Κρίνοντας από την παράσταση της τράπεζας της Λαύρας η άκανθα δεν ξεκινά από την οσφύ του Ιεσσαί αλλά από τη στρώμνη.

¹⁶¹² «Ἰεσσαὶ δὲ ἐγέννησεν τὸν Δαυὶδ τὸν βασιλέα» (Ματθαίος, 1.6).

¹⁶¹³ *Ερμηνεία*, 74, 262, 289.

¹⁶¹⁴ «Δαυὶδ δὲ ἐγέννησεν Σολομῶνα ἐκ τῆς τοῦ Οὐρίου» (Ματθαίος, 1.6).

¹⁶¹⁵ *Ερμηνεία*, 75, 262, 289.

ΡΗΣΕ / ΣΤΥΛΟΥΣ / ΕΠΤΑ¹⁶¹⁶. Με ανάλογο τρόπο εικονίζεται ο προφητάνακτας στην τράπεζα της Λαύρας.

Ο γιος του Σολομώντα **Ροβοάμ**¹⁶¹⁷ (επιγραφή: ΡΟΒΟ / ΑΜ) (σχ. 14, αρ. Ι.3, εικ. 211.δ) τοποθετείται στον τρίτο έλικα της άκανθας. Είναι νέος με κοντά φουντωτά μαλλιά και αραιό γένι, σύμφωνος με την περιγραφή της *Ερμηνείας*¹⁶¹⁸. Το σώμα του είναι ελαφρά στραμμένο προς τα αριστερά ενώ το κεφάλι προς τα δεξιά, σαν να συστρέφεται σε έναν νοητό άξονα. Φορά επίσης πολυτελή ενδύματα και στέμμα στο κεφάλι, ενώ τα χέρια του καλύπτονται από τον μανδύα του. Η μορφή διαφοροποιείται από την αντίστοιχη στην τράπεζα της Λαύρας.

Ο βασιλιάς **Μανασσής**¹⁶¹⁹ (επιγραφή: ΜΑΝΑ / ΣΣΗΣ) (σχ. 14, αρ. Ι.4, εικ. 210) είναι γέρος με μακριά λευκά μαλλιά που καταλήγουν σε βόστρυχους στους ώμους και πλατιά διχαλωτή γενειάδα¹⁶²⁰. Παριστάνεται μετωπικός και δεόμενος υψώνοντας τα δύο χέρια με ανεστραμμένες τις παλάμες προς τον ουρανό. Φορά βασιλική ενδυμασία και στέμμα στην κεφαλή. Με ανάλογο τρόπο αλλά διαφορετική ενδυμασία εικονίζεται στην τράπεζα της Λαύρας¹⁶²¹.

Η κορυφή της Ρίζας Ιεσσαί

Στον επόμενη έλικα της άκανθας εικονίζεται η **Θεοτόκος** (επιγραφή: ΜΗ (ΤΗΡ) / Θ(ΕΟ)Υ) (σχ. 14, αρ. Ι.5, εικ. 210). Είναι καθισμένη σε ξυλόγλυπτο θρόνο χωρίς ερεισίνωτο¹⁶²². Αποδίδεται πλάγια, ακολουθώντας τη φορά του θρόνου προς τα δεξιά, ενώ στρέφει τον κορμό προς τα αριστερά κοιτώντας ψηλά, όπου παριστάνεται να καταφθάνει με ανεμίζοντα τα ιμάτιά του ιπτάμενος άγγελος (επιγραφή: ΑΓΓΕΛΟΣ Κ(ΥΡΙΟ)Υ) (σχ. 14, αρ. Ι.6, εικ. 210). Η χειρονομία έκπληξης-αποδοχής της Μαρίας σε συνδυασμό με την κίνηση ευλογίας του

¹⁶¹⁶ Ό.π., 77. Το χωρίο προέρχεται από το Βιβλίο της Παλαιάς Διαθήκης Παροιμίες, 9.1 «Ἡ σοφία ὑποκόδησεν ἑαυτῇ οἶκον καὶ ὑπῆρξεν στύλους ἑπτὰ».

¹⁶¹⁷ «Σολομών δὲ ἐγέννησεν τὸν Ῥοβοάμ» (Ματθαίος, 1.6-7).

¹⁶¹⁸ *Ερμηνεία*, 75.

¹⁶¹⁹ Ανήκει στην ίδια γενιά βασιλιάδων μετά τους Αβία, Ασάφ, Ιωσαφάτ, Ιωράμ, Οζιάν, Ιωαθάμ, Αχάζ και Εζεκία (Ματθαίος, 1.7-9). Είναι απόγονος του Εζεκία: «Ἐζεκίας δὲ ἐγέννησεν τὸν Μανασσῆ» (Ματθαίος, 1.10).

¹⁶²⁰ *Ερμηνεία*, 75.

¹⁶²¹ Taylor, «Tree of Jesse», εικ. 19. Για την ταύτιση με τον Μανασσή βλ. Γουλούλης, *Ρίζα Ιεσσαί*, 393.

¹⁶²² Με αυτόν τον τρόπο υπογραμμίζεται επίσης η δαβιδική καταγωγή της Μαρίας, στην οποία έχουν εκτενώς αναφερθεί οι Πατέρες της Εκκλησίας (Παπαμαστοράκης, «Εικαστικό εγκώμιο», 228).

αγγέλου, ο οποίος κράτα με το αριστερό χέρι ράβδο με απόληξη κρινάνθεμου, παραπέμπουν σε παραστάσεις Ευαγγελισμού της Θεοτόκου. Με αυτόν τον τρόπο αποδίδεται εικαστικά η Ενσάρκωση του Θεού Λόγου που αποτελεί επίσης προφητεία του Ησαΐα: «ἰδοὺ ἡ παρθένος ἐν γαστρὶ ἔξει καὶ τέξεται υἷόν, καὶ καλῆσεις τὸ ὄνομα αὐτοῦ Ἐμμανουήλ» (7.14).

Ο Ιωσήφ (επιγραφή: [ΙΩ] / ΣΗΦ) (σχ. 14, αρ. II.9, εικ. 210), απόγονος του Ιακώβ, εικονίζεται άνω δεξιά της Μαρίας, συμπληρώνοντας τη γενεαλογία του Χριστού, όπως αναφέρεται από τον ευαγγελιστή Ματθαίο: «Ἰακώβ δὲ ἐγέννησεν τὸν Ἰωσήφ τὸν ἄνδρα Μαρίας, ἐξ ἧς ἐγεννήθη Ἰησοῦς ὁ λεγόμενος Χριστὸς» (Ματθαίος, 1.16). Ο Ιωσήφ αποδίδεται σε προτομή συμμετρικά προς τον άγγελο. Είναι ελαφρά στραμμένος προς τα αριστερά, κλίνει την κεφαλή προς την ίδια κατεύθυνση και βγάζει το χέρι εκτός του έλικα της άκανθας δημιουργώντας έναν νοητό διαγώνιο άξονα μεταξύ αυτού και της Θεοτόκου. Οι τρεις άλλωστε μορφές, Ιωσήφ, Μαρία και άγγελος, δημιουργούν ένα τρίγωνο πάνω στο οποίο πατά ο κορυφαίος έλικας της άκανθας με την παράσταση του Χριστού. Κλείνει με αυτόν τον τρόπο ο ζωγράφος το γενεαλογικό δένδρο της βασιλικής οικογένειας του Δαβίδ, φθάνοντας στον Χριστό, η έλευση του οποίου είχε προαναγγελθεί από τους προφήτες, και ολοκληρώνεται το σχέδιο της θείας Οικονομίας που θέλει τις παριστάμενες μορφές υπηρέτες του θαύματος της Γέννησής του. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου μεταφέρει τις τρεις αυτές μορφές σχεδόν αυτούσιες από την παράσταση στην τράπεζα της Λαύρας¹⁶²³.

Ο Χριστός (επιγραφή: IC XC) (σχ. 14, αρ. I.7, εικ. 210), στον τύπο του ένθρονου Παντοκράτορα, καταλαμβάνει τον ανώτερο έλικα της άκανθας, τον μοναδικό που στέφεται με άνθος, εικονογραφώντας την προφητεία του Ησαΐα: «καὶ ἐξελεύσεται ράβδος ἐκ τῆς ρίζης Ιεσσαί, καὶ ἄνθος ἐκ τῆς ρίζης ἀναβήσεται» (Ησαΐας, 11.1 κ.ε.). Ο Χριστός κάθεται σε χαμηλό ξυλόγλυπτο θρόνο χωρὶς ερεισίνωτο και πατά σε υποπόδιο. Φορά την τυπική του ενδυμασία, αποδοσμένη σε χρυσούς τόνους, με χρυσοκονδυλιές¹⁶²⁴. Υψώνει το δεξί χέρι σε σχήμα ευλογίας, ενώ κρατά με το αριστερό κλειστό ειλητάριο,

¹⁶²³ Η μορφή του Ιωσήφ στην τράπεζα της Λαύρας παριστάνεται ολόσωμη (Millet, *Monuments*, εικ. 151.3).

¹⁶²⁴ Πρβλ. ενδεικτικά τον Χριστό Παντοκράτορα στις παραστάσεις της Δευτέρας Παρουσίας (εικ. 2, 3) και της Ουρανοδρόμου Κλίμακας (εικ. 202).

επαναλαμβάνοντας έναν καθιερωμένο στη Βυζαντινή τέχνη εικονογραφικό τύπο ένθρονου Παντοκράτορα¹⁶²⁵.

Οι κορυφαίοι απόστολοι Πέτρος και Παύλος πλαισιώνουν τη μορφή του Χριστού, δημιουργώντας το γνωστό εικονογραφικό σχήμα της Δέησης (σχ. 14, αρ. I.8, εικ. 210). Αριστερά τοποθετείται ο Πέτρος (επιγραφή: ΠΕ / ΤΡΟΣ) με τα τυπικά φυσιογνωμικά του χαρακτηριστικά και ενδύματα. Στρέφει το κεφάλι και το βλέμμα προς τον Χριστό, υψώνοντας ελαφρά το δεξί χέρι και δείχνοντας προς το μέρος του, ενώ κρατά στο αριστερό ειλητήριο σε σχήμα μισανοιγμένου ριπιδίου. Συμμετρικά προς αυτόν εικονίζεται ο απόστολος Παύλος (επιγραφή: ΠΑΥ / ΛΟΣ) (σχ.14, αρ. I.9, εικ. 210) στον κλασικό για την απόδοσή του φυσιογνωμικό τύπο. Κρατά με τα δύο χέρια κλειστό κώδικα¹⁶²⁶. Το εικονογραφικό σχήμα που χρησιμοποιείται για την απόδοση των τριών μορφών θυμίζει επίσης αντίστοιχες συνθέσεις της σκηνης του Δικαστηρίου σε παραστάσεις Δευτέρας Παρουσίας, κυρίως στον τρόπο ιστόρησης των αποστόλων. Επιχειρείται πιθανότατα μια συμβολική αναφορά στη Δευτέρα Παρουσία, ώστε η αλληγορική παράσταση της Ρίζας Ιεσσαί να αποτελεί ταυτόχρονα εικαστική έκφραση της προφητείας της Ενσάρκωσης και της Τελικής Κρίσης, των δύο δηλαδή Ελεύσεων του Υιού του Θεού. Συμπληρώνεται με αυτόν τον τρόπο η διήγηση της Παλαιάς Διαθήκης και εισερχόμαστε στον κόσμο της Καινής Διαθήκης και της ανανέωσης της υπόσχεσης σωτηρίας του Θεού προς το λαό του.

Οι προπάτορες

Την κεντρική ράβδο της βασιλικής οικογένειας του Δαβίδ πλαισιώνουν ολόσωμες μορφές προπατόρων. Αριστερά του έλικα με τη μορφή του Δαβίδ τοποθετείται ο Ισαάκ¹⁶²⁷ (επιγραφή: Ο Δ(Ι)Κ(ΑΙΟΣ) / ΙΣΑ / ΑΚ) (σχ. 14, αρ. II.1, εικ. 210), γέρος, οξυγένης, με μακριά πυκνά μαλλιά¹⁶²⁸. Απέναντί του στέκεται ο

¹⁶²⁵ Παπαμαστοράκης, *Διάκοσμος*, 61-97. Πρβλ. ενδεικτικά τις εικόνες του Χριστού ένθρονου Παντοκράτορα στο *Μυστήριο Μέγα και Παράδοξον*, αρ. κατ. 61, 62, 63, όπου ευλογεί με το χέρι υψωμένο στο στήθος.

¹⁶²⁶ Για το ρόλο των μορφών της Καινής Διαθήκης στην παράσταση της Ρίζας βλ. Γουλούλης, *Ρίζα Ιεσσαί*, 87-90.

¹⁶²⁷ «Ἀβραὰμ δὲ ἐγέννησεν τὸν Ἰσαάκ» (Ματθαίος, 1.2).

¹⁶²⁸ *Ερμηνεία*, 74.

Ιακώβ¹⁶²⁹ (επιγραφή: Ο Δ(Ι)Κ(ΑΙΟΣ) / ΙΑΚΩΒ) (σχ. 14, αρ. ΙΙ.2, εικ. 210, 214), γέρος με μακριά μαλλιά που πέφτουν στον αριστερό ώμο και μακριά γενειάδα¹⁶³⁰. Υψώνει το δεξί χέρι στο στήθος με ανεστραμμένη την παλάμη και κρατά στο αριστερό φωτεινή ακτινωτή σφαίρα, όπου παριστάνεται ο Χριστός σε μονοχρωμία, στον τύπο του Εμμανουήλ (επιγραφή: ΙC ΧC). Ακόμη μια φορά στην παράσταση του Χριστού Εμμανουήλ ο ζωγράφος της Δοχειαρίου φανερώνει τις δεξιότητές του στη μικρογραφία: εικονίζεται σε προτομή ευλογώντας με το δεξί χέρι και κρατώντας στο αριστερό κλειστό ειλητάριο. Η απόλυτη μονοχρωμία σπάει με λευκές πινελιές και χρυσά περιγράμματα στα ενδύματα και τον φωτοστέφανο του Εμμανουήλ. Επάνω από τη σφαίρα αναγράφεται η κεφαλαιογράμμη επιγραφή ΑΝΑΤΕ / ΛΕΙ ΑΣΤΡΟΝ / ΕΞ ΙΑΚΩΒ / Κ(ΑΙ) ΘΡΑΥΣΕΙ / ΤΟΥΣ ΑΡΧΗ / ΓΟΥΣ ΜΩΑΒ (Αριθμοί, 24.17). Πρόκειται για μια παράλληλη απεικόνιση του προπάτορα Ιακώβ, βασικής μορφής στις συνθέσεις της Ρίζας Ιεσσαί, και της ζωγραφικής απόδοσης της προφητείας του Βαλαάμ που αποτελεί την πρώτη σκηνή της Ρίζας Ιεσσαί. Η προφητεία του Βαλαάμ αποτελεί σχολιασμό στην Έλευση του Υιού του Θεού (άστρο), μέσω της Ενσάρκωσης¹⁶³¹.

Τη μορφή του Σολομώντα στον δεύτερο έλικα της άκανθας πλαισιώνουν οι προπάτορες Σαδώκ και Αχείμ (εικ. 210), οι οποίοι συνεχίζουν ως την τρίτη γενιά, μετά την μετοικεσία της Βαβυλώνας. Ο **Σαδώκ**¹⁶³² (επιγραφή: ΣΑ / ΔΩΚ) (σχ. 14, αρ. ΙΙ.3, εικ. 210) αποδίδεται όρθιος και στραμμένος προς τα δεξιά. Είναι μεσήλικας με κοντά μαλλιά και γένια¹⁶³³ και αποδίδεται να υψώνει το δεξί χέρι σε σχήμα ευλογίας. Συμμετρικά προς αυτόν εικονίζεται ο γιος του **Αχείμ**¹⁶³⁴ (επιγραφή: ΑΧΕΙΜ) (σχ. 14, αρ. ΙΙ.4, εικ. 210). Είναι ώριμος άνδρας με μακριά πυκνά ψαρά μαλλιά και κοντό γένι¹⁶³⁵. Αποδίδεται μετωπικός και δεόμενος, φορώντας πολυτελή ενδυμασία.

¹⁶²⁹ «Ίσαάκ δὲ ἐγέννησεν τὸν Ἰακώβ» (Ματθαίος, 1.2).

¹⁶³⁰ *Ερμηνεία*, 74

¹⁶³¹ Βλ. αναλυτικά Γουλούλης, *Ρίζα Ιεσσαί*, 117-121.

¹⁶³² «Ἀζῶρ δὲ ἐγέννησεν τὸν Σαδώκ» (Ματθαίος, 1.14).

¹⁶³³ *Ερμηνεία*, 75, όπου χαρακτηρίζεται μιζαιπόλιος, δικαλογένης.

¹⁶³⁴ «Σαδώκ δὲ ἐγέννησεν τὸν Ἀχίμ» (Ματθαίος, 1.14).

¹⁶³⁵ *Ερμηνεία*, 75, όπου χαρακτηρίζεται νέος αρχιγέννης.

Τον τρίτο έλικα, όπου η μορφή του Ροβοάμ, πλαισιώνουν οι Ελιούδ και Ελεάζαρ (εικ. 210). Ο Ελιούδ¹⁶³⁶ (επιγραφή: ΕΛΙ / ΟΥΔ) (σχ. 14, αρ. ΙΙ.5, εικ. 210), αριστερά, είναι γέρος με μακριά λευκά μαλλιά και γένια¹⁶³⁷. Στρέφεται προς τα δεξιά, υψώνοντας το αριστερό χέρι, ενώ το δεξί καλύπτεται από το ιμάτιό του. Ο γιος του Ελεάζαρ¹⁶³⁸ (επιγραφή: ΕΛΕ / ΑΖΑΡ) (σχ. 14, αρ. ΙΙ.6, εικ. 210) είναι επίσης γέρος, με κοντά λευκά μαλλιά και γένια¹⁶³⁹. Αποδίδεται ελαφρά στραμμένος προς τα αριστερά κρατώντας τα ιμάτιά του.

Ο γιος του Ελεάζαρ, ο Μαθθάν ή Μαθθάν¹⁶⁴⁰ (επιγραφή: ΜΑΤΘΑΝ) (σχ. 14, αρ. ΙΙ.7, εικ. 210), ιστορείται αριστερά από τον ελικοειδή βλαστό της άκανθας, όπου η μορφή του Μανασσή. Ο Μαθθάν είναι γέρος με πλατύ μέτωπο και διχαλωτή γενειάδα¹⁶⁴¹. Στρέφεται ελαφρώς προς τα αριστερά, υψώνει το δεξί χέρι με ανεστραμμένη την παλάμη, ενώ το αριστερό καλύπτεται από το ιμάτιό του. Συμμετρικά προς αυτόν εικονίζεται ο γιος του Ιακώβ¹⁶⁴² (επιγραφή: ΙΑ / ΚΩΒ) (σχ. 14, αρ. ΙΙ.8, εικ. 210). Είναι γέρος, φαλακρός με διχαλωτή γενειάδα¹⁶⁴³. Το σώμα του κάνει έντονη συστροφή γύρω από νοητό άξονα. Το τελικό αποτέλεσμα χάνει σε οργανικότητα, κυρίως στην απόδοση των ποδιών που δεν ακολουθούν τη γενική φορά του σώματος. Πιο πάνω δεξιά, δίπλα στον έλικα με τη μορφή της Θεοτόκου, παριστάνεται ο γιος του Ιακώβ, ο Ιωσήφ¹⁶⁴⁴.

Οι σκηνές της Ρίζας Ιεσσαί¹⁶⁴⁵

Η ιστορία του μάντη Βαλαάμ και της όνου

επιγραφή: Η ΤΟΥ ΑΓΓΕ / ΛΟΥ ΑΠΕΙ / ΛΗ ΠΡΟΣ ΤΟΝ / ΜΑΝΤΗΝ / ΒΑΛΑ / ΑΜ. (σχ. 14, αρ. ΙΙΙ.1, εικ. 210, 214)

¹⁶³⁶ «Ἄχιμ δὲ ἐγέννησεν τὸν Ἐλιούδ» (Ματθαίος, 1.14).

¹⁶³⁷ *Ερμηνεία*, 75, όπου χαρακτηρίζεται γέρος, φαλακρός και στρογγυλογένης.

¹⁶³⁸ «Ἐλιούδ δὲ ἐγέννησεν τὸν Ἐλεάζαρ» (Ματθαίος, 1.15).

¹⁶³⁹ *Ερμηνεία*, 75.

¹⁶⁴⁰ «Ἐλεάζαρ δὲ ἐγέννησεν τὸν Μαθθάν» (Ματθαίος, 1.15).

¹⁶⁴¹ *Ερμηνεία*, 75, όπου χαρακτηρίζεται γέρος «εἰς τρία ἔχων χωρισμένον τὸ γένειον».

¹⁶⁴² «Μαθθάν δὲ ἐγέννησεν τὸν Ἰακώβ» (Ματθαίος, 1.15).

¹⁶⁴³ *Ερμηνεία*, 75, όπου χαρακτηρίζεται γέρος οξυγένης.

¹⁶⁴⁴ Βλ. σελ. 344.

¹⁶⁴⁵ Οι σκηνές παρουσιάζονται σε δυάδες ξεκινώντας από κάτω προς τα πάνω και με κατεύθυνση από δεξιά προς τα αριστερά.

Ο Βαλαάμ εικονίζεται επάνω σε υπόλευκο υποζύγιο, το οποίο αρνείται να προχωρήσει σκύβοντας έντονα το κεφάλι προς το έδαφος και κάνοντας δυναμικές κινήσεις με τα μπροστινά του πόδια¹⁶⁴⁶. Ο μάντης αποδίδεται γερμένος στην πλάτη του ζώου, στην προσπάθειά του να κρατηθεί, να κοιτά προς τον άγγελο και να υψώνει παράλληλα το δεξί χέρι προς αυτόν. Ο άγγελος παριστάνεται με ανοιγμένα τα φτερά και σε έντονο βηματισμό, με τα υφάσματα του να ανεμίζουν. Έχει βγάλει από τη θήκη που κρατά με το αριστερό χέρι το ξίφος, το οποίο υψώνει με το δεξί ενάντια στον Βαλαάμ. Πρόκειται για την εικονογράφηση της συνάντησης του Βαλαάμ με τον άγγελο Κυρίου (τρίτη σκηνή), όπως περιγράφεται στο βιβλίο των Αριθμών της Παλαιάς Διαθήκης (Αριθμοί, 22.21-35). Σύμφωνα με τον P. Henry πρόκειται για συμβολική απεικόνιση της ένταξης και άλλων εθνών στο λαό του Θεού, η οποία θα πραγματοποιηθεί με την Ενσάρκωση και τη Θυσία του Χριστού. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου αντλεί τα πρότυπά του από την αντίστοιχη σκηνή στην τράπεζα της Λαύρας¹⁶⁴⁷.

Η Χρήση του Δαβίδ

επιγραφή: ΣΑΜΟΥ / ΗΛ / ΧΡΙΕΙ, / ΤΟΝ ΔΑ(ΒΙ)Δ / ΒΑΣΙΛΕ / Α. (σχ. 14, αρ. III.2, εικ. 210, 213)

Στο κέντρο της σύνθεσης αποδίδεται ο Δαβίδ σε παιδική ηλικία φορώντας κοντό χιτώνα¹⁶⁴⁸. Υψώνει το δεξί χέρι στο ύψος του στήθους με ανεστραμμένη την παλάμη δηλώνοντας την αποδοχή της εκλογής του, ενώ το αριστερό καλύπτεται από το χιτώνα. Αριστερά, ο Σαμουήλ γέρος με λευκά μακριά μαλλιά και κοντά γένια, γέρνει το σώμα προς τον Δαβίδ και τον ραντίζει με έλαιο. Στη δεξιά πλευρά της σκηνής εικονίζονται τρεις άνδρες διαφορετικών ηλικιών, δεόμενοι, οι οποίοι ταυτίζονται με τους αδερφούς του Δαβίδ. Η παράσταση (τέταρτη σκηνή) εικονογραφεί το χωρίο του βιβλίου των Βασιλειών Α΄ της Παλαιάς Διαθήκης (16.13) και αποτελεί προεικόνιση της Βάπτισης του Χριστού, καθώς και επικύρωση της δαβιδικής καταγωγής του. Το εικονογραφικό σχήμα που υιοθετεί ο ζωγράφος της Δοχειαρίου προέρχεται από την αντίστοιχη σκηνή

¹⁶⁴⁶ *Ερμηνεία*, 58, 174 (ως θαύμα του αρχαγγέλου Μιχαήλ). Βλ. αναλυτικά Γουλούλης, *Ρίζα Ιεσσαί*, 124-126.

¹⁶⁴⁷ Millet, *Monuments*, εικ. 151.3.

¹⁶⁴⁸ *Ερμηνεία*, 62. Βλ. αναλυτικά Γουλούλης, *Ρίζα Ιεσσαί*, 126-128.

στην τράπεζα της Λαύρας¹⁶⁴⁹, όπου εικονίζονται περισσότερα από τα αδέρφια του Δαβίδ, αλλά τα βασικά στοιχεία της σύνθεσης παραμένουν ίδια.

Η προφητεία της Υπαπαντής

επιγραφή: ΟΥΤΟΣ ΚΕΙΤΑΙ ΕΙΣ ΠΤΩΣΙΝ / ΚΑΙ ΑΝΑ/ ΣΤΑΣΙΝ / ΠΟΛΛΩΝ. (σχ. 14, αρ. III.3, εικ. 210, 216)

Ο Συμεών (επιγραφή: ΣΥΜΕ / ΩΝ), με ελαφρά λυγισμένα τα γόνατα, στέκεται πάνω σε χαμηλό ξύλινο βάθρο με σκαλοπάτι κρατώντας τον Ιησού με τα καλυμμένα από το ιμάτιο χέρια του. Είναι γέρος με μακριά μαλλιά και γένια και κλίνει το κεφάλι προς το μέρος του Χριστού. Αυτός αποδίδεται να ευλογεί τον Συμεών. Φορά χρυσό χιτώνα, με χρυσοκονδυλιές και εκατέρωθεν της κεφαλής του αναγράφεται το συμπίλημα IC / ΧC. Απέναντί τους βρίσκεται η προφήτισσα Άννα, με έντονες ρυτίδες στο πρόσωπο και παρατεταμένα ζυγωματικά, χαρακτηριστικά που τονίζουν την προχωρημένη ηλικία της. Παριστάνεται να υψώνει το δεξί χέρι δείχνοντας προς τον Χριστό. Εικονογραφείται με αυτόν τον τρόπο το περιεχόμενο της προφητείας¹⁶⁵⁰, η οποία αναγράφεται στο ανοιχτό ειλητάριο που κρατά με το αριστερό χέρι: ΤΟΥΤΟ ΤΟ / ΒΡΕΦΟΣ ΟΥ / ΡΑΝΟΝ / ΚΑΙ ΓΗΝ / ΕΣΤΕΡΕΩ / ΣΕ¹⁶⁵¹. Οι μορφές προβάλλουν σε λιτό αρχιτεκτονικό βάθος που ορίζεται από τείχος με επάλξεις και οικοδόμημα στην αριστερή γωνία. Η σύνθεση (έβδομη σκηνή) αποτελεί λιτή παραλλαγή της παράστασης της Υπαπαντής χωρίς τη μορφή της Μαρίας¹⁶⁵². Τον ίδιο εικονογραφικό τύπο χρησιμοποιεί ο ζωγράφος στην τράπεζα της Λαύρας με αντεστραμμένες όμως τις μορφές και χωρίς το σκηνικό βάθος της Δοχειαρίου¹⁶⁵³.

Ο Ζυγός της δικαιοσύνης και η λαμπάδα

επιγραφή: ΑΛΗΘΕΙΑ ΕΚ ΤΗΣ ΓΗΣ ΑΝΕ / ΤΕΙΛΕ ΚΑΙ ΔΙ ΚΑΙΟΣΥΝΕΙ ΕΚ / ΤΟΥ ΟΥ(ΡΑ) ΝΝΟΥ ΔΙΕΚΥΨΕ. (σχ. 14, αρ. III.4, εικ. 210, 215)

¹⁶⁴⁹ Millet, *Monuments*, εικ. 151.3.

¹⁶⁵⁰ Η προφήτισσα Άννα προανήγγειλε τη θεία καταγωγή του βρέφους. Βλ. Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου*, 133.

¹⁶⁵¹ *Ερμηνεία*, 87, 274.

¹⁶⁵² Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου*, 132-134, όπου και η εικονογραφική ανάλυση της παράστασης κατά τους βυζαντινούς χρόνους. Βλ. αναλυτικά Γουλούλης, *Ρίζα Ιεσσαί*, 136-142.

¹⁶⁵³ Millet, *Monuments*, εικ. 151.3.

Από τμήμα ουρανού που ορίζεται από παράλληλα ημικύκλια λευκού και γκριζου χρώματος διαφορετικών τόνων εξέρχεται το χέρι του Θεού κρατώντας το ζυγό της δικαιοσύνης. Στον κατακόρυφο άξονα της σύνθεσης αποδίδεται αναμμένη λαμπάδα τοποθετημένη επάνω σε βραχώδες και ερημικό τοπίο. Πρόκειται για τη δέκατη πέμπτη σκηνή της Ρίζας Ιεσσαί, η οποία εδώ τοποθετείται συμμετρικά με την Υπαπαντή (έβδομη σκηνή). Η σκηνή αποτελεί εικαστική έκφραση του χωρίου που επιγράφει τη σύνθεση (Ψαλμοί, 84.12). Έχει θεωρηθεί ότι η έννοια της «αλήθειας» συμβολίζεται με τη λαμπάδα και αυτή της «δικαιοσύνης» με το ζυγό¹⁶⁵⁴. Ο ζωγράφος μεταφέρει το εικονογραφικό σχήμα που έχει ήδη χρησιμοποιηθεί στην τράπεζα της Λάυρας¹⁶⁵⁵.

Η προφητεία της Γέννησης του Χριστού

επιγραφή: ΕΓΝΩ / ΒΟΥΣ ΤΟΝ ΠΟΙ / ΗΤΗΝ ΚΑΙ Ο / ΝΟΣ ΤΗΝ ΦΑ / ΤΝΥ ΤΟΥ / Κ (ΥΡΙΟ)Υ ΑΥ / ΤΟΥ. (σχ. 14, αρ. III.5, εικ. 210)

Ο ζωγράφος περιορίζεται στα βασικά πρόσωπα της παράστασης της Γέννησης και αποδίδει τη Μαρία (επιγραφή: Μ(ΗΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ) γονατιστή μπροστά από μαρμάρινη φάτνη να υψώνει τα δύο χέρια δείχνοντας και παρουσιάζοντας συνάμα τον σπαργανωμένο Χριστό μέσα σε αυτή (ενδέκατη σκηνή). Οι δύο μορφές τοποθετούνται επάνω σε βραχώδες πλάτωμα, μπροστά από άνοιγμα σπηλαίου, όπου εικονίζονται ο «βοῦς» και ο «ὄνος» της επιγραφής¹⁶⁵⁶. Το φυσικό τοπίο της σύνθεσης συμπληρώνεται από βουνό με βραχώδεις απολήξεις, καθώς και ελάχιστη, σχηματικά αποδοσμένη, φυτική βλάστηση. Στην κορυφή του έλικα εξέρχεται από ημικύκλιο ουρανού φωτεινή ακτίνα που καταλήγει στον Χριστό. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου μεταφέρει το σχήμα που έχει χρησιμοποιηθεί για την απόδοση της παράστασης της Γέννησης του Χριστού στον κυρίως ναό της Δοχειαρίου¹⁶⁵⁷. Έχει απομονώσει τα βασικά πρόσωπα της σκηνής χωρίς τα

¹⁶⁵⁴ Γουλούλης, *Ρίζα Ιεσσαί*, 178. Σύμφωνα με τον Γουλούλη η σκηνή αποτελεί δραματοποίηση ενός παλαιοδιαθηκικού γεγονότος, του γάμου του βασιλιά-κριτή Σολομώντα, συμβόλου σοφίας και δικαιοσύνης. Για την ερμηνευτική και εικονογραφική ανάλυση της σύνθεσης, όπου και αναλυτική βιβλιογραφία βλ. ό.π., 178-186.

¹⁶⁵⁵ Taylor, «Tree of Jesse», εικ. 19.

¹⁶⁵⁶ *Ησαΐας*, 1.3.

¹⁶⁵⁷ Millet, *Monuments*, εικ. 222.2. Μεταφέρει επίσης το φυσικό τοπίο στο οποίο προβάλλει η σκηνή, καθώς και τις επιμέρους λεπτομέρειες των σχηματοποιημένων φυτών και του μοναδικού δένδρου, πίσω δεξιά από τη Μαρία. Για τη σκηνή στη Ρίζα Ιεσσαί πρβλ. Γουλούλης, *Ρίζα Ιεσσαί*, 156-165.

δευτερεύοντα γεγονότα που συνήθως εικονίζονται σε παραστάσεις Γέννησης. Αντίθετα στην τράπεζα της Λαύρας ακολουθείται ο τύπος με τη Θεοτόκο ανακεκλιμένη σε στρώμη¹⁶⁵⁸.

Η Ερήμωση του οίκου του Θεού

επιγραφή: ΙΔΟΥ ΑΦΙΕ / ΤΑΙ Ο ΟΙΚΟΣ / ΥΜΩΝ ΕΡΗ / ΜΟΣ. (σχ. 14, αρ. III.6, εικ. 210)

Επάνω σε βραχώδες τοπίο εικονίζεται ο Χριστός (επιγραφή: IC / XC), όρθιος σε στάση τριών τετάρτων, να κρατά με το αριστερό χέρι κλειστό ειλητάριο και να ευλογεί με το δεξί. Στο βάθος της σύνθεσης αναπτύσσεται χαμηλό τείχος με δύο υψηλές επάλξεις που δηλώνει την Ιερουσαλήμ. Πρόκειται για τη δέκατη τέταρτη σκηνή της Ρίζας Ιεσσαί, εικαστική απόδοση του χωρίου τού κατά Ματθαίον Ευαγγελίου «ἰδοὺ ἀφίεται ὑμῖν ὁ οἶκος ὑμῶν ἔρημος» (28.38), που αποτελεί προφητεία του Ιερεμία (22.5) σύμφωνα με την οποία η ερήμωση του οίκου του Θεού είναι αποτέλεσμα της απιστίας του λαού του Ιούδα¹⁶⁵⁹. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου μεταφέρει το εικονογραφικό σχήμα που χρησιμοποιείται στην τράπεζα της Λαύρας¹⁶⁶⁰ απλοποιώντας το αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος.

Η Σταύρωση του Χριστού

επιγραφή: συμπίλημα IC / XC (σχ. 14, αρ. III.7, εικ. 210, 218)

Ο Χριστός (επιγραφή: IC / XC) αποδίδεται στο κέντρο της σύνθεσης σταυρωμένος. Στο παραλληλόγραμμο τμήμα του ξύλου που απολήγει η κάθετη κεραία του σταυρού αναγράφεται η επιγραφή Ο Β(Α)Σ(ΙΛΕΥ)Σ Τ(ΗΣ) Δ(Ο)Ξ(ΗΣ). Πάνω από την οριζόντια κεραία του σταυρού εικονίζονται ο Ήλιος και η Σελήνη και κάτω από τη βραχώδη κορυφή στην οποία είναι τοποθετημένος ο σταυρός ανοίγεται σκοτεινό σπήλαιο με το κρανίο του Αδάμ. Η λιτή σύνθεση προβάλλει σε τμήμα τείχους με επάλξεις. Πρόκειται για τη δέκατη έβδομη σκηνή της Ρίζας Ιεσσαί, συμβολική παράσταση του τελικού θριάμβου του Χριστού και της λύτρωσης

¹⁶⁵⁸ Millet, *Monuments*, εικ. 151.3.

¹⁶⁵⁹ Για την εικονογραφική ανάλυση και την ερμηνευτική προσέγγιση της σκηνής βλ. Γουλούλης, *Ρίζα Ιεσσαί*, 174-178.

¹⁶⁶⁰ Millet, *Monuments*, εικ. 151.3. Εδώ το αρχιτεκτονικό βάθος της σύνθεσης είναι σαφώς πιο πλούσιο από τη λιτή σύνθεση της Δοχειαρίου.

διά της σταυρικής θυσίας¹⁶⁶¹. Όπως και στην περίπτωση της Γέννησης του Χριστού, ο ζωγράφος επιλέγει στοιχεία από την παράσταση της Σταύρωσης στον κυρίως ναό του καθολικού¹⁶⁶² τα οποία προσαρμόζει στις ανάγκες της νέας σύνθεσης. Στην τράπεζα της Λαύρας, όπου χρησιμοποιείται η ίδια λιτή παράσταση Σταύρωσης, η σκηνή εκτυλίσσεται σε ενιαίο σκοτεινό βάθος¹⁶⁶³.

Ο Σολομώντας και η βασίλισσα του Νότου Σαβά

επιγραφή: ΒΑΣΙΛΗΣΑ ΝΟΤΟΥ / ΗΛΘΕΝ ΘΕΑΣΑΣ / ΘΑΙ ΤΗΝ ΣΟΦΙΑ / ΣΟΛΩΜΩΝ / ΤΟ(Σ). (σχ. 14, αρ. III.8, εικ. 210, 217)

Η βασίλισσα του Νότου Σαβά καταλαμβάνει την αριστερή πλευρά της σύνθεσης. Είναι νέα, με μαζεμένα τα μαλλιά της, φορά βασιλικά ενδύματα και στέμμα στο κεφάλι. Εικονίζεται καθισμένη σε μαξιλάρι τοποθετημένο πάνω σε χαμηλό ξυλόγλυπτο θρόνο να υψώνει τα δύο χέρια με ανεστραμμένες τις παλάμες προς τον ουρανό και να στρέφει προς την ίδια κατεύθυνση το βλέμμα. Επάνω δεξιά παριστάνεται μετάλλιο με τη μορφή του Χριστού σε προτομή (σμπίλημα IC / XC) να κρατά κλειστό ειλητό στο αριστερό και να ευλογεί με το δεξί χέρι. Το αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος της σύνθεσης ορίζει χαμηλό τείχος με επάλξεις και ψηλό οικοδόμημα στη δεξιά πλευρά, το οποίο θα μπορούσε να ταυτιστεί με τον ναό του Σολομώντα. Η παράσταση (δέκατη έκτη σκηνή) αποτελεί εικαστική απόδοση του χωρίου τού κατά Ματθαίον (12.42) και κατά Λουκά (11.31) Ευαγγελίου, το οποίο αναφέρεται στο μακρινό ταξίδι που πραγματοποίησε η βασίλισσα του Σαβά στην Ιερουσαλήμ γοητευμένη από τη σοφία του Σολομώντα¹⁶⁶⁴. Είναι παράλληλα μια σκηνή Θεοφάνειας καθώς και έκφρασης του πνευματικού γάμου της βασίλισσας του Σαβά με τη Σοφία του Σολομώντα, δηλαδή τον Θεό, ο οποίος στη σύνθεση της λιτής Δοχειαρίου έχει τη

¹⁶⁶¹ Βλ. διεξοδικά Γουλούλης, *Ρίζα Ιεσσαί*, 195-199.

¹⁶⁶² Millet, *Monuments*, εικ. 216.1

¹⁶⁶³ Millet, *Monuments*, εικ. 151.3.

¹⁶⁶⁴ Βλ. αναλυτικά Γουλούλης, *Ρίζα Ιεσσαί*, 186-195. Εφόσον, σύμφωνα με μια θεωρία, η παράσταση αποτελεί και ζωγραφική απόδοση του εγκαινιασμού του ναού του Σολομώντα (ό.π.) η έκφραση «ἦλθεν θεάσας» αντί «ἀκούσαι» (Ματθαίος, 12.42 και Λουκάς, 11.31), που χρησιμοποιείται από τον ζωγράφο στην επιγραφή της σύνθεσης, αποτελεί ένδειξη για την ταύτιση του υψηλού κτιρίου δεξιά με τον ναό του Σολομώντα.

μορφή του Ενσαρκωμένου Λόγου¹⁶⁶⁵. Η παράσταση αποτελεί λιτή έκφραση της αντίστοιχης σκηνής στην τράπεζα της Λαύρας¹⁶⁶⁶.

Η Κλίμακα του Ιακώβ

επιγραφή: Η ΚΛΙ / ΜΑΞ ΤΟΥ Ι / ΑΚΩΒ. (σχ. 14, αρ. III.9, εικ. 210, 219.Β)

Ο Ιακώβ εικονίζεται στην αριστερή πλευρά της παράστασης να κοιμάται, εικονογραφώντας το χωρίο της Γένεσης: «καὶ ἔλαβεν ἀπὸ τῶν λίθων τοῦ τόπου καὶ ἔθηκεν πρὸς κεφαλῆς αὐτοῦ καὶ ἐκοιμήθη ἐν τῷ τόπῳ ἐκείνῳ» (Γένεση, 28.11). Είναι νέος και αγένειος με μακριά μαλλιά. Πίσω από το κεφάλι του στέκεται άγγελος που δείχνει με το δεξί χέρι στον ουρανό. Από τη δεξιά πλευρά της σκηνής ξεκινά η κλίμακα που ενώνει τη γη με το ημικύκλιο του ουρανού, όπου εικονίζεται η Θεοτόκος Βρεφοκρατούσα σε προτομή¹⁶⁶⁷. Επάνω στη σκάλα ζωγραφίζονται δύο άγγελοι, ο ένας (επάνω) να ανεβαίνει προς τον ουρανό και ο άλλος (κάτω) να κατεβαίνει προς τη γη. Η σκηνή της Κλίμακας του Ιακώβ εκτυλίσσεται σε ερημικό και βραχώδες τοπίο με χαμηλή βλάστηση περιορισμένη γύρω από τον Ιακώβ. Το όραμα που είδε ο Ιακώβ στην πορεία του προς τη Χαρράν (Γένεση, 28.10-15) αποτελεί τη δέκατη τρίτη σκηνή της Ρίζας Ιεσσαί¹⁶⁶⁸. Ο ζωγράφος μεταφέρει μια λιτή εκδοχή του εικονογραφικού τύπου που χρησιμοποιείται για την απόδοση της Κλίμακας του Ιακώβ στον κυρίως ναό του καθολικού¹⁶⁶⁹. Η Θεοφάνεια της παράστασης αποτελεί μια από τις κυριότερες προεικονίσεις της Θεοτόκου¹⁶⁷⁰. Τοποθετείται μάλιστα συμμετρικά προς την άλλη προεικόνιση της Θεοτόκου, την παράσταση της φλεγόμενης Βάτου¹⁶⁷¹.

¹⁶⁶⁵ Ό.π. 194.

¹⁶⁶⁶ Taylor, «Tree of Jesse», εικ. 19. Οι ομοιότητες αφορούν κύριως την απόδοση της βασίλισσας Σαβά. Στην τράπεζα της Λαύρας διαφοροποιείται η μορφή του Χριστού, που δεν εγγράφεται σε μετάλλιο αλλά εμφανίζεται πάνω από την πόλη. Με διαφορετικό επίσης τρόπο ιστορείται η Ιερουσαλήμ.

¹⁶⁶⁷ Τα συμπλήματα ΜΡ / ΘΥ και ΙC / ΧC συνοδεύουν τις δύο μορφές.

¹⁶⁶⁸ Συνήθως εικονίζεται ιππείας άγγελος. Βλ. αναλυτικά Γουλούλης, *Ρίζα Ιεσσαί*, 170-174.

¹⁶⁶⁹ Προσωπική παρατήρηση. Πρόκειται για τον εικονογραφικό τύπο που χρησιμοποιείται νωρίτερα στο καθολικό της Διονυσίου, όπου ο άγγελος στρέφεται προς τον κοιμώμενο προπάτορα και δεν δείχνει τον ουρανό (*Μονή Διονυσίου*, εικ. 136). Στο πρότυπο προστίθεται και η μορφή τρίτου αγγέλου στα πρώτα σκαλιά της κλίμακας να ανεβαίνει και συνομιλεί με τον άγγελο που κατεβαίνει. Τον άγγελο να δείχνει προς τον ουρανό ζωγραφίζει ο Τζώρτζης στη μονή Δουσίκου (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.).

¹⁶⁷⁰ Γκιολές, *Οι τοιχογραφίες Διονυσίου*, 112 και Καλοκύρης, *Η Θεοτόκος*, 190-191, Μουρίκη, «Βιβλικά προεικονίσεις Παναγίας», 235-236.

¹⁶⁷¹ Θεωρείται προεικόνιση της Αειπαρθένου (Καλοκύρης, *Η Θεοτόκος*, 174-176). Βλ. σελ. 354-355, «Το όραμα της Βάτου».

Παράλληλα, οι δύο σκηνές (Κλίμακα και Βάτος) πλαισιώνουν την ένθρονη Μαρία του Ευαγγελισμού στον κεντρικό άξονα με τις μορφές της δαβιδικής γενιάς του Χριστού. Με αυτόν τον τρόπο εξάιρεται ο ρόλος της Θεοτόκου ως συνδετικού κρίκου μεταξύ ουρανού και γης (επίσης λόγω θέσης στη σύνθεση της Ρίζας) και προεικονίζεται η Ενσάρκωση. Με την παράσταση της Κλίμακας του Ιακώβ αποδίδεται η δέκατη τρίτη σκηνή της Ρίζας Ιεσσαί, κατά τον 16ο αιώνα, στο Voronež¹⁶⁷².

Το Όραμα της Βάτου

επιγραφή: ΟΡΑΣΙΣ ΤΗΣ ΒΑΤΟΥ / ΥΠΟ ΤΟΥ / ΠΡΟΦΗ / ΤΟΥ ΜΟΥ / ΣΕΩΣ. (σχ. 14, αρ. III.10, εικ. 210, 219.α)

Ο προφήτης Μωυσής εικονίζεται στην αριστερή πλευρά της σκηνής, σε έντονο διασκελισμό, να φθάνει στο όρος Χωρήβ, όπου εμφανίζεται εμπρός του άγγελος Κυρίου «ἐν φλογὶ πυρὸς ἐκ τοῦ βάτου, καὶ ὄρᾳ ὅτι ὁ βάτος καίεται πυρί, ὁ δὲ βάτος οὐ κατακαίετο» (Ἐξοδος, 3.2). Ο Μωυσής στρέφει το κεφάλι και υψώνει το αριστερό χέρι συνομιλώντας με τον άγγελο, ενώ στο δεξί κρατά μακριά ράβδο. Ο άγγελος εξέρχεται ιπτάμενος, πίσω από τη φλεγόμενη βάτο, στην κορυφή του βουνού. Εντός μεταλλίου παριστάνεται δεόμενη και σε προτομή η Βρεφοκρατούσα Θεοτόκος¹⁶⁷³. Στη συνέχεια, σε πρώτο επίπεδο, εικονογραφείται η προσταγή του Θεού να λύσει ο Μωυσής τα υποδήματά του (Ἐξοδος, 3.5). Ο προφήτης αποδίδεται γονατιστός να λύνει τα σανδάλια του, ενώ δίπλα του εικονίζονται πρόβατα να πίνουν νερό. Η σκηνή προβάλλει σε βραχώδες τοπίο που ορίζουν δύο ορεινοί όγκοι διαφορετικών χρωμάτων. Η αφηγηματική σκηνή του οράματος της Βάτου αποδίδει ζωγραφικά τα δύο γεγονότα που αναφέρονται στο χωρίο του βιβλίου της Εξόδου, 3.1-7. Για την απόδοση της δέκατης όγδοης σκηνής της Ρίζας Ιεσσαί¹⁶⁷⁴, η οποία σχετίζεται

¹⁶⁷² Taylor, «Tree of Jesse», εικ. 21. Η σκηνή αναφέρεται επίσης στα Λειβάδια Μυλοπόταμου (Γουλούλης, *Ρίζα Ιεσσαί*, 444, σχ. 10), στην Τσαρίτσανη (ό.π., 450, σχ. 16), στο Βαčκονο (ό.π., 451, σχ. 17), στην Αγία Παρασκευή Σιάτιστας (ό.π., 453, σχ. 19) και στην Cetățuia (ό.π., 456, σχ. 22).

¹⁶⁷³ Τις μορφές συνοδεύουν οι συντομογραφημένες επιγραφές Μ(ΗΤ)ΗΡ Θ(ΕΟ)Υ με κόκκινο χρώμα και Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ με χρυσό.

¹⁶⁷⁴ Για τη δέκατη όγδοη και τελευταία σκηνή της Ρίζας Ιεσσαί και την εικαστική της διατύπωση βλ. Γουλούλης, *Ρίζα Ιεσσαί*, 199-204.

άμεσα με την Ενσάρκωση, ο ζωγράφος της Δοχειαρίου μεταφέρει τον εικονογραφικό τύπο της αντίστοιχης παράστασης του κυρίως ναού¹⁶⁷⁵.

Προφήτες και προπάτορες

Τη σύνθεση συμπληρώνουν δεκαοκτώ προφήτες και ένδεκα προπάτορες. Οι προφήτες πλαισιώνουν τις σκηνές της Ρίζας Ιεσσαί ξεκινώντας από τον τέταρτο άξονα δεξιά και αριστερά του κέντρου της σύνθεσης. Αποδίδονται ανά ζεύγη¹⁶⁷⁶ με ειλητάριο στα χέρια. Δεν είναι απόλυτα σαφές αν ακολουθείται συγκεκριμένο κριτήριο για την τελική επιλογή των εικονιζόμενων μορφών και τη θέση τους στη σύνθεση¹⁶⁷⁷.

Οι προφήτες

Στη δεξιά πλευρά, στον τέταρτο άξονα από το κέντρο και αριστερά της παράστασης της Όνου του Βαλαάμ, εικονίζεται ο προφήτης Γεδεών (επιγραφή: ΓΕΔΕ / ΩΝ) εκτός του κυκλικού βλαστού της άκανθας (σχ. 14, αρ. IV.1, εικ. 210). Είναι γέρος, φαλακρός και στρογγυλογένης, όπως περιγράφεται στην *Ερμηνεία* του Διονυσίου¹⁶⁷⁸. Παριστάνεται όρθιος και με ελαφρά κλίση της κεφαλής προς τα αριστερά να υψώνει το δεξί χέρι στο στήθος σε σχήμα ομιλίας και να κρατά με το αριστερό ανοικτό ειλητάριο όπου αναγράφεται ΙΔΟΥ ΕΓΩ / ΤΙΘΗΜΟΙ / ΤΟΝ ΠΟΚΟΝ / ΤΟΥ ΙΕΡΙΟΥ / ΕΝ ΤΩ Α / ΛΩΝ¹⁶⁷⁹. Ο κριτής Γεδεών δεν εικονίζεται συνήθως ως μεμονωμένη μορφή στη σύνθεση της Ρίζας Ιεσσαί αλλά εντάσσεται στη σκηνή του θαύματος του Πόκου, σύμβολο του ενσαρκωθέντος Λόγου¹⁶⁸⁰.

¹⁶⁷⁵ Millet, *Monuments*, εικ. 217.1. Ο ίδιος εικονογραφικός τύπος έχει υιοθετηθεί νωρίτερα από τον Τζώρτζη στη μονή Δουσίκου (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.). Πρόκειται για εικονογραφικό τύπο που έχει χρησιμοποιηθεί από τον Θεοφάνη στον κυρίως ναό της Μεγίστης Λαύρας, αν και στην παράσταση συμπεριλαμβάνεται επίσης η σκηνή της παραλαβής των Νόμων από τον Μωυσή (Millet, *Monuments*, εικ. 121.4).

¹⁶⁷⁶ Εξαιρούνται οι μορφές των Γεδεών και Αμώς (στον πρώτο οριζόντιο άξονα της σύνθεσης) καθώς και οι Μιχαίας, Ιωήλ (στην άνω δεξιά πλευρά της σύνθεσης) που εικονίζονται μόνοι.

¹⁶⁷⁷ Με αφητηρία τους προφήτες της δεξιάς πλευράς παρουσιάζεται το σύνολο των εικονιζόμενων μορφών ως την κορυφή. Η παρουσίαση των μορφών συνεχίζεται στην αριστερή πλευρά με το ίδιο σύστημα ανάγνωσης.

¹⁶⁷⁸ *Ερμηνεία*, 79. Γιος του Ιωά του Αβιεζερίτη από τη φυλή του Μανασσή.

¹⁶⁷⁹ Κριταί, 6.37: «ἰδοὺ ἐγὼ ἀπεριέδομαι τὸν πόκον τῶν ἐρίων ἐν τῷ ἄλῳνι».

¹⁶⁸⁰ Γουλούλης, *Ρίζα Ιεσσαί*, 121-124.

Στην περίπτωση της Δοχειαρίου η μόνη σύνδεση με τη σκηνή είναι το κείμενο του ειληταρίου του¹⁶⁸¹.

Πάνω από τον Γεδεών ζωγραφίζεται ο προφήτης **Μαλαχίας** (επιγραφή: ΜΑΛΑ / ΧΙΑΣ) (σχ. 14, αρ. IV.2, εικ. 210). Αποδίδεται εκτός του κυκλικού βλαστού της άκανθας και με εικονογραφικό σχήμα που παραπέμπει σε παραστάσεις προφητών στον τρούλο, όπως άλλωστε η πλειονότητα των παριστάμενων προφητών. Είναι γέρος με μακριά λευκά μαλλιά και δικαλωτή γενειάδα¹⁶⁸². Κινείται προς τα αριστερά με έντονο βηματισμό υψώνοντας το δεξί χέρι και κρατώντας στο αριστερό ενεπίγραφο ειλητάριο που ανεμίζει. Στο ειλητάριο αναγράφεται η επιγραφή ΤΑΔΕ ΛΕ / ΓΕΙ Κ(ΥΡΙΟ)Σ ΠΑΝ / ΤΩΚΡΑΤΩΡ / ΙΔΟΥ ΕΓΩ Ε / ΞΑΠΟΣΤΕ / ΛΩΝ ΤΟΝ Α / ΓΓΕΛΟΝ ΜΟΥ / ΠΡΟ ΠΡΟΣΩ / ΠΟΥ ΣΟΥ¹⁶⁸³. Δίπλα του και κάτω από τον προφήτη Ηλία¹⁶⁸⁴ παριστάνεται ο προφήτης **Ελισαίος** (επιγραφή: ΕΛΙ / ΣΑΙ / ΟΣ) (σχ. 14, αρ. IV.3, εικ. 210), νέος άνδρας με κοντά μαλλιά και κοντό γένι¹⁶⁸⁵. Αποδίδεται κι αυτός να κινείται προς τα αριστερά με τα ιμάτιά του να ανεμίζουν, να στρέφει το βλέμμα προς τον θεατή και να κρατά με τα δύο χέρια ανοικτό ειλητάριο που ξεδιπλώνεται προς τα πάνω, στο οποίο αναγράφεται ΤΑΔΕ ΛΕ / ΓΕΙ Κ(ΥΡΙΟ)Σ ΙΑ / ΜΑΙ ΤΑ Υ / ΔΑΤΑ ΤΑΥ / ΤΑ Κ (ΑΙ) ΟΥΚ Ε / ΣΤΑΙ ΕΚΕΙ / ΑΠΟΘΝΗ / ΣΚΩΝ¹⁶⁸⁶.

Ακολουθούν πιο πάνω οι προφήτες Σοφονίας και Ηλίας. Ο προφήτης **Σοφονίας** (επιγραφή: ΣΟΦΟ / ΝΙΑΣ) (σχ. 14, αρ. IV.4, εικ. 210) εικονίζεται

¹⁶⁸¹ Η τοποθέτησή του δίπλα από τη σκηνή της Όνου του Βαλαάμ δικαιολογεί πιθανώς την ιστόρησή του Κριτή στον αμέσως επόμενο χώρο της άκανθας. Οι δύο παραστάσεις αποτελούν διαδοχικές σκηνές σε συνθέσεις της Ρίζας Ιεσσαί και εντάσσονται σε κοινό θεματικό και νοηματικό άξονα της αφήγησης (Γουλούλης, *Ρίζα Ιεσσαί*, 121-126, 213, 429).

¹⁶⁸² *Ερμηνεία*, 78-79 περιγράφεται ως μισαιπόλιος, στρογγυλογένης, ενώ στις πηγές της *Ερμηνείας* αναφέρεται ως νέος και αγένιος (ό.π., 262, 289). Πρβλ. Γουλούλης, *Ρίζα Ιεσσαί*, 82.

¹⁶⁸³ Μαλαχίας, 3.1. Η ίδια η επιγραφή και η σύνταξή της συνδέουν άμεσα την εικονογραφία της μορφής με παραστάσεις προφητών στον τρούλο. Το ίδιο χωρίο αναφέρεται σε παραστάσεις του προφήτη που σχετίζονται με τη Βάπτιση (*Ερμηνεία*, 80). Η θέση του, δίπλα στη σκηνή της Υπαπαντής και κάτω από αυτή της Γέννησης του Χριστού, πιθανότατα σχετίζεται με την ερμηνεία του ονόματός του (Άγγελος) αλλά και το περιεχόμενο των προφητειών του, οι οποίες αναφέρονται στην Έλευση του Χριστού. Πρβλ. Γουλούλης, *Ρίζα Ιεσσαί*, 82. Ο Μαλαχίας αναφέρεται ως προφήτης της Γέννησης στην *Ερμηνεία*, 79.

¹⁶⁸⁴ Ο γιος του Σαφάτ Ελισαίος υπήρξε προφήτης μετά τον Ηλία. Η κλίση του έγινε από τον Ηλία, τον δάσκαλό του. Η τοποθέτησή του σε άμεση γειτνίαση με τον Ηλία προφανώς αναφέρεται και οφείλεται στη σχέση τους (σχέση διαδοχής), όπως προκύπτει από την αφήγηση της Παλαιάς Διαθήκης.

¹⁶⁸⁵ Στην *Ερμηνεία* χαρακτηρίζεται νέος, φαλακρός βουρλογένης (*Ερμηνεία*, 77, 262). Πρβλ. Γουλούλης, *Ρίζα Ιεσσαί*, 78.

¹⁶⁸⁶ Παράφραση του χωρίου των Βασιλειών Δ', 2.21: «Ύλαμαι τὰ ὕδατα ταῦτα, οὐκ ἔσται ἔτι ἐκεῖθεν θάνατος καὶ ἀτεκνούμενη».

αριστερά και εκτός κυκλικού βλαστού άκανθας. Είναι γέρος, φαλακρός με διχαλωτή και κοντή σχετικά γενειάδα¹⁶⁸⁷. Αποδίδεται στραμμένος προς τα αριστερά αλλά με το σώμα να κλίνει προς τα πίσω. Υψώνει το δεξί χέρι σε σχήμα ομιλίας και κρατά με το αριστερό ανοιγμένο ειλητάριο με την επιγραφή ΧΑΙΡΕ / ΣΦΟΔΡΑ / ΘΥΓΑΤΗΡ / ΣΙΩΝ ΚΗ / ΡΥΣΕ ΘΥ / ΓΑΤΕΡ, / Ι(ΕΡΟΥΣΑ)ΛΗΜ¹⁶⁸⁸. Δίπλα του, μέσα στον ελικοειδή βλαστό της άκανθας, παριστάνεται ο προφήτης Ηλίας (επιγραφή: ΗΛΙΑ/ ΑΣ) (σχ. 14, αρ. IV.5, εικ. 210). Αποδίδεται με την τυπική του ενδυμασία και τα καθιερωμένα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά¹⁶⁸⁹. Κινείται με έντονο διασκελισμό προς τα δεξιά, ενώ στρέφει τον κορμό και το κεφάλι προς τα πάνω, στην κορυφή της Ρίζας, όπου βρίσκεται η μορφή του Χριστού. Υψώνει το δεξί χέρι σε σχήμα που δηλώνει ομιλία και κρατά με το αριστερό ξεδιπλωμένο ειλητάριο με την επιγραφή Κ(ΥΡΙ)Ε Ο Θ(ΕΟ)Σ / ΤΩΝ Π(ΑΤΕ)ΡΩΝ / ΜΟΥ ΕΠΑ / ΚΟΥΣΟΝ / ΜΟΥ ΣΗΜΕ / ΡΟΝ ΕΝ / ΠΥΡΙ¹⁶⁹⁰.

Ο προφήτης Ιερεμίας (επιγραφή: ΙΕΡΕ / ΜΙΑΣ) (σχ. 14, αρ. IV.6, εικ. 210, 219) τοποθετείται πάνω από τον Σοφονία. Εικονίζεται σε στάση αρχαίου φιλοσόφου, με στάσιμο το δεξί και άνετο το αριστερό σκέλος. Είναι γέρος με μακριά λευκά μαλλιά και γενειάδα¹⁶⁹¹. Υψώνει το δεξί χέρι προς την παράσταση της Σταύρωσης¹⁶⁹², κατεύθυνση προς την οποία άλλωστε στρέφει το βλέμμα, ενώ κρατά με το αριστερό χέρι ανοιχτό ειλητάριο με την επιγραφή ΟΥΤΟΣ Ο / Θ(ΕΟ)Σ ΗΜΩΝ / ΟΥ ΛΟΓΙΣ / ΘΗΣΕΤΑΙ / ΕΤΕΡΟΣ¹⁶⁹³. Δίπλα του εικονίζεται ο Αββακούμ (επιγραφή: ΑΒΑ / ΚΟΥΜ) (σχ. 14, αρ. IV.7, εικ. 210) σε παρόμοια στάση με τον

¹⁶⁸⁷ Ο γιος του Χουσί Σοφονίας έδρασε τις μέρες του Ιωσία, του υιού του Αμμών, του βασιλιά του Ιουδα και η απόδοσή του ακολουθεί σε γενικές γραμμές τις επιταγές της *Ερμηνείας* (*Ερμηνεία*, 78, 261, 289). Πρβλ. Γουλούλης, *Ρίζα Ιεσσαί*, 80-81.

¹⁶⁸⁸ Σοφονίας, 3.14. Το εν λόγω χωρίο αναφέρεται στις πηγές της *Ερμηνείας* ως επιγραφή του ειλητού του σε παραστάσεις Βαϊοφόρου (*Ερμηνεία*, 275) αλλά και του ειλητού που κρατά στις παραστάσεις του ανάμεσα στους προφήτες του τρούλου (ό.π., 290.) Το προφητικό του έργο σχετίζεται κυρίως με τη Δευτέρα Παρουσία και την Τελική Κρίση. Εδώ τοποθετείται σε άμεση σχέση με τη Γέννηση και την Ενσάρκωση.

¹⁶⁸⁹ *Ερμηνεία*, 77, 262. Ο Ηλίας Θεσβίτης, από τους κατοίκους της Γαλαάδ, ήταν προφήτης του Ισραήλ κατά τις ημέρες του Αχαάβ ως και του Οχοζία και τον ακολούθησε ο Ελισαίος. Πρβλ. Γουλούλης, *Ρίζα Ιεσσαί*, 77-78, για τους συσχετισμούς ανάλογα με τη θέση του.

¹⁶⁹⁰ Βασιλειών Γ', 18.36.

¹⁶⁹¹ Ο γιος του Χελκία Ιερεμίας, προφήτης και ιερέας στην Ανανώθ, τη γη του Βενιαμίν, έζησε κατά τις ημέρες του Ιωσία, του Ιωακείμ και του Σεδεκία, βασιλέων του Ιουδα. Ως γέροντων κοντογέννης αναφέρεται στην *Ερμηνεία*, 77, 262. Πρβλ. Γουλούλης, *Ρίζα Ιεσσαί*, 84.

¹⁶⁹² Ο Ιερεμίας θεωρείται ο προφήτης του Πάθους του Χριστού, κάτι που δικαιολογεί την τοποθέτησή του δίπλα στη σκηνή της Σταύρωσης (Γουλούλης, *Ρίζα Ιεσσαί*, 84).

¹⁶⁹³ Το χωρίο προέρχεται από το βιβλίο του Βαρούχ, 3.36 και αναφέρεται ως προφητεία που αφορά στη Γέννηση του Χριστού αλλά και ως κείμενο του ειληταρίου του προφήτη Ιερεμία στο διάκοσμο του τρούλου (*Ερμηνεία*, 274, 290 αντίστοιχα).

προφήτη Ηλία. Είναι νέος και αγένειος¹⁶⁹⁴, απλώνει ψηλά το δεξί χέρι σε σχήμα ευλογίας και κρατά με το αριστερό ξεδιπλωμένο ειλητάριο που ανεμίζει προς τα πάνω, όπου αναγράφεται Κ(ΥΡΙ)Ε ΕΙΣΑ / ΚΗΚΟΑ / ΤΗΝ ΑΚΟ / ΗΝ ΣΟΥ / ΚΑΙ ΕΦΟ / ΒΗΘΗΝ¹⁶⁹⁵.

Πάνω από τους δύο τελευταίους, και δίπλα από τη σκηνή της Κλίμακας του Ιακώβ, παριστάνεται ο προφήτης Μιχαίας (επιγραφή: ΜΙΧΑΙ(ΑΣ)) (σχ. 14, αρ. IV. 8, εικ. 210, 219). Είναι γέρος, φαλακρός με μακριά λευκά μαλλιά και γενειάδα¹⁶⁹⁶. Ο προφήτης αποδίδεται να κινείται προς το εσωτερικό της σύνθεσης, να υψώνει το βλέμμα προς τον Χριστό στην κορυφή της Ρίζας Ιεσσαί και να κρατά στα χέρια του ανοιχτό ειλητάριο ημικυκλικού σχήματος, όπου αναγράφεται ΤΑΔΕ ΛΕΓΕΙ / Κ(ΥΡΙΟ)Σ ΕΚ ΣΙ / ΩΝ ΕΞΕ / ΛΕΥΣΕΤΑΙ / ΝΟΜΟΣ Κ(ΑΙ) / ΛΟΓΟΣ Κ(ΥΡΙΟ)Υ / ΕΞ Ι(ΕΡΟΥΣΑ)ΛΗ(Μ)¹⁶⁹⁷.

Τελευταίος προφήτης αυτής της πλευράς είναι ο Ιωήλ (επιγραφή: ΙΩΗΛ) (σχ. 14, αρ. IV.9, εικ. 210). Καταλαμβάνει τον άνω δεξιά ελίσσόμενο βλαστό, στην κορυφή της Ρίζας. Είναι γέρος με μακριά λευκά μαλλιά και γενειάδα¹⁶⁹⁸. Κινείται κι αυτός προς το κέντρο της σύνθεσης υψώνοντας το δεξί χέρι σε σχήμα ευλογίας και κρατώντας με το αριστερό ανοιγμένο ειλητό με την επιγραφή ΤΑΔΕ ΛΕ / ΓΕΙ Κ(ΥΡΙΟ)Σ ΤΑ ΤΕ / ΚΝΑ ΣΙΩΝ / ΧΑΙΡΕΤΕ Κ(ΑΙ) / ΕΥΦΡΑΙΝΕΣ / ΘΕ ΕΠΙ Κ(ΥΡΙ) Ω¹⁶⁹⁹.

¹⁶⁹⁴ *Ερμηνεία*, 78, 261, 289, 290. Ο Αββακούμ θεωρείται προφήτης της Ανάστασης. Πρβλ. (Γουλούλης, *Ρίζα Ιεσσαί*, 84. Αναφέρεται επίσης ανάμεσα στους προφήτες της Γέννησης (*Ερμηνεία*, 79), ενώ συμπεριλαμβάνεται στους προφήτες της παράστασης “Ανωθεν οι προφήται”, καθώς οι προφητείες του σχετίζονται με την Ενσάρκωση (ό.π., 146). Στις πηγές της *Ερμηνείας* αναφέρεται στις παραστάσεις Σταύρωσης και Ανάστασης (ό.π., 276-277).

¹⁶⁹⁵ Αββακούμ, 3.2.

¹⁶⁹⁶ *Ερμηνεία*, 78, ενώ στις πηγές της *Ερμηνείας* και συγκεκριμένα στον διάκοσμο του τρούλου περιγράφεται ως νέος μουστακίζων (ό.π., 261, 289). Θεωρείται προφήτης της Πρώτης και Δεύτερης Έλευσης του Χριστού, κάτι που δικαιολογεί την τοποθέτησή του ανάμεσα στους προφήτες στην κορυφή της Ρίζας Ιεσσαί (Γουλούλης, *Ρίζα Ιεσσαί*, 81-82). Ο Μιχαίας αναφέρεται επίσης ως προφήτης της Γέννησης (*Ερμηνεία*, 79).

¹⁶⁹⁷ Με αναγραμματισμό των γραμμάτων ΛΗ στη συντομογραφία της λέξεως Ιερουσαλήμ (ΙΗΛ). Το κωρίο προέρχεται από το βιβλίο του Μιχαία, 4.2-3.

¹⁶⁹⁸ Ως μαυροδιχαλογένης αναφέρεται στην *Ερμηνεία*, 78, 261, 289. Η θέση του στα ανώτερα κλαδιά της Ρίζας Ιεσσαί δικαιολογείται από τις προφητείες του για την παρουσία του Χριστού καθώς και την έκχυση του Αγίου Πνεύματος, η πρώτη εμφάνιση του οποίου γίνεται την Πεντηκοστή, όταν ολοκληρώθηκε το έργο του Χριστού στη γη (Γουλούλης, *Ρίζα Ιεσσαί*, 83). Ως προφήτης της Πεντηκοστής αναφέρεται στην *Ερμηνεία* (*Ερμηνεία*, 82, 277), αλλά και ως προφήτης της Δευτέρας Παρουσίας (ό.π., 141, 288) ενισχύοντας τη θέση του στην κορυφή της Ρίζας.

¹⁶⁹⁹ Ιωήλ, 2.23.

Στην κάτω αριστερά πλευρά της παράστασης, συμμετρικά προς τον προφήτη Γεδεών και αριστερά της σκηνής της Χρίσης του Δαβίδ¹⁷⁰⁰, εικονίζεται ο προφήτης **Αμώς** (επιγραφή: Α / ΜΩΣ) (σχ. 14, αρ. IV.10, εικ. 210, 213). Αποδίδεται εντός του ελικοειδούς βλαστού της άκανθας να στρέφεται δεξιά, προς το κέντρο της σύνθεσης. Είναι γέρος, φαλακρός, με μακριά σχετικά και οξεία γενειάδα¹⁷⁰¹. Το δεξί χέρι είναι καλυμμένο από το ιμάτιό του και κρατά στο αριστερό ειλητάριο όπου αναγράφεται ΧΑΙΡΕ Α / ΚΑΤΑΝΟΗ / ΤΟΝ ΘΑΥΜΑ / ΚΑΙ ΑΝΕΡ / ΜΗΝΕΥΤΟΝ / ΑΚΟΥΣΜΑ.

Πάνω από τον προφήτη Αμώς παριστάνεται ο προφήτης **Ζαχαρίας** (επιγραφή: ΖΑΧΑ / ΡΙΑΣ) (σχ. 14, αρ. IV.11, εικ. 210, 212), νέος, αγένειος με μακριά μαλλιά που πέφτουν στον δεξί ώμο, ενώ στην κορυφή της κεφαλής φέρει πώλο¹⁷⁰². Στέκεται με στάσιμο το δεξί και άνετο το αριστερό σκέλος κρατώντας στο απλωμένο αριστερό χέρι ανοικτό ειλητάριο όπου αναγράφεται ΧΑΙΡΕ ΣΦΟ / ΔΡΑ ΘΥΓΑΤΕΡ / ΣΙΩΝ· ΙΔΟΥ Ο / ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΣΟΥ / ΕΡΧΕΤΑΙ ΣΟΙ / ΠΡΑΨ Κ(ΑΙ) ΣΩΖΩΝ¹⁷⁰³. Ο προφήτης υψώνει το δεξί χέρι σε σχήμα που δηλώνει λόγο και στρέφει το βλέμμα προς τον θεατή. Πρόκειται πιθανότατα για τον ενδέκατο από τους “μικρούς” προφήτες της Παλαιάς Διαθήκης, ο οποίος μέσω των προφητειών του συνέβαλε στην ανοικοδόμηση του ναού. Δίπλα του, αριστερά, ιστορείται ο προφήτης **Ιωνάς** (επιγραφή: ΙΩ / ΝΑΣ) (σχ. 14, αρ. IV.12, εικ. 210), γέρος,

¹⁷⁰⁰ Ακολουθείται κι εδώ ο ίδιος τρόπος ανάγνωσης της σύνθεσης. Ξεκινώντας από κάτω και τη μορφή του Αμώς η ανάγνωση συνεχίζει προς τα πάνω και με φορά από δεξιά προς τα αριστερά.

¹⁷⁰¹ Στην *Ερμηνεία*, 78, 261, 289, περιγράφεται ως γέρων στρογγυλογένης. Αναφέρεται ως προφήτης της Γέννησης του Χριστού (ό.π., 274). Για τη θέση του στην παράσταση βλ. Γουλούλης, *Ρίζα Ιεσσαί*, 82-83. Ο Αμώς προφήτευσε την καταστροφή του Ισραήλ και των γύρω λαών λόγω των αμαρτιών τους αλλά και την παλινόρθωση τους έσχατους χρόνους. Το κείμενο της επιγραφής του τον συνδέει κυρίως με την Ενσάρκωση του Θεού Λόγου και το ρόλο της Θεοτόκου δικαιολογώντας τη θέση του δίπλα στη σκηνή της Χρίσης του Δαβίδ από τον Σαμουήλ, «προτύπωση της χρίσεως που υπέστη ο Λόγος του Θεού από τον Πατέρα κατά την Ενσάρκωση» και προεικόνιση της Βάπτισης (Γουλούλης, *Ρίζα Ιεσσαί*, 127).

¹⁷⁰² *Ερμηνεία*, 78, 262, 289. Για την ταύτιση της μορφής με τον παλαιό ή νέο Ζαχαρία και τη θέση του στη Ρίζα Ιεσσαί βλ. Γουλούλης, *Ρίζα Ιεσσαί*, 81.

¹⁷⁰³ Το χωρίο της επιγραφής προέρχεται από προφητεία του Ζαχαρία (9.9-10) που αναφέρεται στο Πάθος του Χριστού και πιο συγκεκριμένα σχολιάζει την Είσοδο του Χριστού στα Ιεροσόλυμα. Στην προφητεία αναφέρεται: «Χαίρε σφόδρα, θύγατερ Σιών· κήρυσσε, θύγατερ Ίερουσαλήμ· ἰδοὺ ὁ βασιλεὺς σου ἔρχεται σοι, δίκαιος καὶ σώζων αὐτός, πραῦς καὶ ἐπιβεβηκῶς ἐπὶ ὑπόζυγιον καὶ πῶλον νέον». Το ίδιο χωρίο προτείνεται από την *Ερμηνεία* του Διονυσίου ως διακόσμηση του ειληταρίου του στην παράσταση της Βαϊοφόρου (*Ερμηνεία*, 80, 275). Πρόκειται για στιχηρό ιδιόμελο από τον μικρό Εσπερινό της Κυριακής των Βαΐων.

φαλακρός με κοντή και στρογγυλή γενειάδα¹⁷⁰⁴. Στρέφεται και κινείται προς τα δεξιά υψώνοντας το δεξί χέρι σε σχήμα ομιλίας και κρατώντας στο αριστερό ειλητάριο που ξεδιπλώνεται προς τα πάνω με την επιγραφή ΑΝΑΒΗ / ΤΩ ΕΚ / ΦΘΟΡΑΣ / Η ΖΩΗ ΜΟΥ / ΠΡΟΣ ΣΕ / Ο Θ(ΕΟ)Σ¹⁷⁰⁵.

Πάνω τους ζωγραφίζονται οι προφήτες Ιεζεκιήλ και Ωσηέ. Ο **Ιεζεκιήλ** (επιγραφή: ΙΕΖΕΚΙ / ΗΛ) (σχ. 14, αρ. IV.13, εικ. 210) τοποθετείται διαγώνια προς τη σκηνή της προφητείας της Καταστροφής της Ιερουσαλήμ. Είναι γέρος με κοντά λευκά μαλλιά και μακριά σχετικά, διχαλωτή, γενειάδα¹⁷⁰⁶. Στρέφεται κι αυτός προς το εσωτερικό της σύνθεσης, υψώνει το δεξί χέρι σε σχήμα που δηλώνει λόγο και κρατά με το αριστερό ξεδιπλωμένο ειλητάριο ανοιγμένο κατά μήκος μπροστά του. Κλίνει ελαφρά την κεφαλή και συντάσσει το χωρίο που αναγράφεται στο ειλητάριο: ΕΓΕΝΕΤΟ / ΕΠ' ΕΜΕ / ΠΝ(ΕΥΜ)Α Κ(ΥΡΙΟ)Υ / ΚΑΙ ΗΓΑ / ΓΕ / ΜΕ Ε / ΚΕΙ ΕΝ Ο / ΡΑΣΕΙ¹⁷⁰⁷. Μαζί του και μετά τον προπάτορα Ζοροβάβελ, που παρεμβάλλεται ανάμεσά τους, εικονίζεται ο προφήτης **Ωσηέ** (επιγραφή: ΩΣΗ / Ε) (σχ. 14, αρ. IV.14, εικ. 210). Είναι νέος με πυκνά σγουρά μαλλιά και κοντό γένι¹⁷⁰⁸. Αποδίδεται με ελαφρά στροφή του σώματος προς τα αριστερά, ενώ κλίνει την κεφαλή προς τα δεξιά, να απλώνει το δεξί χέρι, κάνοντας με τα δάχτυλα το σύνηθες σχήμα ομιλίας και να κρατά με το πεσμένο

¹⁷⁰⁴ *Ερμηνεία*, 78, 261, 289. Ο Ιωνάς υπήρξε κήρυκας μετάνοιας και σωτηρίας, ενώ η ιστορία του με το κήτος αποτελεί προεικόνιση της Ανάστασης (βλ. Γουλούλης, *Ρίζα Ιεσσαί*, 81). Αναφέρεται επίσης στην *Ερμηνεία* του Διονυσίου σε παραστάσεις εις Άδου Καθόδου (*Ερμηνεία*, 110), καθώς και σε σκηνές Σταύρωσης (ό.π., 276). Η θέση του δίπλα στις σκηνές του Ζυγού και της λαμπάδας και της Καταστροφής της Ιερουσαλήμ οφείλεται πιθανότατα στο συναφές συμβολικό τους περιεχόμενο.

¹⁷⁰⁵ Ιωνάς, 2.7.

¹⁷⁰⁶ *Ερμηνεία*, 78, 262, 290.

¹⁷⁰⁷ Η επιγραφή αποτελεί συρραφή χωρίων εμπνευσμένων από το βιβλίο του προφήτη Ιεζεκιήλ. Δανείζεται την αρχή της περιγραφής των οραμάτων που ακολουθούν μια τυποποιημένη μορφή στην αφήγηση «καὶ ἐγένετο λόγος κυρίου προς με» και τη συνδυάζει με το ίδιο το όραμα ενός προφήτη βασικού οραματιστή της Δόξας Κυρίου, της Ενσάρκωσης και της ίδιας της Εκκλησίας (πρβλ. σελ. 122 και υποσ. 284). Στην *Ερμηνεία* αναφέρεται επίσης σε παραστάσεις Βάπτισης (*Ερμηνεία*, 80), Γέννησης Θεοτόκου (ό.π., 82), “Ανωθεν οι προφήται” (ό.π., 146, 282), Έγερσης Λαζάρου (ό.π., 275) και Κοίμησης Θεοτόκου (ό.π., 278). Πρβλ. Γουλούλης, *Ρίζα Ιεσσαί*, 78. Ο Ιεζεκιήλ οδηγήθηκε στη Βαβυλώνα λίγο πριν από την καταστροφή της Ιερουσαλήμ από τον Ναβουχοδονόσορα. Η θέση του σε γειτνίαση με τη σκηνή της προφητείας της Καταστροφής της Ιερουσαλήμ, που στη λιτή της Δοχειαρίου επιγράφεται ως “ερήμωση του ναού”, σχετίζεται επίσης με την υπόσχεση για τη μελλοντική Σωτηρία μέσω της Έλευσης του Χριστού (πρβλ. ό.π., 174-178).

¹⁷⁰⁸ Στην *Ερμηνεία*, 78, 261, 289 αναφέρεται ως γέροντων στρογγυλογένης.

προς τα κάτω αριστερό το ανοικτό ειλητάριο με την επιγραφή EN TH HME / PA EKEINH / ANASTHSΩME / ΘA KAI ZHSΩ / MEΘA ENAN / TION AYTOY¹⁷⁰⁹.

Ακολουθεί πιο πάνω το ζευγάρι των προφητών Ησαΐα και Δανιήλ. Ο προφήτης Ησαΐας (επιγραφή: ΗΣΑΙΑΣ) είναι γέρος με μακριά μαλλιά που πέφτουν στον δεξί ώμο και μακριά γενειάδα¹⁷¹⁰ (σχ. 14, αρ. IV.15, εικ. 210). Αποδίδεται σε έντονο βηματισμό να κατευθύνεται προς τα αριστερά στρέφοντας τον κορμό και το κεφάλι προς τα δεξιά. Την έντονη κίνηση τονίζει επίσης το ιμάτιό του που ανεμίζει. Υψώνει το δεξί χέρι και στρέφει το βλέμμα προς την πλευρά του Χριστού παρουσιάζοντας τη Θεοφάνεια της κεντρικής σκηνής, ενώ με το αριστερό χέρι κρατά ξεδιπλωμένο ειλητάριο όπου αναγράφεται η επιγραφή ΕΙΔΟΝ ΤΟΝ / Κ(ΥΡΙΟ)Ν ΚΑΘΗ / ΜΕΝΟΝ Ε / ΠΙ ΘΡΟ / ΝΟΥ ΥΨΗ / ΛΟΥ ΚΑΙ Ε / ΠΗΡΜΕ / ΝΟΥ¹⁷¹¹. Δίπλα του στέκεται ο προφήτης Δανιήλ (επιγραφή: ΔΑΝΙΗΛ) (σχ. 14, αρ. IV.16, εικ. 210). Αποδίδεται νέος και αγένειος¹⁷¹² με ελαφρά στροφή του σώματος προς την εσωτερική πλευρά της σύνθεσης. Υψώνει το δεξί χέρι με ανεστραμμένη την παλάμη, στρέφει το βλέμμα προς τον θεατή και κρατά με το αριστερό χέρι ειλητάριο ανοιγμένο προς τα πάνω με την επιγραφή ΑΝΑΣΤΗ / ΣΕΙ Ο Θ(ΕΟ)Σ ΤΟΥ / ΟΥΡΑΝΟΥ ΒΑ / ΣΙΛΕΙΑΝ Η / ΤΙΣ ΕΙΣ ΤΟΝ / ΑΙΩΝΑ ΟΥ / ΔΙΑΦΘΑ / ΡΙΣΕΤΕ¹⁷¹³.

Την ομάδα των προφητών συμπληρώνουν οι μορφές των Ναούμ και Αβδιού ή Οβδιού στα ανώτερα κλαδιά της άκανθας. Ο προφήτης Ναούμ (επιγραφή: ΝΑΟΥΜ) (σχ. 14, αρ. IV.17, εικ. 210), γέρος με μακριά μαλλιά και

¹⁷⁰⁹ Πρόκειται για χωρίο από το βιβλίο του Ωσηέ (6.2), όπου αναφέρεται: «ἐν τῇ ἡμέρᾳ τῇ τρίτῃ ἀναστησόμεθα καὶ ζησόμεθα ἐνώπιον αὐτοῦ». Ο Ωσηέ μίλησε για την αποστασία του Ισραήλ και την επικείμενη κρίση του Θεού, κλείνοντας όμως με την υπόσχεση για λύτρωση και την παροχή θείας χάριτος μέσα από τη μεταμέλεια. Προφανώς ως προφήτης της Ανάστασης (βλ. επίσης *Ερμηνεία*, 80 (προφήτης της Έγερσης του Λαζάρου) και 81, 277 (προφήτης στην Εις Άδου Κάθοδο) τοποθετείται δίπλα στον μεγάλο προφήτη τῆς του Χριστού Δόξης Ιεζεκιήλ και τις σκηνές που συνδέονται με την υπόσχεση της μελλοντικής Σωτηρίας. Πρβλ. Γουλούλης, *Ρίζα Ιεσσαί*, 79.

¹⁷¹⁰ *Ερμηνεία*, 77, 262.

¹⁷¹¹ Ησαΐας, 6.1. Ο προφήτης Ησαΐας (πρβλ. Γουλούλης, *Ρίζα Ιεσσαί*, 83), προφήτης της Ενσάρκωσης και του Πάθους (Παπαμαστοράκης, Διάκοσμος, 203), τοποθετείται δίπλα από δύο σκηνές (δέκατη έκτη και δέκατη όγδοη) που προβάλλουν την Ενσάρκωση του Θεού Λόγου. Οι προφῆτες Ησαΐας, Ιεζεκιήλ και Δανιήλ, μαζί με τον Μιχαΐα, αντίκρισαν στα οράματά τους δόξα Κυρίου. Η απεικόνισή τους σε γειτονικούς χώρους στη Ρίζα Ιεσσαί (χωρίς βέβαια τη μορφή του Μιχαΐα που τοποθετείται στην απέναντι πλευρά αλλά σε ανάλογη θέση, δίπλα στη σκηνή της Κλίμακας του Ιακώβ) υπογραμμίζει το ρόλο της Θεοτόκου στην Ενσάρκωση ενώ προβάλλει παράλληλα τον Χριστό ως θριαμβευτή.

¹⁷¹² *Ερμηνεία*, 78, όπου αναφέρεται το ίδιο χωρίο να κοσμεί το ειλητό του. Πρβλ. ό.π., 262, 290. Βλ. επίσης Γουλούλης, *Ρίζα Ιεσσαί*, 78-79.

¹⁷¹³ Δανιήλ, 2.44. Για τη θέση του στη σύνθεση της Ρίζας Ιεσσαί βλ. Γουλούλης, ό.π.

γενειάδα¹⁷¹⁴, αποδίδεται σε στάση αρχαίου φιλοσόφου να υψώνει το δεξί χέρι σε σχήμα ομιλίας και να στρέφει την κεφαλή προς τα αριστερά, όπου εικονίζεται ο προφήτης Αβδιού. Στο δεξί χέρι κρατά ανοικτό ειλητάριο με την επιγραφή Θ(ΕΟ) Σ ΖΗΛΩ / ΤΗΣ ΚΑΙ ΕΚ / ΔΙΚΩΝ ΜΕ / ΤΑ ΘΥΜΩ / Κ(ΥΡΙΟ)Σ¹⁷¹⁵. Λίγο ψηλότερα, και εντός του κυκλικού βλαστού της άκανθας, ιστορείται ο προφήτης Αβδιού ή Οβδιού (επιγραφή: ΑΒΔΙΟΥ) (σχ. 14, αρ. IV.18, εικ. 210). Είναι κι αυτός γέρος, φαλακρός, με μακριά γενειάδα¹⁷¹⁶. Αποδίδεται στραμμένος κατά τα τρία τέταρτα προς την εσωτερική πλευρά της σύνθεσης να υψώνει το δεξί χέρι ευλογώντας και να κρατά με το αριστερό ξεδιπλωμένο ειλητάριο όπου αναγράφεται ΧΑΙΡΕ Α / ΚΑΤΑΝΟΗ / ΤΟΝ ΘΑΥΜΑ / ΚΑΙ ΑΝΕΡΜΗ / ΝΕΥΤΟΝ ΑΚΟΥ / (Σ)ΜΑ¹⁷¹⁷.

Οι προπάτορες

Η παράσταση της Ρίζας Ιεσσαί ολοκληρώνεται με ένδεκα ακόμη προπάτορες, τοποθετημένους στα άκρα της σύνθεσης¹⁷¹⁸. Στην κάτω δεξιά γωνία ιστορείται, εντός του ελικοειδούς βλαστού της άκανθας, ο Αβιούδ¹⁷¹⁹ (επιγραφή:

¹⁷¹⁴ Ως γέρων κοντογένης αναφέρεται από τον Διονύσιο και τις πηγές της *Ερμηνείας* (*Ερμηνεία*, 68, 261, 289).

¹⁷¹⁵ Ναούμ, 1.2, όπου αναφέρεται «Θεὸς ζηλωτῆς καὶ ἐκδικῶν Κύριος, ἐκδικῶν Κύριος μετὰ θυμοῦ, ἐκδικῶν Κύριος τοὺς ὑπεναντίους αὐτοῦ, καὶ ἐξαίρων αὐτὸς τοὺς ἐχθροὺς αὐτοῦ». Ο προφήτης Ναούμ προανήγγειλε την καταστροφή της Νινευή, την οποία χαρακτήριζε πόλη του ψεύδους, της αδικίας και της πορνείας, ενώ παράλληλα τόνιζε το γεγονός ότι ο Θεός θα είναι φιλεύσπλαχνος με όσους πορεύονται στο δρόμο του, προβάλλοντας με αυτόν τον τρόπο την ευλάβεια. Στην *Ερμηνεία* αναφέρεται και ως προφήτης της Βάπτισης (*Ερμηνεία*, 275).

¹⁷¹⁶ *Ερμηνεία*, 78, 261, 289 αναφέρεται ως γέρων μιξαίοιος. Πρβλ. Γουλούλης, *Ρίζα Ιεσσαί*, 80.

¹⁷¹⁷ Ειλητάριο με την ίδια επιγραφή κρατά επίσης ο προφήτης Αμώς (βλ. σελ. 359). Ο προφήτης Αβδιού ήταν μαθητής του προφήτη Ηλία και στο έργο του μιλά κυρίως για την υπερηφάνεια και την πώση του Ισραήλ. Επίσης, στάλθηκε από τον Ιωσαφάτ να διδάξει τον λόγο του Θεού και υπήρξε επιτηρητής στις επιδιορθώσεις του ναού (Παραλειπομένων Β', 17.7 και 34.12 αντίστοιχα). Η κύρια προφητεία του αφορά στην Ημέρα Κυρίου και την καταστροφή των Εθνών, καθώς και στη Σωτηρία που θα έλθει από την Ιερουσαλήμ (Γουλούλης, *Ρίζα Ιεσσαί*, 80). Βασικό σημείο στο βιβλίο του είναι η καλλιέργεια της ταπείνωσης. Μέσω των δύο τελευταίων προφητών Ναούμ και Αβδιού γίνεται ένας διάλογος όπου υπογραμμίζονται η ευλάβεια και η ταπείνωση που οδηγούν στη λύτρωση μέσω του αληθινού Θεού, βασικές αρετές του μοναστικού ιδεώδους.

¹⁷¹⁸ Η τοποθέτηση των υπόλοιπων ένδεκα προπατόρων φαίνεται να μην ακολουθεί κάποια συγκεκριμένη λογική. Επιλέγονται δύο προφύτες (Αβραάμ και Φάρες) από την πρώτη γενιά της γενεαλογίας του Χριστού, σύμφωνα πάντα με το κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο. Τρεις (Ιωράμ, Αχάζ, Ιωβήδ) από τη δεύτερη γενιά και πέντε (Ζοροβάβελ, Αβιούδ, Ελιακείμ, Αζώρ, Ελεάζαρ) από την τρίτη γενιά. Προβληματική παραμένει η τοποθέτηση του Αβιούδ, ο οποίος δεν αναφέρεται στο κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο. Οι προπάτορες παρουσιάζονται από κάτω προς τα πάνω και με κατεύθυνση από δεξιά προς τα αριστερά: ξεκινάμε δηλαδή με τη μορφή του Αβιούδ (δεξιά, σχ. 14.V.1) και του Αβραάμ (σχ. 14.V.2, αριστερά), συνεχίζουμε με τους Ελιακείμ και Αζώρ (σχ. 14.V.3 και 4, αριστερά), έπειτα Αβιούδ και Ζοροβάβελ (σχ. 14.V.5 και 6, αριστερά) και κλείνουμε με τους Αχάζ, Ελεάζαρ, Ιωράμ (σχ. 14.V.7, 8 και 9, δεξιά) και Φάρες, Ωβήδ (σχ. 14.V.10 και 11, αριστερά). Για τους προπάτορες στην παράσταση της Ρίζας Ιεσσαί βλ. αναλυτικά Γουλούλης, *Ρίζα Ιεσσαί*, 62-74, κυρίως 66 κ.ε.

¹⁷¹⁹ «Ζοροβάβελ δὲ ἐγέννησεν τὸν Ἀβιούδ» (Ματθαίος, 1.13).

ΑΒΙΟΥΔ) (σχ. 14, αρ. V.1, εικ. 210), γέρος με μακριά μαλλιά και γενειάδα¹⁷²⁰ (εικ. 210). Στρέφεται προς το εσωτερικό της σύνθεσης υψώνοντας την κεφαλή προς τα πάνω, όπου και η μορφή του Χριστού. Συμμετρικά προς αυτόν, στην αριστερή γωνία, βρίσκεται ο επικεφαλής της πρώτης γενιάς της γενεαλογίας του Χριστού **Αβραάμ** (επιγραφή: ABPA / AM)¹⁷²¹ (σχ. 14, αρ. V.2, εικ. 210). Είναι γέρος με μακριά λευκά μαλλιά και γενειάδα¹⁷²². Αποδίδεται στραμμένος κατά τα τρία τέταρτα και σε έντονο βηματισμό προς τα δεξιά να υψώνει και τα δύο χέρια του καλυμμένα από το ιμάτιο.

Πάνω και δεξιά από τον Αβραάμ παριστάνεται ο **Ελιακείμ**¹⁷²³ (επιγραφή: ΕΛΙΑ / ΚΕΙΜ) (σχ. 14, αρ. V.3, εικ. 210). Αποδίδεται όρθιος να πατά πάνω στους κόμπους των κλαδιών της άκανθας, γέρος, φαλακρός και με κοντό γένι¹⁷²⁴. Εικονίζεται με άνετο το δεξί και στάσιμο το αριστερό σκέλος, ανοιχτά τα χέρια του σε στάση αποδοχής και με ελαφρά κλίση της κεφαλής¹⁷²⁵. Μετά τον τρίτο κάθετο άξονα της σύνθεσης όπου ζωγραφίζονται οι προφήτες, και σε ξεχωριστό ελικοειδή βλαστό μικρότερης διαμέτρου, ιστορείται σε προτομή ο γιος του Ελιακείμ **Αζώρ**¹⁷²⁶ (επιγραφή: ΑΖΩΡ) (σχ. 14, αρ. V.4, εικ. 210, 213). Είναι κι αυτός γέρος με μακριά λευκά μαλλιά και γενειάδα ως το στήθος¹⁷²⁷. Αποδίδεται στραμμένος κατά τα τρία τέταρτα να υψώνει το δεξί χέρι με ανεστραμμένη την παλάμη. Τείνει ελαφρά προς τα μπρος το αριστερό χέρι έτσι ώστε η παλάμη να βγαίνει έξω από το κυκλικό πλαίσιο της άκανθας δίνοντας ψευδή αίσθηση βάθους. Παράλληλα στρέφει το βλέμμα στον θεατή¹⁷²⁸.

¹⁷²⁰ *Ερμηνεία*, 75, αναφέρεται ως γέρων φαλακρός.

¹⁷²¹ Ο γιος του Θάρρα από τη γη των Χαλδαίων (Γένεση 11.26 κ.ε).

¹⁷²² *Ερμηνεία*, 74, παρουσιάζεται με τα χαρακτηριστικά με τα οποία εικονίζεται στη λιτή, αλλά η γενειάδα του να φθάνει ως τη ζώνη.

¹⁷²³ «Ἀβιουὺδ δὲ ἐγέννησεν τὸν Ἐλιακίμ» (Ματθαίος, 1.13). Είναι γιος του Αβιουδ, ο οποίος ιστορείται στην κάτω δεξιά γωνία (βλ. σελ. 366).

¹⁷²⁴ *Ερμηνεία*, 75, όπου αναφέρεται ως γέρων διχαλογένης.

¹⁷²⁵ Η μορφή του Ελιακείμ είναι η πρώτη ενός νοητού κάθετου άξονα μορφών προπατόρων εκτός ελικοειδών βλαστών στην αριστερή πλευρά της σύνθεσης. Ο άξονας αυτός δεν επαναλαμβάνεται στη δεξιά πλευρά.

¹⁷²⁶ «Ἐλιακίμ δὲ ἐγέννησεν τὸν Ἀζώρ» (Ματθαίος, 1.13-14). Είναι ο πατέρας του Σαδώκ που εικονίζεται μαζί με τον γιο του Αχείμ να πλαισιώνουν τον Σολομώντα (βλ. σελ. 349-350).

¹⁷²⁷ *Ερμηνεία*, 75, όπου αναφέρεται ως «γέρων πλατυγένης περικαπνισμένον έχων το γένειον».

¹⁷²⁸ Η μορφή του Αζώρ ξεκινά έναν νοητό κάθετο άξονα, στην αριστερή πλευρά της Ρίζας Ιεσσαί, με μορφές που αποδίδονται σε προτομή. Οι μορφές παρεμβάλλονται ανάμεσα στον άξονα των σκηνών της Ρίζας και τον παρακείμενο των προφητών. Ο άξονας αυτός δεν επαναλαμβάνεται στη δεξιά πλευρά της Ρίζας Ιεσσαί.

Πάνω από τον Αζώρ παριστάνεται, επίσης σε προτομή, ο **Αβιούδ** (Αβιού ή Αβιούδ¹⁷²⁹, επιγραφή: ABI / ΟΔ) (σχ. 14, αρ. V.5, εικ. 210). Είναι νέος με μακριά μαλλιά και κοντό στρογγυλό γένι. Υψώνει τα χέρια προς τα δεξιά, σαν να παρουσιάζει τη διπλανή σκηνή της προφητείας της Καταστροφής της Ιερουσαλήμ, ενώ στρέφει το κεφάλι προς τα αριστερά, σε έναν νοητό διάλογο με τον προφήτη Ζαχαρία.

Ο προπάτορας **Ζοροβάβελ**¹⁷³⁰ (επιγραφή: ΖΟΡΟ / ΒΑΒΕΛ) (σχ. 14, αρ. V.6, εικ. 210) εικονίζεται στον ίδιο άξονα με τον Ελιακείμ και πλαισιώνεται από τους προφήτες Ιεζεκιήλ και Ωσηέ. Είναι γέρος με μακριά λευκά μαλλιά και γενειάδα¹⁷³¹. Αποδίδεται ολόσωμος να κλίνει ελαφρά το κεφάλι δεξιά, ενώ παράλληλα στρέφει το βλέμμα στον θεατή. Το δεξί χέρι είναι καλυμμένο από το ιμάτιό του και υψώνει το αριστερό με ανεστραμμένη την παλάμη.

Στην άνω δεξιά πλευρά της σύνθεσης, εντός ελικοειδών βλαστών μικρότερης διαμέτρου, ιστορούνται οι Αχάζ και Ελεάζαρ. Ο **Αχάζ**¹⁷³² (επιγραφή: ΑΧΑΣ) (σχ. 14, αρ. V.7, εικ. 210) είναι γέρος, φαλακρός με λευκή δικαλωτή γενειάδα¹⁷³³. Αποδίδεται καθισμένος και στραμμένος κατά τα τρία τέταρτα προς τα δεξιά. Είναι αναδιπλωμένος στα γόνατά του και ο μοναδικός που στρέφει την πλάτη στο κέντρο της σύνθεσης¹⁷³⁴. Δίπλα του, στον μοναδικό ελικοειδή βλαστό που εξέρχεται από το ορθογώνιο πλαίσιο της σύνθεσης, εικονίζεται σε προτομή ο **Ελεάζαρ** (επιγραφή: ΕΛΕ / ΖΑΡ) (σχ. 14, αρ. V.8, εικ. 210), νέος, με κοντά μαλλιά και στρογγυλή γενειάδα¹⁷³⁵.

¹⁷²⁹ Στην Παλαιά Διαθήκη αναφέρονται, εκτός από τον προπάτορα Αβιούδ που συμπεριλαμβάνεται στη γενεαλογία του Χριστού στο κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο (Ματθαίος, 1.13), δύο ακόμη συνονόματοί του (Παραλειπομένων Α', 6.3 και 8.3). Θα μπορούσε βέβαια η μορφή του να ταυτιστεί με τον Αβία της δεύτερης γενιάς («Ροβοάμ δὲ ἐγέννησεν τὸν Ἀβία», Ματθαίος, 1.7-8), ο οποίος εικονίζεται και στην παράσταση της Ρίζας Ιεσσαί στην τράπεζα της Λαύρας (Millet, *Monuments*, εικ. 151.3 και Γουλούλης, *Ρίζα Ιεσσαί*, 448, σχ. 14). Στη Λαύρα ο Αβίας εντάσσεται στον κεντρικό άξονα της σύνθεσης, μαζί με τους απογόνους του Δαβίδ, και αποδίδεται με τη μορφή του νέου βασιλιά (πρβλ. *Ερμηνεία*, 75).

¹⁷³⁰ «Σαλαθιήλ δὲ ἐγέννησεν τὸν Ζοροβάβελ» (Ματθαίος, 1.12). Είναι πατέρας του Αβιούδ που ζωγραφίζεται στην κάτω δεξιά γωνία.

¹⁷³¹ *Ερμηνεία*, 75, όπου αναφέρεται ως μιξαιπόλιος.

¹⁷³² «Ἰωαθὰμ δὲ ἐγέννησεν τὸν Ἀχάζ» (Ματθαίος, 1.9-10).

¹⁷³³ *Ερμηνεία*, 75, όπου αναφέρεται ως γέρων πλατυγένης.

¹⁷³⁴ Με ανάλογο τρόπο εικονίζεται ο Ιωσαφάτ στην τράπεζα της Λαύρας (Millet, *Monuments*, εικ. 151.3).

¹⁷³⁵ Ο Ελεάζαρ εικονίζεται επίσης ολόσωμος μαζί με τον πατέρα του Ελιούδ να πλαισιώνουν τον βασιλιά Ροβοάμ (βλ. σελ. 350 και 346 αντίστοιχα).

Στην κορυφή της σύνθεσης, ανάμεσα στον προφήτη Ιωήλ και τον απόστολο Παύλο, τοποθετείται ο προπάτορας από τη δεύτερη γενιά της γενεαλογίας του Ματθαίου **Ιωράμ** (επιγραφή: ΙΩ / ΡΑΜ)¹⁷³⁶ (σχ. 14, αρ. V.9, εικ. 210). Είναι νέος με μακριά μαλλιά και κοντό γένι¹⁷³⁷, στρέφεται προς την πλευρά του Ιησού κλίνοντας ελαφρά την κεφαλή και κρατά με τα δύο χέρια κλειστό ειλητάριο.

Η σύναξη των προπατόρων ολοκληρώνεται με τις μορφές των Φαρές και Ωβήδ σε προτομή στην άνω αριστερή πλευρά της σύνθεσης (εικ. 210). Ο **Φαρές**¹⁷³⁸ (επιγραφή: ΦΑ / ΡΕΣ) (σχ. 14, αρ. V.10, εικ. 210) είναι νέος, με κοντά μαλλιά και γένι¹⁷³⁹. Στρέφεται προς τα δεξιά, ενώ κλίνει το κεφάλι προς τα αριστερά και κρατά με τα δύο χέρια ανοιχτό κώδικα τον οποίο παρουσιάζει στο κοινό. Ο **Ωβήδ**¹⁷⁴⁰ (επιγραφή: Ω / ΒΗΔ) (σχ. 14, αρ. V.11, εικ. 210) καταλαμβάνει την άνω αριστερή γωνία της σύνθεσης, μαζί με τους προφήτες Ναούμ και Αβδιού. Είναι γέρος με μακριά λευκά μαλλιά και γενειάδα, και στρέφει το βλέμμα προς τον θεατή. Υψώνει το δεξί χέρι εμπρός στο στήθος και έχει καλυμμένο το αριστερό από το ιμάτιό του.

Η ανάγνωση της Ρίζας Ιεσσαί στη λιτή της Δοχειαρίου

Η παράσταση της Ρίζας Ιεσσαί¹⁷⁴¹ είναι η εικαστική διατύπωση της προφητείας του Ησαΐα «καὶ ἐξελεύσεται ῥάβδος ἐκ τῆς ρίζης Ιεσσαί, καὶ ἄνθος ἐκ τῆς ῥίζης ἀναθήσεται» (Ησαΐας, 11.1 κ.ε.). Εκφράζει τη δαβιδική καταγωγή του Χριστού μέσα από την ιστορία του γενεαλογικού του δένδρου, όπως αυτή παρατίθεται από τον ευαγγελιστή Ματθαίο (Ματθαίος, 1.1-16), και αποτελεί προεικόνιση της Ενσάρκωσης του Χριστού καθώς και της Θεοτόκου αργότερα.

¹⁷³⁶ «Ἰωσαφὰτ δὲ ἐγέννησεν τὸν Ἰωράμ» (Ματθαίος, 1.8-9).

¹⁷³⁷ *Ερμηνεία*, 75, όπου αναφέρεται ως νέος οξυγένης.

¹⁷³⁸ «Ἰουδας δὲ ἐγέννησεν τὸν Φαρές καὶ τὸν Ζάρα ἐκ τῆς Θαμάρ» (Ματθαίος, 1.3).

¹⁷³⁹ *Ερμηνεία*, 74, όπου αναφέρεται ως γέρων μακρυγένης.

¹⁷⁴⁰ «Βόες δὲ ἐγέννησεν τὸν Ἰωβὴδ ἐκ τῆς Ῥούθ» (Ματθαίος, 1.5). Πρόκειται για τον πατέρα του Ιεσσαί.

¹⁷⁴¹ Για τη Ρίζα Ιεσσαί βλ. Γουλούλης Σ. «*Ρίζα Ιεσσαί*». *Ο σύνθετος εικονογραφικός τύπος (13ος-18ος αι.). Γένεση, ερμηνεία και εξέλιξη ενός δυναστικού μύθου*, Θεσσαλονίκη (Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών) 2007, καθώς και τη διδακτορική του διατριβή στο: <http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/13368#page/1/mode/2up>. Πρβλ. Milanovič, «The Tree of Jesse», 48-60, Garidis, *La peinture*, 153-157, Stephan, *Apostelkirche*, 148-173, Taylor, «Tree of Jesse», 125-176, Nandris, *Christian Humanism*, 231-234, Henry, «L'arbre de Jessé», 1-31.

Έχουν διατυπωθεί διάφορες απόψεις σχετικά με τη δημιουργία του θέματος και τη δυτική ή ανατολική καταγωγή του¹⁷⁴². Τα παλαιότερα σωζόμενα παραδείγματα του σύνθετου εικονογραφικού τύπου της Ρίζας Ιεσσαί στη χριστιανική Ανατολή απαντούν σε σερβικά κυρίως μνημεία του 13ου αιώνα, περίοδο κατά την οποία το εικονογραφικό πρόγραμμα των ναών εμπλουτίζεται με νέα θέματα που αντανακλούν τις πνευματικές και θρησκευτικές συζητήσεις γύρω από το δόγμα της Ενσάρκωσης¹⁷⁴³. Η δημιουργία της σύνθεσης συνδέεται επίσης με την επίδραση που άσκησε η υμνολογία και η λειτουργία στη ζωγραφική τέχνη την ίδια περίοδο¹⁷⁴⁴, ενώ απηχεί την ιδεολογία της ευγενικής καταγωγής η οποία αρχικά εκφράστηκε μέσα από τις επιτοίχιες γενεαλογικές παραστάσεις των αυτοκρατόρων και αριστοκρατών της εποχής των Κομνηνών¹⁷⁴⁵. Η σκηνή εντάσσεται συνήθως στο εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα ή του εξωνάρθηκα των εκκλησιών¹⁷⁴⁶, αν και δεν απουσιάζουν παραδείγματα όπου η παράσταση ζωγραφίζεται στον κυρίως ναό¹⁷⁴⁷ και τις τράπεζες μονών¹⁷⁴⁸, ενώ στους ναούς της Μολδαβίας αποκτά ιδιαίτερα

¹⁷⁴² Βλ. κυρίως Γουλούλης, *Ρίζα Ιεσσαί*, 16-19, όπου παρατίθενται οι διάφορες απόψεις και η σχετική αναλυτική βιβλιογραφία. Πρβλ. Taylor, «Tree of Jesse», 140-143, 159 κ.ε., Milanovič, «The Tree of Jesse», 49 κ.ε., Garidis, *La peinture*, 153-157, Nasta, «L'«Arbre de Jessé»», 29-44.

¹⁷⁴³ Γουλούλης, *Ρίζα Ιεσσαί*, 15-16 και 360-420, όπου αναλυτικός κατάλογος των μνημείων με παράσταση Ρίζας Ιεσσαί από τον 13ο ως και τον 18ο αιώνα. Το παλαιότερο γνωστό παράδειγμα Ρίζας Ιεσσαί που παραδίδεται από τις πηγές βρισκόταν στην εκκλησία της Γέννησης στη Βηθλεέμ, όπου εικονίζονταν μάλιστα δύο παραστάσεις, η μία σύμφωνα με το Ευαγγέλιο του Λουκά και η άλλη σύμφωνα με το Ευαγγέλιο του Ματθαίου (Παπαμαστοράκης, «Εικαστικό εγκώμιο», 230).

¹⁷⁴⁴ Milanovič, «The Tree of Jesse», 58-59.

¹⁷⁴⁵ Παπαμαστοράκης, «Εικαστικό εγκώμιο», 230.

¹⁷⁴⁶ Οι ομαδοποιήσεις των μνημείων που ακολουθούν βασίζονται στον αναλυτικό κατάλογο που παραθέτει ο Γουλούλης, *Ρίζα Ιεσσαί*, 360-420. Δημοσιευμένες εικόνες του συνόλου ή μέρους των σκηνών υπάρχουν στους πίνακες της ανωτέρω έκδοσης, καθώς και σχέδια (ό.π., 435-456) που δίνουν ολοκληρωμένη άποψη της σύνθεσης. Πρβλ. τις φωτογραφίες που δημοσιεύουν οι Milanovič, «The Tree of Jesse», εικ. 1-21 και Taylor, «Tree of Jesse», εικ. 1-29. Στον διάκοσμο του νάρθηκα απαντά στα εξής μνημεία: Soročani, Άγιο Αχίλλειο στο Arilje, Morača, ναό Αρχαγγέλου Μιχαήλ στα Λειβάδια Μυλοποτάμου Κρήτης, μονή Δοχειαρίου, Γέννηση του Χριστού στο Αρμπανάσι, ναό της Αγίας Παρασκευής και ναό Προφήτη Ηλία στη Σιάτιστα, καθώς και στη μονή Cetățuia στο Ιάσιο. Στον εξωνάρθηκα, στη Bogorodica Ljeviška στο Prizren και στο Βαλσαμόνερο Κρήτης, ενώ στο περίστωο τοποθετείται στους Αγίους Αποστόλους Θεσσαλονίκης και στον ναό του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης. Στη Studenica καταλαμβάνει τμήμα της πρόσοψης του πύργου.

¹⁷⁴⁷ Στην Dečani, στην Κοίμηση της Θεοτόκου Μέρωνα στο Ρέθυμνο, στον ναό του Αγίου Γεωργίου στις Μάλες Ιεράπετρας και στη μονή Βελλάς στο Καλπάκι Ιωαννίνων.

¹⁷⁴⁸ Στη Μεγίστη Λαύρα και τη μονή Θεοτόκου στο Βαčκονο.

μνημειακές διαστάσεις και καταλαμβάνει ολόκληρες επιφάνειες του εξωτερικού διάκοσμου των εκκλησιών¹⁷⁴⁹.

Η Ρίζα Ιεσσαί της Δοχειαρίου¹⁷⁵⁰ δεν ακολουθεί την προτεινόμενη από τον Σ. Γουλούλη ανάγνωση της σκηνής που υπακούει, σύμφωνα με τον ερευνητή, σε κάποιες λογικές αρχές για την καλύτερη και ολοκληρωμένη κατανόησή της¹⁷⁵¹. Ο κεντρικός κορμός της δαβιδικής, βασιλικής, γενιάς ακολουθεί τη γενεαλογία του ευαγγελίου του Ματθαίου και σε γενικές γραμμές την παράσταση στην τράπεζα της Λαύρας. Τη “ράβδο” πλαισιώνουν προπάτορες από τη γενιά μετά τη μετοικεσία της Βαβυλώνας, όπως αναφέρονται πάντοτε από τον Ματθαίο, οι οποίοι ακολουθούν μια διάταξη από κάτω προς τα πάνω και από αριστερά προς τα δεξιά (σχ. 14). Της γενιάς αυτής ηγούνται οι γιοι του Αβραάμ¹⁷⁵², οι προπάτορες Ισαάκ (σχ. 14, αρ. II.1) και Ιακώβ (σχ. 14, αρ. II.2), οι οποίοι όμως διατάσσονται από δεξιά προς τα αριστερά. Οι δυο τους πλαισιώνουν τον Δαβίδ (σχ. 14, αρ. I.1) αποδίδοντας συνοπτικά την εξελικτική πορεία των γενεών προς τον Ιησού. Παράλληλα με τη μορφή του Ιακώβ (σχ. 14, αρ. II.2), ο ζωγράφος της Δοχειαρίου εικονίζει και την πρώτη από τις σκηνές της Ρίζας Ιεσσαί, το Άστρο του Ιακώβ. Από εδώ ξεκινά μια ασυνέχεια σε ό,τι αφορά την ανάγνωση των σκηνών,

¹⁷⁴⁹ Henry P. «L'Arbre de Jessé dans les églises de Bukovine», *Mélanges de la Bibliothèque de l'Institut français de Hautes-Études en Roumanie*, 2 (1928) 1-31, όπου παρουσιάζονται τα παραδείγματα του εξωτερικού διάκοσμου των εκκλησιών Humor, Moldovița, Voroneț, Suceava και Sucevița. Πρβλ. Nasta, «L'“Arbre de Jessé”», 29-44.

¹⁷⁵⁰ Πρβλ. Γουλούλης, *Ρίζα Ιεσσαί*, 397-400, αλλά και 327-329, σχετικά με τις σχέσεις των παραστάσεων Λαύρας-Δοχειαρίου.

¹⁷⁵¹ Συνοπτικά η ανάγνωση του αρχετύπου της Ρίζας Ιεσσαί (Γουλούλης, *Ρίζα Ιεσσαί*, 207-217, πίν. 1) ξεκινά από τη ρίζα (βάση) που είναι ο ίδιος ο Ιεσσαί (τιμώμενος νεκρός) και αναπτύσσεται καθ' ύψος με άξονα τον νοητό κορμό-ράβδος που δημιουργεί η βασιλική γενιά του Δαβίδ, φθάνοντας στη Θεοτόκο και το άνθος, Χριστός (Ενσάρκωση). (Για την ερμηνευτική παράδοση γενικότερα, βλ. ό.π., 28-30). Ακολουθεί σε οριζόντια ανάπτυξη η απόδοση των προπατόρων, των προφητών και των σκηνών που συνδέονται άμεσα με τους τελευταίους ως προφητικά οράματα. Η πορεία ανάγνωσης της παράστασης, ώστε να ακολουθείται μια λογική αρχή με μέση και τέλος, είναι από το κέντρο προς τα πλάγια, ξεκινώντας από δεξιά και από κάτω προς τα πάνω (ό.π., 208). Ο Ιεσσαί είναι η βάση της σύνθεσης και ο Δαβίδ ο συνδετικός κρίκος που ενώνει όλες τις μορφές, το σημείο ένωσης του οριζώντιου και του κάθετου άξονα της σκηνής. Οι φιλόσοφοι διακρίνονται σε δύο εξάδες και ιεραρχούνται ανάλογα με την προσωπικότητα και τη θέση τους στην ιστορία της ανθρώπινης σκέψης. Ο άγγελος θεωρείται ο ενδιάμεσος μεταξύ Θεού και ανθρώπων. Οι προπάτορες συνήθως ακολουθούν την κατά σειρά απάρησή τους από τον ευαγγελιστή Ματθαίο και χωρίζονται σε τρεις ομάδες ανάλογες των γενεών (οι προ του Ιεσσαί, οι βασιλείς από τον Δαβίδ μέχρι τη μετοικεσία στη Βαβυλώνα και η γενιά μέχρι τον Χριστό), με έμφαση στη βασιλική γενιά του Δαβίδ. Η τοποθέτησή τους είναι αυστηρά υπολογισμένη, όπως και των προφητών που σχετίζονται με τις εικονιζόμενες σκηνές. Οι σκηνές εντάσσονται σε απόλυτη συμμετρία και ακολουθούν μια λογική ιστορική συνέχεια, με συναφές εννοιολογικό και εικονολογικό περιεχόμενο, ενώ χωρίζονται σε τρεις εξάδες. Η πρώτη ακολουθεί οριζόντια διάταξη και αναφέρεται στις διαστάσεις της Ενσάρκωσης ή την απόκτηση παιδείας. Οι υπόλοιπες διαβάζονται ανά δύο με συνδυασμό οριζόντιας κίνησης κατά πλάτος και κατακόρυφης καθ' ύψος και αποτελούν σχολιασμό στη συνειδητοποίηση της ύπαρξης ως την πνευματική μύηση.

¹⁷⁵² Καταλαμβάνει την κάτω αριστερή γωνία της σύνθεσης.

στην περίπτωση τουλάχιστον που επιλεχθεί η ανάγνωσή τους σύμφωνα με την εννοιολογική τους σειρά¹⁷⁵³. Μετά την πρώτη σκηνή, το Άστρο του Ιακώβ (σχ. 14, αρ. II.2), που βρίσκεται κάτω δεξιά και δίπλα από τον Δαβίδ, ακολουθεί συνήθως η τρίτη σκηνή, η Όνος του Βαλαάμ (σχ. 14, αρ. III.1), η οποία στην περίπτωση της Δοχειαρίου τοποθετείται δεξιά και δίπλα από τον προφήτη Ιακώβ, παρακάμπτοντας τη δεύτερη σκηνή, τον Πόκο του Γεδεών¹⁷⁵⁴. Ακολουθεί η τέταρτη σκηνή, η Χρίση του Δαβίδ (σχ. 14, αρ. III.2), αριστερά, η οποία στοιχίζεται με την Όνο του Βαλαάμ. Η έβδομη σκηνή, η Υπαπαντή (σχ. 14, αρ. III.3), τοποθετείται δεξιά και πάνω από την Όνο του Βαλαάμ, ενώ δεν συμπεριλαμβάνονται οι παραστάσεις του Χριστού Βλαστού (πέμπτη σκηνή) και των Τριών Παίδων εν Καμίνω (έκτη σκηνή). Η ανάγνωση συνεχίζεται με την ενδέκατη σκηνή και την παράσταση της Γέννησης του Χριστού (σχ. 14, αρ. III.5), στη δεξιά και πάλι πλευρά, πάνω από την Υπαπαντή¹⁷⁵⁵. Από την ενδέκατη σκηνή η ανάγνωση περνά στη δέκατη τρίτη, χωρίς τη σκηνή της Θεοφάνειας (δωδέκατη). Η δέκατη τρίτη σκηνή, η Κλίμακα του Ιακώβ (σχ. 14, αρ. III.9), τοποθετείται στην άνω δεξιά πλευρά του άξονα των σκηνών της Ρίζας Ιεσσαί. Ακολουθεί η δέκατη τέταρτη σκηνή στην αριστερή πλευρά, στο ύψος του τρίτου έλικα της άκανθας, η Προφητεία της Καταστροφής της Ιερουσαλήμ (σχ. 14, αρ. III.6), η οποία βρίσκεται σε αντιστοιχία με τη Γέννηση του Χριστού (ενδέκατη σκηνή). Η ανάγνωση συνεχίζεται με τη δέκατη πέμπτη σκηνή, τον Ζυγό της Δικαιοσύνης και τη Λαμπάδα (σχ. 14, αρ. III.4), η οποία τοποθετείται δεξιά και κάτω από την προφητεία της Καταστροφής της Ιερουσαλήμ, στο ύψος του δεύτερου ελικοειδούς βλαστού. Η δέκατη έκτη σκηνή, η Βασίλισσα του Νότου Σαβά (σχ. 14, αρ. III.8), τοποθετείται πάνω από τη σκηνή της προφητείας της Καταστροφής της Ιερουσαλήμ, στον τέταρτο έλικα της άκανθας. Στη συνέχεια αλλάζει η φορά της ανάγνωσης, με κατεύθυνση προς τα δεξιά και τη δέκατη

¹⁷⁵³ Για την ανάγνωση των σκηνών βλ. Γουλούλης, *Ρίζα Ιεσσαί*, 212-217 και αναλυτικά 117-204.

¹⁷⁵⁴ Γίνεται έμμεση αναφορά στη σκηνή μέσα από το χωρίο στο ειλητάριο του προφήτη Γεδεών (βλ. σελ. 359-360). Η σκηνή έρχεται συνήθως σε αντιστοιχία με το Άστρο του Ιακώβ.

¹⁷⁵⁵ Παριστάνεται στην ίδια θέση που καταλαμβάνει η σκηνή στην τράπεζα της Λαύρας, χωρίς όμως τη νοηματική συνέχεια στη σύνθεση της τελευταίας. Απουσιάζουν οι σκηνές της Θυσίας και Διπλής Θεοφάνειας (όγδοη), του Λίθου (ένατη), του Ύδατος εξ Ουρανού (δέκατη), οι οποίες στην τράπεζα της Μεγίστης Λαύρας τοποθετούνται σε ζεύγη.

έβδομη σκηνή, τη Σταύρωση¹⁷⁵⁶ (σχ. 14, αρ. III.7), για να κλείσει με τη δέκατη όγδοη σκηνή, το Οράμα της Βάτου (σχ. 14, αρ. III.10), επάνω, στην αριστερή κορυφή του άξονα των σκηνών.

Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου οργανώνει διαφορετικά τις επιμέρους σκηνές της σύνθεσης. Με άμεσες αναφορές στην παράσταση της Μεγίστης Λαύρας τοποθετεί στη βάση την Όνο του Βαλαάμ και τη Χρήση του Δαβίδ (σχ. 14, αρ. III.1-2), ενώ στην αριστερά πλευρά αναπτύσσει ορισμένες σκηνές που σχετίζονται με κείμενα και προφητείες της Παλαιάς Διαθήκης (Ζυγός της δικαιοσύνης και λαμπάδα, προφητεία Καταστροφής της Ιερουσαλήμ, Βασίλισσα του Νότου Σαββά) (σχ. 14, αρ. III.4, III.6, III.8 αντίστοιχα), δεξιά σκηνές προφητειών που εκπληρώθηκαν (Υπαπαντή, Γέννηση και Σταύρωση) (σχ. 14, αρ. III.3, III.5, III.7) και στην κορυφή προφητείες-προεικονίσεις της Ενσάρκωσης του θεού Λόγου (Κλίμακα Ιακώβ και Όραμα Βάτου) (σχ. 14, αρ. III.9-10). Οι δύο αυτές σκηνές στην κορυφή της Ρίζας είναι οι μόνες οι οποίες συνδέονται άμεσα με τις υπόλοιπες μορφές που τις περιβάλλουν, λειτουργώντας σαν προεικονίσεις της Θεοτόκου και εκφράζοντας εικαστικά το ρόλο της Μαρίας στην Ενσάρκωση. Η άμεση αναφορά στη σκηνή του Ευαγγελισμού με την τοποθέτηση του Αγγέλου (σχ. 14, αρ. I.5-6) να συνδιαλέγεται με τη Θεοτόκο ενισχύει το συμβολικό και εικονολογικό περιεχόμενο του ανώτερου τμήματος της Ρίζας. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου διανθίζει τη σύνθεση προσθέτοντας τους κορυφαίους αποστόλους Πέτρο και Παύλο (σχ. 14, αρ. I.8-9) σε ένα σχήμα Δέησης¹⁷⁵⁷ που συνδέει παράλληλα την Παλαιά με την Καινή Διαθήκη, το παρελθόν με το μέλλον. Το εικονογραφικό αυτό σχήμα αποτελεί επίσης έκφραση του θριάμβου του Χριστού, της κυριαρχίας του στα έθνη αλλά και της Τελικής Κρίσης που θα πραγματοποιηθεί κατά τη Δευτέρα Παρουσία. Δημιουργεί με αυτόν τον τρόπο μια

¹⁷⁵⁶ Η Σταύρωση (δέκατη έβδομη σκηνή) στην τράπεζα της Λαύρας τοποθετείται στο ανώτερο επίπεδο της σύνθεσης σε αντιστοιχία με την παράδοση του μωσαϊκού νόμου, δέκατη όγδοη σκηνή (Millet, *Monuments*, εικ. 151.3).

¹⁷⁵⁷ Το σχήμα αυτό μας είναι γνωστό σε παραστάσεις Ρίζας Ιεσσαί από τη Βυζαντινή περίοδο. Ανάλογη θέση κατέχουν οι κορυφαίοι απόστολοι στην Dečani (Γουλούλης, *Ρίζα Ιεσσαί*, 366, 439), ενώ ο Πέτρος μόνος ζωγραφίζεται στη Morača (ό.π., 371, 440). Οι Πέτρος και Παύλος διατηρούνται επίσης στη φθαρμένη σήμερα σύνθεση του ναού της Ζωοδόχου Πηγής στο Ντιμπλοχώρι (Μουρνέ) της περιφέρειας Σπήλιου στο Ρέθυμνο (ό.π., 387, 446). Η θέση τους δίπλα από τον Χριστό γίνεται πιο συχνή στα μνημεία του 17ου-18ου αιώνα [ό.π., (σχέδια) 450-451 και 456].

ακόμη παράσταση που συνδέει τα προφητικά οράματα με την Έλευση του Μεσσία και την τελική Σωτηρία¹⁷⁵⁸.

Τις σκηνές πλαισιώνουν ανά ζεύγη οι προφήτες της Παλαιάς Διαθήκης, χωρίς άμεσο συσχετισμό μεταξύ τους (σχ. 14, αρ. IV.1-18). Η προφητική τους δραστηριότητα και η πολλαπλή ανάγνωση του κηρύγματός τους αποτελούν τον κυριότερο σύνδεσμο με τις σκηνές. Η σύνθεση ολοκληρώνεται με μια τυχαία μάλλον επιλογή προπατόρων από τις τρεις γενιές που αναφέρονται στο κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο (σχ. 14, αρ. V.1-11). Εξαίρεση αποτελούν, όπως προαναφέρθηκε, οι προπάτορες που πλαισιώνουν τη δαβιδική γενιά (σχ. 14, αρ. I.1-4), στον κεντρικό κορμό της άκανθας. Η έλλειψη χώρου ή οι λαθεμένες μετρήσεις του ζωγράφου και του συνεργείου διαταράσσουν τη συμμετρική και αρμονική ανάπτυξη της παράστασης στη δεξιά πλευρά, όπου περιορίζονται οι κάθετοι άξονες και συνωστιζονται οι απεικονιζόμενες μορφές¹⁷⁵⁹.

Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου εμπνέεται κυρίως από την παράσταση στην τράπεζα της Λαύρας¹⁷⁶⁰, προσθαφαιρώντας εικονογραφικά στοιχεία χωρίς να προσβάλλει, τουλάχιστον με την πρώτη ματιά, το τελικό αποτέλεσμα, που δίνει την εντύπωση ενός απόλυτα ισορροπημένου και συγκροτημένου συνόλου. Στην τράπεζα της Λαύρας και κάτω από την αυστηρή προφανώς επίβλεψη ενός λόγιου παραγγελιοδότη –και την άμεση πιθανώς εμπλοκή ενός έμπειρου και μορφωμένου ζωγράφου όπως ο Θεοφάνης– η Ρίζα Ιεσσαί ακολουθεί το εννοιολογικό και εικονολογικό περιεχόμενο του άγνωστου αρχέτυπου της

¹⁷⁵⁸ Βλ. αναλυτικά σελ. 59-62 και 113-124.

¹⁷⁵⁹ Η μορφή του Αζώρ ξεκινά ένα νοητό κάθετο άξονα μορφών σε προτομή στην αριστερή πλευρά της Ρίζας Ιεσσαί, που παρεμβάλλεται ανάμεσα σε αυτόν των σκηνών και τον παρακείμενο των προφητών, ο οποίος δεν επαναλαμβάνεται στη δεξιά πλευρά της σύνθεσης. Δεν επαναλαμβάνεται επίσης ο κάθετος άξονας των μορφών των προπατόρων εκτός άκανθας που ιστορούνται στην αριστερή πλευρά. Ο συνωστισμός των μορφών στη δεξιά πλευρά είναι ορατός και στην ίδια την άκανθα. Οι περισσότεροι ελικοειδείς βλαστοί χάνουν το αρχικό στρογγυλό τους σχήμα και γίνονται πιο ωσειδείς.

¹⁷⁶⁰ Millet, *Monuments*, εικ. 151.3. Πρβλ. Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 68-70, 340 γενικά για την παράσταση και 365-368 περί προπατόρων, προφητών και αποστόλων στις τράπεζες των αγιορείτικων μονών. Η παράσταση ό.π., εικ. 22. Πρβλ. Γιαννιάς, *Trapeza of Great Lavra*, 164-169). Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου είχε πιθανότατα υπόψη του και τις παραστάσεις στον εξωνάρθηκα της μονής Κουτλουμουσίου (Τσιγαριδάς, «Χρονικά», 283, την ίδια πληροφορία επαναλαμβάνουν οι Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 295), καθώς και στην τράπεζα της Σταυρονικήτα (οι Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 386 αναφέρουν την ύπαρξη της σύνθεσης Ρίζας Ιεσσαί στη μονή πριν από το 1770 και τις εργασίες επέκτασης της τράπεζας), απ' όπου προφανώς άντλησε εικονογραφικά στοιχεία για την προσωπική του δημιουργία στον βόρειο τοίχο της λιτής. Στη δημιουργική αυτή διαδικασία συνέβαλαν σκηνές ανάλογης εικαστικής διατύπωσης, όπως η παράσταση “Άνωθεν οι προφήται”.

σκηνής¹⁷⁶¹. Στην περίπτωση της Δοχειαρίου μεταφέρονται τα αποκρυσταλλωμένα εικονογραφικά στοιχεία του προτύπου (Λαύρας) χωρίς όμως την οργανική δομή και συνέχεια που το χαρακτηρίζει. Ο περιορισμένος χώρος δικαιολογεί εν μέρει τα οποιαδήποτε προβλήματα μιας τόσο πολύπλοκής και με ιδιαίτερη δομή σκηνής, όπως η Ρίζα Ιεσσαί. Από την άλλη το όλο εγχείρημα μοιάζει περισσότερο με συνειδητή εικαστική έκφραση του ανώνυμου ζωγράφου, υπό τις οδηγίες προφανώς της μοναστικής αδελφότητας. Μέσα από τα επιμέρους εικονογραφικά στοιχεία που απαρτίζουν τη σύνθεση οργανώνεται μια παράσταση που συνοψίζει και εξάρει το συμβολικό και δογματικό περιεχόμενο των δύο Ελεύσεων του Χριστού (Ενσάρκωση και Δευτέρα Παρουσία), υπογραμμίζοντας παράλληλα τον σωτηριολογικό χαρακτήρα της παράστασης¹⁷⁶².

Χαρακτηριστική είναι επίσης η διακοσμητική διάθεση που διακρίνει τον ζωγράφο, η οποία φανερώνεται από τα παιχνιδίσματα των άκρων των ελικοειδών κλαδιών της άκανθας και από τα πτηνά που ζωγραφίζει να πετούν και να τσιμπολογούν τους καρπούς της. Τα στοιχεία αυτά δεν απαντούν στην τράπεζα της Λαύρας αλλά στην παράσταση του “Άνωθεν οι προφήται” στη λιτή της μονής Δουσίκου¹⁷⁶³, καθώς και σε παραστάσεις στα молδαβικά μνημεία του 16ου αιώνα¹⁷⁶⁴. Ανάλογα παραδείγματα εντοπίζονται σε μνημεία των ύστερων βυζαντινών χρόνων, στη Dečani και τη Morača¹⁷⁶⁵. Ο τρόπος απόδοσης βέβαια

¹⁷⁶¹ Για την εξέλιξη της παράστασης βλ. αναλυτικά Γουλούλης, *Ρίζα Ιεσσαί*, 421-434.

¹⁷⁶² Έχει διατυπωθεί η άποψη ότι η σκηνή απηχεί την αυτοκρατορική ιδεολογία της молδαβικής αυλής (Γουλούλης, *Ρίζα Ιεσσαί*, 339 «φιλότεχνη ανταπόδοση ευχαριστίας προς τον ηγεμόνα της Μολδαβίας και τη σύζυγό του που βοήθησαν στην αποπεράτωση του καθολικού και γενικότερα τη μονή με τις διάφορες χορηγίες τους». Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου ενδιαφέρεται κυρίως να αποδώσει ορθά το δογματικό περιεχόμενο της σκηνής, με την καθοδήγηση προφανώς της μοναστικής αδελφότητας, και να την εντάξει ομαλά στο εικονογραφικό πρόγραμμα της λιτής χωρίς να συνειδητοποιεί απολύτως την αυτοκρατορική ιδεολογία που ενυπάρχει στην παράσταση και η οποία εκφραζόταν στα σέρβικα κυρίως μνημεία της ύστερης βυζαντινής περιόδου.

¹⁷⁶³ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Η παράσταση αναπτύσσεται σε ημικυκλικό χώρο πάνω από την κεντρική είσοδο της λιτής προς τον κυρίως ναό. Γύρω από την ένθρονη Βρεφοκρατούσα Θεοτόκο εικονίζονται οι προφύτες εντός κυκλικών βλαστών άκανθας να κρατούν στα χέρια τους ανοιχτά ειλητάρια. Εικονίζονται σε εικονογραφικά σχήματα ανάλογα με αυτά των προφητών και προπατόρων της Ρίζας Ιεσσαί στη λιτή του Δοχειαρίου. Κοινός είναι στα δύο μνημεία ο τρόπος απόδοσης της άκανθας, των βλαστών και των απολήξεών της, με τα παιχνιδίσματα του σχεδίου, καθώς και τα πουλιά που τσιμπολογούν τους καρπούς της. Το άνθος της άκανθας, στο οποίο αποδίδεται η μορφή του Χριστού, εντοπίζεται και στη σύνθεση της Δουσίκου. Στην παράσταση οι ελικοειδείς βλαστοί της άκανθας ξεκινούν από δύο παρεμφερή άνθη, τα οποία τοποθετούνται εκατέρωθεν του υπερθύρου όπου και η σκηνή της Δέησης.

¹⁷⁶⁴ Taylor, «Tree of Jesse», εικ. 21 (Voroneţ), 24 (Moldoviţa).

¹⁷⁶⁵ Ό.π., εικ. 13, 27 (Dečani), 18 (Morača).

του βλαστού, καθώς και η ανάπτυξη των ελικοειδών κλαδιών της αριστερής πλευράς, εμπνέονται από την παράσταση στην τράπεζα της Λαύρας.

Χριστός η Άμπελος

επιγραφές: βλ. περιγραφή της σκηνής (σχ. 13, αρ. 210 / εικ. 200)

Η μνημειακή παράσταση του Χριστού η Άμπελος τοποθετείται στην ανατολική πλευρά του νότιου τοίχου, σε ορθογώνιο πλαίσιο που ορίζει πλατιά κόκκινη ταινία. Η σύνθεση οργανώνεται συμμετρικά. Στον κεντρικό άξονα, πάνω από δύο κορμούς αμπέλου που διασταυρώνονται, εικονίζεται ο Χριστός. Αποδίδεται στηθαίος και μετωπικός να “φύεται” από τους κορμούς φορώντας την τυπική του ενδυμασία και ευλογώντας με τα δύο χέρια. Μπροστά του βρίσκεται ανοικτό Ευαγγέλιο με την επιγραφή ΕΓΩ ΕΙ / ΜΙ Η Α / (Μ)ΠΕΛΟΣ / ΥΜΕΙΣ / ΤΑ ΚΛΗ / ΜΑΤΑ (Ιωάννης 15.5). Στο φωτοστέφανό του, στις τρεις κεραίες του σταυρού όπου προβάλλει η κεφαλή του, γράφονται τα αρχικά Ο Ω / Ν, και πιο πάνω η κεφαλαιογράμματη συντομογραφημένη επιγραφή Ι(ΗΣΟΥ)Σ / Χ (ΡΙΣΤΟ)Σ. Γύρω από τον κάθετο άξονα που ορίζεται από τους κορμούς της αμπέλου και τη μορφή του Χριστού διατάσσονται συμμετρικά οι δώδεκα απόστολοι ακολουθώντας ιεραρχική διαβάθμιση. Εικονίζονται στα φυτικά μέταλλα που δημιουργούν τα ελισσόμενα κλαδιά της αμπέλου που φέρουν πλούσιο φύλλωμα και καρπούς. Οι κορυφαίοι Πέτρος (επιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟΣ) / ΠΕ / ΤΡΟΣ) και Παύλος (επιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟΣ) / ΠΑΥ / ΛΟΣ) πλαισιώνουν τον Χριστό. Αριστερά τοποθετείται ο Πέτρος ευλογώντας με το δεξί και κρατώντας στο αριστερό χέρι ειλητό, σε σχήμα μισάνοιχτου ριπιδίου, όπου διακρίνεται η επιγραφή ΣΙ Η Ο Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ / Ο / Η(ΜΩΝ) [ΣΩΤΗΡ]). Συμμετρικά προς αυτόν παριστάνεται ο Παύλος κρατώντας κλειστό κώδικα με το δεξί χέρι. Ακολουθούν αριστερά, επάνω ο Ιωάννης ο Θεολόγος (επιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟΣ) / ΙΩ(ΑΝΝΗΣ) / Ο ΘΕ / ΟΛΟ / ΓΟΣ) κρατώντας ανοικτό Ευαγγέλιο με την επιγραφή ΕΝ ΑΡ / ΧΗ ΗΝ / Ο ΛΟΓΟΣ / ΚΑΙ Ο / ΛΟΓΟΣ / ΗΝ ΠΡΟΣ / ΤΟΝ Θ(ΕΟ)Ν / ΚΑΙ Θ(ΕΟ)Σ (Ιωάννης, 1.1) και κάτω ο Μάρκος (επιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟΣ) / ΜΑΡ / ΚΟΣ) κρατώντας επίσης ανοικτό Ευαγγέλιο, όπου αναγράφεται ΑΡΧΗ / ΤΟΥ ΕΥΑ / ΓΓΕΛΙ / ΟΥ Ι(ΗΣΟΥ)Υ / Χ (ΡΙΣΤΟ)Υ / ΤΟΥ Θ(ΕΟ)Υ / ΩΣ ΓΕ / ΓΡΑΠΤΑΙ (Μάρκος, 1.1). Συμμετρικά προς αυτούς απεικονίζονται, στη δεξιά πλευρά, επάνω ο Ματθαίος (επιγραφή: Ο ΑΓ (ΙΟΣ) / ΜΑΤ / ΘΑΙΟΣ) κρατώντας επίσης ανοικτό κώδικα, όπου δεν

ολοκληρώθηκε ποτέ η επιγραφή της αρχής του Ευαγγελίου του¹⁷⁶⁶ και κάτω ο Λουκάς (επιγραφή: ΛΟΥ / ΚΑΣ), ο οποίος κρατά με τα δύο χέρια ανοιχτό Ευαγγέλιο με την επιγραφή ΕΠΕΙΔΗ / ΠΕΡ ΠΟ / ΛΛΟΙ Ε / ΠΕΧΕΙ / ΡΗΣΑΝ / ΑΝΑΤΑ / ΞΑΣΘΑΙ / ΔΙΗΓΗΣΙΝ (Λουκάς, 1.1). Οι υπόλοιποι απόστολοι της αριστερής πλευράς, Ανδρέας (επιγραφή: Ο ΑΓ (ΙΟΣ) / ΑΝΔΡΕ / ΑΣ), Σίμων (επιγραφή: Ο ΑΓ (ΙΟΣ) / ΣΙ / ΜΩΝ) και Θωμάς (επιγραφή: Ο ΑΓ (ΙΟΣ) / ΘΩ / ΜΑΣ), όπως και της δεξιάς, Ιάκωβος (επιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟΣ) / ΙΑ / ΚΩ / ΒΟΣ), Βαρθολομαίος (επιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟΣ) / ΒΑΡΘΟ / ΛΟΜΕ / ΟΣ) και Φίλιππος (επιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟΣ) / ΦΥ / ΛΙΠ / ΟΣ), κρατούν σε διάφορες παραλλαγές κλειστά ειλητάρια. Καθένας από τους αποστόλους εικονίζεται με τα καθιερωμένα για την απόδοσή του προσωπογραφικά χαρακτηριστικά¹⁷⁶⁷. Επιδεικνύοντας τη διακοσμητική του διάθεση, ο ζωγράφος εντάσσει στη σύνθεση δύο πουλιά να τσιμπολογούν σταφύλια πάνω από τους κορυφαίους αποστόλους.

Η αλληγορική παράσταση του Χριστού η Άμπελος αποτελεί τη ζωγραφική απόδοση του χωρίου τού κατά Ιωάννη Ευαγγελίου 15.1-8 και εμφανίζεται ως αυτόνομο εικονογραφικό θέμα στην ορθόδοξη θρησκευτική ζωγραφική –κυρίως φορητών εικόνων– τον 15ο αιώνα. Σημαντική στάθηκε πιθανότατα η συμβολή του Κρητικού ζωγράφου Αγγέλου Ακοτάντου στη διαμόρφωση της εικονογραφίας της παράστασης¹⁷⁶⁸. Κι ενώ το εικονογραφικό θέμα του Χριστού η Άμπελος γνώρισε ιδιαίτερη ανάπτυξη στη ζωγραφική φορητών εικόνων στην ενετική Κρήτη του 15ου και 16ου αιώνα, ελάχιστες μόνο παραστάσεις εντοπίζονται στη μνημειακή ζωγραφική της περιόδου. Οι περισσότερες σωζόμενες παραστάσεις

¹⁷⁶⁶ Ο ζωγράφος έχει τραβήξει τις γραμμές πάνω στις οποίες θα ανέπτυσε την επιγραφή, αλλά ποτέ δεν την ανέγραψε. Μόλις που διακρίνεται το κεφαλαίο γράμμα Β(ίβλος) γενέσεως (Ματθαίος, 1.1).

¹⁷⁶⁷ *Ερμηνεία*, 150-151.

¹⁷⁶⁸ Χατζηδάκη, *Εικόνες Κρητικής Σχολής*, αρ. 10. Βλ. τις εικόνες του στην ενορία Μαλλών, στη μονή Βροντησίου και στη μονή Οδηγήτριας στην Κρήτη (*Εικόνες κρητικής τέχνης*, εικ. 151, 124 και 119 αντίστοιχα, όπου και σχετικά λήμματα. Βλ. επίσης *Χειρ Αγγέλου*, 158-159 (αρ. 28), 160-161 (αρ. 29), 162-163 (αρ. 30), καθώς και Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κέρκυρας*, 134. Πρβλ. Vassilaki M., *The painter Angelos and Icon-Painting in Venetian Crete*, Variorum (Ashgate) 2009, συλλογή άρθρων για τον ζωγράφο και το έργο του. Για τον συμβολικό χαρακτήρα της αλληγορίας της “αμπέλου της αληθινής” πρβλ. Mantas A., «The iconographic subject “Christ the Vine” in byzantine and post-byzantine art», *ΔΧΑΕ* 24 (2003), 347-360, Ρηγόπουλος Γ., «Ιησούς Χριστός “η Άμπελος η Αληθινή” (Ιωάν. 15.1-17)», *Δελτίο Βιβλικών Μελετών* 4.2 (1976) 161-180 (καθώς και στην ηλεκτρονική διεύθυνση http://www.imdlibrary.gr/index.php?option=com_flippingbook&view=book&id=254&catid=2%3A2010-05-31-05-04-09&tmpl=component&lang=el).

περιορίζονται στην αθωνική χερσόνησο¹⁷⁶⁹. Ο ζωγράφος στη λιτή της Δοχειαρίου αναπαράγει το σχήμα που έχει ήδη χρησιμοποιηθεί στο διακονικό του καθολικού. Ακολουθείται η ίδια κατακόρυφη ανάπτυξη της σκηνής και παρόμοια διάταξη των αποστόλων. Οι τελευταίοι αποδίδονται με κοινά τα φυσιογνωμικά τους χαρακτηριστικά αλλά σε ποικιλία στάσεων και κινήσεων που τους διαφοροποιεί από τη λιτή. Η παλαιότερη παράσταση στο Άγιο Όρος διατηρείται στην τράπεζα της Λαύρας¹⁷⁷⁰. Η τοποθέτησή της στον αετωματικό χώρο του βόρειου κλίτους δεν επέτρεψε την καθ' ύψος ανάπτυξη που ακολουθείται συνήθως στις σκηνές. Πιο κοντά στην παράσταση της λιτής, και πιθανό πρότυπο του ζωγράφου της Δοχειαρίου, είναι το σχήμα που χρησιμοποιεί ο ζωγράφος της στοάς της τράπεζας στη μονή Διονυσίου¹⁷⁷¹. Η παράσταση εντάσσεται επίσης στον ζωγραφικό διάκοσμο του Ιερού Βήματος της μονής Δουσίκου¹⁷⁷². Η σκηνή ακολουθεί ανάλογη ανάπτυξη με αυτή της Δοχειαρίου και οι επιμέρους διαφορές εστιάζονται στα εικονογραφικά σχήματα απόδοσης των αποστόλων.

Δέηση

επιγραφή: βλ. περιγραφή παράστασης (σχ. 13, αρ. 231-234, 206, 208 / εικ. 180-182, 182, 193)

Στον ανατολικό τοίχο της λιτής, ανάμεσα στις θύρες που οδηγούν στον κυρίως ναό, ζωγραφίζεται η Δέηση. Στη νότια πλευρά του τοίχου εικονίζεται ο Χριστός στον εικονογραφικό τύπο του Μεγάλου Αρχιερέα. Είναι καθισμένος πάνω σε διπλό μαξιλάρι τοποθετημένο σε ξυλόγλυπτο θρόνο ιδιαίτερα φροντισμένο και διακοσμημένο με στυλίσκους και τριφυλόσχημους κονδύλους στη ράχη και μάσκες λιονταριών στα μπροστινά του πόδια. Ο Χριστός υψώνει το δεξί χέρι στο στήθος σε σχήμα ευλογίας και στηρίζει με το αριστερό ανοικτό Ευαγγέλιο όπου αναγράφεται Η ΒΑΣΙΛΕΙ / Α Η ΕΜΗ / ΟΥΚ ΕΣΤΙΝ / ΕΚ ΤΟΥ ΚΟΣ / ΜΟΥ ΤΟΥΤΟΥ / ΕΙ

¹⁷⁶⁹ Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 339-340, Τσιουρή, *Αγία Τριάδα*, 80-81, όπου αναφέρονται επιπλέον παραδείγματα νεότερης εποχής. Σε ό,τι αφορά τουλάχιστον τον 16ο αιώνα, οι σωζόμενες παραστάσεις εγγράφονται στη σφαίρα επιρροής της αποκαλούμενης Κρητικής Σχολής μνημειακής ζωγραφικής.

¹⁷⁷⁰ Millet, *Monuments*, εικ. 150.2, Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 64, εικ. 21. Γιαννιάς, *Trapeza of Great Lavra*, 171-172.

¹⁷⁷¹ Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 261, αρ. 31, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, εικ. 156. Ως αυτόνομη παράσταση απαντά επίσης στον κυρίως ναό της Sucevița στη Μολδαβία (Henry, *Les églises*, εικ. LIII.1).

¹⁷⁷² Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

ΕΚ ΤΟΥ ΚΟΣ / ΜΟΥ ΛΑΒΕ / ΤΕ ΦΑΓΕ / ΤΕ ΤΟΥΤΟ ΜΟΥ / ΕΣΤΙ ΤΟ ΣΩΜΑ¹⁷⁷³. Φορά πάνω από το ιμάτιο πατριαρχικό σάκο που διακοσμείται με ελεύθερους και εγγεγραμμένους σε κύκλο σταυρούς και σταυροφόρο ωμοφόριο. Κάτω από τον σάκο διακρίνεται το επιτραχήλιο, ενώ δεν φέρει στην κεφαλή μίτρα. Δεξιά και αριστερά του φωτοστέφανου, στο οποίο αναγράφεται Ο ΩΝ, αναπτύσσεται η επιγραφή Ο ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΩΝ / ΒΑΣΙΛΕΥΟΝΤΩΝ / ΚΑΙ ΜΕΓΑΣ ΑΡΧΙΕΡΕΥΣ. Δεξιά, στραμμένος κατά τα τρία τέταρτα προς τον Χριστό, στέκεται ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος¹⁷⁷⁴. Αποδίδεται με τα γνωστά προσωπογραφικά χαρακτηριστικά, φορά μηλωτή και από πάνω χιτώνα, ενώ υψώνει το δεξί χέρι με ανεστραμμένη την παλάμη προς τον Χριστό. Στο αριστερό χέρι κρατά ανοιχτό ειλητάριο με την επιγραφή ΚΑΓΩ ΣΥΝΑΔΩ / ΔΕΣΠΟΤΑ ΤΗ / ΜΗΤΡΙΚΗ ΣΟΥ ΦΩ / ΝΗ ΦΙΛΙΚΗ ΠΡΟ / ΔΡΟΜΗΚΗ ΣΟΥ / ΛΟΓΕ ΟΥΣ ΗΓΟ / ΡΑΣΑΣΑ ΑΙ(Μ)ΑΤΙ / ΣΟΥ ΣΩ ΤΙΜΙΩ· ΣΤ(ΑΥ)ΡΩ ΚΡΕΜΜΑΣ / ΘΗΣ ΚΑΙ ΣΦΑΓΕΙΣ / ΑΝΕΥΘΥΝΩΣ ΚΑΙ / ΤΟΥΤΟΙΣ ΚΑΤΑΓΟΙ / ΘΙ ΔΩΡΕΑΝ ΠΑ / ΛΙΝ¹⁷⁷⁵.

Συμμετρικά προς τον Χριστό και τον Πρόδρομο, στη βόρεια πλευρά του τοίχου, εικονίζονται η Θεοτόκος και ο άγιος Νικόλαος. Η Θεοτόκος αποδίδεται ένθρονη Βρεφοκρατούσα να κάθεται σε διπλό μαξιλάρι που τοποθετείται πάνω σε ξυλόγλυπτο θρόνο παρόμοιο με αυτόν του Χριστού και να πατά σε υποπόδιο¹⁷⁷⁶. Κλίνει ανεπαίσθητα το σώμα προς τα δεξιά και φορά την τυπική της ενδυμασία. Η μορφή επιγράφεται ως ΜΗ(ΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ / Η ΕΛΠΙΣ / ΤΩΝ ΠΙΣΤΩΝ. Ο μικρός Χριστός κάθεται στο αριστερό της πόδι και η Θεοτόκος τον στηρίζει με το αντίστοιχο χέρι, ενώ φέρνει και ακουμπά το δεξί χέρι στο γόνατό του. Ο Χριστός αποδίδεται να υψώνει το δεξί χέρι σε σχήμα ευλογίας και να κρατά με το αριστερό κλειστό ειλητάριο. Επάνω από το φωτοστέφανο υπάρχει η

¹⁷⁷³ Η επιγραφή στις δύο σελίδες του ανοιχτού Ευαγγελίου συνίσταται από δύο διαφορετικά χωρία του Ευαγγελίου. Το χωρίο της αριστερής σελίδας προέρχεται από το κατά Ιωάννη 18.36 και αυτό στη δεξιά από το κατά Ματθαίο 26.26.

¹⁷⁷⁴ Η επιγραφή του ονόματός του, Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩ(ΑΝΝΗΣ) Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟΣ, αναγράφεται εκατέρωθεν της κεφαλής του. Όλες οι επιγραφές που συνοδεύουν τις μορφές της Δέησης έχουν ξαναγραφεί σε νεότερη συντήρηση, όπως και η κόκκινη λεπτή γραμμή που πλαισιώνει τις μορφές και η οποία τρέχει παράλληλα με την πλατιά κόκκινη ταινία του πλαισίου της σύνθεσης.

¹⁷⁷⁵ Στην *Ερμηνεία*, 229 αναφέρεται η επιγραφή στο ειλητάριο του Προδρόμου: «Κἀγὼ συνάδω, Δέσποτα, τῆ μητρί σου / φωνῆ φιλικῆ προδρομικῆ σου, Λόγε. / Οὕς ἠγόρασας αἵματι σὼ τιμίω, / σταυρῷ κρεμασθεῖς καὶ σφαγεῖς ἀνευθύνως, / τούτοις καταλλάγηθι δωρεὰν πάλιν, / εὐσπλαγνε Λόγε, ἐκ φιλανθρώπου τρόπου».

¹⁷⁷⁶ Ο θρόνος της είναι πιο απλός αλλά εξίσου φροντισμένος. Έχει ράχη με διπλή καμπυλότητα και στέφεται με επίμηλα. Είναι διακοσμημένος με σχηματοποιημένα φυτικά κοσμήματα και κιονίσκους, καθώς και σειρά ημιπολύτιμων λίθων.

συντομογραφία του ονόματός του IC / ΧC¹⁷⁷⁷. Αριστερά, στραμμένος προς τη Βρεφοκρατούσα, εικονίζεται ο άγιος Νικόλαος. Αποδίδεται σε στάση ανάλογη με αυτή του Προδρόμου, να υψώνει το αριστερό χέρι με ανεστραμμένη την παλάμη προς τη Θεοτόκο και να κρατά με το δεξί κλειστό Ευαγγέλιο επενδεδυμένο με πολύτιμη στάχωση. Παριστάνεται στον αποκρυσταλλωμένο φυσιογνωμικό τύπο¹⁷⁷⁸ και φορά στικάριο με ποταμούς, φαιλόνιο και σταυροφόρο ωμοφόριο. Κάτω από το φαιλόνιο προβάλλουν, πλούσια διακοσμημένο επιγονάτιο και επιτραχήλιο. Η επιγραφή του ονόματός του τοποθετείται στην άνω αριστερή πλευρά της παράστασης: Ο ΑΓΙΟΣ / ΝΙΚΟ / ΛΑΟΣ.

Η παράσταση της Δέησης συμπληρώνεται με τις μορφές των κορυφαίων αποστόλων Πέτρου και Παύλου σε προτομή, στο μέτωπο των κογχών που ανοίγονται πάνω από τις πλάγιες θύρες της λιτής. Ο απόστολος Παύλος ιστορείται στη νότια πλευρά και εγγράφεται σε ορθογώνιο πλαίσιο που ορίζεται –πέρα από την τυπική πλατιά κόκκινη ταινία– από δύο ζωγραφιστούς μαρμάρινους κίονες στις στενές πλευρές, οι οποίοι στέφονται με κιονόκρανα. Οι κίονες αυτοί, εκτός από τη διακοσμητική τους λειτουργία, μιμούνται απολήξεις νοητών πλαστικών αρχιτεκτονικών μελών¹⁷⁷⁹. Ο απόστολος Παύλος έχει αποδοθεί με τα γνωστά προσωπογραφικά του χαρακτηριστικά¹⁷⁸⁰ και είναι στραμμένος κατά τα τρία τέταρτα προς το κεντρικό πρόσωπο της σύνθεσης, τον Χριστό, ενώ στρέφει το βλέμμα προς τον θεατή. Υψώνει το δεξί χέρι σε σχήμα ευλογίας και κρατά με το αριστερό κλειστό Ευαγγέλιο με πολύτιμη στάχωση. Η επιγραφή Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΠΑΥΛΟΣ τοποθετείται εκατέρωθεν της κεφαλής του. Σε απόλυτη συμμετρία και με ανάλογο τρόπο εικονίζεται ο απόστολος Πέτρος στη βόρεια πλευρά του ανατολικού τοίχου. Αποδίδεται με τα τυπικά φυσιογνωμικά του χαρακτηριστικά¹⁷⁸¹ να στρέφεται προς τη μορφή της Θεοτόκου. Ο απόστολος

¹⁷⁷⁷ Και πάλι στις κεραίες του σταυρού που σχηματίζεται στο φωτοστέφανό του υπάρχει η επιγραφή Ο ΩΝ.

¹⁷⁷⁸ *Ερμηνεία*, 154. Η συμμετοχή του στη Δέηση της λιτής καθορίζεται από τον ρόλο του αγίου Νικολάου ως τιμώμενου αγίου της μονής.

¹⁷⁷⁹ Οι δύο απόστολοι τοποθετούνται πάνω από το υπέρθυρο των πλάγιων εισόδων και δίνεται η εντύπωση ότι εσκεμμένα ζωγραφίστηκαν οι δύο κίονες, σαν φυσική εξέλιξη των πλαϊνών στηριγμάτων της θύρας. Μοιάζουν να στηρίζουν το σημείο αυτό προσδίδοντας ταυτόχρονα μια εσφαλμένη εντύπωση βάθους, που ενισχύεται με τη χρήση των σκούρων χρωμάτων πάνω στα οποία προβάλλουν οι μορφές. Για την απόδοσή τους ακολουθείται ο τρόπος απεικόνισης των ολόσωμων και σε προτομή αγίων της λιτής. Οι επιγραφές των ονομάτων ακολουθούν επίσης την ίδια τυπολογία.

¹⁷⁸⁰ *Ερμηνεία*, 150.

¹⁷⁸¹ Ό.π., 150.

ευλογεί με το δεξί χέρι, ενώ κρατά με το αριστερό μισανοιγμένο ειλητάριο σε σχήμα ριπιδίου και δύο κλειδιά.

Η Δέηση ως αυτόνομη παράσταση δεν κατέχει συγκεκριμένη θέση στο εικονογραφικό πρόγραμμα των εκκλησιών, αλλά συμπεριλαμβάνεται ή συνδυάζεται με άλλες συνθέσεις¹⁷⁸². Κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο η σύνθεση εντάσσεται στο εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού Βήματος¹⁷⁸³, ενώ δεν απουσιάζουν οι περιπτώσεις ένταξής της στο εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα¹⁷⁸⁴. Ο πιο συνηθισμένος τύπος Δέησης είναι αυτός του Χριστού μεταξύ της Θεοτόκου και του Προδρόμου, ο οποίος σε πληθώρα παραλλαγών αποτελεί μια από τις αγαπημένες συνθέσεις των ζωγράφων φορητών εικόνων της Κρητικής Σχολής¹⁷⁸⁵. Ο τρόπος απόδοσης της Δέησης στον ανατολικό τοίχο της λιτής της Δοχειαρίου με την ταυτόχρονη και συμμετρική απεικόνιση των έξι μορφών δεν συναντάται πολύ συχνά στο εικονογραφικό πρόγραμμα των μνημείων της περιόδου. Η ιδιαιτερότητα που παρουσιάζεται έγκειται στο γεγονός

¹⁷⁸² Bogyay Th. von, «Deesis», *RBK* 1 (1963) 1178-1186, του ιδίου, «Deesis», *Lchl* 1 (1968) 494-499.

¹⁷⁸³ Για την απεικόνιση της Δέησης στο εικονογραφικό πρόγραμμα της αφίδας των μεσοβυζαντινών ναών του ελλαδικού χώρου βλ. Mantas A., «Überlegungen zur Deisis in der Hauptapsis mittelbyzantinischer Kirchen Griechenlands», *Byzantinische Malerei. Bildprogramme-Ikonographie-Stil*, (Symposium in Marburg 25-29.06.1997), Wiesbaden (Reichert Verlag) 2000, 165-182. Πρβλ. Walter Ch., «Two notes on the deesis», *REB* XXVI (1968) 311-336, Belting – Mango – Mouriki, *Pammakaristos*, 54-58 και Velmans T., «L'image de la Deisis dans les églises de Georgie et dans le reste du monde byzantin», στον τόμο άρθρων της Velmans T., *L'art médiéval de l'orient chrétien* (2η έκδοση), Sofia 2002, 79-130 και Papadopoulos, *Παναγία των Χαλκίων*, 58-59 για την παράσταση στη σύνθεση της Δευτέρας Παρουσίας. Βλ. επίσης ενδεικτικά τις παραστάσεις Δέησης στην Αγία Σοφία Κωνσταντινούπολης [*Hagia Sophia. A vision for Empires*, (κείμενο Cyril Mango), Istanbul (Ertuğ & Kocabiyik) 1997, 132-139], στην Αγία Σοφία στον Μυστρά (Dufrenne, *Les programmes iconographiques*, εικ. 74) και στην Παμμακάριστο Κωνσταντινούπολης (Belting – Mango – Mouriki, *Pammakaristos*, 54-58, εικ. 4-5, 12). Πρβλ. Cutler A., «Under the Sign of Deësis: On the Question of Representativeness in Medieval Art and Literature», *Byzantium, Italy and the North. Papers on Cultural Relations*, London (Pindar Press) 2000, 46-64.

¹⁷⁸⁴ Από τα παλαιότερα γνωστά παραδείγματα Δέησης σε νάρθηκα διατηρείται στη μονή Βατοπαιδίου και την ψηφιδωτή παράσταση του τέλους του 11ου-αρχών του 12 αιώνα (*Μονή Βατοπαιδίου*, 224-230, εικ. 184). Δυστυχώς αποσπασματικά σώζεται η σκηνή της Δέησης στον νάρθηκα του Nerezi [Bardžieva-Trajkovska D., «New Elements of the Painted Program in the Narthex at Nerezi», *Zograf* 29 (2002-2003) 35-46, εικ. 4]. Η παράσταση της Δέησης κοσμεί επίσης τον ανατολικό τοίχο του νάρθηκα της μονής Παντοκράτορος (Tsigaridas, «Nouveaux éléments», 75-80, κυρίως 76-78, εικ. 1-4), η οποία σύμφωνα με τον μελετητή αποτελεί υπόμνηση στη Δευτέρα Έλευση του Χριστού.

¹⁷⁸⁵ Η παράσταση παρουσιάζει τυπολογική ποικιλία ως προς το πρόσωπο που αποδέχεται τη Δέηση. Βλ. ενδεικτικά Chatzidakis, *Icons of Patmos*, εικ. 70, 138, 139, 147, 148, 156, 202, Chatzidakis, *Icons of the Cretan School*, 4-5, Σινά, εικ. 77, 78, 82, 84, 88, *Εικόνες Κρητικής Τέχνης*, 92, 116, 130, 157 και *Χειρ Αγγέλου*, 86-87 (αρ. 9), 174-175 (αρ. 36), 194-195 (αρ. 46), 216-217 (αρ. 56) και εικ. 29. Για το εικονογραφικό θέμα της Δέησης σε εικόνες της Μολδαβίας βλ. Sabados M. I., «Iconografia temei Deisis în pictura pe lemn din Moldova secolului XVI» (L'iconographie de la Déisis dans la peinture sur bois de Moldavie, au XVIe siècle), *Studii Şi Cercetări de Istoria Artei (Seria Artă Plastică)* 40 (1993) 25-41.

ότι οι δεόμενες μορφές (άγιος Ιωάννης Πρόδρομος, άγιος Νικόλαος, απόστολοι Πέτρος και Παύλος) απευθύνονται τόσο προς τη μορφή του Χριστού όσο και της Θεοτόκου. Τα δύο κεντρικά πρόσωπα παρουσιάζονται ως ισόβαθμοι αποδέκτες των δεήσεων των αγίων προσώπων (και κατά προέκταση των πιστών/μοναχών) σε μια πρωτότυπη σύνθεση διπλής Δέησης. Πρότυπο του ζωγράφου της Δοχειαρίου στάθηκε η αντίστοιχη παράσταση Δέησης στη λιτή της μονής Διονυσίου¹⁷⁸⁶. Η σύνθεση καταλαμβάνει τον ίδιο ακριβώς χώρο στα δύο μνημεία και παραμένει κοινή, στις βασικές της αρχές, η διάρθρωση της σκηνής. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου διαφοροποιεί τη μορφή του Χριστού που αποδίδεται στον εικονογραφικό τύπο του Μεγάλου Αρχιερέα¹⁷⁸⁷, καθώς και τις συνοδευτικές

¹⁷⁸⁶ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 393 (γενική άποψη ανατολικού τοίχου λιτής), 394-395, 396-399 (λεπτομέρειες). Παράσταση Δέησης στον νάρθηκα απαντά στις λιτές των μονών Μεταμόρφωσης Μετεώρων (Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, 161) και Δουσίου (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.), στο υπέρθυρο της κύριας εισόδου προς τον ναό, αλλά και στην εξωτερική ζωγραφική του Αγίου Παντελεήμονα στο Νησί των Ιωαννίνων (Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 319, εικ. 518). Μια ιδιότυπη μορφή Δέησης σώζεται στο κτιστό τέμπλο του ναού του Αγίου Αθανασίου στο Κόκκινο (Κοιλιάκου, «Επισήμανση τοιχογραφιών», εικ. 8).

¹⁷⁸⁷ Ο εικονογραφικός τύπος του Χριστού ως Μεγάλου Αρχιερέα σε παραστάσεις Δέησης δεν είναι ιδιαίτερα συχνός στην επιτοίχια ζωγραφική της περιόδου. Ανάλογο παράδειγμα απαντά στο βόρειο εξαρτικό της μονής Φιλανθρωπηνών, όπου ο Χριστός φορά επιπλέον μίτρα. Στη σκηνή η Θεοτόκος και ο άγιος Νικόλαος τοποθετούνται παρατακτικά ο ένας πίσω από τον άλλον, καθώς η δέηση απευθύνεται στο πρόσωπο του Χριστού (Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 139, εικ. 220, 143, εικ. 224). Για την παράσταση του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέα βλ. Παπαμαστοράκης Τ., «Η μορφή του Χριστού-Μεγάλου Αρχιερέα», *ΔΧΑΕ* 17 (1993-1994) 67-78. Πρβλ. Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 119-120, όπου συγκεντρωμένη βιβλιογραφία και αναφορά σε έργα της περιόδου.

επιγραφές των δύο βασικών προσώπων¹⁷⁸⁸. Παράλληλα προσθέτει στη Δέηση τους κορυφαίους αποστόλους Πέτρο και Παύλο¹⁷⁸⁹.

Η Σύναξη των Αρχαγγέλων

επιγραφή: Η ΣΥΝΑΞΗΣ ΤΩΝ ΑΣΩΜΑΤΩΝ (σχ. 13, αρ. 207 / εικ. 194, 195)

Η πολυπρόσωπη σύνθεση της Σύναξης των Αρχαγγέλων (ή Ασωμάτων ή Ταξιαρχών) τοποθετείται στο υπέρθυρο της Βασιλείου Πύλης, σε ιδιαίτερα τιμητική θέση η οποία σχετίζεται με την αφιέρωση του καθολικού στους αρχαγγέλους Μιχαήλ και Γαβριήλ και κατ' επέκταση στο σύνολο των Ασωμάτων. Η σύνθεση εγγράφεται σε ένα νοητό τρίγωνο¹⁷⁹⁰. Η βάση του, η οποία αποτελεί και τον πυρήνα της παράστασης, διαμορφώνεται από δύο ολόσωμους και μετωπικούς αγγέλους που κρατούν σφαίρα-μετάλλιο με την προτομή του Χριστού (εικ. 195). Πρόκειται για κυκλική δόξα σε τόνους του γκρίζου, στο κέντρο της οποίας εικονίζεται ο Χριστός στον τύπο του Παντοκράτορα να ευλογεί με το δεξί και να κρατά με το αριστερό κλειστό ειλητάριο. Το συμπλήρωμα IC / XC τοποθετείται δεξιά και αριστερά του κεφαλιού του. Από την προτομή του Χριστού ξεκινούν χρυσοκονδυλιές που αποδίδουν τη λάμψη που εκπέμπει η θεία μορφή

¹⁷⁸⁸ Στη λιτή της Διονυσίου ο Χριστός αποδίδεται στον εικονογραφικό τύπο του ένθρονου Παντοκράτορα και επιγράφεται ως “ο Παντοδύναμος”, ενώ η ένθρονη Βρεφοκρατούσα Θεοτόκος ως “Οδηγήτρια”. Οι μορφές των Προδρόμου και αγίου Νικολάου δεν παρουσιάζουν σημαντικές αλλαγές, καθώς ακολουθούν αποκρυσταλλωμένα εικονογραφικά πρότυπα κοινά στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή ζωγραφική. Ο εικονογραφικός τύπος της Θεοτόκου εμφανίζεται ήδη από την παλαιολόγεια ζωγραφική (Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κέρκυρας*, 46, όπου αναφέρονται κι άλλα παραδείγματα. Πρβλ., ό.π., 25) και γνωρίζει ιδιαίτερη διάδοση στη ζωγραφική φορητών εικόνων τής μετά την Άλωση περιόδου. Με όμοιο τρόπο εικονίζεται στη λιτή της μονής Μεταμόρφωσης Μετεώρων και τοποθετείται συμμετρικά με την παράσταση της Βάπτισης (Χατζηδάκης – Σοφινός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, 161).

¹⁷⁸⁹ Ο ίδιος τύπος για την απόδοση του αποστόλου Πέτρου υιοθετείται στην παράσταση του Χριστού η Άμπελος και της Ρίζας Ιεσσαί στη λιτή της Δοχειαρίου (εικ. 200, 210, αντίστοιχα). Ο τύπος έχει ήδη χρησιμοποιηθεί στην τράπεζα της Λαύρας, στην παράσταση του αγίου εντός μεταλλίου (Millet, *Monuments*, εικ. 145.2). Ο απόστολος Πέτρος προσομοιάζει επίσης με τον τύπο του αποστόλου σε φορητή εικόνα τέμπλου του Θεοφάνη (τμήμα Δέησης) από τη μονή Σταυρονικήτα (Chatzidakis, «Théophane le Crétois», 325, εικ. 64). Πρόκειται για εικονογραφικό τύπο που συναντάται ήδη στη ζωγραφική της εποχής των Παλαιολόγων (βλ. Πρωτάτο, ό.π., εικ. 38.1). Κοινός είναι επίσης ο τύπος του ειληταρίου σε σχήμα ριπιδίου από την υστεροβυζαντινή τέχνη (βλ. ενδεικτικά τις παραστάσεις διαφορετικών αγίων που κρατούν παρόμοιο ειλητάριο στο Gradac (Millet, *La peinture*, II, εικ. 51.3), στον Άγιο Νικήτα στο Čučer, στον Άγιο Νικόλαο στο Prilep (Millet, *La peinture*, III, εικ. 31.1-2 και 28.2 αντίστοιχα) και στην Psaca (Millet, *La peinture*, IV, εικ. 57.112). Η μορφή του αποστόλου Παύλου αποτελεί παραλλαγή του τύπου με τον οποίο εικονίζεται ο απόστολος στην παράσταση του Χριστού η Άμπελος και της Ρίζας Ιεσσαί στη λιτή της Δοχειαρίου (εικ. 200 και 210 αντίστοιχα), εικονογραφικός τύπος που έχει ήδη χρησιμοποιηθεί από τον Θεοφάνη σε εικόνα τέμπλου της μονής Σταυρονικήτα (Chatzidakis, «Théophane le Crétois», εικ. 65).

¹⁷⁹⁰ Το νοητό αυτό τρίγωνο έχει βάση τις μορφές των μετωπικών αρχαγγέλων του πρώτου επιπέδου και κορυφή την παράσταση του Αγίου Μανδηλίου που τοποθετείται ακριβώς πάνω από τη σύνθεση της Σύναξης των Ασωμάτων (εικ. 182).

του¹⁷⁹¹. Ο Χριστός βρίσκεται σε θέση νοητού κάθετου άξονα γύρω από τον οποίο αναπτύσσεται καθ' ύψος η σύνθεση. Οι δεκατέσσερις αρχάγγελοι που πλαισιώνουν τον Χριστό ορίζουν τρεις οριζόντιους και πέντε κάθετους άξονες. Εκτός από τους αρχαγγέλους που κρατούν τη σφαίρα και αυτούς του κεντρικού κάθετου άξονα, οι υπόλοιποι αποδίδονται με ελαφρά κλίση του κεφαλιού προς το κέντρο της σύνθεσης και τη μορφή του Παντοκράτορα. Όλοι τους είναι ενδεδυμένοι με στολές αξιωματούχων, κατά το πρότυπο των πολυτελών στολών των αγίων της λιτής και του νάρθηκα, και κρατούν στο χέρι ράβδο. Η απόλυτα συμμετρική και ισορροπημένη σύνθεση τοποθετείται επάνω σε “ιλουζιονιστικό” δάπεδο που μιμείται νερά μαρμάρου.

Η παράσταση της Σύναξης των Αρχαγγέλων συνδέεται με το Θρίαμβο της Ορθοδοξίας, όταν μετά τη λήξη της Εικονομαχίας γράφηκαν οι περισσότεροι ύμνοι και εγκώμια για τους Αρχαγγέλους¹⁷⁹². Η παράσταση του Χριστού σε μετάλλιο υποδηλώνει την υπακοή των Ουράνιων Δυνάμεων σε αυτόν. Παράλληλα, ανάλογα με τον τρόπο απεικόνισής του, προβάλλεται το σωτηριολογικό του έργο (Παντοκράτορας) ή η Ενσάρκωση (Εμμανουήλ)¹⁷⁹³. Η σκηνή εντάσσεται στο εικονογραφικό πρόγραμμα των Βυζαντινών ναών κατά τον 11ο αιώνα¹⁷⁹⁴. Στη ζωγραφική της μετά την Άλωση περιόδου εμφανίζεται είτε ως αυτόνομο θέμα, που ενίοτε εντάσσεται στον κύκλο του Μηνολογίου, είτε σε συνδυασμό με την Πτώση του Εωσφόρου. Στη μονή Φιλανθρωπητών εικονίζεται δύο φορές: στον διευρυμένο εικονογραφικό κύκλο Μηνολογίου της λιτής¹⁷⁹⁵ και

¹⁷⁹¹ Πρβλ. τη μορφή του Χριστού στη Δευτέρα Παρουσία, σελ. 104 και υποσ. 222.

¹⁷⁹² Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. Κουκιάρης, *Θαύματα-Εμφανίσεις*, 157-162. Το εικονογραφικό θέμα κατάγεται από τις φτερωτές Νίκες της αρχαιότητας που υποβαστάζουν *imago clipeata* με επιγραφή, σύμβολο ή προτομή. Βλ. ό.π., διεξοδική ανάλυση και τυπολογία του θέματος. Πρβλ. Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο Τριών Ιεραρχών*, 83-86, όπου συγκεντρωμένη βιβλιογραφία και παραδείγματα της μεταβυζαντινής ζωγραφικής.

¹⁷⁹³ Κουκιάρης, *Θαύματα-Εμφανίσεις*, 159.

¹⁷⁹⁴ Βλ. αναλυτικά ό.π., 157-160.

¹⁷⁹⁵ Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 94, εικ. 143 και Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 110-111, εικ. 82. Με την παράσταση στη λιτή της Φιλανθρωπητών, που προηγείται χρονολογικά της σύνθεσης της Δοχειαρίου, ομοιότητες παρουσιάζονται μόνο στη διευθέτηση των αρχαγγέλων του πυρήνα της σκηνής. Είναι κοινές οι στάσεις των μορφών, τα ενδύματά τους και η μορφή του Χριστού. Οι υπόλοιποι άγγελοι εικονίζονται σε πυκνή σύνθεση, η οποία καθορίζεται από τον περιορισμένο χώρο όπου αναπτύσσεται η σκηνή.

σε συνδυασμό με την Πτώση του Εωσφόρου στον βόρειο εξαρτικό¹⁷⁹⁶. Το εικονογραφικό σχήμα της λιτής Δοχειαρίου, το οποίο φαίνεται να έχει απήχηση σε μεταγενέστερα έργα, επαναλαμβάνεται στον εσωνάρθηκα της Μητρόπολης Καλαμπάκας¹⁷⁹⁷, στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της μονής Βαρλαάμ¹⁷⁹⁸ και στη λιτή της μονής Σταυρονικήτα¹⁷⁹⁹. Το θέμα εμφανίζεται επίσης σε σειρά φορητών εικόνων της περιόδου αλλά και σε μεταγενέστερα χαρακτηριστικά¹⁸⁰⁰.

Οι αρχάγγελοι Μιχαήλ και Γαβριήλ

επιγραφές: βλ. περιγραφή μορφών (σχ. 13, αρ. 277, 270 / εικ. 225, 226)

Οι αρχάγγελοι Γαβριήλ και Μιχαήλ, στους οποίους είναι αφιερωμένη η μονή Δοχειαρίου, καταλαμβάνουν συμμετρικά τους τοίχους δεξιά και αριστερά της πόρτας στον δυτικό τοίχο της λιτής. Στη νότια πλευρά ο αρχάγγελος Μιχαήλ [επιγραφή: Ο ΑΡΧ(ΩΝ)¹⁸⁰¹ ΜΙΧΑΗΛ / Ο ΦΥΛΑΞ] εικονίζεται να στέκεται πάνω σε μαξιλάρι που σήμερα καλύπτεται από τα στασίδια¹⁸⁰². Αποδίδεται μετωπικός και με πλήρη στρατιωτική εξάρτυση να κρατά υψωμένο σπαθί με το αριστερό χέρι,

¹⁷⁹⁶ Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 138, εικ. 219 και Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 197 και 162, εικ. 137. Σε αυτή την περίπτωση η σύνθεση αναπτύσσεται με διαφορετικό τρόπο και απουσιάζει το μετάλλιο με την προτομή του Χριστού. Στον ίδιο συνδυασμό και σε παρεμφερές εικονογραφικό σχήμα (με Χριστό Εμμανουήλ στο μετάλλιο) ιστορείται στην τράπεζα της μονής Διονυσίου (Millet, *Monuments*, εικ. 211.2).

¹⁷⁹⁷ Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο Τριών Ιεραρχών*, εικ. 132 και 85-86, όπου επιπλέον παραδείγματα της περιόδου. Παράσταση της Σύναξης των Αρχαγγέλων αναφέρεται επίσης στον ζωγραφικό διάκοσμο του 14ου αιώνα στο καθολικό της μονής Χιλανδαρίου (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 183, αρ. 227), σε μια σειρά ακόμη αγιορείτικων μνημείων του 16ου και 17ου αιώνα, όπως στο ΝΑ ομοφυλάκιο της τράπεζας της Μεγίστης Λαύρας (ό.π., 91, αρ. 146, σχ. 2.5.4), στον ναό του Αγίου Βλασίου της Μεγίστης Λαύρας (ό.π., 106, αρ. 33), στο παρεκκλήσιο των Αρχαγγέλων της μονής Διονυσίου (ό.π., 256, αρ. 84), στο τυπικάριο του καθολικού της μονής Κουτλουμουσίου (ό.π., 301, αρ. 148), στον κοιμητηριακό ναό των αγίων Αποστόλων Μεγίστης Λαύρας (ό.π., 103, αρ. 1), στην τράπεζα της μονής Χιλανδαρίου (ό.π., 195, εικ. 101), στο διαβατικό, στην τράπεζα και στην είσοδο της μονής του Δοχειαρίου (προσωπική παρατήρηση).

¹⁷⁹⁸ Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο Τριών Ιεραρχών*, εικ. 45. Η ίδια αναφέρει εικόνα στη μονή Δουσίου με παρόμοια σύνθεση (ό.π., 86).

¹⁷⁹⁹ Χατζηδάκης, *Σταυρονικήτα*, εικ. 1.

¹⁸⁰⁰ Βλ. ενδεικτικά την εικόνα του δεύτερου μισού του 16ου αιώνα από το Αρχιεπισκοπικό Μέγαρο της Λεμεσού στην Κύπρο (Sophocleous S., *Icons of Cyprus. 7th-20th century*), Nicosia 1994, εικ. 61 και την εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών του Εμ. Τζάνε (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες Βυζαντινού Μουσείου*, 236, εικ. 75). Σε ό,τι αφορά τα χαρακτηριστικά βλ. Παπαστράτου Ντ., *Χάρτινες εικόνες. Ορθόδοξα θρησκευτικά χαρακτηριστικά. 1665-1899*, τόμ. I-II, Αθήνα 1986, I, 189-191. Η παράσταση της Σύναξης των Αρχαγγέλων, καθώς αποτελεί άμεση αναφορά στα τιμώμενα πρόσωπα της μονής Δοχειαρίου, συμπεριλαμβάνεται σε χαρακτηριστικά με άλλες σκηνές από την ιστορία της. Πολλές φορές είναι αυτή η κεντρική σκηνή γύρω από την οποία εκτυλίσσεται η αφήγηση της ιστορίας της μονής Δοχειαρίου. Βλ. για παράδειγμα το χαρακτηριστικό με τη Σύναξη των Αρχαγγέλων και σκηνές θαυμάτων στη μονή (ό.π., II, 463, αλλά και τα χαρακτηριστικά αρ. 491 και 492, όπου η σκηνή συμπεριλαμβάνεται στις σκηνές του περιθωρίου).

¹⁸⁰¹ Η συντομογραφία μπορεί εξίσου να αφορά στο ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΣ.

¹⁸⁰² Το μαξιλάρι είναι ορατό στη φωτογραφία του λευκώματος του Millet, *Monuments*, εικ. 239.3.

ενώ στο δεξί ξεδιπλωμένο ειλητάριο με την επιγραφή ΤΟΥΣ ΜΗ ΚΑΘΑ / ΡΑ ΚΑΡΔΙΑ ΠΡΟΣΪ / ΩΝΤΑΣ ΤΩ ΚΑ / ΘΑΡΩ ΘΕΙΩ ΝΑΩ ΤΟΥ / ΤΩ, ΑΣΥΜΠΑΘΩΣ / ΜΟΥ ΤΗΝ ΣΠΑΘΗΝ / ΕΚ ΤΕΙΝΩ ΤΩ ΦΑΣ / ΓΑΝΩ· ΤΩΔΕ ΤΟ ΦΛΕ / ΓΩΤΡΟΦΩ¹⁸⁰³. Στη βόρεια πλευρά εικονίζεται ο αρχάγγελος Γαβριήλ [επιγραφή: Ο ΑΡΧ(ΩΝ) / ΓΑΒΡΙ / ΗΛ]. Φορά πολυτελή στολή, όμοια με αυτή που φέρει στις παραστάσεις της αφίδας του Ιερού Βήματος, όπου συνοδεύει την Πλατυτέρα. Κρατά στο δεξί χέρι ράβδο, στο αριστερό σφαίρα με σταυρό και χριστόγραμμα, ενώ την αυστηρή μετωπικότητα της μορφής σπάει η ελαφρά προβολή του αριστερού ποδιού. Τους αρχαγγέλους συνοδεύουν δύο εξαπτέρυγα Σεραφείμ τοποθετημένα το ένα απέναντι από το άλλο, στις παρειές της θύρας εισόδου (εικ. 224), για να ενισχυθεί ο προστατευτικός ρόλος των αρχαγγέλων. Εικονίζονται με τον ίδιο ακριβώς τρόπο να κρατούν σε κάθε χέρι και μια λόγχη, αλλά διαφοροποιούνται στα χρώματα (καφέ με μπλε/γκρίζο και πράσινο με κόκκινο). Ο εικονογραφικός τύπος του Μιχαήλ έχει διαμορφωθεί κατά την ύστερη βυζαντινή περίοδο και είναι ιδιαίτερα διαδεδομένος στη ζωγραφική της περιόδου μετά την Άλωση¹⁸⁰⁴. Τους εικονογραφικούς τύπους των δύο αρχαγγέλων αντλεί ο ζωγράφος της Δοχειαρίου από το θεματολόγιο του Θεοφάνη και συγκεκριμένα την παράσταση

¹⁸⁰³ Στις πηγές της *Ερμηνείας* (*Ερμηνεία*, 183) προτείνεται, όταν ο αρχιστράτηγος εικονίζεται δίπλα στην πόρτα της εισόδου του ναού, στο ειλητάριό του να αναγράφεται «Τοῖς μὴ καθαραῖς προστρέχουσι καρδίαις / ἔν τῷ καθαρῷ τοῦ Θεοῦ θεῖω δόμῳ / ἀσυμπαθῶς μου τὴν σπάθην ἔκτινύω». Η ίδια επιγραφή αναφέρεται και στο ειλητάριο του αρχαγγέλου στην εικονογράφηση σταυροθολίου τρουλαίας εκκλησίας (ό.π., 217).

¹⁸⁰⁴ Βλ. αναλυτικά Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 107-108, εικ. 68. Πρβλ. Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 243, Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 131 και Τσιουρής, *Αγία Τριάδα*, 242-244, για παραδείγματα της όψιμης μεταβυζαντινής περιόδου. Για την παράστασή του ως ψυχοπομπού βλ. Leontakianakou I., «Une création post-byzantin: l'archange Michel triomphant et psychopompe», *Zograf* 33 (2009) 145-158.

στον δυτικό τοίχο του κυρίως ναού του Αγίου Νικολάου Αναπαυσά¹⁸⁰⁵. Το ίδιο σχήμα υιοθετείται επίσης στις μονές Δουσίκου¹⁸⁰⁶ και Ρουσάνου¹⁸⁰⁷.

Το άγιο Μανδήλιο

επιγραφή: IC XC (σχ. 13, αρ. 196 / εικ. 196)

Επάνω από το υπέρθυρο της Βασιλείου Πύλης εικονίζεται το άγιο Μανδήλιο, το οποίο παρουσιάζουν δύο άγγελοι. Αποδίδονται ένας δεξιά κι ένας αριστερά, ως το ύψος των γονάτων, στραμμένοι κατά τα τρία τέταρτα να κρατούν το ύφασμα πάνω στο οποίο εικονίζεται το πρόσωπο του Χριστού που προβάλλει σε χρυσό φωτοστέφανο. Το λευκό ύφασμα, με κροσσωτά πέρατα στην κάτω του πλευρά, κοσμείται με ελικοειδή σχηματοποιημένα διακοσμητικά μοτίβα καφέ χρώματος. Η χειροποίητη εικόνα του αγίου Μανδηλίου αποτελεί το τεκμήριο της θείας ενανθρώπισης, ένα κειμήλιο με ιδιαίτερη και πολύπλευρη συμβολική σημασία, στενά συνδεδεμένο με το δόγμα της λατρείας των εικόνων, σύμβολο της Ενσάρκωσης και της σωτηρίας του ανθρώπου η οποία επήλθε μέσω αυτού¹⁸⁰⁸. Ο ζωγράφος στη λιτή της Δοχειαρίου επαναλαμβάνει το εικονογραφικό σχήμα που χρησιμοποιείται νωρίτερα στην παράσταση της τράπεζας της

¹⁸⁰⁵ Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Άγιος Νικόλαος Αναπαυσάς*, 193.2, 242. Οι μόνες διαφορές εστιάζονται στη μορφή του Γαβριήλ. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου διαφοροποιεί τη ράβδο του αρχάγγελου και τη σφαίρα, η οποία στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά φέρει σε γκριζογραφία τη μορφή του Χριστού Εμμανουήλ. Επιπλέον, ο ζωγράφος της Δοχειαρίου προσθέτει στη φορεσιά του Γαβριήλ χιτώννα. Με παρόμοιο εικονογραφικό τύπο αλλά σε προτομή (και χωρίς το χιτώννα) εικονίζεται ο αρχάγγελος Γαβριήλ στη Μεταμόρφωση Μετεώρων (Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, 167.2). Εδώ η σφαίρα που κρατά στα χέρια του αποδίδεται με τρόπο όμοιο με αυτόν της Δοχειαρίου (Για την εικονογραφία του αρχαγγέλου Γαβριήλ βλ. επίσης Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 261, Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 132 και Τσιουρή, *Αγία Τριάδα*, 242-244).

¹⁸⁰⁶ Προσωπική παρατήρηση. Για την απόδοση των αρχαγγέλων χρησιμοποιείται κοινό εικονογραφικό πρότυπο.

¹⁸⁰⁷ Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 203-204, εικ. 159-162. Βλ. επίσης Δεριζιώτης Λ., «Πρώτη “επίσκεψις” της αγιογραφίας του 16ου αι. εις την Θεσσαλίαν», *Θεσσαλία. Δεκαπέντε χρόνια αρχαιολογικής έρευνας, 1975-1990. Αποτελέσματα και Προοπτικές. Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου, Λυών 17-22 Απριλίου 1990*, Αθήνα 1994, Β, 413-422, εικ. 10.

¹⁸⁰⁸ Συσχετίζεται επίσης άμεσα με τη θεία Ευχαριστία και αναγνωρίζεται ως σύμβολο της ενανθρώπισης του θεού Λόγου. Βλ. αναλυτικά Grabar Α., «La Sainte Face de Laon. Le Mandylion dans l'art Orthodoxe», *Seminarium Kondakovianum*, Prague 1931, 5-37, Pallas, *Passion und Bestattung*, 134-146, Παπαδάκη-Oekland, «Το άγιο Μανδήλιο», 283-296, όπου συγκεντρωμένη βιβλιογραφία. Για την τοποθέτηση του στη βάση του τρούλου βλ. Γκιολές Ν., *Ο Βυζαντινός τρούλλος και το εικονογραφικό του πρόγραμμα (μέσα 6ου αι.-1204)*, Αθήνα 1990, 180-185. Πρβλ. Belting Η., *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, 233-246, Engberg S. G., «Romanos Lekapenos and the Mandilion of Edessa», και Rapti Ι., «Images du Christ, reliques de saints: un triptyque Géorgien inédit», στον συλλογικό τόμο *Byzance et les reliques du Christ* (επιμ. εκδ. J. Durand – B. Flusin) Paris 2004, 123-143 και 191-222 (200-209 κυρίως) αντίστοιχα.

Σταυρονικήτα¹⁸⁰⁹. Ανάλογο αποδίδεται κατά τον 17ο αιώνα στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της μονής Βαρλαάμ στα Μετέωρα¹⁸¹⁰ και στον Άγιο Γεώργιο στη Βασιλική Τρικάλων¹⁸¹¹.

Η Βάπτιση του Χριστού

επιγραφή: Η ΒΑ / ΠΤΗΣΙΣ (σχ. 13, αρ. 235 / εικ. 197, 198-199)

Την ανατολική γωνία του νότιου τοίχου της λιτής καταλαμβάνει η παράσταση της Βάπτισης. Ζωγραφίζεται μπροστά από το δοχείο του αγιασμού που βρίσκεται στον ανατολικό τοίχο. Ο Χριστός εικονίζεται στον κατακόρυφο άξονα της σύνθεσης, μέσα στα νερά του Ιορδάνη, φέροντας μόνο το τυπικό υφασμάτινο περίζωμα. Την αυστηρή μετωπικότητα της μορφής σπάει η ελαφρά στροφή των ποδιών προς τα αριστερά και η ύψωση του δεξιού βραχίονα κάθετα στην κοιλιακή χώρα. Στην αριστερή πλευρά της παράστασης ο Ιωάννης Πρόδρομος αποδίδεται σε διαφορετικό, υψηλότερο από αυτό του Χριστού, επίπεδο της βραχώδους όχθης του Ιορδάνη. Στέκεται σε στάση τριών τετάρτων, είναι ενδεδυμένος με μηλωτή και ιμάτιο, και ακουμπά με το δεξί χέρι την κεφαλή του Χριστού εκτελώντας την τυπική χειρονομία της βάπτισης. Παράλληλα υψώνει το αριστερό σε μια κίνηση παρουσίασης του Αγίου Πνεύματος που εικονίζεται με μορφή περιστεράς. Προς την ίδια πλευρά άλλωστε στρέφει την κεφαλή και το βλέμμα. Απέναντι από τον Ιωάννη, σε ανάλογο βραχώδες επίπεδο,

¹⁸⁰⁹ Chatzidakis, «Théophane le Crétois», εικ. 54. Οι δύο στηθαίοι ιπτάμενοι άγγελοι επιδεικνύουν, κρατώντας από δύο σημεία, το άγιο Μανδήλιο που κοσμεύεται με διαφορετικά διακοσμητικά μοτίβα. Με ανάλογο τρόπο εικονίζεται και η κεφαλή του Χριστού. Η παρουσία των δύο αγγέλων στη σύνθεση του αγίου Μανδηλίου, σύμφωνα με τον Μ. Χατζηδάκη, δεν είναι συνήθης στη βυζαντινή τέχνη και απαντά κυρίως σε δυτικά έργα (Χατζηδάκης, *Σταυρονικήτα*, 76). Ο τρόπος απεικόνισης, η επίδειξη δηλαδή του κειμηλίου, απαντά στη δυτική τέχνη σε ποικίλες μορφές, όπως για παράδειγμα στη λειψανοθήκη του Τιμίου Σταυρού στο Μουσείο του Λούβρου [*Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, (κατάλογος έκθεσης), Παρίσι 1992, 335-337, αρ. 249] και στη μικρογραφία χειρογράφου του βιβλίου προσευχών της Άννας της Βρετάνης (*Grandes Heures*) της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας στο Παρίσι (*Le trésor de la sainte-Chapelle*, (κατάλογος έκθεσης), Παρίσι 2001, 117, εικ. 6).

¹⁸¹⁰ Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο Τριών Ιεραρχών*, εικ. 42 και 77-78 η εικονογραφική ανάλυση της παράστασης, με επιπλέον παραδείγματα της περιόδου.

¹⁸¹¹ Ό.π., εικ. 203. Ο πιο συνηθισμένος εικονογραφικός τύπος είναι αυτός στον διάκοσμο του τρούλου όπου το άγιο Μανδήλιο ζωγραφίζεται να κρέμεται από το άνω τμήμα του. Με τον τρόπο αυτό αποδίδεται η σύνθεση στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά (Chatzidakis, «Théophane le Crétois», εικ. 4 και Μπεκιάρης, *Θεοφάνης ο Κρης*, 30), στη μονή Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, *Σταυρονικήτα*, εικ. 37), στη Μολυβοκκλησιά (Millet, *Monuments*, εικ. 154.1), στη μονή Κουτλουμουσίου (ό.π., εικ. 159.1, μόλις διακρίνεται η ανάρτηση του άνω τμήματος του υφάσματος), στη μονή Διονυσίου (*Μονή Διονυσίου*, εικ. 53), στη Μεταμόρφωση Μετεώρων (Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, 100-101). Βλ. επίσης τη σχετική παράσταση στη μονή Ρουσάνου (Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 83-84, εικ. 32).

ζωγραφίζονται τρεις άγγελοι σε καθ' ύψος ανάπτυξη. Οι δύο πρώτοι αποδίδονται σεβίζοντες τον Χριστό και έχουν καλυμμένα τα χέρια με τα ιμάτια τους. Ο τρίτος τοποθετείται απέναντι από τον Ιωάννη να υψώνει τα επίσης καλυμμένα χέρια του προς τον ουρανό. Στρέφει επίσης το κεφάλι και το βλέμμα προς το Άγιο Πνεύμα. Το φυσικό τοπίο της σύνθεσης ορίζεται από οξυκόρυφα βραχώδη βουνά διαφορετικού χρώματος, όπως και οι όχθες του Ιορδάνη. Ανάμεσά τους τρέχει ορμητικός ο ποταμός, μέσα στον οποίο εικονίζονται ψάρια να κολυμπούν ενάντια στο ρεύμα. Το τοπίο συμπληρώνει ένα χαμηλό δέντρο στα πόδια του Ιωάννη.

Η σκηνή έφερε πολλές φθορές λόγω υγρασίας και μέρος της έχει αποκατασταθεί μετά τις εργασίες συντήρησης που πραγματοποιήθηκαν στη λιτή. Στο αριστερό τμήμα των νερών του Ιορδάνη διακρίνεται ανδρική γυμνή μορφή, η προσωποποίηση του ποταμού. Εικονίζεται να βγαίνει μόνο ο κορμός από τα νερά, με στραμμένη την πλάτη στον θεατή, κοιτώντας προς τον Χριστό. Η προσωποποίηση του Ιορδάνη μπορεί να αποκατασταθεί από την αντίστοιχη μορφή στην παράσταση της Βάπτισης του κυρίως ναού¹⁸¹², όπου αποδίδεται σε καθιστή στάση να κρατά στάμνα από την οποία ρέει άφθονο νερό. Αλλά και από τη γειτονική μορφή της προσωποποίησης των νερών είναι ορατό σήμερα μικρό μόνο μέρος της, πιθανώς του κοχυλιού που συνήθως τοποθετείται ως σέλα στο φανταστικό κήτος το οποίο συνοδεύει τη μορφή¹⁸¹³.

Στο άνω τμήμα της σύνθεσης και σε κομμάτι του ουρανού που δημιουργείται από ομόκεντρους κύκλους υπόλευκων και γκρίζων αποχρώσεων εικονίζεται η Ετοιμασία του Θρόνου (εικ. 198). Το κέντρο της σκηνής καταλαμβάνει ξυλόγλυπτος θρόνος με υψηλό ερεισίνωτο και υποπόδιο που προβάλλουν σε φωτεινή δόξα. Επάνω στο θρόνο, ο οποίος πλαισιώνεται από δύο σεραφείμ, ζωγραφίζεται κλειστό Ευαγγέλιο με πολυτελή διάλιθη στάχωση. Το θρόνο παρουσιάζουν δύο άγγελοι –αποδίδονται με ανοιγμένα φτερά που υπογραμμίζουν την έντονη κίνησή τους– οι οποίοι ανοίγουν την πύλη του ουρανού. Τη σκηνή συμπληρώνουν πίσω από το θρόνο έξι ακόμη σεβίζοντες άγγελοι, ανά τρεις σε κάθε πλευρά, ενδεδυμένοι με στολές αξιωματούχων. Οι

¹⁸¹² Millet, *Monuments*, εικ. 225.1. Με τον ίδιο τρόπο ζωγραφίζεται επίσης στη μονή Μεγίστης Λαύρας (ό.π., εικ. 123.2) και Διονυσίου (*Μονή Διονυσίου*, εικ. 227), καθώς και στη Μεταμόρφωση Μετεώρων (Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, 127 και 161).

¹⁸¹³ Διακρίνεται τμήμα χρυσού κομματιού με χρυσές κοντυλιές. Ανάλογες παραστάσεις της προσωποποίησης της θάλασσας απαντούν στα μνημεία που αναφέρονται παραπάνω (υποσ. 1812), βάσει των οποίων μπορεί να αποκατασταθεί και αυτή η μορφή.

δύο ομάδες των αγγέλων ορίζονται εκατέρωθεν από εξαπτέρυγα σεραφείμ. Μπροστά από το θρόνο, στο πρώτο επίπεδο, εικονίζονται σε μικρότερη κλίμακα δύο ακόμη ιπτάμενοι άγγελοι με καλυμμένα τα χέρια από τα ιμάτια τους, οι οποίοι στρέφονται προς το κεντρικό γεγονός της Βάπτισης. Από το φωτεινό ημικύκλιο του ουρανού, πάνω στο οποίο εδραιώνεται ο θρόνος, εξέρχεται το χέρι του Θεού ευλογώντας. Ο θρόνος, το χέρι του Θεού και η μορφή του Χριστού δημιουργούν νοητό κατακόρυφο άξονα, ο οποίος τονίζεται με τη φωτεινή ακτίνα που ενώνει τα δύο εικονογραφικά θέματα. Το Άγιο Πνεύμα, με τη μορφή περιστεράς, ζωγραφίζεται εντός ακτινωτής κυκλικής δόξας που δημιουργείται πάνω από το κεφάλι του Χριστού, στο κέντρο σχεδόν της σύνθεσης, όπου και η συντομογραφημένη επιγραφή Ι(ΗΣΟΥ)Σ / Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ.

Ο ζωγράφος αναπαράγει ένα εικονογραφικό σχήμα κοινό στην ορθόδοξη θρησκευτική ζωγραφική του 16ου αιώνα, μια λιτή παραλλαγή του υστεροβυζαντινού τύπου της Βάπτισης, ο οποίος χρησιμοποιήθηκε επίσης στη ζωγραφική φορητών εικόνων κατά τον 14ο και 15ο αιώνα¹⁸¹⁴. Τον τύπο αυτό υιοθετεί ο Θεοφάνης στην παράσταση του Αγίου Νικολάου Αναπαυσά¹⁸¹⁵ και της

¹⁸¹⁴ Πρόκειται για εικονογραφικό τύπο διαμορφωμένο ήδη από τη μεσοβυζαντινή περίοδο, ο οποίος περιορίζεται στα βασικά πρόσωπα του γεγονότος. Ο τύπος αυτός απαντά τόσο στη ζωγραφική χειρογράφων όσο και στη ζωγραφική φορητών εικόνων. Βλ. Schiller, *Ikonographie*, 137-152, Millet, *Recherches*, 170-186 και ενδεικτικά τις εικόνες 124, 129, 130, 132-134, 138-141 κ.ά. Για την παράσταση της Βάπτισης στη ζωγραφική της μέσης βυζαντινής περιόδου βλ. Yota, *Tetraévangile Harley 1810*, 95-102, Τσιγαρίδας, *Μονή Λατόμου*, 61-74. Το συνεπτυγμένο αυτό σχήμα απαντά επίσης σε εικόνες της ύστερης βυζαντινής περιόδου. Το σχήμα που χρησιμοποιεί ο ζωγράφος της Δοχειαρίου είναι όμοιο με αυτό της εικόνας του 14ου αιώνα από το παρεκκλήσιο της Αγίας Θέκλας στην Ιερουσαλήμ (Schiller, *Ikonographie*, εικ. 365). Πρβλ. ενδεικτικά σειρά εικόνων του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου με παρόμοιες παραστάσεις Βάπτισης: εικόνα του 14ου αιώνα με παράσταση της Θεοτόκου Οδηγήτριας και του Δωδεκαόρτου (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες*, 60-61), εικόνα του "Επί σοι Χαίρει", όπου στην παράσταση της Βάπτισης χρησιμοποιείται ο εικονογραφικός τύπος που επαναλαμβάνεται από τον Θεοφάνη και τον ζωγράφο της Δοχειαρίου (ό.π., 86-87), καθώς και την εικόνα του πρώιμου 15ου αιώνα, όπου επαναλαμβάνεται η λιτή παραλλαγή της Βάπτισης (ό.π., 90-91). Ανάλογα παραδείγματα, με τις σχετικές πάντοτε διαφορές ως προς τη στάση και την κίνηση των μορφών, εντοπίζονται στη μνημειακή ζωγραφική του 14ου αιώνα στην Κρήτη: στον ναό της Αγίας Ειρήνης και Αγίου Μάμα (Spatharakis, *Mylopotamos province*, εικ. 46), στον Άγιο Ιωάννη Βαπτιστή στην Αξό (ό.π., εικ. 130), στον Άγιο Ιωάννη τον Βαπτιστή στα Ανώγια (ό.π., εικ. 454), στον Άγιο Στέφανο στο Καστρί (ό.π., εικ. 487), στην Παναγία στα Καπετανιανά (Μπορμπουδάκης, «Σκλαβεροχώρι», πίν. 195.α, έγχρωμη στο Spatharakis, *Wall paintings of Crete*, εικ. 138) και στη μονή Βαλσαμόνερου (ό.π., πίν. 195.β). Πρόκειται για έναν εικονογραφικό τύπο που απαντά στον ευρύτερο γεωγραφικά χώρο της Βαλκανικής χερσονήσου του 14ου αιώνα. Πρβλ. ενδεικτικά τις παραστάσεις στο Arilje (Millet, *La peinture*, II, εικ. 73.2), τον Άγιο Νικόλαο στο Prilep (Millet, *La peinture*, III, εικ. 21.3), τον Άγιο Νικήτα κοντά στο Čučer (ό.π., εικ. 52.1) και τη Studenica (ό.π., εικ. 62.2).

¹⁸¹⁵ Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Άγιος Νικόλαος Αναπαυσάς*, 198.

Σταυρονικήτα¹⁸¹⁶, καθώς και οι ανώνυμοι ζωγράφοι της ίδιας περιόδου στη Μυρτιά Αιτωλίας¹⁸¹⁷, στο παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου στη μονή Αγίου Παύλου¹⁸¹⁸ και στη Μεταμόρφωση Μετεώρων¹⁸¹⁹, με μικρές κάθε φορά τροποποιήσεις που εστιάζονται στις στάσεις ή τις κινήσεις των μορφών, καθώς και τον αριθμό των αγγέλων¹⁸²⁰. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου εξελίσσει το εικονογραφικό αυτό σχήμα δημιουργώντας μια παράσταση που εξάρει το συμβολικό περιεχόμενο της σκηνής μέσα από την απόδοση της Θεοφάνειας¹⁸²¹. Η

¹⁸¹⁶ Χατζηδάκης, *Σταυρονικήτα*, εικ. 7, 86 και 109. Ο Θεοφάνης χρησιμοποιεί τον ίδιο εικονογραφικό τύπο για την απόδοση της Βάπτισης στη λιτή (ό.π., εικ. 7) και τον κυρίως ναό (ό.π., εικ. 86 και 109) της Σταυρονικήτα. Εμφανείς είναι οι ομοιότητες με τη σκηνή της Δοχειαρίου στην απόδοση του Χριστού, τη διευθέτηση των αγγέλων στο χώρο, αλλά και στην απόδοση του βραχώδους τοπίου. Διαφοροποιείται η στάση του Προδρόμου. Για τη μορφή του Βαπτιστή προτιμάται ο πιο στατικός τύπος του αγίου στον κυρίως ναό του ίδιου μνημείου (ό.π., εικ. 86), τον οποίο έχει ήδη χρησιμοποιήσει ο ίδιος ζωγράφος στην παράσταση του Αγίου Νικολάου Αναπαυσά (Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Άγιος Νικόλαος Αναπαυσάς*, 198). Με τον ίδιο τρόπο εικονίζονται επίσης οι προσωποποιήσεις του Ιορδάνη και της θάλασσας.

¹⁸¹⁷ Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, 128, εικ. 119. Διαφοροποιείται η στάση του Χριστού.

¹⁸¹⁸ Millet, *Monuments*, εικ. 190.1. Με ανάλογο τρόπο αποδίδεται επίσης στη Μολυβοκκλησιά, παρουσία δύο αγγέλων και τον Χριστό να ευλογεί (Παντζαρίδης, *Μολυβοκκλησιά*, εικ. 56).

¹⁸¹⁹ Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, 127 (κυρίως ναό), 161 (λιτή). Ο ζωγράφος της Μεταμόρφωσης μεταφέρει το σχήμα που χρησιμοποίησε ο Θεοφάνης στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά (Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Άγιος Νικόλαος Αναπαυσάς*, 198). Στον κυρίως ναό διαφοροποιεί τη στάση του Προδρόμου υιοθετώντας τον τύπο του έντονου διασκελισμού, όπως στη Μεγίστη Λαύρα (Millet, *Monuments*, εικ. 123.2) και τον κυρίως ναό της Διονυσίου (Μονή Διονυσίου, εικ. 227). Το σχήμα χρησιμοποιείται και στην παράσταση της Βάπτισης στον κυρίως ναό της Δοχειαρίου (Millet, *Monuments*, εικ. 225.1).

¹⁸²⁰ Άμεση είναι επίσης η συνάρτηση με το χώρο που οι ζωγράφοι καλούνται κάθε φορά να διακοσμήσουν. Για την παράσταση της Βάπτισης στη μεταβυζαντινή τέχνη, όπου συγκεντρωμένη βιβλιογραφία, Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 134-135, Semoglou, *Saint-Nicolas*, 47-50.

¹⁸²¹ Η Βάπτιση είναι η τελετουργική κάθαρση με την οποία ξεκινά η μύηση του πιστού, το μυστήριο μέσω του οποίου γίνεται αποδεκτός στην ουράνια πολιτεία: «Ὁρᾶτε ὅτι τὸ ἅγιον βάπτισμα πύλη ἐστὶ τῶν οὐρανῶν εἰσάγον ἐκεῖσε τοὺς βαπτιζομένους; Οὐ γὰρ “ἀνεώχθησαν” εἶπεν ἀπλῶς, ἀλλ’ “ἀνεώχθησαν αὐτῷ οἱ οὐρανοί”. πάντα δὲ αὐτῷ δι’ ἡμᾶς ἐγένετο τὰ γενόμενα. Ἡμῖν οὖν ἀνεώχθησαν δι’ αὐτοῦ οἱ οὐρανοί· καὶ ἀναπεπταμένας ἔχοντες τὰς πύλας προσμένουσι τὴν ἡμετέραν εἴσοδον» (TLG, Gregorius Palamas Theol. et Scr. Eccl., Homiliae xliiii-lxiii. {3254.009}, homily 60, section 14). Αποτελεί παράλληλα την πραγματοποίηση της υπόσχεσης για την τελική Σωτηρία, όπως αναφέρεται στο κατά Ιωάννην Ευαγγέλιο: «ἐὰν μὴ τις γεννηθῆ ἔξ ὕδατος καὶ πνεύματος, οὐ δύναται εἰσελθεῖν εἰς τὴν βασιλείαν τοῦ θεοῦ» (Ιωάννην, 3.5). Η ίδια η Θεοφάνεια σε παραστάσεις βάπτισης αποτελεί στοιχείο της ενόρασης του πρωτομάρτυρα Στεφάνου κατά τη διάρκεια του μαρτυρίου του: «καὶ μαρτυρεῖ τοῦτο πρὸ τῶν ἄλλων ὁ πρωταγωνιστὴς ἐν μάρτυσι Στέφανος. Θεὸς γὰρ οὗτος τὰ γόνατα προσήχετο καὶ ἀτενίσας εἶδεν, ὃ μηδεὶς τῶν πρὸ τοῦ Χριστοῦ Βαπτίσματος· “ἀτενίσας γὰρ εἶδε τοὺς οὐρανοὺς ἀνεωγμένους, καὶ τὸν Ἰησοῦν ἐν τῇ δόξῃ τοῦ Πατρὸς”, εἶδεν οὐ μόνον δόξαν ἄρρητον καὶ τόπον ὑπερουράνιον, ἀλλὰ καὶ αὐτὸν τὸν ποθούμενον ἐν τῇ δόξῃ τοῦ Πατρὸς, δι’ ἧς ἐκεῖνα μακαρίως τεθέαται πρῶτος τῶν μετὰ Χριστὸν ἀπάντων, ἃ μηδεὶς τῶν πρὸ Χριστοῦ, εἰς ἃ καὶ αὐτὰ τὰ τῶν ἀγγέλων τάγματα παρακύπτειν φοβεῖται· εἶλκε γὰρ αὐτὸν ὁ ποθούμενος Ἰησοῦς πρῶτον ἐν οὐρανοῖς διάκονον τοῦτον εἶναι ποθῶν· καὶ τῶν λειτουργικῶν πνευμάτων πολλῶν προτιμότερον, ὡς καὶ πρῶτον τῆς ἀθλήσεως μάρτυρα.» (TLG, Gregorius Palamas Theol. et Scr. Eccl., Homiliae xliiii-lxiii. {3254.009}, Homily 60, section 14.5-18). Βλ. γενικότερα στην εν λόγω Ομιλία του Γρηγορίου Παλαμά (TLG, Gregorius Palamas Theol. et Scr. Eccl., Homiliae xliiii-lxiii. {3254.009}, Homily 60) τις αναφορές που γίνονται στην κάθοδο του Αγίου Πνεύματος, το άνοιγμα του ουρανού και την αποκάλυψη της Αγίας Τριάδας.

παράσταση της Ετοιμασίας του Θρόνου¹⁸²², έκφραση της τριαδικής θεότητας και της δόξας του Χριστού, εμπνέεται από τις Ομιλίες των Πατέρων της Εκκλησίας για τα Θεοφάνεια αλλά και τα λειτουργικά κείμενα ήδη από τα μεσοβυζαντινά χρόνια¹⁸²³. Από τα πιο γνωστά παραδείγματα, που συνδέονται με τις ανανεωτικές τάσεις στη μεσοβυζαντινή εικονογραφία του 12ου αιώνα, είναι οι μικρογραφίες χειρογράφων του κώδικα της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας στο Παρίσι (Par. gr. 75) και του κώδικα του Βατικανού στη Ρώμη (Vat. Urb. gr. 2)¹⁸²⁴. Στο άνω τμήμα των δυο αυτών συνθέσεων εικονίζεται η Ετοιμασία του Θρόνου σε πιο λιτή μορφή, με τις ανοιχτές πύλες του ουρανού, τα σεραφείμ εκατέρωθεν του θρόνου, τους αγγέλους που πλαισιώνουν και αυτούς που σεβίζουν¹⁸²⁵. Η Ετοιμασία του Θρόνου ή συνθέσεις που σχετίζονται με την παρουσία των αγγελικών δυνάμεων στη Βάπτισμα απαντούν κατά τους ύστερους βυζαντινούς χρόνους στην εκκλησία του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στο Zemen (Belovo) της

¹⁸²² Η Ετοιμασία του Θρόνου είναι μια πολυσήμαντη παράσταση και εικονίζεται στον τρούλο, στο Ιερό Βήμα στην κόγχη της ασίδας ή στην καμάρα του, σε παραστάσεις Πεντηκοστής, Ανάστασης, Ύψωσης του Τιμίου Σταυρού και Δευτέρας Παρουσίας (Παπαμαστοράκης, *Διάκοσμος*, 80). Για το ρόλο και τις εκφράσεις της παράστασης (ό.π., 80-97).

¹⁸²³ Τσιγαρίδας, *Μονή Λατόμου*, 72. Πρβλ. Yota, *Tétrévangile Harley 1810*, 97-98. Άμεση είναι η σχέση των Ομιλιών αυτών με την αναφορά του Ευαγγελίου στην κάθοδο του αγίου Πνεύματος κατά τη Βάπτισμα (Μάρκος 9.10, Λουκάς 3.22, Ιωάννης 1.32-34). Ενδεικτικά, στο κείμενο του κατά Ματθαίον Ευαγγελίου (3.16-17) αναφέρεται: «βαπτισθεὶς δὲ ὁ Ἰησοῦς εὐθύς ἀνέβη ἀπὸ τοῦ ὕδατος· καὶ ἰδοὺ ἦνευκθησαν [αὐτῷ] οἱ οὐρανοὶ, καὶ εἶδεν [τὸ] πνεῦμα [τοῦ] θεοῦ καταβαίνον ὡσεὶ περιστεράν [καὶ] ἐρχόμενον ἐπ’ αὐτόν». Ο ρόλος της Βάπτισμα στη λύτρωση των πιστών διαφαίνεται στο σύνολο του ποιήματος του Σωφρονίου, Πατριάρχου Ιεροσολύμων, που ψάλλεται στην ακολουθία του Μεγάλου Αγιασμού, ενώ η παρουσία των αγγέλων στην εικονογραφία της Βάπτισμα και τη Θεοφάνεια απορρέει επίσης από την ίδια ακολουθία όπου αναφέρεται: «Ἀγγελικαὶ Δυνάμεις σοὶ λειτουργοῦσιν· οἱ τῶν Ἀρχαγγέλων χοροὶ σέ προσκυνοῦσι· τὰ πολυόμματα Χερουβὶμ, καὶ τὰ ἑξαπτέρυγα Σεραφὶμ κύκλω ἰστάμενα καὶ περιπτάμενα φόβῳ, τῆς ἀπροσίτου σου δόξης καταλύπονται», καθώς και από τα στιχηρά ιδιόμελα που ψάλλονται στη λιτή (Goar, *Ευχολόγιον*, 456-458. Πρβλ. Βαρθολομαῖος Κουτλουμουσιού, *Μηναῖον Ιανουαρίου*, Αθήνα 1905, 73-74, 75 και 76-77).

¹⁸²⁴ Millet, *Recherches*, εικ. 138-139 και Τσιγαρίδας, *Μονή Λατόμου*, 60.α και 59.β αντίστοιχα.

¹⁸²⁵ Σε αυτά τα παραδείγματα μπορεί να προστεθεί και η χαμένη σήμερα τοιχογραφία της Βάπτισμα στην Παναγία των Χαλκίων στη Θεσσαλονίκη, η οποία συνδέεται με την παράσταση του Παλαιού των Ημερών σε διπλανό χώρο [Ξυγγόπουλος Α., «Αι απολεσθείσαι τοιχογραφίαι της Παναγίας των Χαλκίων Θεσσαλονίκης», *Μακεδονικά*, τόμ. Δ' (1960), 2-3 και 16-18. Βλ. http://media.ems.gr/ekdoseis/makedonika/makedonika_04/ekd_pemk_04_xigopoulos.pdf. πρβλ. Papadopoulos, *Die Wandmalereien*, 46-47]. Ο Παλαιός των Ημερών επανεμφανίζεται σε παραστάσεις Βάπτισμα κατά τον 16ο αιώνα στον νάρθηκα της Gračanica (Todić B., Gračanica, Beograd (Prosveta), Priština (Jedinstvo), 1988, εικ. 121).

Βουλγαρίας¹⁸²⁶, στη μονή Χιλανδαρίου του Αγίου Όρους¹⁸²⁷, στην Περίβλεπτο του Μυστρά¹⁸²⁸, στη Bogorodica Ljeviška στο Prizren του Κοσόβου¹⁸²⁹ και τον ναό του Αγίου Γεωργίου στο Ubisi (Kartli) στη Γεωργία¹⁸³⁰. Παρόμοιο εικονογραφικό σχήμα, χωρίς την παράσταση της Ετοιμασίας, απαντά κατά τον 16ο αιώνα στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου στη Μεγίστη Λαύρα, όπου σε ημικύκλιο ουρανού άγγελοι ανοίγουν την πύλη και από μέσα εξέρχονται σεβίζοντες άγγελοι και το χέρι του Θεού. Από την εικονογραφική αυτή παρακαταθήκη ο ζωγράφος της Δοχειαρίου αντλεί επιλεκτικά στοιχεία δημιουργώντας μια πρωτότυπη σύνθεση δογματικού χαρακτήρα.

Ο Ενταφιασμός και η πρώτη Εύρεση της κεφαλής του Ιωάννη Προδρόμου

επιγραφή: Η ΠΡΩΤΗ ΕΥΡΕΣΙΣ ΤΗΣ ΤΙΜΙΑΣ / ΚΕΦΑΛΗΣ ΤΟΥ ΠΡΟΔΡ [ΟΜΟΥ] (σχ. 13, αρ. 297 / εικ. 206)

Σε ξεχωριστό ορθογώνιο πλαίσιο, στο κάτω ανατολικό τμήμα του βόρειου τοίχου, εικονίζεται σε ενιαία σύνθεση ο Ενταφιασμός και η πρώτη Εύρεση της κεφαλής του Προδρόμου¹⁸³¹. Το πρώτο επίπεδο της παράστασης καταλαμβάνει ο Ενταφιασμός του Ιωάννη. Αποδίδεται η στιγμή της απόθεσης από δύο άνδρες, σε μαρμάρινη σαρκοφάγο, του ακέφαλου σώματος του Προδρόμου ενδεδυμένου με

¹⁸²⁶ Mavrodinova L., *The church of Zemen*, Sofia 1980, 61 και Grabar, *Bulgarie*, 205. Στην πρώιμη αυτή παράσταση, στην οποία δεν εικονίζεται η Ετοιμασία του Θρόνου αλλά η παρουσία των αγγελικών δυνάμεων, όπως αναφέρεται στα λειτουργικά και πατερικά κείμενα, η πύλη του ουρανού ανοίγει από δύο αγγέλους και μέσα στο παράθυρο που δημιουργείται εμφανίζεται πλήθος αγγέλων να στρέφεται προς το γεγονός της Βάπτισης. Συμπεριλαμβάνεται στα παραδείγματα λόγω της κοινής αντίληψης στην απόδοση της τριαδικής θεότητας μέσω παραθύρου που ανοίγεται σε ημικύκλιο ουρανού. Αποτελεί κατά κάποιον τρόπο τον ενδιάμεσο σταθμό για την απόδοση της Θεοφάνειας μέσα από την Ετοιμασία του Θρόνου που απαντά σε άλλα παραδείγματα της περιόδου.

¹⁸²⁷ Millet, *Monuments*, εικ. 66.1.

¹⁸²⁸ Millet, *Mistra*, εικ. 118.3.

¹⁸²⁹ Panić D. – Babić G., *Bogorodica Ljeviška*, Beograd 1975, 140, σχ. 31 και Hamann-Mac Lean R. – Hallensleben H., *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien von 11. bis zum frühem 14. Jahrhundert*, Gießen 1963, εικ. 208.

¹⁸³⁰ Velmans T. – Novello A. A., *Miroir de l'Invisible. Peintures murales et architecture de la Géorgie (Vle-XVe s.)*, Milano (Zodiaque) 1996, εικ. 34. Ακολουθείται παρόμοια αντίληψη. Κι εδώ παριστάνεται το άνοιγμα της πύλης του ουρανού και η παρουσία αγγελικών δυνάμεων, μαζί με την τριαδική θεότητα που εικονογραφείται με το χέρι του Θεού να εξέρχεται από διπλή φωτεινή δόξα (Velmans T., *L'art médiéval de l'orient chrétien*, Sofia 2002 (2ème éd. revue et augmentée. Recueil d'études), εικ. 60).

¹⁸³¹ Η παράσταση κάλυψε δύο μεμονωμένες μορφές ολόσωμων αγίων που κοσμούσαν αρχικά το χώρο. Διακρίνεται σήμερα το φωτιστέφανο της μορφής στα δεξιά, ενώ με αρκετή προσπάθεια μπορεί κανείς να διακρίνει ίχνη της σβησμένης μορφής αριστερά.

την τυπική μηλωτή και σταυρωμένα τα χέρια στην κοιλιακή χώρα¹⁸³². Στην άνω αριστερά γωνία της σαρκοφάγου διακρίνεται η συντομογραφία ΙΩ. Σε δεύτερο επίπεδο αναπτύσσεται η πρώτη Εύρεση της κεφαλής του Προδρόμου, η επιγραφή της οποίας άλλωστε τιτλοφορεί την παράσταση¹⁸³³. Δύο ανδρικές μορφές, που αποδίδονται με χαρακτηριστικά διαφορετικής ηλικιακής ομάδας, ενδεδυμένοι με χιτώνα και ιμάτιο σε τόνους του πράσινου και σκούρου καφέ χρώματος, παριστάνονται μπροστά από άνοιγμα σπηλαίου να κρατούν λεκανίδα με την κεφαλή του Προδρόμου. Η συντομογραφία του ονόματος του Βαπτιστή [ΙΩ (ΑΝΝΗΣ)] τοποθετείται επάνω από το χρυσό φωτοστέφανο, στον κατακόρυφο άξονα της σύνθεσης. Το σκηνικό βάθος ορίζεται από βραχώδες τοπίο αποτελούμενο, σε πρώτο επίπεδο, από δύο οξυκόρυφα βουνά πράσινου και καφετιού χρώματος, τα οποία πλαισιώνουν ένα κεντρικό, σε δεύτερο επίπεδο γκριζού χρώματος, μπροστά από το οποίο εξελίσσεται η σκηνή. Η Εύρεση της κεφαλής εγγράφεται εντός των ορίων της κυκλικής κοιλότητας που δημιουργούν οι παρυφές των δύο πλευρικών βουνών.

Ο εικονογραφικός κύκλος του Πρόδρομου έχει διαμορφωθεί κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο και ακολουθεί την εξέλιξη των αγιολογικών κύκλων της περιόδου¹⁸³⁴. Συνήθως τόσο ο Ενταφιασμός όσο και η πρώτη Εύρεση της κεφαλής του Προδρόμου αποτελούν ξεχωριστές συνθέσεις¹⁸³⁵. Ο εικονογραφικός τύπος που υιοθετεί ο ζωγράφος της Δοχειαρίου συναντάται το 1546 στον ζωγραφικό

¹⁸³² Η παράσταση φέρει εκτεταμένες φθορές στην κάτω και ανατολική πλευρά της επιφάνειάς της με αποτέλεσμα να έχει σβηστεί η ανδρική μορφή στη δεξιά πλευρά. Αντίθετα σε αρκετά καλή κατάσταση διατηρείται η νεανική μορφή με χιτώνα και ιμάτιο στην αριστερή πλευρά της σύνθεσης, μέρη της οποίας έχουν συμπληρωθεί σε νεότερη συντήρηση. Η μορφή δεξιά μπορεί να αποκατασταθεί μέσα από το φωτογραφικό λεύκωμα του G. Millet (Millet, *Monuments*, εικ. 240.2). Στις αρχές του 20ού αιώνα η γεροντική μορφή, παρά τις φθορές που έχει υποστεί λόγω της υγρασίας και την επιζωγράφιση, διακρίνεται επαρκώς. Πρόκειται για γέροντα με κοντό διχαλωτό γένι που σκύβει προς το νεκρό σώμα του Ιωάννη κρατώντας τον από τα πόδια. Η μορφή φορά χιτώνα και ιμάτιο. Η σκηνή του Ενταφιασμού του Προδρόμου εντάσσεται συνήθως ως δευτερεύον επεισόδιο στην παράσταση της Αποτομής, σύμφωνα με την *Ερμηνεία* (*Ερμηνεία*, 177), όπου επίσης αναφέρεται ότι η ταφή του σώματος γίνεται από τους αποστόλους Ανδρέα και Ιωάννη.

¹⁸³³ Η σκηνή δεν ακολουθεί την περιγραφή της *Ερμηνείας* (*Ερμηνεία*, 177).

¹⁸³⁴ Για τον εικονογραφικό κύκλο της ζωής του Προδρόμου γενικότερα βλ. Κασιώτη, *Οι σκηνές της ζωής*, 183-212.

¹⁸³⁵ Ό.π., 148-158 (Ενταφιασμός) και 159-169 (οι Ευρέσεις της κεφαλής του Ιωάννη), όπου αναλυτικά παραδείγματα και σχετική βιβλιογραφία. Πρβλ. ενδεικτικά Walter Ch., «The Invention of John the Baptist's Head in the Wall-Calendar at Gračanica. Its Place in Byzantine Iconographical Tradition», *Picture as Language. How the Byzantines Exploited Them*, London (The Pindar Press) 2000, 301-320, Chatzidakis M., «Une icône avec les trois inventions de la tête du Prodrome à Lavra» *CahArch* 36 (1988) 85-96 και Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 142-143 (Ενταφιασμός), 144-145 (Εύρεση) για παραδείγματα της περιόδου μετά την Άλωση.

διάκοσμο που φιλοτέχνησε ο Θεοφάνης στο παρεκκλήσιο του Ιωάννη Βαπτιστή στη μονή Σταυρονικήτα¹⁸³⁶. Αποτελεί το παλαιότερο γνωστό παράδειγμα της συνδυαστικής απεικόνισης του Ενταφιασμού και της Εύρεσης της κεφαλής του Προδρόμου. Ο Θεοφάνης, γνωστός για τις συνθετικές του καινοτομίες, είναι προφανώς ο δημιουργός της σκηνής που γνώρισε σχετική διάδοση στη μνημειακή θρησκευτική ζωγραφική του 16ου αιώνα¹⁸³⁷. Η σύνθεση είναι μια συνοπτική αναφορά στις Ευρέσεις της κεφαλής του Ιωάννη¹⁸³⁸, που συνήθως κλείνουν τον βίο του αγίου και περιλαμβάνονται σε εκτεταμένους εικονογραφικούς κύκλους της ζωής του¹⁸³⁹. Για τη δημιουργία της, αντλούνται επιλεκτικά εικονογραφικά

¹⁸³⁶ Χατζηδάκης, *Σταυρονικήτα*, εικ. 216. Η μόνη διαφορά μεταξύ των παραστάσεων είναι η θέση των χεριών του νεκρού Προδρόμου, που εδώ τοποθετούνται κατά μήκος του σώματος. Το σύνολο των εικονογραφικών στοιχείων που δημιουργούν τη σύνθεση είναι κοινό στις παραστάσεις. Η επιγραφή της σκηνής στη μονή Σταυρονικήτα αναφέρεται αόριστα στον ενταφιασμό και την εύρεση της κεφαλής του Προδρόμου.

¹⁸³⁷ Ό.π., 80 και 116. Όμοιος εικονογραφικός τύπος χρησιμοποιείται από τον ζωγράφο της μονής Ρουσάνου στα Μετέωρα (Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 251, εικ. 222, 224). Η σκηνή τοποθετείται μαζί με την Αποτομή του Προδρόμου ανάμεσα στις παραστάσεις Μηνολογίου της λιτής. Στη λιτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων (Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, 166, 167.α), ο Ενταφιασμός και η Εύρεση εικονίζονται σε οριζόντια διάταξη και εντάσσονται σε διευρυμένο εικονογραφικό κύκλο στον οποίο περιλαμβάνεται και η τρίτη Εύρεση της κεφαλής του. Το ίδιο σχήμα για την απόδοση της Εύρεσης της κεφαλής του Προδρόμου υιοθετείται και στον νάρθηκα της μονής Διονυσίου (*Μονή Διονυσίου*, εικ. 553), καθώς και στη λιτή της μονής Δουσίκου (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.). Στην πρώτη περίπτωση η Εύρεση τοποθετείται μπροστά από αρχιτεκτονικό βάθος, όπως και στη σκηνή της Μεταμόρφωσης στα Μετέωρα. Στη δεύτερη εκτυλίσσεται μπροστά από φυσικό τοπίο, όπως στις μονές Δοχειαρίου και Ρουσάνου. Και στις δύο όμως περιπτώσεις (Διονυσίου, Δουσίκου) η σκηνή δεν συνδυάζεται σε ενιαία σύνθεση με τον Ενταφιασμό. Η παρατακτική διάταξη των δύο σκηνών απαντά και στη λιτή της μονής Βαρλαάμ (Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 125). Εδώ, όπως και στη Δοχειαρίου, ο νεκρός Ιωάννης έχει σταυρωμένα τα χέρια στο ύψος της κοιλιακής χώρας. Η σκηνή του Ενταφιασμού στο παρεκκλήσιο του Προδρόμου της μονής Γαλατάκη στην Εύβοια (Kanari, *Galataki*, εικ. 99.α) είναι πολυπρόσωπη και διεξάγεται εμπρός από φυσικό τοπίο, ενώ διαφορετική είναι επίσης η απόδοση του σώματος του Ιωάννη. Ο εικονογραφικός κύκλος στο μνημείο κλείνει με τη στιγμή που οι μοναχοί εμπιστεύονται την κεφαλή του Προδρόμου στον πατριάρχη και τον αυτοκράτορα (Kanari, *Galataki*, 168-169, εικ. 100.α, Κατσιώτη, *Οι σκηνές της ζωής*, 168).

¹⁸³⁸ Ο Χατζηδάκης (Χατζηδάκης, *Σταυρονικήτα*, 80) την ταυτίζει με τη δεύτερη Εύρεση της κεφαλής του Προδρόμου. Ο Σέμογλου (Σέμογλου Α., «Οι τρεις Ευρέσεις της Τιμίας Κεφαλής του Ιωάννου του Προδρόμου. Μία υπόθεση σχετικά με την προέλευση και την ιστορία των εικονογραφικών τους τύπων», *16ο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης. Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων*, Αθήνα 1996, 72-73) θεωρεί ότι η Πρώτη και η Δεύτερη Εύρεση της κεφαλής του Προδρόμου διαμορφώθηκαν τον 13ο αιώνα σε ένα μεγάλο μοναστικό κέντρο, όπως αυτό του Σινά, στο πλαίσιο ενίσχυσης του αντιαρειτικού και θριαμβευτικού χαρακτήρα της εορτής των δύο Ευρέσεων. Ο τύπος αυτός βρήκε αργότερα πρόσφορο έδαφος και απαντά σε μεγάλα μοναστηριακά κέντρα της Βαλκανικής χερσονήσου, όπως στην Gračanica, το Peć και την Cozia (Mijončić, *Ménologe*, εικ. 135.24, 243.24 και 249.24 αντίστοιχα). Παραστάσεις που αντιμετωπίζουν σφαιρικά την Εύρεση της κεφαλής του Ιωάννη, χωρίς να ακολουθούν συγκεκριμένο εικονογραφικό τύπο που να αντιστοιχεί στη μία από τις Ευρέσεις αλλά απλώς περιγράφοντας το γεγονός με μια λιτή σύνθεση εντοπίζονται κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο, στο Μηνολόγιο της Εθνικής Βιβλιοθήκης στο Παρίσι (B. N. Paris. gr. 1528) και στο Μηνολόγιο της Cozia (Κατσιώτη, *Οι σκηνές της ζωής*, 265.67 και 330.210 αντίστοιχα). Η δημιουργία του εικονογραφικού αυτού θέματος θα μπορούσε ενδεχομένως να συσχετισθεί με τις ανάγκες ενός εκτεταμένου εικονογραφικού κύκλου Μηνολογίου.

¹⁸³⁹ Κατσιώτη, *Οι σκηνές της ζωής*, 161 κ.ε.

στοιχεία από παραστάσεις Ενταφιασμού και Ευρέσεων της κεφαλής του αγίου τα οποία συνδυάζονται νοηματικά με σκηνές προσκύνησης του λειψάνου του¹⁸⁴⁰. Δημιουργείται με αυτόν τον τρόπο μια λιτή και εύληπτη σύνθεση, όπου συνοψίζονται οι τρεις ευρέσεις της κεφαλής του Προδρόμου. Η νέα αυτή σκηνή αποτελεί ιδανικό θέμα για την εικονογράφηση περιορισμένων χώρων, όπως το παρεκκλήσιο του Προδρόμου στη μονή Σταυρονικήτα¹⁸⁴¹, ενώ παράλληλα μπορεί να χρησιμοποιηθεί στις περιπτώσεις εκείνες που είναι αναγκαία ή επιθυμητή η συνοπτική παρουσίαση του εικονογραφικού κύκλου του Προδρόμου, όπως πιθανότατα συνέβη στη λιτή της Δοχειαρίου¹⁸⁴². Πιθανώς η μοναστική κοινότητα ζήτησε να ενταχθεί η εν λόγω σκηνή σε αυτή τη θέση, απέναντι ακριβώς από την παράσταση της Βάπτισης του Χριστού, για να συμπληρώσει νοηματικά τους βασικούς άξονες της εικονογράφησης της λιτής και να εξάρει το ρόλο του Ιωάννη ως αγίου-μάρτυρα με προφητικό και βαπτιστικό ρόλο.

Η Ουρανοδρόμος Κλίμακα

επιγραφή: δεν υπάρχει (σχ. 13, αρ. 212 / εικ. 201, 202)

Το δυτικό τμήμα του νότιου τοίχου της λιτής καταλαμβάνει η μνημειακή σύνθεση της Ουρανοδρόμου Κλίμακας¹⁸⁴³, εικαστική μεταφορά του συγγράμματος του ηγουμένου της μονής Σινά Ιωάννη της Κλίμακος (7ος αιώνας) για την ηθική τελείωση των μοναχών. Η σκηνή, η οποία εγγράφεται σε ορθογώνιο πλαίσιο που ορίζει πλατιά κόκκινη ταινία, αναπτύσσεται βάσει διαγώνιου άξονα που δημιουργεί η ξύλινη κλίμακα, διαχωρίζοντας τον ουράνιο

¹⁸⁴⁰ Την τρίτη δηλαδή εύρεση της κεφαλής του Προδρόμου, στη λιτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων (Χατζηδάκης – Σοφινός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, 167.2), στον βόρειο εξωτερικό της μονής Φιλανθρωπικών (Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 173, εικ. 290), στη λιτή της μονής Βαρλαάμ (Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 128) και στην εικόνα Μηνολογίου από τη Μεταμόρφωση Μετεώρων (Βοκοτόπουλος Π., «Οι εικόνες μηνολογίου του Μεγάλου Μετέωρου», *Ευφρόσυνο*, 1, Αθήνα 1991, πίν. 31 και Χατζηδάκης – Σοφινός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, 201).

¹⁸⁴¹ Χατζηδάκης, *Σταυρονικήτα*, 61-62 και Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 390, σχ. 14.3.1.

¹⁸⁴² Η σύνθεση της Δοχειαρίου κάλυψε τους μεμονωμένους ολόσωμους αγίους που καταλάμβαναν αρχικά τον συγκεκριμένο χώρο (εικ. 206). Ο Ενταφιασμός ή και η πρώτη Εύρεση της κεφαλής του Προδρόμου αναφέρεται επίσης στη λιτή του Παλαιού Καθολικού της μονής Ξενοφώντος (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 405, αρ. 121), στο παρεκκλήσιο του Γενέσιου του Προδρόμου στη μονή Χιλανδαρίου (ό.π., 214, αρ. 54, 55) και στην τράπεζα της Διονυσίου (ό.π., 264, αρ. 72, 73, Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 114) σε διευρυμένο εικονογραφικό κύκλο του Προδρόμου. Η παράσταση είναι ιδανική για την εικονογράφηση του Μηνολογίου (βλ. υποσ. 1835, 1837 και 1838).

¹⁸⁴³ Στον νάρθηκα τοποθετεί την ιστόρηση της Ουρανοδρόμου Κλίμακας η *Ερμηνεία ζωγραφικής* του Διονυσίου (*Ερμηνεία*, 221), ενώ προτείνεται παραλλαγή του εικονογραφικού τύπου που χρησιμοποιείται στη λιτή (ό.π., 211).

και τον καταθόνιο κόσμο. Στην κάτω δεξιά γωνία της παράστασης εικονίζεται ομάδα μοναχών να στέκεται μπροστά από την κλίμακα που υψώνεται στον ουρανό. Οι δύο μοναχοί στο πρώτο επίπεδο συνομιλούν μεταξύ τους: ο γηραιότερος φαίνεται να εμψυχώνει τον νεότερο που προπορεύεται με εμφανή την ανησυχία στο πρόσωπο και τη στάση του σώματός του. Ανάμεσά τους ένας μοναχός στρέφει το βλέμμα απευθείας στον θεατή, ενώ οι υπόλοιποι που ακολουθούν σε πυκνή ομάδα κοιτούν προς τους αγγέλους και τον ουρανό. Ένας ιπτάμενος άγγελος κρατά ένα μοναχό από τον ώμο δείχνοντάς του ψηλά τον Χριστό και την επικείμενη Σωτηρία. Πέντε μοναχοί ανεβαίνουν την κλίμακα, οι τρεις πρώτοι δεόμενοι και οι δύο τελευταίοι συνομιλώντας. Από πάνω τους πετούν άγγελοι που κρατούν στέμματα στα χέρια. Πιο ψηλά, σε ημικύκλιο ουρανού, καταφθάνουν κι άλλοι άγγελοι, στεφανώνοντας τούς ηθικά τελειωμένους μοναχούς. Στην κορυφή της σκάλας εικονίζεται ο Χριστός μέσα σε ακτινωτή δόξα και εντός διπλού ημικυκλίου ουρανού. Στο αριστερό χέρι φέρει κλειστό ειλητάριο και με το δεξί κρατά από τον καρπό τον πρώτο μοναχό που φτάνει στην κορυφή της σκάλας έχοντας επιτύχει την ηθική του τελείωση. Ο Χριστός φορά χρυσαφί χιτώνα και ιμάτιο, με επιπλέον χρυσές κοντυλιές, όπως και στην παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας στον νάρθηκα, ενδυμασία που θέλει προφανώς να τονίσει τη λαμπρότητά του¹⁸⁴⁴. Πάνω από το κεφάλι του αναγράφεται η μοναδική επιγραφή της σύνθεσης, το συμπίλημα IC XC. Από την κλίμακα κρατιούνται με κάθε τρόπο τρεις μοναχοί στην προσπάθειά τους να μην πέσουν στο ανοικτό στόμα του Άδη με μορφή δράκοντα¹⁸⁴⁵, που καταλαμβάνει την κάτω αριστερή πλευρά της σύνθεσης. Ένας μοναχός βρίσκεται ήδη στο στόμα του δράκοντα-θανάτου, ενώ ένας δεύτερος τον ακολουθεί. Τους μοναχούς στην κλίμακα τραβούν από τα γένια, τα ενδύματα ή τα μέλη μικροί φτερωτοί δαίμονες αποδοσμένοι με πράσινο χρώμα. Η σκηνή εκτυλίσσεται σε ερημικό βραχώδες

¹⁸⁴⁴ Πρβλ. τη μορφή του Χριστού στη Δευτέρα Παρουσία, σελ. 104 και υποσ. 222.

¹⁸⁴⁵ Ο δράκοντας έχει μορφή όμοια με αυτή του δράκοντα σε παραστάσεις Δευτέρας Παρουσίας. (Πρβλ. Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 343). Ο Άδης με μορφή ερπετού είναι συνηθισμένος (αν και προτιμάται η απόδοση μόνο της κεφαλής του με ανοικτό το στόμα να δέχεται τους κολασμένους) σε παραστάσεις Δευτέρας Παρουσίας. Βλ. ενδεικτικά Μεγίστη Λαύρα (Millet, *Monuments*, εικ. 149.2), Ντίλιου (Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 246, εικ. 412), Φιλανθρωπηνών (ό.π., 192, εικ. 325), Βαρλαάμ, (Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, εικ. 19). Η λαμπρότητα του Χριστού και η μορφή του δράκοντα ενισχύουν την άποψη για το κοινό εννοιολογικό πλαίσιο των δύο παραστάσεων, καθώς και τον κοινό στόχο που προβάλλουν, τη Σωτηρία δηλαδή του ανθρώπου μέσα από τη Θεοφάνεια.

άγιο τοπίο και το βάθος είναι σκούρο γκρίζο, υπογραμμίζοντας το συμβολικό χαρακτήρα της παράστασης.

Η Ουρανοδρόμος Κλίμακα ανήκει στον κύκλο έργων διδακτικού χαρακτήρα που αντλούν στοιχεία από τη μοναστική φιλολογία και απαντά ήδη από τον 12ο αιώνα σε σειρά εικονογραφημένων χειρογράφων, καθώς και σε εικόνα της μονής Σινά¹⁸⁴⁶. Το θέμα παρουσιάζεται με αποκρυσταλλωμένα τα βασικά του εικονογραφικά στοιχεία από τη μεσοβυζαντινή περίοδο, εποχή που πιθανότατα εμφανίζεται και στη μνημειακή ζωγραφική¹⁸⁴⁷. Από τις γνωστότερες παραστάσεις της ύστερης βυζαντινής περιόδου διατηρείται στον εξωάρθηκα της μονής Βατοπαιδίου¹⁸⁴⁸. Το θέμα γνώρισε ιδιαίτερη ανάπτυξη στους μετά την Άλωση χρόνους και η ταυτόχρονη εμφάνισή του στον ευρύτερο ορθόδοξο βαλκανικό χώρο τονίζει τον ρόλο που άσκησαν οι μοναστικοί κύκλοι, και πιθανότατα το Άγιο Όρος, στη δημιουργία εικονογραφικών θεμάτων διδακτικού - μοναστικού χαρακτήρα¹⁸⁴⁹. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου παραμένει κοντά στο σχήμα που χρησιμοποιείται για την απόδοση της σκηνής στην τράπεζα της Λαύρας¹⁸⁵⁰. Δεν μεταφέρει αυτούσια τη σκηνή, που στάθηκε το πιθανό πρότυπό του, αλλά αντλεί στοιχεία και από άλλες παραστάσεις Ουρανοδρόμου Κλίμακας που είχε προφανώς υπόψη του. Από την παράσταση της Λαύρας κρατά την τυπική διαγώνια διάρθρωση του θέματος, τη μορφή του Χριστού και τον τρόπο που εξέρχεται από το ημικόκλιο του ουρανού, καθώς επίσης και την ομάδα των

¹⁸⁴⁶ Μουρίκη Ν., «Εικόνες από τον 12ο ως τον 15ο αιώνα», *Σινά. Οι θησαυροί της Ι. Μονής Αγίας Αικατερίνης*, επιμ. Κ. Μανάφης, 107, εικ. 24. Βλ. αναλυτικά τη μελέτη Martin, *Heavenly Ladder*. Πρβλ. Corrigan K., «Constantine's Problems: The Making of the Heavenly Ladder of John Climacus, Vatican gr. 394», *Word & Image* 12 (1996) 61-93.

¹⁸⁴⁷ Martin, *Heavenly Ladder*, 17. Ίχνη της παράστασης ανακαλύφθηκαν στον νάρθηκα της Νέας Μονής Χίου (Καββαδία-Σπονδύλη Α., «Νέα στοιχεία για τη ζωγραφική του καθολικού της Νέας Μονής Χίου», *25ο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης*, Περίληψεις, Αθήνα 2005, 45). Βλ. επίσης Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 211-212, όπου διεξοδική εικονογραφική ανάλυση και βιβλιογραφία για το θέμα στη ζωγραφική της περιόδου μετά την Άλωση, Kanari, *Galataki*, 126-127, Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 342-344.

¹⁸⁴⁸ Βλ. κείμενο Τσιγαρίδας Ε., «Η μνημειακή ζωγραφική. Τα ψηφιδωτά και οι βυζαντινές τοιχογραφίες», στο *Μονή Βατοπαιδίου*, 262-269, εικ. 231, καθώς επίσης Millet, *Monuments*, εικ. 94.1-2.

¹⁸⁴⁹ Garidis, *La peinture*, 152.

¹⁸⁵⁰ Millet, *Monuments*, εικ. 142.2, Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 61, εικ. 20. Γιαννιάς, *Trapeza of Great Lavra*, 150-153.

αγγέλων που εικονίζονται στο δεύτερο τμήμα ουρανού¹⁸⁵¹. Το στοιχείο των αγγέλων που στέφουν τους μοναχούς απαντά νωρίτερα στο καθολικό της Κουτλουμουσίου¹⁸⁵². Στην παράσταση της λιτής παρατηρούνται επίσης ομοιότητες με τη σκηνή της μονής Γαλατάκη¹⁸⁵³. Στη σύνθεση της Ουρανοδρόμου Κλίμακας εντάσσεται πολλές φορές το πορτρέτο του συγγραφέα της Κλίμακας αγίου Ιωάννη¹⁸⁵⁴. Στη λιτή της Δοχειαρίου ο άγιος Ιωάννης ιστορείται ανάμεσα στις μεμονωμένες μορφές αγίων της λιτής και τοποθετείται στην κορυφή της δυτικής κόγχης του νότιου τοίχου. Η στάση του και το κείμενο του ειλητού φανερώνουν τον άμεσο συσχετισμό του με την παράσταση της Ουρανοδρόμου Κλίμακας¹⁸⁵⁵.

Η Πρώτη Οικουμενική Σύνοδος

επιγραφές: βλ. περιγραφή της σκηνής (σχ. 13, αρ. 218 / εικ. 221, 222)

Η παράσταση καταλαμβάνει τη νότια πλευρά της μεσαίας ζώνης του δυτικού τοίχου της λιτής. Στο άνω τμήμα αναγράφεται η επιγραφή Η ΑΓΙΑ ΚΑΙ ΟΙΚΟΥΜΕΝΙΚΗ ΠΡΩΤΗ ΣΥΝΟΔΟΣ, ΓΕΓΟΝ[...] / Η ΓΕΝΟΜΕΝΙ ΠΑΡΑ ΤΟΥ ΜΕΓΑΛΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ¹⁸⁵⁶. Στον κατακόρυφο άξονα της σύνθεσης, στο κέντρο του ημικυκλικού ξυλόγλυπτου εδράνου, κάθεται ο Κωνσταντίνος Α΄ φορώντας αυτοκρατορική πολυτελή ενδυμασία, φέροντας φωτοστέφανο και κρατώντας με τα δύο χέρια κλειστό ειλητάριο. Πίσω του δεξιά αποδίδεται με στρατιωτική εξάρτυση ο υπασπιστής του και αριστερά, δίπλα από το κιβώριο, αναγράφεται η

¹⁸⁵¹ Αλλά και σε αυτήν ακόμη την περίπτωση διαφοροποιεί ελαφρώς τον τρόπο απόδοσης των μορφών δημιουργώντας μια σύνθεση κοντά στις προσωπικές του προτιμήσεις ή αυτές των παραγγελιοδοτών. Στη Λαύρα ο Χριστός κρατά ανοικτό ενεπίγραφο ειλητάριο, ενώ οι άγγελοι στο παράλληλο ημικύκλιο του ουρανού εικονίζονται σεβίζοντες και δεν στεφανώνουν τους μοναχούς που ολοκληρώνουν τη διαδικασία προς τη Σωτηρία. Ακόμη δεν ζωγραφίζει τον ναό στον οποίο προβάλλει η ομάδα των μοναχών στη δεξιά πλευρά της σύνθεσης της Λαύρας. Με διαφορετικό τρόπο αποδίδονται επίσης οι δαίμονες και ο Άδης.

¹⁸⁵² Τσιγαρίδας, «Χρονικά», 283, εικ. 228.α (λεπτομέρεια αγγέλου που στέφει μοναχό).

¹⁸⁵³ Kanari, *Galataki*, εικ. 75.b. Ομοιότητες παρατηρούνται στην απόδοση των μοναχών, κυρίως αυτών που πέφτουν προς τον Άδη, καθώς και στην απόδοση του δρακοντόμορφου Άδη. Η Ουρανοδρόμος Κλίμακα εντοπίζεται επίσης στις τράπεζες των αγιορείτικων μοναστηριών Διονυσίου (Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 123, εικ. 44) και Χιλανδαρίου (ό.π., 155, εικ. 149).

¹⁸⁵⁴ Η μορφή του εμφανίζεται ήδη από τη μεσοβυζαντινή περίοδο (Martin, *Heavenly Ladder*, 19-23). Σε ό,τι αφορά τα μεταβυζαντινά μνημεία βλ. ενδεικτικά τις παραστάσεις στη Μεγίστη Λαύρα (Millet, *Monuments*, εικ. 142.2), στη Γαλατάκη (Kanari, *Galataki*, εικ. 75.b) και στις τράπεζες της Διονυσίου και Χιλανδαρίου (Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 343-344)

¹⁸⁵⁵ Βλ. σελ. 426-428.

¹⁸⁵⁶ Έχει γίνει προφανώς λάθος κατά την αναγραφή της επιγραφής. Η πρώτη πρόταση, στα αριστερά της σύνθεσης, τελειώνει με τη σθησμένη λέξη ΓΕΓΟΝ[ΣΝ;] και συνεχίζει απέναντι με διορθωμένη πλέον τη λέξη (ΓΕΝΟΜΕΝΗ), η οποία προσδιορίζει τον τόπο τέλεσης της Συνόδου.

επιγραφή ΕΒΑΣΙΛΕΥΣΕΝ / ΕΤΗ, ΛΑ¹⁸⁵⁷. Τον αυτοκράτορα πλαισιώνουν ανά τρεις ιεράρχες φορώντας αρχιερατικά άμφια και κρατώντας στα χέρια κλειστούς κώδικες με πολυτελή στάχωση¹⁸⁵⁸. Σε δεύτερο επίπεδο αναπτύσσονται συμμετρικά δύο ομάδες όρθιων ιεραρχών και μοναχών με τις τυπικές αρχιερατικές και μοναστικές τους ενδυμασίες και φωτοστεφάνους. Οι δύο ομάδες οριοθετούνται από λαϊκούς (προφανώς εκκλησιαστικές προσωπικότητες της εποχής που ήρθαν να αντικρούσουν τις αιρετικές ιδέες του Άρειου), οι οποίοι φορούν λιτές ενδυμασίες και τουρμπάνια¹⁸⁵⁹. Συμμετρικά προς τον υπασπιστή στέκεται κοσμική μορφή με καπέλο παρόμοιο με αυτό των ψαλτών. Στον κεντρικό άξονα, πίσω από τον αυτοκράτορα, εικονίζεται το Όραμα του Πέτρου Αλεξανδρείας¹⁸⁶⁰. Πάνω σε τράπεζα που καλύπτεται από κιονοστήρικτο κιβώριο εικονίζεται ο Χριστός με σκισμένο ιμάτιο, στην τυπική για τη σκηνή εικονογραφία. Αριστερά της κεφαλής του Χριστού αναγράφεται το συμπλήρωμα ΙC / ΧC και απέναντί του η επιγραφή: Α / ΡΙΟΣ Ο Α / ΦΡΩΝ / ΤΙΣ ΣΟΥ ΤΟΝ ΧΕΙΤΩΝΑ Σ(Ω)ΤΕΡ ΔΪΕΙΛΕΝ. Ο επίσκοπος Αλεξανδρείας Πέτρος, ενδεδυμένος με αρχιερατικά ιμάτια, στρέφεται δεόμενος προς τον Χριστό. Ο Άρειος τοποθετείται κάτω από τα πόδια του αυτοκράτορα και εντός κλειστού ημικυκλικού χώρου (εικ. 222). Είναι πεσμένος στα γόνατα, γέρος με μακριά γενειάδα και τυλιγμένος στα ενδύματά του. Η σύνθεση προβάλλει σε ενιαίο τοίχο πίσω από τον οποίο υψώνονται στέγες κτιρίων.

Ο εικονογραφικός τύπος των Οικουμενικών Συνόδων¹⁸⁶¹ αντλεί την καταγωγή του από την αυτοκρατορική εικονογραφία και προσομοιάζει με σχήμα

¹⁸⁵⁷ Αναφέρεται προφανώς στα έτη βασιλείας του και προσμετρείται στη μονοκρατορία του στο θρόνο της Κωνσταντινούπολης μεταξύ των ετών 324-337 η βασιλεία του στη Ρώμη (306-324).

¹⁸⁵⁸ Για τους συμμετέχοντες στις Οικουμενικές Συνόδους ιεράρχες και την ταύτισή τους βλ. Walter Ch., «The Names of the Council Fathers at Saint Sozomenus, Cyprus», *REB* 28 (1970) 189-206. Πρβλ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «Σύνοδος της Νίκαιας», 57.

¹⁸⁵⁹ Παριστάνονται με αμφίσημη παρόμοια με του Άρειου στο κάτω μέρος της σκηνής.

¹⁸⁶⁰ Walter, *Iconographie des Conciles*, 246-248. Πρβλ. Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 94, Vitaliotis, *Saint-Etienne*, 89-94, Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο Τριών Ιεραχών*, 69-72, Stavrouloulou-Makri, *Veltsista*, 41-42.

¹⁸⁶¹ Για την εικονογραφία των Οικουμενικών Συνόδων βλ. Walter, *Iconographie des Conciles*, όπου είναι συγκεντρωμένη η σχετική βιβλιογραφία. Πρβλ. Γιάννιαν, *Trapeza of Great Lavra*, 142-144, Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 340-342, Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου Μ., «Α΄ Οικουμενική Σύνοδος», *Εικόνες της κρητικής τέχνης* (επιμ. Μ. Μπορμπουδάκης), Ηράκλειο 1993 και Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «Σύνοδος της Νίκαιας», 57-59. Σχετικά με την εικονογραφία της Πρώτης Οικουμενικής Συνόδου σε ύστερες μεταβυζαντινές εικόνες βλ. Walter, «First Council Icons», 209-218.

της Πεντηκοστής¹⁸⁶². Οι παραστάσεις χαρακτηρίζονται για τη συμμετρική και ισορροπημένη σύνθεσή τους γύρω από έναν κεντρικό άξονα που διαμορφώνει η μορφή του αυτοκράτορα. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου υιοθετεί ελαφρώς τροποποιημένο τον εικονογραφικό τύπο που έχει καθιερωθεί στην τράπεζα της Λαύρας¹⁸⁶³ και επαναλαμβάνεται στον νάρθηκα της Σταυρονικήτα¹⁸⁶⁴. Με ανάλογο τρόπο αποδίδεται στις λιτές των μονών Μεταμόρφωσης Μετεώρων¹⁸⁶⁵ και Δουσίκου¹⁸⁶⁶, καθώς και στην τράπεζα της Διονυσίου¹⁸⁶⁷.

Η Έβδομη Οικουμενική Σύνοδος

επιγραφές: βλ. περιγραφή της σκηνής (σχ. 13, αρ. 219 / εικ. 223)

Η Έβδομη Οικουμενική Σύνοδος τοποθετείται συμμετρικά προς την Πρώτη, στη βόρεια πλευρά του δυτικού τοίχου της λιτής. Στο άνω τμήμα της σύνθεσης την παράσταση τιτλοφορεί η επιγραφή Η ΑΓΙΑ ΚΑΙ ΟΙΚΟΥΜΕΝΙΚΗ ΕΥΔΟΜΗ ΣΥΝΟΔΟΣ ΓΕΓΟΝΕΝ ΕΝ ΝΙΚΑΙΑ ΤΟ ΔΕΥΤΕΡΟΝ ΕΠΙ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΚΑΙ ΕΙΡΗΝΗΣ / ΚΑΤΑ ΤΩΝ ΕΙ / ΚΟΝΟΜΑΧΩΝ. Στο σύνολο των επιμέρους εικονογραφικών στοιχείων η σκηνή ακολουθεί το σχήμα της Πρώτης Οικουμενικής Συνόδου. Μπροστά από αρχιτεκτονικό βάθος διαμορφωμένο από τοίχο και στέγες κτιρίων τοποθετούνται δύο πυκνές ομάδες ιεραρχών, μοναχών, ψαλτών και εκκλησιαστικών παραγόντων που παρακολουθούν τη Σύνοδο. Τα βασικά μέλη της Συνόδου, με κορυφαίο τον αυτοκράτορα Κωνσταντίνο ΣΤ΄ που κάθεται σε διαμορφωμένο στο ξύλινο έδρανο θρόνο, εικονίζονται να τον πλαισιώνουν

¹⁸⁶² Walter, *Iconographie des Conciles*, 165 κ.ε.

¹⁸⁶³ Millet, *Monuments*, εικ. 140.2. Ο ζωγράφος περιορίζει τον αριθμό των ιεραρχών που συμμετέχουν στη σύνοδο και προσθέτει επιπλέον άτομα στις ομάδες των λαϊκών που τον βοηθούν στην οργάνωση της σύνθεσης. Η μορφή με το καπέλο των ψαλτών δίπλα από την τράπεζα απαντά στην παράσταση της Έβδομης Οικουμενικής Συνόδου στον νάρθηκα της Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, *Σταυρονικήτα*, εικ. 10), στην τράπεζα της Διονυσίου (Millet, *Monuments*, εικ. 210.1) και στη λιτή της μονής Δουσίκου (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.).

¹⁸⁶⁴ Χατζηδάκης, *Σταυρονικήτα*, εικ. 1, 11.

¹⁸⁶⁵ Σοφιανός, *Οδοιπορικό*, 116 (Η Α΄ Οικουμενική Σύνοδος της Νίκαιας).

¹⁸⁶⁶ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Παρόμοιος εικονογραφικός τύπος επαναλαμβάνεται στην παράσταση της Πρώτης Οικουμενικής Συνόδου σε εικόνα του Εκκλησιαστικού Μουσείου Σόφιας (Walter, «First Council Icons», 213, εικ. 4), σε εικόνα του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου Αθηνών (ό.π., 214, εικ. 6) και στην τοιχογραφία στο Arbanasi (Walter, *Iconographie des Conciles*, 81, εικ. 38).

¹⁸⁶⁷ Millet, *Monuments*, εικ. 210.1. Πρβλ. Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 103. Κι εδώ περιορίζεται ο αριθμός των προσώπων που συμμετέχουν στη Σύνοδο, ενώ το Όραμα του Πέτρου Αλεξανδρείας τοποθετείται, λόγω έλλειψης χώρου, στην άνω δεξιά πλευρά της σύνθεσης.

συνομιλώντας μεταξύ τους, όπως δηλώνουν οι χειρονομίες τους¹⁸⁶⁸. Ο αυτοκράτορας φορά πολυτελή ενδυμασία ανάλογη του αξιώματός του και κρατά στο δεξί χέρι διάλιθο σταυρό. Πίσω του, όπως και στην παράσταση της Πρώτης Οικουμενικής Συνόδου, εικονίζεται ο υπασπιστής του να τοποθετεί το ξίφος στη θήκη και συμμετρικά προς αυτόν μορφή ψάλτη. Το θέμα για το οποίο συγκλήθηκε η Έβδομη Οικουμενική Σύνοδος αναφέρεται στον κλειστό ημικυκλικό χώρο, στη βάση της σύνθεσης: ΥΠΕΡΜΑΧΟΙΣ ΟΥ ΤΟΙΣ Ο / ΠΟΙΣ Θ(ΕΟ)Υ ΛΟΓΕ· ΕΧ (Θ)ΡΟΥΣ / ΤΡΟΠΟΥΝΤΑΙ ΤΩΝ ΣΕΒΑΣΤΩΝ / ΕΙΚΟΝΩΝ. Το αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος ορίζεται από συνεχές τείχος με επάλξεις. Στο κέντρο του, στο σημείο όπου προβάλλει η μορφή του αυτοκράτορα, αποδίδεται ψευδοπροοπτικά εξοχή του τείχους με τετράριχτη στέγη.

Ο εικονογραφικός τύπος της Έβδομης Οικουμενικής Συνόδου διαμορφώθηκε πιθανότατα κατά τους ύστερους βυζαντινούς χρόνους¹⁸⁶⁹, αν και το σχήμα που χρησιμοποιείται στους μετά την Άλωση χρόνους είναι φανερά απλουστευμένο. Ο τύπος αυτός παρουσιάζεται ήδη αποκρυσταλλωμένος στο έργο του Θεοφάνη στον νάρθηκα της μονής Σταυρονικήτα¹⁸⁷⁰. Η εικονογραφική παραλλαγή που χρησιμοποιείται από τον ζωγράφο της Δοχειαρίου εμφανίζεται νωρίτερα στις λιτές των μονών Μεταμόρφωσης Μετεώρων¹⁸⁷¹ και Δουσίκου¹⁸⁷².

¹⁸⁶⁸ Μια επιπλέον επιγραφή, που αφορά προφανώς στον αριθμό των συμμετεχόντων στη Σύνοδο πατέρων, αναγράφεται στην αριστερή πλευρά της σκηνής ΥΠΗΡΧΟΝ / ΔΕ Π(ΑΤΕ)ΡΕΣ / ΤΞΖ.

¹⁸⁶⁹ Στα παραδείγματα της ύστερης βυζαντινής περιόδου οι συνθέσεις είναι πολυπρόσωπες, ενώ στη Σύνοδο συμμετέχει μαζί με τον Κωνσταντίνο ΣΤ΄ και η αυτοκράτειρα Ειρήνη, όπως άλλωστε δηλώνει και η επιγραφή. Στην Μητρόπολη του Μυστρά (Millet G., εικ. 77.2) χρησιμοποιείται ένας σύνθετος εικονογραφικός τύπος ενταγμένος στις αισθητικές προτιμήσεις της εποχής. Η Σύνοδος πραγματοποιείται εντός αρχιτεκτονημένου χώρου. Το αυτοκρατορικό ζευγάρι καταλαμβάνει το κέντρο της σκηνής, γύρω τους αναπτύσσονται οι συμμετέχοντες στη Σύνοδο και μπροστά τους τοποθετείται εικόνα του Χριστού και της Θεοτόκου στον τύπο της Δέησης. Εξίσου πολυπρόσωπη, αλλά σαφώς πιο λιτή από την προηγούμενη, είναι η σκηνή στην Cozia (Walter, *Iconographie des Conciles*, 98, εικ. 50). Απλουστευμένη παραλλαγή του τύπου που απαντά στη Μητρόπολη του Μυστρά επαναλαμβάνεται αργότερα στο Dobronaž της Μολδαβίας και στο Arbanasi της Βουλγαρίας (ό.π., 98, εικ. 51 και 86, εικ. 44 αντίστοιχα).

¹⁸⁷⁰ Χατζηδάκης, *Σταυρονικήτα*, εικ. 10. Εδώ παρουσιάζονται όλα τα επιμέρους εικονογραφικά στοιχεία που χαρακτηρίζουν τις μεταβυζαντινές παραστάσεις. Η Έβδομη Οικουμενική Σύνοδος αναφέρεται επίσης στο ΝΑ οψοφυλάκιο της τράπεζας της Μεγίστης Λαύρας (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριον*, 93, αρ. 339 και Γιαννιάς, *Trapeza of Great Lavra*, 142-143), ενώ με παρόμοιο τρόπο αποδίδεται και στην τράπεζα της Διονυσίου (Millet, *Monuments*, εικ. 210.1. Πρβλ. Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 103).

¹⁸⁷¹ Θεοτέκνης (μοναχής), *Μετέωρα, Ιστορία, Τέχνη, Μοναστική παρουσία*, Αθήνα 1981, 19.α.

¹⁸⁷² Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

4. Μεμονωμένες μορφές

Ο Άγιος Γουρίας (επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ / ΓΟΥΡΙ / ΑΣ) (σχ. 13, αρ. 236 / εικ. 228.α) παριστάνεται ολόσωμος στην ανατολική παρειά της κόγχης που ανοίγεται στην ανατολική πλευρά του νότιου τοίχου. Είναι γέρος με γκριζα κοντά πυκνά μαλλιά και κοντό γένι¹⁸⁷³. Φορά πράσινο χιτώνα και πλούσια διακοσμημένο πορφυρό μανδύα που πορπώνεται στον αριστερό ώμο, την τυπική πολυτελή ενδυμασία των αγίων του νάρθηκα και της λιτής και κρατά στο δεξί χέρι τον σταυρό του μάρτυρα. Η μορφή έχει καταστραφεί στο μεγαλύτερο μέρος από την υγρασία. Ο φυσιογνωμικός τύπος που χρησιμοποιείται για την απόδοση του Γουρία είναι γνωστός ήδη από τη μεσοβυζαντινή περίοδο¹⁸⁷⁴, και κατά τους ύστερους βυζαντινούς χρόνους εντοπίζεται στη Μονή της Χώρας τόσο στον ψηφιδωτό όσο και στον τοιχογραφικό διάκοσμο¹⁸⁷⁵. Πρόκειται για έναν τύπο που ακολουθούν οι ζωγράφοι μετά την Άλωση, τον οποίο επίσης υιοθετούν για την απόδοσή του στο μαρτύριο των τριών ομολογητών Γουρία, Σαμωνά και Αβίβου¹⁸⁷⁶. Με τον ίδιο εικονογραφικό τύπο εικονίζεται ο άγιος εντός μεταλλίου στον κυρίως

¹⁸⁷³ Με τον ίδιο τρόπο περιγράφεται και στην *Ερμηνεία*, 157, 270 και 296, ενώ στις πηγές της αναφέρεται ως αρχιγένειος, όπως και ο Σαμωνάς (ό.π., 196). Η μνήμη των τριών ομολογητών αγίων Γουρία, Σαμωνά και Αβίβου τιμάται στις 15 Νοεμβρίου (Delehay, *Synaxarium*, 225). Οι τρεις τους εικονίζονται μαζί από τα βυζαντινά χρόνια στο Δαφνί, στην Παναγία Φορβιώτισσα στην Ασίνο, στον Χριστό στη Βέροια, στη Μονή της Χώρας, στη Gračanica (βλ. Constantinides, *The wall paintings*, I, 218-219), αλλά και στους μετά την Άλωση χρόνους συνεχίζει η παράλληλη απεικόνισή τους, βλ. μεταξύ άλλων τις παραστάσεις στο Παλιό Καθολικό της Μεταμόρφωσης στα Μετέωρα (Georgitsoyanni, *Les peintures*, 244-246, εικ. 69-71), στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά (Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Άγιος Νικόλαος Αναπαυσάς*, 246.1-3), στο παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου στη μονή Αγίου Παύλου (Millet, *Monuments*, εικ. 189.4), στο νέο καθολικό της Μεταμόρφωσης Μετεώρων (Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, 153 και 155 αν ταυτίσουμε τους τρεις ανεπίγραφους ολόσωμους αγίους του βόρειου χοροστασίου), καθώς και στο βόρειο χοροστάσιο της μονής Δοχειαρίου (Millet, *Monuments*, εικ. 230).

¹⁸⁷⁴ Με αυτόν τον τρόπο εικονίζεται εντός μεταλλίου στη μονή Δαφνίου (Diez – Demus, *Hosios Lucas & Daphni*, εικ. 79). Με παρόμοιο τρόπο εικονίζεται ήδη στο Μηνολόγιο του Βασιλείου στην παράσταση του μαρτυρίου τους (*Il menologio di Basilio*, 183). Βλ. επίσης Kaster K. G., «Gurias, Samonas und Abido von Edessa», *Lchl* 6, 465-466, Constantinides, *The wall paintings*, I, 218-219, Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 282-283, όπου και τα παραδείγματα του 17ου αιώνα.

¹⁸⁷⁵ Underwood, *The Kariye Djami*, τόμ. 2, 308 [170] και ό.π., τ. 3, 511 [263], 513 (λεπτομέρεια). Με ανάλογο τρόπο –ίσως λίγο νεότερος– ζωγραφίζεται στην Ολυμπιώτισσα Ελασσόνας (Constantinides, *The wall paintings*, II, 185) και στον Χριστό Βέροιας (Πελεκανίδης, *Καλλιέργης*, εικ. 63).

¹⁸⁷⁶ Βλ. ενδεικτικά τη σκηνή του μαρτυρίου τους στο ΝΑ σταυροθόλιο (βλ. σελ. 219-220), όπου επιπλέον παραδείγματα.

ναό (Βόρειο χοροστάσιο) της Δοχειαρίου¹⁸⁷⁷ και στις μονές Δουσίκου¹⁸⁷⁸, Μεταμόρφωσης Μετεώρων¹⁸⁷⁹ και Ρουσάνου¹⁸⁸⁰.

Ο άγιος Σαμωνάς (επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ ΣΑΜΩ / ΝΑΣ) (σχ. 13, αρ. 240 / εικ. 228.β) εικονίζεται στο τύμπανο της κόγχης, επάνω από το παράθυρο και ανάμεσα σε δύο μαρμάρινους γραπτούς κίονες. Αποδίδεται ως την οσφύ να φορά πολυτελή ενδυμασία που αποτελείται από κοκκινωπό χιτώνα και πράσινο μανδύα που δένεται στο στήθος. Με το δεξί χέρι κρατά τον σταυρό του μάρτυρα και απλώνει το αριστερό προς τα δεξιά δεόμενος. Ο συναθλητής του Γουρία Σαμωνάς, επίσης από τα περίχωρα της Έδεσσας της Συρίας¹⁸⁸¹, είναι ηλικιωμένος με κοντά γκριζα μαλλιά και σχετικά οξύ γένι¹⁸⁸². Με ανάλογα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά εικονίζεται ήδη στη ζωγραφική της μεσοβυζαντινής περιόδου στο Μηνολόγιο του Βασιλείου¹⁸⁸³. Ο φυσιογνωμικός τύπος του αγίου διαφέρει από τον καθιερωμένο τύπο με τον οποίο αποδίδεται στα περισσότερα βυζαντινά και μεταβυζαντινά παραδείγματα¹⁸⁸⁴. Ο ζωγράφος ακολουθεί ένα πρότυπο που απαντά νωρίτερα στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά¹⁸⁸⁵ και τη μονή Φιλανθρωπηνών¹⁸⁸⁶. Η μορφή της λιτής συνδέεται περισσότερο με αυτή στις

¹⁸⁷⁷ Millet, *Monuments*, εικ. 230. Παράσταση του αγίου, επίσης σε μετάλλιο, αναφέρεται στον κυρίως ναό της Μεγίστης Λαύρας (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 71, αρ. 192), ενώ η κατάσταση διατήρησης της μορφής στην τράπεζα (Millet, *Monuments*, εικ. 142.1) της ίδιας μονής δεν βοηθά στην εξαγωγή συμπερασμάτων. Ο τύπος του αγίου με λευκή γενειάδα απαντά κατά τον 15ο αιώνα στο Παλαιό Καθολικό της Μεταμόρφωσης Μετεώρων (Georgitsoyanni, *Les peintures*, 244, εικ. 69). Στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά (Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Άγιος Νικόλαος Αναπαυσάς*, 246.2) ο Γουρίας εικονίζεται εντός μεταλλίου, αλλά με τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά που ο ζωγράφος της Δοχειαρίου χρησιμοποιεί για τον συναθλητή του Σαμωνά.

¹⁸⁷⁸ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α., αλλά περισσότερο οξυγένης.

¹⁸⁷⁹ Στους αγίους σε μετάλλια (Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, 153). Ανάλογα εικονίζεται στη μονή Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, εικ. 62β).

¹⁸⁸⁰ Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 222-223, εικ. 179.

¹⁸⁸¹ Delehay, *Synaxarium*, 225.

¹⁸⁸² Αντίθετα, στην *Ερμηνεία* περιγράφεται ως νέος κοντογένης (*Ερμηνεία*, 157, 270 και 296) ή αρχιγένειος (ό.π., 196).

¹⁸⁸³ *Il menologio di Basilio*, 183.

¹⁸⁸⁴ Εικονίζεται συνήθως ως νεότερος άνδρας με σκούρα κοντά μαλλιά και γένια, όπως στο ψηφιδωτό της μονής Δαφνίου ((Diez – Demus, *Hosios Lucas & Daphni*, εικ. 79), στο παρεκκλήσιο της μονής Θεολόγου στην Πάτμο (Μουρίκη, «Άγιος Ιωάννης Θεολόγος», εικ. 21), στο Πρωτάτο (*Ιερός Ναός Πρωτάτου*, εικ. 283), στον Χριστό της Βέροιας (Πελεκανίδης, *Καλλέργης*, πίν. ΙΒ), στο Παλαιό Καθολικό της Μεταμόρφωσης Μετεώρων με σαφώς μακρύτερη γενειάδα (Georgitsoyanni, *Les peintures*, εικ. 70), στο παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου στη μονή Αγίου Παύλου (Millet, *Monuments*, εικ. 189.4) και στη μονή Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, *Σταυρονικήτα*, εικ. 190).

¹⁸⁸⁵ Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Άγιος Νικόλαος Αναπαυσάς*, 246.1, αν και τα φυσιογνωμικά του χαρακτηριστικά είναι πλησιέστερα σε αυτά του διπλανού Γουρία, καθώς εδώ ζωγραφίζεται με κοντά ψαρά μαλλιά και γένια.

¹⁸⁸⁶ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, εικ. 62α.

μονές Δουσίκου¹⁸⁸⁷, Μεταμόρφωσης Μετεώρων¹⁸⁸⁸ και Ρουσάνου¹⁸⁸⁹, ενώ με τον ίδιο τρόπο αποδίδεται και στην παράσταση του μαρτυρίου του, στο νοτιοανατολικό σταυροθόλιο της λιτής¹⁸⁹⁰.

Απέναντι από τον Γουρία εικονίζεται ο άγιος Άβιβος (επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ / ΑΒΙ / ΒΟΣ) (σχ. 13, αρ. 239 / εικ. 228.γ). Αποδίδεται κι αυτός ολόσωμος και σχεδόν μετωπικός να κρατά με το δεξί χέρι τον σταυρό του μάρτυρα και με το αριστερό κλειστό κώδικα με πολύτιμη στάχωση, καθώς και θυμιατό που επισημαίνει το αξίωμα του διακόνου. Φέρει κι αυτός αντίστοιχη με τον Γουρία πολυτελή ενδυμασία. Πάνω από τον πράσινο χειριδωτό χιτώνα, για τη δημιουργία των πτυχώσεων του οποίου χρησιμοποιείται καστανό χρώμα, πέφτει ο εξίσου πλούσια διακοσμημένος εσωτερικά και εξωτερικά μανδύας. Είναι νέος και αγένειος με κοντά μαλλιά που σχηματίζουν βόστρυχους στον αυχένα και ξυρισμένη την κορυφή της κεφαλής¹⁸⁹¹. Με τα ίδια προσωπογραφικά χαρακτηριστικά εικονίζεται στο μαρτύριό του στο νοτιοανατολικό σταυροθόλιο¹⁸⁹², σε μέταλλο στο βόρειο χοροστάσιο του κυρίως ναού¹⁸⁹³ και νωρίτερα στη Μεταμόρφωση Μετεώρων¹⁸⁹⁴. Πρόκειται πιθανότατα για παραλλαγή του τύπου που τον θέλει νέο και αγένειο¹⁸⁹⁵, ο οποίος συνυπάρχει με

¹⁸⁸⁷ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Ακολουθείται κοινό εικονογραφικό πρότυπο, τόσο στα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά, όσο και στην αμφίεση, στάση, κίνηση.

¹⁸⁸⁸ Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, 153. Παράσταση του αγίου αναφέρεται στο καθολικό της Μεγίστης Λαύρας (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριον*, 71, αρ. 193). Με παρόμοιο πιθανότατα τρόπο εικονίζεται στην τράπεζα της ίδιας μονής (Millet, *Monuments*, εικ. 142.1). Ο τύπος αυτός θα χρησιμοποιηθεί αργότερα στη μονή Πατέρων (Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 277, εικ. 144).

¹⁸⁸⁹ Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 222-223, εικ. 179.

¹⁸⁹⁰ Βλ. σελ. 219-220.

¹⁸⁹¹ Στην *Ερμηνεία* αναφέρεται άλλοτε ως αγένειος (*Ερμηνεία*, 196) και άλλοτε ως στρογγυλογένης (ό.π., 157, 270, 296). Ο Άβιβος ήταν διάκονος και μαρτύρησε επί Λικινίου (Delehay, *Synaxarium*, 225).

¹⁸⁹² Βλ. σελ. 219-220.

¹⁸⁹³ Millet, *Monuments*, εικ. 230.

¹⁸⁹⁴ Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, 153. Πρόκειται για εικονογραφικό τύπο που έχει υιοθετήσει ο Τζώρτζης στη μονή Δουσίκου (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.), ο οποίος επαναλαμβάνεται στη μονή Ρουσάνου (Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 222-223, εικ. 179).

¹⁸⁹⁵ Νέος και αγένειος παριστάνεται στη Μονή της Χώρας (Underwood, *The Kariye Djami*, τόμ. 2, 283 [169], 307.α), στο Παλαιό Καθολικό της Μεταμόρφωσης Μετεώρων (Georgitsoyanni, *Les peintures*, εικ. 71), στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά (Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Άγιος Νικόλαος Αναπαυσάς*, 246.3), στο παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου στη μονή Αγίου Παύλου (Millet, *Monuments*, εικ. 189.4) και στη μονή Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, *Σταυρονικήτα*, εικ. 191).

αυτόν του νέου γενειοφόρου ήδη από τα μεσοβυζαντινά χρόνια¹⁸⁹⁶. Ο εικονογραφικός τύπος του αγίου να κρατά κλειστό κώδικα απαντά κατά τον 15ο αιώνα στο Παλιό Καθολικό της Μεταμόρφωσης Μετεώρων, τύπο που μεταφέρει πιθανότατα ο ζωγράφος του νέου καθολικού στον ανεπίγραφο άγιο του βόρειου χοροστασίου¹⁸⁹⁷ και αργότερα ο ζωγράφος της Δοχειαρίου στον κυρίως ναό και τη λιτή. Η προσθήκη του θυμιατού πρέπει να οφείλεται στη δημιουργική φαντασία του ανώνυμου καλλιτέχνη ή τις εύστοχες παρατηρήσεις επιβλέποντος μοναχού.

Οι άγιοι ανάργυροι **Κοσμάς** και **Δαμιανός** (επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ / ΚΟΣ / ΜΑΣ, Ο ΑΓΙ(ΟΣ) ΔΑΜΙ / ΑΝΟΣ) (σχ. 13, αρ. 237, 238 / εικ. 229.α-β) εικονίζονται ως το ύψος των γονάτων στο εσωράχιο της ανατολικής κόγχης του νότιου τοίχου και με κοινά προσωπογραφικά χαρακτηριστικά. Είναι νέοι με κοντά αραιά μαλλιά και ανάλογη γενειάδα¹⁸⁹⁸. Κρατούν στο αριστερό χέρι κύλινδρο και στο δεξί ιατρικό εργαλείο. Ο Κοσμάς, στην ανατολική πλευρά, φορά πράσινο μακρύ χειριδωτό χιτώνα και από πάνω καφέ μανδύα με τετράγωνο κόσμημα στο στήθος. Ο Δαμιανός απέναντί του (δυτικά) φέρει παρόμοια ενδυμασία με αντίθετα όμως τα χρώματα στα ρούχα. Με αποκρυσταλλωμένα τα φυσιογνωμικά τους χαρακτηριστικά, ήδη από τη μεσοβυζαντινή περίοδο¹⁸⁹⁹ οι δύο άγιοι εμφανίζονται σε μια σειρά εικονογραφικών παραλλαγών ανάλογων της στάσης και των αντικείμενων που κρατούν στα χέρια¹⁹⁰⁰. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου εικονίζει τους δύο θεραπευτές στον ίδιο φυσιογνωμικό τύπο, διαφοροποιώντας

¹⁸⁹⁶ *Il menologio di Basilio*, 183, Μουρίκη, «Άγιος Ιωάννης Θεολόγος», εικ. 21. Για τους διαφορετικούς τύπους απόδοσης του αγίου βλ. Georgitsoyanni, *Les peintures*, 245-246.

¹⁸⁹⁷ Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, 155. Οι ομοιότητες ανάμεσα στις μορφές δεν περιορίζονται στα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά, αλλά και στον τρόπο που αποδίδονται να κρατούν τον σταυρό του μάρτυρα και τον πολύτιμο κώδικα. Διαφέρει η ένδυσή τους, καθώς στο μνημείο των Μετεώρων φορά λευκό χιτώνα, προφανώς για να επισημανθεί το αξίωμα του διακόνου. Ο τύπος αυτός χρησιμοποιήθηκε, με αντεστραμμένο τον κώδικα, και στο Δούσικο.

¹⁸⁹⁸ Νέοι, αρχιγένειοι χαρακτηρίζονται και στην *Ερμηνεία*, 161, 270 και 293, όπου συμπληρώνεται ο χαρακτηρισμός τους ως εξής: «τὰς τρίχας ἔχοντες ἄνωθεν τῶν ὠτίων, φαλακρίζοντες, ὀλιγότριχοι, σγουρακίζοντες». Η μνήμη των αγίων Αναργύρων από την Ασία, μια από τις τρεις συζυγίες αγίων θεραπευτών με το ίδιο όνομα, τιμάται την 1η Νοεμβρίου (Delehay, *Synaxarium*, 185).

¹⁸⁹⁹ βλ. *Il menologio di Basilio*, 152, Diez – Demus, *Hosios Lucas & Daphni*, εικ. 52, Πελεκανίδης, *Καλλέργης*, εικ. 82, *Ιερός Ναός Πρωτάτου*, εικ. 352, 354.

¹⁹⁰⁰ βλ. Γκιολές, *Οι τοιχογραφίες Διονυσίου*, 150, Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 241, Georgitsoyanni, *Les peintures*, 253, Constantinides, *The wall paintings*, I, 204-205, Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, 103. Για τα βυζαντινά παραδείγματα και την εικονογραφία των μορφών βλ. Siomkos, *Saint-Etienne*, 241-245, Nicolaidès, «Panaghia Arakiotissa», 125-126.

ελαφρώς τον τρόπο που κρατά ο καθένας το ιατρικό εργαλείο¹⁹⁰¹. Ο εικονογραφικός τύπος που χρησιμοποιείται για την απόδοση του Δαμιανού είναι κοινός με αυτόν στις μονές Σταυρονικήτα¹⁹⁰², Διονυσίου¹⁹⁰³ και Δουσίκου¹⁹⁰⁴. Ο τρόπος με τον οποίο αποδίδεται ο Κοσμάς στη λιτή Δοχειαρίου συνδέεται άμεσα με την παράσταση του ίδιου αγίου στο Δούσικο¹⁹⁰⁵.

Στην κορυφή της ανατολικής κόγχης ζωγραφίζεται, ανάμεσα από δύο γραπτούς κίονες, ανεπίγραφος άγιος μάρτυρας (επιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟΣ)) (σχ. 13, αρ. 209 / εικ. 230.α). Φορά την τυπική πολυτελή ενδυμασία των μαρτύρων, είναι νέος με καστανά φουντωτά μαλλιά και κοντό γένι, κρατά στο δεξί χέρι σταυρό, ενώ υψώνει το αριστερό δεόμενος. Τα τυποποιημένα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά και η στάση του δεν επιτρέπουν την ταύτισή του με συγκεκριμένο άγιο¹⁹⁰⁶.

Ο άγιος Ιωάννης ο Δαμασκηνός (Ο ΑΓΙΟΣ / ΙΩΑ / ΝΝΗΣ / Ο ΔΑΜΑΣ / ΚΗΝΟΣ) (σχ. 13, αρ. 241 / εικ. 230.β), ο υμνογράφος, είναι ο πρώτος στη σειρά των ολόσωμων αγίων του νότιου τοίχου. Εικονίζεται γέρος με μακριά διχαλωτή γενειάδα και σαρίκι στο κεφάλι¹⁹⁰⁷ να στρέφει ελαφρά το κεφάλι και το σώμα προς τα δεξιά, όπου βρίσκεται ο Κοσμάς ο Ποιητής. Αποδίδεται ως μεγαλόσχημος μοναχός με κοκκινωπό χιτώνα, πράσινο μανδύα, που πορπώνεται στον λαιμό και στους μηρούς, και μπλε ανάλαβο με διακοσμημένη παρυφή. Ανάμεσα στα κουμπώματα του λαιμού προβάλλει ο σταυρός που κρέμεται από τον λαιμό του. Με τα δύο χέρια ξεδιπλώνει ειλητάριο, όπου αναγράφεται η επιγραφή ΡΙΠΤΕΙ ΤΑ

¹⁹⁰¹ Στα μνημεία του 16ου αιώνα ο Κοσμάς εικονίζεται να κρατά με τα δύο χέρια τον κύλινδρο. Βλ. ενδεικτικά: Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά (Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Άγιος Νικόλαος Αναπαυσάς*, 240), κυρίως ναό (Millet, *Monuments*, εικ. 117.2) και τράπεζα Λαύρας (Millet, *Monuments*, εικ. 141.2), Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, *Σταυρονικήτα*, εικ. 149), καθώς και κυρίως ναό και νάρθηκα Διονυσίου (*Μονή Διονυσίου*, εικ. 357 και 546 αντίστοιχα).

¹⁹⁰² Χατζηδάκης, *Σταυρονικήτα*, εικ. 150.

¹⁹⁰³ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 357 και 547, στον κυρίως ναό και τον νάρθηκα αντίστοιχα.

¹⁹⁰⁴ Γκιολές, *Οι τοιχογραφίες Διονυσίου*, εικ. 75, 83. Με τον ίδιο τύπο εικονίζονται και στον κυρίως ναό της Δοχειαρίου (Millet, *Monuments*, εικ. 226.1).

¹⁹⁰⁵ Γκιολές, *Οι τοιχογραφίες Διονυσίου*, εικ. 75. Οι δύο μορφές είναι πανομοιότυπες αν και στη Δοχειαρίου αποδίδεται ως την οσφύ.

¹⁹⁰⁶ Η μορφή του προσομοιάζει με αυτή του αγίου Γαλακτίωνα, ο οποίος στη μονή Δουσίκου ιστορείται σε μετάλλιο μετά τους αγίους Γουρία, Σαμωνά και Άβιβο. Αποδίδεται με ανάλογα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά και παρόμοια στάση, επίσης ως μάρτυρας (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.). Στην αντίστοιχη θέση, στη μονή Ρουσάνου, ζωγραφίζεται ο άγιος Νικηφόρος. Κι εδώ παρατηρούνται ανάλογες ομοιότητες στην απόδοση των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών των μορφών, ενώ διαφοροποιείται η στάση τους (Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 223-224, εικ. 180).

¹⁹⁰⁷ *Ερμηνεία*, 167, 294. Η μνήμη του τιμάται την 4η Δεκεμβρίου (Delehay, *Synaxarium*, 278-279).

ΠΑ / ΡΟΝΤΑ, Ο ΤΩΝ / ΕΛΠΙΖΟΜΕΝΩΝ / ΓΕΝΟΜΕΝΟΣ· Ο / ΛΟΝ ΓΑΡ ΤΟΝ ΠΟ / ΘΟΝ, ΕΝ ΕΚΕΙΝΟΙΣ / ΕΚΕΝΩΣΕΝ¹⁹⁰⁸. Ο φυσιογνωμικός τύπος του Δαμασκηνού ως μοναχού με αραβικό σαρίκι έχει ήδη αποκρυσταλλωθεί κατά τον 12ο-αρχές 13ου αιώνα¹⁹⁰⁹. Ο εικονογραφικός τύπος χρησιμοποιείται ήδη από τη μεσοβυζαντινή ζωγραφική για την απόδοση αγίων-ποιητών: στο Nerezi στη μορφή του Θεοφάνη του Γραπού¹⁹¹⁰, αλλά και στις παραστάσεις του Δαμασκηνού στη Dečani¹⁹¹¹ και το Staro Nagoricino¹⁹¹². Πρότυπο του ζωγράφου της Δοχειαρίου αποτελεί η μορφή του Δαμασκηνού στην τράπεζα της Λαύρας¹⁹¹³. Πρόκειται για ένα τυπικό εικονογραφικό σχήμα που επαναλαμβάνεται σε διάφορους αγίους μοναχούς και όχι αποκλειστικά ποιητές κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο¹⁹¹⁴. Με τον ίδιο φυσιογνωμικό τύπο αποδίδεται ο Δαμασκηνός στη λιτή της Σταυρονικήτα, όπου κρατά κλειστό ειλητό¹⁹¹⁵, ενώ στη λιτή και την τράπεζα της Διονυσίου¹⁹¹⁶ φέρει

¹⁹⁰⁸ Το χωρίο αναφέρεται από τον Κόντογλου, *Έκφρασις*, 334.

¹⁹⁰⁹ Babić, «Les moines-poètes», 208 και 209. Σε άνετη στάση με μακριά φουντωτή λευκή γενειάδα και σαρίκι στο κεφάλι να κρατά με το ένα χέρι ανοικτό ειλητό, ενώ υψώνει το δεξί σε σχήμα ομιλίας, εικονίζεται στο Nerezi (Bardzieva-Trajkovska, *St Panteleimon*, εικ. 44), ένα σχήμα που θα επαναληφθεί κατά τον 14ο αιώνα στο Πρωτάτο (*Ιερός Ναός Πρωτάτου*, εικ. 66). Ο ίδιος φυσιογνωμικός τύπος, σε παραλλαγές στην απόδοση της στάσης της μορφής, χρησιμοποιείται στην τράπεζα της μονής Αγίου Ιωάννη Θεολόγου στην Πάτμο (Ορλάνδος, *Μονή Θεολόγου Πάτμου*, εικ. 90), στη Studenica –σε παραλλαγή του σχήματος του Nerezi (Babić, «Les moines-poètes», εικ. 5, 6) αλλά και στον Ταξιάρχη Μητροπόλεως Καστοριάς (Πελεκανίδης, *Καστοριά*, εικ. 133.α).

¹⁹¹⁰ Bardzieva-Trajkovska, *St Panteleimon*, εικ. 41. Για την εικονογραφία των αγίων-ποιητών βλ. Babić, «Les moines-poètes», 205-217 (κυρίως 206-210). Πρβλ. Milanovič, «Les saints poètes», 165-186 (σέρβικα με γαλλική περίληψη), Kaster G., «Johannes von Damaskus», *Lchl* 7 102-104, Nicolaidès, «Panaghia Arakiotissa», 30-32 και Λίβα-Ξανθάκη, *Ντίλιου*, 164, Vitaliotis, *Saint-Etienne*, 332-335, Patterson-Ševčenko N., «The Five Hymnographers at Nerezi», *Palaeoslavica* X (2002).2 (Χρυσάι Πύλαι, *Essays presented to Ihor Ševčenko on his 80 birthday by his colleagues and students*, επιμ. Schreiner P. – Strakhov O.), 55-68.

¹⁹¹¹ Milanovič, «Les saints poètes», 176, εικ. 13.

¹⁹¹² Ό.π., 179, εικ. 17.

¹⁹¹³ Millet, *Monuments*, εικ. 146.1. Με τον ίδιο τρόπο αποδίδεται η μορφή στο σφαιρικό τρίγωνο του νότιου τρούλου της λιτής (εικ. 83). Το ίδιο σχήμα θα χρησιμοποιήσει αργότερα ο ζωγράφος της τράπεζας της μονής (Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 184, εικ. 73).

¹⁹¹⁴ Τέτοια είναι η περίπτωση του αγίου Ιωάννη της Κλίμακος στη μονή Διονυσίου (*Μονή Διονυσίου*, εικ. 408).

¹⁹¹⁵ Χατζηδάκης, *Σταυρονικήτα*, εικ. 1, 4.

¹⁹¹⁶ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 409 και Millet, *Monuments*, εικ. 210.1. Κοινός είναι ο τρόπος που αποδίδονται τα μαλλιά του αγίου να ξεπροβάλλουν από το σαρίκι σε βοστρύχους. Προφανώς αντλεί τον φυσιογνωμικό τύπο από τη Διονυσίου και τον εικονογραφικό από τη Λαύρα. Με διαφορετικό τρόπο, συνήθη στα μνημεία της ΒΔ Ελλάδας, απαντά η μορφή στις μονές Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη, *Ντίλιου*, 164, εικ. 70.) Βαρλαάμ (Semoglu, *Saint-Nicolas*, εικ. 90) και Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 160), αλλά και στη μονή Ξενοφώντος του Αγίου Όρους (Millet, *Monuments*, εικ. 176.2).

ανοιχτό ενεπίγραφο ειλητάριο που κρατά με τα δύο χέρια, όπως και στις μονές Μεταμόρφωσης Μετεώρων¹⁹¹⁷ και Δουσίκου¹⁹¹⁸.

Ο άγιος Κοσμάς ο Ποιητής (επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ ΚΟΣ / ΜΑΣ / Ο ΠΟΙ / ΗΤΗΣ) (σχ. 13, αρ. 242 / εικ. 230.β), επίσκοπος Μαΐουμά και υμνογράφος, εικονίζεται δίπλα στον Ιωάννη Δαμασκηνό. Είναι ηλικιωμένος με σκούρα μακριά μυτερή γενειάδα και μοναχικό κουκούλι, όπου αναγράφεται το συμπίλημα IC XC N(I) K(A) εκατέρωθεν σταυρού¹⁹¹⁹. Ο μεγαλόσχημος μοναχός φορά πράσινο χιτώνα, σκούρο κόκκινο μανδύα που πορπώνεται στην αριστερή ωμοπλάτη και μπλε ανάλαβο. Αποδίδεται να στρέφεται ελαφρά προς την πλευρά του υιοθετημένου αδελφού του Ιωάννη Δαμασκηνού, να υψώνει το δεξί χέρι σε σχήμα ομιλίας και να κρατά στο αριστερό ανοιχτό ειλητάριο με την επιγραφή ΕΡΕΥΝΗΣΟΝ / ΤΑΣ ΓΡΑΦΑΣ, / ΚΑΙ ΕΥΡΗΣΕΙΣ ΤΑΣ ΕΝΤΟΛΑΣ· / ΚΑΙ ΤΑ ΛΕΓΟ / ΜΕΝΑ ΠΟΙΗΣΟΝ, / ΚΑΙ ΤΩΝ ΠΑΘΩΝ Α / ΑΠΑΛΛΑΤΤΗ. Στη βυζαντινή εικονογραφία επικρατούν διάφοροι εικονογραφικοί τύποι για την απόδοση του Κοσμά. Ήδη από τα μεσοβυζαντινά χρόνια εικονίζεται ως μοναχός-ποιητής, καθισμένος, να συγγράφει το έργο του δίπλα στον Δαμασκηνό¹⁹²⁰, ενώ αργότερα στο Nerezi¹⁹²¹ εικονίζεται με το τυπικό υφασμάτινο σαρίκι στο κεφάλι, δηλωτικό της καταγωγής του, να ευλογεί κρατώντας ανοιχτό ειλητό, όπως περίπου και ο Δαμασκηνός. Με τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά της Δοχειαρίου και παρεμφερή ενδυμασία αλλά σε ποικιλία στάσεων και κινήσεων αποδίδεται σε σειρά μνημείων της ύστερης βυζαντινής περιόδου¹⁹²². Πρότυπο για την απόδοση του αγίου στη λιτή της Δοχειαρίου αποτελεί η παράσταση στην τράπεζα της

¹⁹¹⁷ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

¹⁹¹⁸ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

¹⁹¹⁹ Ως γέρων φαλακρός, οξυγένης χαρακτηρίζεται στην *Ερμηνεία*, 167, ενώ παρακάτω (ό.π., 294) συμπληρώνεται «φοροῦντες καὶ οἱ δύο κουκούλια» (αναφερόμενος και στον Δαμασκηνό). Η μνήμη του τιμάται στις 15 Ιανουαρίου (Delehay, *Synaxarium*, 395-396).

¹⁹²⁰ *Il menologio di Basilio*, 213.

¹⁹²¹ Bardziewa-Trajkowska, *St Panteleimon*, εικ. 44.

¹⁹²² Ο φυσιογνωμικός αυτός τύπος χρησιμοποιείται αρκετά συχνά για την απόδοση του αγίου: στο παρεκκλήσιο της μονής της Χώρας ανάμεσα στους υμνογράφους των σφαιρικών τριγώνων (Underwood, *The Kariye Djami*, τόμ. 3, 428, 429 [225]), στο Staro Nagoricino (Μιλανονίτς, «Les saints roêtes», 178, εικ. 16), στον Ταξιάρχη Μητροπόλεως στην Καστοριά (Πελεκανίδης, *Καστοριά*, εικ. 133.β), στον Χριστό της Βέροιας στην παράσταση της Κοίμησης της Θεοτόκου (Πελεκανίδης, *Καλλέργης*, εικ. 53), στην Ολυμπιώτισσα Ελασσόνας ανάμεσα στους προφήτες του δυτικού τυμπάνου του ναού (Constantinides, *The wall paintings*, II, 143) και στην Παντάνασσα του Μυστρά (Ασπρά-Βαρδαβάκη – Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, 195). Πρόκειται για τύπο που συνυπάρχει με αυτόν χωρίς μοναχικό κουκούλι (ενδεικτικά *Ιερός Ναός Πρωτάτου*, 68). Πρβλ. *Lchl*, 7, 343-344, Nicolaidès, «Panaghia Arakiotissa», 32-33.

Λαύρας¹⁹²³. Με παρόμοιο τρόπο αλλά με ενδυματολογικές παραλλαγές, απεικονίζεται στη λιτή¹⁹²⁴ και την τράπεζα¹⁹²⁵ της μονής Διονυσίου. Ο εικονογραφικός τύπος της λιτής θα επαναληφθεί και στον ζωγραφικό διάκοσμο του 1700 στην τράπεζα της Δοχειαρίου¹⁹²⁶.

Στη συνέχεια εικονίζονται οι άγιοι Βαρλαάμ και Ιωάσαφ. Ο άγιος **Βαρλαάμ** (επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ / ΒΑΡ / ΛΑΑΜ) (σχ. 13, αρ. 243 / εικ. 231) είναι γέρος με μακριά διχαλωτή γενειάδα και κοντά λευκά μαλλιά¹⁹²⁷. Φορά πορτοκαλί χιτώνα, πράσινο μανδύα κουμπωμένο στον λαιμό και μπλε ανάλαβο, το τυπικό ένδυμα των μεγαλόσχημων μοναχών. Στρέφεται προς τον Ιωάσαφ, υψώνοντας το δεξί χέρι σε σχήμα ευλογίας, ενώ κρατά στο αριστερό ανοιχτό ειλητάριο όπου αναγράφεται Χ(ΡΙΣΤΟ)Υ ΑΚΟΥ / ΩΝ ΕΑΥΤΟΝ / ΦΩΤΑΤΩ / ΓΗ, ΚΑΙ ΜΙ / ΜΟΥΜΕΝΟΣ / ΕΑΥΤΟΝ ΔΙ / ΟΡΘΟΥΤΩ.

Δίπλα του στέκεται σχεδόν μετωπικός ο άγιος **Ιωάσαφ** (επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ / ΙΩΑ / ΣΑΦ) (σχ. 13, αρ. 244 / εικ. 231). Ο επίσης μεγαλόσχημος μοναχός και βασιλιάς της Ινδίας είναι νέος με κοντά σγουρά μαλλιά και κοντό αραιό γένι¹⁹²⁸. Φέρει στέμμα στο κεφάλι και φορά πράσινο χιτώνα, καφέ μανδύα που πορπώνεται στο στήθος με τρία κουμπιά και μπλε ανάλαβο με διακοσμημένη παρυφή. Ο σταυρός που φέρει στον λαιμό προβάλλει ανάμεσα από το κενό του κουμπωμένου μανδύα. Ο άγιος υψώνει το δεξί χέρι με ανεστραμμένη την παλάμη προς τον θεατή και κρατά με το αριστερό ξεδιπλωμένο ειλητάριο όπου

¹⁹²³ Millet, *Monuments*, εικ. 146.1. Όμοια είναι σχεδόν η στάση και η κίνηση της μορφής, η αμφίεση και η επιγραφή στο ανοιχτό ειλητάριο. Με τον ίδιο φυσιογνωμικό τύπο και ανάλογη ενδυμασία εικονίζονται οι υμνογράφοι Δαμασκηνός και Κοσμάς εκατέρωθεν της παράστασης της Κοίμησης στον κυρίως ναό της Δοχειαρίου (Millet, *Monuments*, εικ. 226.1 και 2). Ο ίδιος φυσιογνωμικός τύπος υιοθετείται επίσης για την απόδοσή του στο σφαιρικό τρίγωνο του νότιου τρούλου της λιτής (εικ. 84).

¹⁹²⁴ Μονή Διονυσίου, εικ. 409.

¹⁹²⁵ Millet, *Monuments*, εικ. 210.1. Στα δύο αυτά παραδείγματα, όπως επίσης στη μονή Δουσίκου και πιθανώς στη Μεταμόρφωση Μετεώρων (αδημοσίευτα, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.), παριστάνεται γερνότερος και με πιο γκριζα γενειάδα, όπως στο Πρωτάτο. Με διαφορετικό τρόπο, αποδοσμένος κατά τα τρία τέταρτα, με ειλητό που ξεδιπλώνεται προς τα πάνω αλλά παρόμοια ενδυμασία και φυσιογνωμικό τύπο εικονίζεται στις μονές Ξενοφώντος (Millet, *Monuments*, εικ. 171.1) και Φιλανθρωπηνών (Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 155, εικ. 253).

¹⁹²⁶ Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 184, εικ. 73.

¹⁹²⁷ Ως γέρος ασπρογένης αναφέρεται επίσης στην *Ερμηνεία*, 165.

¹⁹²⁸ Ακολουθείται η περιγραφή της *Ερμηνείας*, 165, όπου αναφέρεται ως «Βασιλεύς Ἰνδίας νέος ἄρχιγένης, φορῶν κορώνα».

αναγράφεται ΜΙΣΩ ΔΩΡΕΑΝ / ΖΗΜΙΑΣ ΠΡΟ / ΞΕΝΟΝ· ΟΥ ΔΕ / ΧΟΜΑΙ ΤΙΜΗΝ, / ΑΤΙΜΙΑΣ Μ(ΗΤΕ)ΡΑ: / ΟΥ ΓΑΡ Ο ΕΝ ΑΠΟ / ΡΙΑ ΟΥΤΟΣ ΚΑΡ / ΤΕΡΙΚΟΣ¹⁹²⁹.

Ο αναχωρητής Βαρλαάμ και ο Ινδός πρίγκιπας Ιωάσαφ, ιδιαίτερα δημοφιλείς στο Άγιο Όρος και με διαδεδομένη τη λατρεία τους στη μοναστική κοινότητα λόγω της ψυχωφελούς διήγησης με πρωταγωνιστές τους ίδιους¹⁹³⁰, εικονίζονται μαζί ήδη από τον 13ο αιώνα¹⁹³¹, με παλαιότερο γνωστό παράδειγμα την παράσταση στη Studenica¹⁹³². Ο εικονογραφικός τύπος που κυριαρχεί κατά τους μετά την Άλωση χρόνους για την απόδοση των δύο αγίων στα αγιορείτικα μνημεία μεταφέρει κατά κάποιον τρόπο το σχήμα που έχει χρησιμοποιηθεί στο Πρωτάτο¹⁹³³. Ελαφρώς παραλλαγμένος υιοθετήθηκε ο τύπος στην τράπεζα της Λάυρας¹⁹³⁴ και επαναλαμβάνεται, με μικρές τροποποιήσεις, στη λιτή και την

¹⁹²⁹ Πρόκειται για χωρία από την Ομιλία ΙΘ΄ του Βασιλείου του Μεγάλου στους Αγίους Σαράντα Μάρτυρες της Σεβαστείας και συγκεκριμένα το χωρίο «Τί τοσοῦτον δίδως, ὅσον ἀφελῆσθαι σπουδάζεις; Μισῶ δωρεάν ζημίαις πρόξενον· οὐ δέχομαι τιμὴν ἀτιμίας μητέρα» (TLG, Basilius Caesariensis Theol., In quadraginta martyres Sebastenses. {2040.035} Volume 31 page 513 line 9.) και το «Οὐ γὰρ ὁ ἀπορῶν τῶν ἀναγκαίων καρτερικὸς, ἀλλ’ ὁ ἐν ἀφθονίᾳ τῆς ἀπολαύσεως ἐγκατεργῶν τοῖς δεινοῖς» (TLG, Basilius Caesariensis Theol., In quadraginta martyres Sebastenses. {2040.035} Volume 31 page 520 line 22). Ανάλογο χωρίο στο TLG, Basilius Caesariensis Theol., Sermones de moribus a Symeone Metaphrasta collecti. {2040.075} Volume 32 page 1296 line 11: «Καίτοι οὐκ ὁ ἀπορῶν τῶν ἀναγκαίων, καρτερικός· ἀλλ’ ὁ ἐν ἀφθονίᾳ τῆς ἀπολαύσεως ἐγκατεργῶν τοῖς δεινοῖς».

¹⁹³⁰ Djurić, «Le nouveau Joasaph», 99-100, όπου αναλυτική βιβλιογραφία. Με τη μοναστική κοινότητα του Αγίου Όρους συνδέεται επίσης η αυξημένη λογοτεχνική παράδοση του μυθιστορήματος των Βαρλαάμ και Ιωάσαφ και των μεταφράσεων σε άλλες γλώσσες του μεσαιωνικού κόσμου. Για την εικονογραφία τους βλ. επίσης Constantinides, *The wall paintings*, 224-227, Kimpel S., «Barlaam und Josaphat (Joasaph)», *Lchl*, 5, 313-316, Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 116-117 (Ιωάσαφ) και 122-123 (Βαρλαάμ). Οι δύο άγιοι σύμφωνα με την *Ερμηνεία* τιμώνται στις 26 Αυγούστου (*Ερμηνεία*, 165, πρβλ. Djurić, «Le nouveau Joasaph», 99), αν και στο Συναξάριο Κωνσταντινούπολης αναφέρονται σε διαφορετικές ημερομηνίες (Delehay, *Synaxarium*, 227-230 (*Synaxaria Selecta* Nov. 16) και κυρίως 236-237 ο Βαρλαάμ και 925.60 (26 Αυγούστου) ο Ιωάσαφ. Στο θέμα αναφέρεται επίσης η Constantinides, *The wall paintings*, 225.

¹⁹³¹ Constantinides, *The wall paintings*, 225-226, η οποία αναφέρει την απεικόνιση των δύο αγίων στον Άγιο Κλήμεντα Αχρίδας, την Ολυμπιώτισσα Ελασσόνας, τον Άγιο Γεώργιο στην Όμορφη Εκκλησιά στην Καστοριά και τον Άγιο Νικόλαο στα Καμπιά Βοιωτίας.

¹⁹³² Djurić, «Le nouveau Joasaph», 101, εικ. 1, όπου έχουν αποκρυσταλλωθεί τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά και αποδίδονται ως μεγαλόσχημοι μοναχοί κρατώντας ανοιχτά ειλητάρια. Με ανάλογο τρόπο αποδίδονται στη Gračanica, αν και η μορφή του Ιωάσαφ ταυτίζεται με αυτήν του Βασιλιά Μιλούτιν (ό.π., 105, σχέδιο 4 και εικ. 3), καθώς και στην Dečani (Petković – Bošković, *Dečani*, εικ. XCI.1).

¹⁹³³ *Ιερός Ναός Πρωτάτου*, εικ. 302-303.

¹⁹³⁴ Millet, *Monuments*, εικ. 146.1 (Βαρλαάμ) και 147.2 (Ιωάσαφ). Εδώ τυποποιούνται τα φυσιογνωμικά τους χαρακτηριστικά και με μικρές αλλαγές στη στάση, τις κινήσεις ή λεπτομέρειες της ενδυμασίας τους παριστάνονται κατ’ αυτόν τον τρόπο στα περισσότερα αγιορείτικα μνημεία. Στην τράπεζα της Λάυρας οι δύο άγιοι δεν τοποθετούνται πλάι πλάι, αλλά ο Βαρλαάμ δίπλα στον Δωρόθεο και ο Ιωάσαφ ανάμεσα στους Νείλο και Μακάριο.

τράπεζα της μονής Διονυσίου¹⁹³⁵, στις μονές Μεταμόρφωσης Μετεώρων¹⁹³⁶, Δουσίκου¹⁹³⁷, Βαρλαάμ¹⁹³⁸, Γαλατάκη¹⁹³⁹, καθώς και στον μητροπολιτικό ναό της Κοίμησης Καλαμπάκας¹⁹⁴⁰.

Στο εσωράχιο της κεντρικής κόγχης, όπου εικονίζονται οι κτήτορες, παριστάνονται οι άγιοι ανάργυροι Παντελεήμων και Ερμόλαος. Ο άγιος Παντελεήμων (επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ / ΠΑΝΤΕ / ΛΕΗΜΩΝ) (σχ. 13, αρ. 245 / εικ. 232.α) τοποθετείται στο ανατολικό εσωράχιο. Είναι νέος με στρογγυλό πρόσωπο, αγένειος, με κοντά πυκνά σγουρά καστανά μαλλιά¹⁹⁴¹. Φορά γκριζο - μπλε χειριδωτό χιτώνα και καφέ - πορτοκαλί μανδύα που τυλίγει το σώμα του. Στο κέντρο του στήθους ο μανδύας φέρει τετράγωνο κόσμημα, ανάλογο με αυτό που φέρουν τα ενδύματα των ανάργυρων Κοσμά και Δαμιανού (εικ. 229.α-β), ενώ από κάτω προβάλλουν δύο λεπτές ταινίες, σαν ωμοφόριο. Με το αριστερό χέρι κρατά ανοιχτό κιβωτίδιο με τρεις θήκες φαρμάκων και στο δεξί ιατρικό εργαλείο. Τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του αγίου εμφανίζονται διαμορφωμένα από την πρωτοβυζαντινή περίοδο και επαναλαμβάνονται, με μικρές κάθε φορά τροποποιήσεις, στα περισσότερα υστεροβυζαντινά και μεταβυζαντινά παραδείγματα¹⁹⁴². Για τη μορφή του Παντελεήμονος ο ζωγράφος της Δοχειαρίου επαναλαμβάνει τον εικονογραφικό τύπο που χρησιμοποίησε στο εσωράχιο του ΒΔ

¹⁹³⁵ Μονή Διονυσίου, εικ. 408 και 440-441 λεπτομέρειες και Millet, *Monuments*, εικ. 212.3 αντίστοιχα.

¹⁹³⁶ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Τα δύο θεσσαλικά μνημεία αναπαράγουν κοινό εικονογραφικό τύπο όμοιο με αυτόν της Δοχειαρίου.

¹⁹³⁷ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

¹⁹³⁸ Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, εικ. 79-80 (Ιωάσαφ) και εικ. 89-90 (Βαρλαάμ). Τον τύπο αυτό παραλλάσσει ο Κατελάνος στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου στη Μεγίστη Λαύρα, τοποθετώντας τις μορφές σε άμεσο διάλογο (Semoglou, *Saint-Nicolas*, 75a).

¹⁹³⁹ Kanari, *Galataki*, εικ. 80d-81b.

¹⁹⁴⁰ Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο Τριών Ιεραχών*, 145. Με παρόμοιο τρόπο παριστάνονται επίσης στις τράπεζες των αγιορείτικων μονών Ξενοφώντος (Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 31-32, εικ. 3), Δοχειαρίου —όπου μεταφέρεται ο τύπος της λιτής— (ό.π., 192, εικ. 79) και Χιλανδαρίου (ό.π., 162 και Millet, *Monuments*, εικ., 113.2 ο Βαρλαάμ).

¹⁹⁴¹ Ακολουθεί την περιγραφή της *Ερμηνείας*, 162, όπου χαρακτηρίζεται νέος, αγένειος και σγουροκέφαλος. Πρβλ. ό.π., 272 και 293 (όμοιος του αγίου Γεωργίου). Η μνήμη του εορτάζεται στις 27 Ιουλίου (Delehay, *Synaxarium*, 847-848).

¹⁹⁴² Georgitsoyanni, *Les peintures*, 254. Πρβλ. Welker K., «Pantaleon (Panteleimon) von Nikomedien», *Lchl*, 8, 112-115, Τούρτα, *Οι ναοί*, 154-155, Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 241-242, Γκιολές, *Οι τοιχογραφίες Διονυσίου*, 150-151. Για τα βυζαντινά παραδείγματα βλ. ενδεικτικά Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου*, 165-167, Hadermann-Misguish, *Kurbinovo*, 243-245, Nicolaïdès, «Panaghia Arakiotissa», 126-127.

διαμερίσματος του κυρίως ναού¹⁹⁴³, ο οποίος συνδέεται με την παράσταση του αγίου στο βόρειο χοροστάσιο της μονής Διονυσίου¹⁹⁴⁴. Πρόκειται για παραλλαγή του σχήματος που χρησιμοποίησε νωρίτερα ο Θεοφάνης στη Μεγίστη Λαύρα¹⁹⁴⁵ και τη Σταυρονικήτα¹⁹⁴⁶.

Ο διδάσκαλος του Παντελεήμονα άγιος Ερμόλαος (επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ / ΕΡΜΟ / ΛΑΟΣ) (σχ. 13, αρ. 246 / εικ. 232.Β) εικονίζεται ως το ύψος των γονάτων, στο δυτικό εσωράχιο. Είναι γέρος με μακριά μαλλιά που πέφτουν πίσω από τον αυχένα και μακριά διχαλωτή λευκή γενειάδα¹⁹⁴⁷. Η κορυφή της κεφαλής του είναι ξυρισμένη. Φορά ανάλογο του Παντελεήμονα χειριδωτό χιτώνα και καφέ μανδύα με ελαφρώς παραλλαγμένο το τετράγωνο κόσμημα στο στήθος, χαρακτηριστική περιβολή όλων των ιαματικών αγίων της λιτής. Κάτω από τον μανδύα διακρίνεται επιτραχήλιο, δηλωτικό του ιερατικού του αξιώματος¹⁹⁴⁸. Ο Ερμόλαος υψώνει το δεξί χέρι σε σχήμα που δηλώνει ομιλία και κρατά με το αριστερό κύλινδρο. Ο εικονογραφικός τύπος του αγίου, με μικρές κάθε φορά παραλλαγές ανάλογες της ενδυμασίας και των αντικειμένων που κρατά στα χέρια αλλά με κοινά σχεδόν πάντοτε τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά, παραμένει

¹⁹⁴³ Millet, *Monuments*, εικ. 215, 216, 226.2 και 230, διακρίνεται τμήμα της μορφής, άνω αριστερά στο εσωράχιο.

¹⁹⁴⁴ Μονή Διονυσίου, εικ. 319, 325 και 342 (λεπτομέρεια). Διαφοροποιείται στα επιμέρους χαρακτηριστικά των δύο παραστάσεων, όπως η φορά του ιατρικού εργαλείου που κρατά στα χέρια και η διακόσμηση του κιβωτιδίου. Ανάλογη είναι η απόδοσή του στη μονή Ρουσάνου (Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 238-239, εικ. 201).

¹⁹⁴⁵ Millet, *Monuments*, εικ. 116.1. Πρόκειται για εικονογραφικό τύπο που απαντά νωρίτερα, ανάμεσα σε άλλα μνημεία, στον Ταξιάρχη Μητροπόλεως στην Καστοριά (Πελεκανίδης, *Καστοριά*, εικ. 130B), στο Kalenić [Ρορονιό Ρ. J. – Ρετκοβιό V. R., *Staro Nagoričino, Psača, Kalenić*, Βελιγράδι (Srpska kraljevska akademija) 1933, εικ. XIX.1] και στο Ρογανονο στη Βουλγαρία (Grabar, *Bulgarie*, εικ. LIX), παραλλαγή του οποίου εντοπίζεται στον Άγιο Ιωάννη Βαπτιστή στην Αξό Μυλοποτάμου Κρήτης (Spatharakis, *Mylopotamos province*, εικ. 123). Τον εικονογραφικό αυτό τύπο μεταφέρει αρχικά ο Θεοφάνης στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά (Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Άγιος Νικόλαος Αναπαυσάς*, 244.1).

¹⁹⁴⁶ Χατζηδάκης, *Σταυρονικήτα*, 146. Με ανάλογο τρόπο αλλά διαφορετικά ενδύματα παριστάνεται στο παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου στη μονή Αγίου Παύλου (Millet, *Monuments*, εικ. 190.2). Παρόμοιο εικονογραφικό σχήμα χρησιμοποιεί ο Κατελάνος στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου στη Μεγίστη Λαύρα (Semoglou, *Saint-Nicolas*, 72a).

¹⁹⁴⁷ Πρβλ. *Ερμηνεία*, 162, 270. Ως γέρον κοντογένης περιγράφεται ό.π., 293. Η μνήμη του πρεσβύτερου Ερμόλαου τιμάται στις 26 Ιουλίου (Delehay, *Synaxarium*, 843).

¹⁹⁴⁸ Boberg J., «Hermolaus mit Hermippus und Hermokrates von Nikomedien», *Lchl*, 6, 511-512, όπου επιπλέον στοιχεία για την εικονογραφία του αγίου. Ως ιερέας ή επίσκοπος αναφέρεται επίσης στην *Ερμηνεία*, 162, 269 αντίστοιχα. Πρβλ. Nicolaïdès, «Panaghia Arakiotissa», 126-127.

σταθερός κατά τη διάρκεια της βυζαντινής ζωγραφικής παράδοσης¹⁹⁴⁹. Ο πιο σπάνιος τύπος, του αγίου ενδεδυμένου με απλή μοναστική περιβολή¹⁹⁵⁰, αλλά με όμοια φυσιολογικά χαρακτηριστικά, ενδύματα και κίνηση, υιοθετείται στη μονή Σταυρονικήτα¹⁹⁵¹. Ο εικονογραφικός τύπος που μεταφέρεται στη λιτή της Δοχειαρίου¹⁹⁵² εμφανίζεται νωρίτερα στη μονή Δουσίκου¹⁹⁵³, όπου αναπαράγεται κοινό πρότυπο.

Ο άγιος Ακάκιος (επιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΑΚΑ / ΚΙΟΣ) (σχ. 13, αρ. 211 / εικ. 232.γ) εικονίζεται στην κορυφή της κεντρικής κόγχης του νότιου τοίχου της λιτής, ανάμεσα στους αγίους ανάργυρους και το παράθυρο. Πρόκειται για άγιο-μάρτυρα, γέροντα με λευκά μαλλιά ως τον αυχένα και άσπρη, μακριά σχετικά γενειάδα. Στο δεξί χέρι κρατά διάλιθο σταυρό με διπλή κεραία, ενώ το αριστερό καλύπτεται από τον μανδύα. Φορά πλούσια διακοσμημένο καστανό χειριδωτό χιτώνα και ανάλογο γκρίζο - μπλε ιμάτιο, με τετράγωνο κόσμημα στο στήθος και επιπλέον κυκλικά κοσμήματα στους ώμους. Εικονίζεται ανάμεσα σε δύο γραπούς κίονες, σε αντιστοιχία με τον ανεπίγραφο μάρτυρα (εικ. 230.α), πάνω από την ανατολική κόγχη του νότιου τοίχου. Ο άγιος Ακάκιος σπανίως εικονίζεται ως μεμονωμένη μορφή στο εικονογραφικό πρόγραμμα των ναών. Η πιο συνηθισμένη παράσταση είναι αυτή του ερημίτη Ακάκιου τοῦ ἐν τῇ Κλίμακι,

¹⁹⁴⁹ Georgitsoyanni, *Les peintures*, 254-255 και σημ. 152, όπου τα περισσότερα βυζαντινά και κάποια μεταβυζαντινά παραδείγματα. Ως αρχιερέας ή ιερέας εικονίζεται στα περισσότερα μνημεία, όπως για παράδειγμα στη Sorocani (Đurić V. J., Sorocani, Βελιγράδι 1963, 134-135 σχέδιο), στους Αγίους Αναργύρους του Θεόδωρου Λημνιώτου στην Καστοριά (Πελεκανίδης, *Καστοριά*, εικ. 27B), στον Άγιο Ιωάννη Βαπτιστή στην Αξό Μυλοποτάμου Κρήτης (Spatharakis, *Mylopotamos province*, εικ. 123), στο Παλιό Καθολικό της Μεταμόρφωσης Μετεώρων (Georgitsoyanni, *Les peintures*, εικ. 84), στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά (Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Άγιος Νικόλαος Αναπαυσάς*, 245.6), στους Αγίους Αποστόλους Καστοριάς (Γούναρης, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 15.α), στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου στη μονή Μεγίστης Λαύρας (Semoglou, *Saint-Nicolas*, 72b).

¹⁹⁵⁰ Ο τύπος αυτός εμφανίζεται ήδη από τα ύστερα βυζαντινά χρόνια αλλά φαίνεται να μην έχει την ευρεία αποδοχή του εικονογραφικού τύπου που θέλει τον Ερμόλαο ιερέα. Ως μοναχός αναφέρεται στην Παναγία στο Ρουσοσπίτι Ρεθύμνου (Spatharakis, *Rethymnon province*, 176 και 173 αρ. 29).

¹⁹⁵¹ Χατζηδάκης, *Σταυρονικήτα*, 145.

¹⁹⁵² Με ανάλογο τρόπο αποδίδεται και στον κυρίως ναό της Δοχειαρίου (Millet, *Monuments*, εικ. 226.2).

¹⁹⁵³ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Τον ίδιο τύπο επαναλαμβάνει και ο ζωγράφος της μονής Ρουσάνου (Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 239-240, εικ. 202).

ενταγμένη στο εικονογραφικό πρόγραμμα ήδη από τα Βυζαντινά χρόνια¹⁹⁵⁴, και του συνονόματου του ομολογητή από τη Μελιτήνη¹⁹⁵⁵. Η παρουσία άλλωστε πέντε διαφορετικών αγίων με το ίδιο όνομα¹⁹⁵⁶ δεν βοηθά στην ακριβή ταύτιση της εκάστοτε εικονιζόμενης μορφής, σε συνδυασμό μάλιστα με την απουσία επιγραφικής μαρτυρίας. Στη μονή Σταυρονικήτα ο άγιος Ακάκιος παριστάνεται δύο φορές. Μία φορά ανάμεσα στους συλλειτουργούντες ιεράρχες της πρόθεσης, σε προτομή, ως γέρος με μακριά λευκή γενειάδα και κοντά μαλλιά να κρατά κλειστό κώδικα με τα δύο χέρια, όπου ταυτίζεται με τον επίσκοπο και ομολογητή Μελιτήνης¹⁹⁵⁷. Τη δεύτερη απεικονίζεται στον κυρίως ναό, ανάμεσα στα πορτρέτα σε προτομή των αγίων Σαράντα μαρτύρων της Σεβαστείας, δίπλα από τον συναθλητή του Αλέξανδρο¹⁹⁵⁸. Στην περίπτωση αυτή¹⁹⁵⁹ ο Θεοφάνης χρησιμοποιεί τον ίδιο φυσιογνωμικό τύπο που υιοθετείται και στη λιτή της Δοχειαρίου, πρότυπο του ζωγράφου για την απόδοση της μορφής και υπαινιγμός για πιθανή ταύτιση του εικονιζόμενου Ακάκιου με αυτόν από τους μάρτυρες της Σεβαστείας.

Πάνω από τον άγιο Ακάκιο, στην ποδιά του παραθύρου της άνω ζώνης, παριστάνεται ο άγιος Ευγένιος Τραπεζούντας (επιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΕΥΓΕΝΙΟΣ / Ο ΤΡΑΠΕΖΟΥΝ / ΝΤΙΟΣ) (σχ. 13, αρ. 97 / εικ. 232.δ). Είναι νέος με σκούρα πυκνά μαλλιά μέχρι τον αυχένα και στρογγυλό κοντό γένι. Φορά την τυπική πολυτελή ενδυμασία των αγίων - μαρτύρων και κρατά στο δεξί χέρι σταυρό. Ο Ευγένιος μαρτύρησε στην Τραπεζούντα μαζί με τους Κάνδιδο (Κανίδιο), Ουαλλεριανό και Ακύλα, την εποχή της εξάπλωσης του χριστιανισμού στην

¹⁹⁵⁴ Βλ. Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 273-274 για την περίπτωση του ερημίτη Ακάκιου (τέκνο της υπακοής) τοῦ ἐν τῇ Κλίμακι, που τιμάται στις 27 Νοεμβρίου (Delehaye, *Synaxarium*, 261-262). Πρβλ. Τούρτα, *Οι ναοί*, 166. Στο *Ευρετήριο της μνημειακής ζωγραφικής του Αγίου Όρους* αναφέρεται η μορφή του αγίου Ακακίου τοῦ ἐν τῇ Κλίμακι στον κυρίως ναό, συγκεκριμένα στο εσωράχιο του ΒΔ γωνιακού διαμερίσματος που οδηγεί στο βόρειο χοροστάσιο, της Μεγίστης Λαύρας (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 71, αρ. 247, και 69, σχ. 2.1.5), στην τράπεζα Χιλανδαρίου (ό.π., 195, αρ. 140 και Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 163, τον οποίο χαρακτηρίζει ως υποτακτικό και φωτογραφία του στο Millet, *Monuments*, εικ. 113.3) και στην τράπεζα της Δοχειαρίου εντός μεταλλίου (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 355, αρ. 85, Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 173, τον οποίο ταυτίζει με τον Ακίνδυνο).

¹⁹⁵⁵ Kaster, K. G., «Achatius von Melitene», *Lchl*, 5, 16.

¹⁹⁵⁶ *Lchl*, 8, 15-21 (Ακάκιος ἐν τῇ Κλίμακι, Ακάκιος στρατιωτικός άγιος-μάρτυρας από την Κωνσταντινούπολη, Ακάκιος Μελιτήνης, Ακάκιος Σεβαστείας, Ακάκιος και οι 10.000 μάρτυρες από την Αρμενία).

¹⁹⁵⁷ Χατζηδάκης, *Σταυρονικήτα*, 50, εικ. 75. Πρβλ. Delehaye, *Synaxarium*, 564-565 (27 Μαρτίου).

¹⁹⁵⁸ Χατζηδάκης, *Σταυρονικήτα*, 56, εικ. 177. Πρβλ. Delehaye, *Synaxarium*, 521-524 και *Synaxaria Selecta* 522.44 (9 Μαρτίου μαζί με τους Σαράντα μάρτυρες της Σεβαστείας).

¹⁹⁵⁹ Και πάλι στην απεικόνιση του αγίου Ακάκιου δεν ακολουθούνται οι επιταγές της *Ερμηνείας* (*Ερμηνεία*, 272) όπου χαρακτηρίζεται νέος, οξυγένης και διχαλογένης.

ευρύτερη περιοχή του Πόντου επί Διοκλητιανού και Μαξιμιανού¹⁹⁶⁰. Πρόκειται για έναν σπάνια εικονιζόμενο άγιο, πολιούχο της Τραπεζούντας, η μνήμη του οποίου τιμάται στη μονή Διονυσίου μετά την έκδοση του χρυσόβουλλου λόγου του Αλέξιου Γ΄ Μέγα Κομνηνού, αυτοκράτορα Τραπεζούντας (1374)¹⁹⁶¹. Παραστάσεις του αγίου, με διαμορφωμένα τα φυσιογνωμικά του χαρακτηριστικά, εντοπίζονται κατά την ύστερη βυζαντινή περίοδο σε μικρογραφία χειρογράφου (1346) της μονής Βατοπαιδίου¹⁹⁶², σε φορητή εικόνα της μονής Διονυσίου¹⁹⁶³ και σε τοιχογραφίες στην περιοχή του Πόντου¹⁹⁶⁴. Το εικονογραφικό πρότυπο του ζωγράφου της Δοχειαρίου αντλείται από την απεικόνιση του αγίου στο παρεκκλήσιο του Ακάθιστου στη μονή Διονυσίου, που αποδίδεται εν μέρει στο ζωγράφο Τζώρτζη¹⁹⁶⁵, ενώ παράστασή του απαντά και στη μονή Δουσίκου¹⁹⁶⁶.

¹⁹⁶⁰ Delehay, *Synaxarium*, 406-407. Η μνήμη τους τιμάται στις 20 Ιανουαρίου. Ο Ευγένιος δεν αναφέρεται στην *Ερμηνεία* του Διονυσίου εκ Φουρνά. Πρβλ. Rosenqvist, «St Eugenios of Trebizond», 193-212, Rosenqvist J., «Some remarks on the Passion of St Eugenios of Trebizond and their sources», *AB*, 107 (1989) 39-64, Martin-Hisard B., «Trébizonde et le culte de saint Eugène (6e-11e s.)», *Revue des Etudes Arméniennes*, 14 (1980) 307-343.

¹⁹⁶¹ Οικονομίδης Ν., *Actes de Dionysiou*, Paris 1968, 50-61. Πρβλ. *Treasures of Mount Athos*, Θεσσαλονίκη 1997 (κατάλογος έκθεσης), 91-94. Η λατρεία του αγίου Ευγένιου (προστάτη του κράτους και του βασιλιά), την οποία άλλωστε προωθούσαν οι Μεγάλοι Κομνηνοί κατ' αναλογία προς τη λατρεία των στρατιωτικών αγίων από τους Σέρβους ηγεμόνες, ήταν ιδιαίτερα διαδεδομένη στον Πόντο ήδη από τον 13ο αιώνα (Bryer – Winfield, *Pontos*, vol. 1, 293, Rosenqvist, «St Eugenios of Trebizond», 198 κ.ε.).

¹⁹⁶² Χρύσανθου, Μητροπολίτη Τραπεζούντας, *Η εκκλησία Τραπεζούντας*, Αθήνα 1933, εικ. 21.

¹⁹⁶³ *Treasures of Mount Athos*, 93 (2.29). Στην εικόνα που χρονολογείται γύρω στο 1375 ο άγιος Ευγένιος εικονίζεται με σκούρα πυκνά μαλλιά ως τον αυχένα και κοντή στρογγυλή γενειάδα κρατώντας τον σταυρό του μάρτυρα, τοποθετημένο σε μακρύ στέλεχος, όπως στις παραστάσεις στην περιοχή του Πόντου. Με τα ίδια φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά αλλά δεόμενος αποδίδεται στο κάλυμμα λειψανοθήκης από τον Θησαυρό του Αγίου Μάρκου στη Βενετία, του ύστερου 14ου-αρχών του 15ου αιώνα (Rosenqvist, «St Eugenios of Trebizond», εικ. 3). Η αρχαιότερη παράστασή του διατηρείται στο Μηνολόγιο του Βασιλείου στην απεικόνιση του μαρτυρίου του (*Il menologio di Basilio*, 335).

¹⁹⁶⁴ Μια από τις παλαιότερες παραστάσεις του Ευγένιου διατηρείται στο παρεκκλήσιο του Προφήτη Ηλία στη μονή Αγίου Ιωάννη Βαζελώνα στο όρος Ζαβουλών (Ayana Manastir), όπου εικονίζεται ανάμεσα στους ολόσωμους στρατιωτικούς αγίους. Το αποσπασματικά σήμερα σωζόμενο κεφάλι του αγίου επιβεβαιώνει ως ένα βαθμό τη χρήση των διαμορφωμένων κατά την εποχή αυτή προσωπογραφικών χαρακτηριστικών (Bryer – Winfield, *Pontos*, vol. 1, 292-293, εικόνα στο τόμ. 2, εικ. 225.c). Παραστάσεις του αγίου ως μάρτυρα σώζονται επίσης στον Άγιο Σάββα Τραπεζούντας του 1411 (Millet G. – Talbot Rice D., *Byzantine painting at Trebizond*, London 1936, 70, 124, εικ. XXVIII.II), στο παρεκκλήσιο του Πύργου της Αγίας Σοφίας, του 1443 (ό.π., 80, 101, εικ. VIII.I-II και Bryer – Winfield, *Pontos*, vol. 2, σκ. 73) και σε έναν από τους πύργους της άνω Ακρόπολης που χρησιμοποιούνταν ως παρεκκλήσιο την εποχή των Κομνηνών (ό.π., 115, XV.II). Πρβλ. Rosenqvist, «St Eugenios of Trebizond», 206-210, για επιπλέον παραστάσεις του αγίου.

¹⁹⁶⁵ Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 252, αρ. 193. Η τοιχογραφία δημοσιεύεται στο Κολτσίδα Κ., *Οι σχέσεις των Μεγάλων Κομνηνών με την Εκκλησία της Τραπεζούντας (1204-1461)*, Θεσσαλονίκη (εκδ. οίκος αδελφών Κυριακίδη Α.Ε.) 2005, 140, εικ. 21. Παράστασή του αναφέρεται επίσης στο παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου (1609) της ίδιας μονής (ό.π., 276, αρ. 60). Πρβλ. Βαφειάδης, «Παρεκκλήσιο Ακάθιστου», 424-427, εικ. 13.

¹⁹⁶⁶ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Η μορφή του συνοδεύεται από σχετική επιγραφή και εικονίζεται στη ζώνη των αγίων σε μετάλλια.

Ο άγιος Ευφρόσυνος ο μάγειρας (επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ / ΕΥΦΡΟ / ΣΙΝΟΣ) (σχ. 13, αρ. 252 / εικ. 233, 234) είναι ο πρώτος εκ των τεσσάρων αγίων της δυτικής πλευράς του νότιου τοίχου μετά τους κτήτορες. Είναι άντρας ώριμης ηλικίας, με έντονα ζυγωματικά και ρυτίδες στο πρόσωπο, τα οποία του προσδίδουν ασκητική όψη, κοντά καστανά μαλλιά και αραιό γένι¹⁹⁶⁷. Αποδίδεται με στάσιμο το δεξί και άνετο το αριστερό σκέλος να κρατά στο ανυψωμένο αριστερό χέρι κλαδί με φύλλα και καρπούς –προφανώς μήλα¹⁹⁶⁸– και να υψώνει το δεξί στο στήθος. Φορά το ένδυμα των μεγάλοσχημων μοναχών, το οποίο αποτελείται από πορτοκαλόχρωμο χιτώνα, πράσινο μανδύα που πορπώνεται στον λαιμό και γκριζο ανάλαβο. Στη μέση φέρει ζώνη. Η παλαιότερη γνωστή παράσταση του αγίου, με καθορισμένα τα εικονογραφικά αλλά όχι τα προσωπογραφικά του χαρακτηριστικά απαντά στο *Kurbinovo*¹⁹⁶⁹. Πρόκειται για έναν αγαπητό άγιο και συχνά εικονιζόμενο στους ζωγραφικούς διακόσμους των μοναστηριακών ναών του 16ου αιώνα¹⁹⁷⁰. Ο εικονογραφικός τύπος που υιοθετεί ο ζωγράφος στη λιτή της Δοχειαρίου είναι κοινός με αυτόν στις λιτές των μονών Διονυσίου¹⁹⁷¹, Μεταμόρφωσης Μετεώρων¹⁹⁷² και Δουσίκου¹⁹⁷³. Αποτελεί μια πιο στεγνή και ακαδημαϊκή μεταφορά του σχήματος που χρησιμοποιεί νωρίτερα ο

¹⁹⁶⁷ Ο άγιος δεν αναφέρεται στην *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης* του Διονυσίου εκ Φουρνά, αλλά στην πολύ μεταγενέστερη *Έκφραση* του Φώτη Κόντογλου (Κόντογλου, *Έκφρασις*, 332).

¹⁹⁶⁸ Η μνήμη του τιμάται στις 11 Σεπτεμβρίου σύμφωνα με τα *Synaxaria Selecta* (Delehaye, *Synaxarium*, 33.59-36.54). Τα μήλα συνδέονται με τον βίο του και αναφέρονται ως *εὐανθὴ μήλα* προκαθορίζοντας την εικονογραφική του απόδοση.

¹⁹⁶⁹ Hadermann-Misguish, *Kurbinovo*, 264-265, εικ. 135-136, όπου και σχετική βιβλιογραφία. Στην παράσταση εικονίζεται νέος, αρχιγένειος, όπως και στην *Dečani* (ό.π., εικ. 137 και Petković – Bošković, *Dečani*, II, εικ. CXLV, CCLXIV). Η ίδια αναφέρει παραστάσεις της ύστερης Βυζαντινής περιόδου στο *Mateić* (Tomeković, *Ermites et moines*, εικ. 39) και τη *Ravanica* (σχέδιο του αγίου βλ. στο Braničevski Hrisostom (επίσκοπος), *Manastir Ravanica, 1381-1981: spomenica o šestoj stogodišnjici*, Βελιγράδι, 1981, σχέδιο 10, αρ. 24). Εδώ, όπως και στο *Roganovo* (Grabar, *Bulgarie*, εικ. LIX), αποδίδεται με τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά με τα οποία αποδίδεται στα περισσότερα μεταβυζαντινά παραδείγματα.

¹⁹⁷⁰ Βλ. αναλυτικά Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 273-274, Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 125-126, Τούρτα, *Οι ναοί*, 165-166, Λίβα-Ξανθάκη, *Ντίλιου*, 167.

¹⁹⁷¹ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 409 και 437 λεπτομέρεια.

¹⁹⁷² Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, 169.

¹⁹⁷³ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Πρβλ. και την αναφορά της Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 126. Με παρόμοιο τρόπο παριστάνεται στις μονές Βαρλαάμ (ό.π., εικ. 94-95) και Γαλατάκη (Kanari, *Galataki*, εικ. 78.b).

Θεοφάνης στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά¹⁹⁷⁴, ο οποίος επαναλαμβάνεται και στην τράπεζα της Λαύρας¹⁹⁷⁵.

Δίπλα του στέκεται ο άγιος Αλέξιος, ο άνθρωπος του Θεού (επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ ΑΛΕ / ΞΙΟΣ / Ο ΑΝΘΡΩ / ΠΟΣ ΤΟΥ / Θ(ΕΟ)Υ) (σχ. 13, αρ. 253 / εικ. 233, 234). Είναι άνδρας ώριμης ηλικίας με ακατάστατα πυκνά μαλλιά, ασκητικό πρόσωπο και γενειάδα που ανοίγει σε έξι χωριστά μέρη¹⁹⁷⁶. Φορά κίτρινο - πορτοκαλί κοντό χιτώνα με γκριζα σήματα. Κρατά στο υψωμένο δεξί χέρι σταυρό που στηρίζεται σε μακρύ στέλεχος και στο αριστερό ανοιχτό ειλητάριο με την επιγραφή ΠΟΘΟΣ Χ(ΡΙΣΤΟ)Υ / ΑΠΕΣΒΕ / ΣΕΝ ΠΟ / ΘΟΝ ΓΟΝΕ / ΩΝ. Τα φυσιογνωμικά του χαρακτηριστικά έχουν καθιερωθεί ήδη από τα βυζαντινά χρόνια¹⁹⁷⁷. Ο εικονογραφικός τύπος με τον οποίο αποδίδεται στη λιτή απαντά νωρίτερα στην τράπεζα της Λαύρας¹⁹⁷⁸, πρότυπο για τις μεταγενέστερες παραστάσεις στις λιτές των μονών Διονυσίου, Δουσίκου¹⁹⁷⁹, Βαρλαάμ¹⁹⁸⁰ και

¹⁹⁷⁴ Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Άγιος Νικόλαος Αναπαυσάς*, εικ. 249.2, 314. Ανάλογα εικονίζεται και στη μονή Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη, *Ντίλιου*, 73).

¹⁹⁷⁵ Millet, *Monuments*, εικ. 146.2. Παραστάσεις του αγίου υπάρχουν επίσης στις τράπεζες των μονών Χιλανδαρίου (Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 162), Δοχειαρίου (ό.π., 184, εικ. 72, όπου μεταφέρεται το εικονογραφικό πρότυπο της λιτής) και Εσφιγμένου (ό.π., 142, εικ. 116).

¹⁹⁷⁶ Στην *Ερμηνεία*, 166, αναφέρεται ότι μοιάζει με τον Ιωάννη Πρόδρομο και είναι οξυγένης (ό.π., 294). Η μνήμη του τιμάται στις 17 Μαρτίου (Delehay, *Synaxarium*, 543-544).

¹⁹⁷⁷ Βλ. ενδεικτικά την παράσταση στο Monreale (Brodbeck, *Les saints de Monreale*, 320, no. 51 και 321, όπου και επιπλέον παραδείγματα). Εδώ παριστάνεται ως μάρτυρας να κρατά σταυρό και να φορά χιτώνα και ιμάτιο (πρβλ. Krausen E., «Alexius von Edessa, Mann Gottes», *Lchl*, 5, 90-95). Στην αντίστοιχη παράσταση στο Milesevo (Tomekonίς, «Les saints ermites», εικ. 22) εικονίζεται με μακριά μαλλιά. Ο φυσιογνωμικός τύπος δεν είναι ορατός λόγω των φθορών στην τοιχογραφία.

¹⁹⁷⁸ Millet, *Monuments*, εικ. 146.2. Βλ. επίσης Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 55, εικ. 27. Παράσταση του αγίου αναφέρεται επίσης στον κυρίως ναό της Μεγίστης Λαύρας (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 71, αρ. 120). Διαφορετικό εικονογραφικό τύπο χρησιμοποιεί ο Θεοφάνης στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά (Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Άγιος Νικόλαος Αναπαυσάς*, 248.1, 316). Ο Αλέξιος ζωγραφίζεται με τα ίδια προσωπογραφικά χαρακτηριστικά αλλά φέρει το αριστερό χέρι στο στήθος με ανεστραμμένη την παλάμη. Πρόκειται για παραλλαγή σχήματος που απαντά σε φορητή εικόνα του 1500 περίπου από τη συλλογή Βελιμέζη [Χατζηδάκη Ν., *Εικόνες της συλλογής Βελιμέζη (επιστημονικός κατάλογος)*, Θεσσαλονίκη 1997, 100-101, αρ. 7]. Ο τύπος αυτός εντοπίζεται επίσης στη μονή Ντίλιου (Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 266, εικ. 444 και 267, εικ. 447) και στον δυτικό εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπικών (ό.π., 137, εικ. 216). Παραλλαγή του τύπου με το αριστερό χέρι ανυψωμένο χρησιμοποιείται στη μονή Γαλατάκη (Καναγι, *Galataki*, εικ. 78b). Για την εικονογραφία του βλ. επίσης Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 126-127, Τούρτα, *Οι ναοί*, 166, Λίβα-Ξανθάκη, *Ντίλιου*, 167.

¹⁹⁷⁹ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Οι άγιοι Ευφρόσυνο και Αλέξιος ζωγραφίζονται κι εδώ ο ένας δίπλα στον άλλο και μεταφέρουν κοινό εικονογραφικό πρότυπο. Στην παράσταση της Δουσίκου ο άγιος Αλέξιος δεν κρατά ειλητάριο αλλά υψώνει το χέρι στο στήθος με ανεστραμμένη την παλάμη. Τον ίδιο τύπο υιοθετεί νωρίτερα και ο ζωγράφος στη λιτή της Μεταμόρφωσης Μετεώρων (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.).

¹⁹⁸⁰ Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, εικ. 96. Η ίδια αναφέρεται επίσης στις παραστάσεις του Αλέξιου στο Μεγάλο Μετέωρο και τη Μητρόπολη Καλαμπάκας χωρίς να καθορίζει τον εικονογραφικό τύπο απόδοσης (ό.π., 127, σημ. 732).

Δοχειαρίου. Η μορφή της λιτής συνδέεται εικονογραφικά κυρίως με την παράσταση, σε προτομή, της Διονυσίου¹⁹⁸¹, παρότι το ειλητάριό του εδώ ανεμίζει προς τα πάνω, πιθανώς λόγω του περιορισμένου χώρου.

Ακολουθεί ο άγιος Παΐσιος (επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ ΠΑΥ / ΣΙΟΣ) (σχ. 13, αρ. 254 / εικ. 233). Είναι γέρος με κοντά λευκά μαλλιά και μακριά λευκή διχαλωτή γενειάδα¹⁹⁸². Φορά το ένδυμα του μεγαλόσχημου μοναχού που αποτελείται από πράσινο μακρύ χιτώνα, καφέ - κόκκινο μανδύα που πορπώνεται στον λαιμό και στο ύψος των γονάτων με δύο κουμπιά και γκριζο ανάλαβο. Στέκεται μετωπικός και κρατά με τα δύο χέρια ανοιχτό ειλητάριο, όπου αναγράφεται Ο ΔΙΑΠΕΡΑΣΑΙ / ΘΕΛΩΝ ΤΗΝ / ΝΟΗΤΗΝ ΘΑ / ΛΑΣΣΑΝ ΜΑΚΡΟ / ΘΥΜΕΙ· ΤΑΠΕΙΝΟ / ΦΡΟΝΕΙ· ΑΓΡΥΠΝΟΙ· ΕΥΚΡΑΤΕΥΕ / ΤΑΙ¹⁹⁸³. Ο άγιος Παΐσιος ο Μέγας, αναχωρητής του 4ου αιώνα από την Αίγυπτο¹⁹⁸⁴, είναι ένας σπάνια εικονιζόμενος άγιος, ο οποίος συμπεριλαμβάνεται στα εικονογραφικά προγράμματα μοναστηριακών κυρίως ναών. Στη βυζαντινή εικονογραφία εμφανίζεται με διαμορφωμένα τα προσωπογραφικά του χαρακτηριστικά ήδη από τον 12ο αιώνα στην Εγκλείστρα του Αγίου Νεοφύτου στην Πάφο¹⁹⁸⁵. Κατά τους μετά την Άλωση χρόνους παράσταση του αγίου εντοπίζεται στη μονή Διονυσίου¹⁹⁸⁶. Παριστάνεται επίσης ως γέρος με μακριά λευκή αλλά όχι διχαλωτή, όπως στη Δοχειαρίου, γενειάδα, ενδεδυμένος ως μεγαλόσχημος μοναχός, να φορά μοναχικό κουκούλι, ενώ στα χέρια κρατά πλαγίως ανοιχτό ειλητό στο οποίο αναγράφεται διαφορετική

¹⁹⁸¹ Μονή Διονυσίου, εικ. 419. Παραλλαγές του εικονογραφικού τύπου χρησιμοποιούνται για την απόδοσή του στις τράπεζες των μονών Χίλανδαρίου (Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 162), Δοχειαρίου (ό.π., 184, εικ. 72) και Εσφιγμένου (ό.π., 142, εικ. 116).

¹⁹⁸² Ο Παΐσιος δεν αναφέρεται στην *Ερμηνεία* του Φουρνά αλλά στην *Έκφραση* του Φ. Κόντογλου ως γέρων μακροδιχαλογένης (Κόντογλου, *Έκφρασις*, 338).

¹⁹⁸³ Πρόκειται για πατερικό απόφθεγμα που προέρχεται από *TLG*, *Aprophthegmata*, *Aprophthegmata patrum (collectio systematica)* (cap. 1-9). {2742.005}, Chapter 2 paragraph 21 line 2. και έχει ως εξής: «Ὁ διαπερᾶσαι θέλων τὴν νοητὴν θάλασσαν μακροθυμεῖ, ταπεινοφρονεῖ, ἀγρυπνεῖ, ἐγκρατεύεται· ἐκτὸς δὲ τῶν τεσσάρων τούτων, ἐὰν εἰσελθεῖν βιάσῃται, θορυβεῖ μὲν τὴν καρδίαν, περᾶσαι δὲ οὐ δύναται».

¹⁹⁸⁴ Halkin F., *Bibliotheca Hagiographica Graeca, tome II, Ioannes Calybita-Zoticus, Bruxelles 1957*, έκδ. Bruxelles (Société des Bollandistes) 1986, 163-164. Η μνήμη του τιμάται στις 19 Ιουνίου. Πρβλ. Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Ιούνιος)*, 165 κ.ε., κυρίως 183-217, όπου ο βίος του.

¹⁹⁸⁵ Schütz L., «Paisius (Paisis) der Große von Ägypten», *Lchl*, 8, 108-109. Βλ. επίσης Mango – Hawkins, «St Neophytos», 156, εικ. 40.

¹⁹⁸⁶ Μονή Διονυσίου, εικ. 407, 432 λεπτομέρεια. Το σχήμα της λιτής της Δοχειαρίου θα μεταφέρει αργότερα ο ζωγράφος στην τράπεζα της ίδιας μονής (Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 184, εικ. 71).

επιγραφή. Παραστάσεις του αγίου αναφέρονται επίσης σε μνημεία της ίδιας περιόδου στην περιοχή της Μολδοβλαχίας¹⁹⁸⁷.

Την παρέα των τεσσάρων αγίων της δυτικής πλευράς του νότιου τοίχου κλείνει ο άγιος Ιωάννης ο Καλυβίτης (επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑ / ΝΝΗΣ / Ο ΚΑΛΥ / ΒΙΤΗΣ) (σχ. 13, αρ. 255 / εικ. 233). Η ασκητική μορφή του νέου αγένειου αγίου, με καστανά κοντά και φουντωτά μαλλιά, αποδίδεται με στάσιμο το αριστερό και άνετο το δεξί πόδι¹⁹⁸⁸. Φορά πορτοκαλί χιτώνα, πράσινο μανδύα που πορπώνεται στον λαιμό με δύο κουμπιά και γκριζο - μπλε ανάλαβο, την τυπική ενδυμασία του μεγαλόσχημου μοναχού. Στο καλυμμένο με τον μανδύα αριστερό χέρι κρατά κλειστό κώδικα με πολύτιμη στάχωση και στο δεξί, που υψώνει στο στήθος, τον σταυρό του μάρτυρα. Ο άγιος εικονίζεται με διαμορφωμένα τα φυσιογνωμικά του χαρακτηριστικά από τη μεσοβυζαντινή εποχή¹⁹⁸⁹, ενώ ο εικονογραφικός τύπος που χρησιμοποιείται για την απόδοσή του εμφανίζεται στον Όσιο Λουκά¹⁹⁹⁰ και τους Αγίους Θεοδώρους κοντά στην Καφίονα της Μέσα Μάνης¹⁹⁹¹. Ως μεγαλόσχημος μοναχός που κρατά κλειστό κώδικα στο δεξί χέρι και ανοιχτό ειλητάριο στο αριστερό αποδίδεται αρχικά από τον Θεοφάνη στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά¹⁹⁹², ενώ στη λιτή της Σταυρονικήτα¹⁹⁹³ ο ίδιος ζωγράφος υιοθετεί τον

¹⁹⁸⁷ Στη Moldovița (Vatra Moldoviței) αναφέρεται παράσταση του Παΐσιου στη ζώνη αγίων του δυτικού τοίχου του ναού (Ștefănescu, *Bucovine et Moldavie*, 114) και στον εξωνάρθηκα (ό.π., 117), στο Humor στη ζώνη των ολόσωμων αγίων του ναού (Ștefănescu, *Nouvelles recherches*, 31-32) και στον πρόναο (ό.π., 33), καθώς επίσης στην Cozia (Ștefănescu, *Valachie et Transylvanie*, 70. Βλ. και Ștefănescu, *Peintures murales Valaques*, 21, εικ. III.1 μόλις που διακρίνεται η αριστερή πλευρά της μορφής) και στη Govora (ό.π., 86).

¹⁹⁸⁸ Βλ. *Ερμηνεία*, 166. Η μνήμη του τιμάται στις 15 Ιανουαρίου (Delehay, *Synaxarium*, 393)

¹⁹⁸⁹ *Il menologio di Basilio*, 322. Αποδίδεται ως μεγαλόσχημος μοναχός, νέος με κοντά μαλλιά και σε ανάλογη στάση, κρατώντας κλειστό κώδικα δεόμενος.

¹⁹⁹⁰ Tomekonίς, «Les saints ermites», εικ. 15.

¹⁹⁹¹ Βλ. Kaster G., «Johannes Kalybites (der Huttenbewohner)», *Lchl*, 7, 139-140, όπου και εικόνα του αγίου από τους Αγίους Θεοδώρους Μέσα Μάνης, καθώς και επιπλέον βυζαντινά παραδείγματα. Πρβλ. Δρανδάκη Ν., *Βυζαντινές τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης*, Αθήνα 1995, 96, εικ. 24. Αποδίδεται να κρατά σταυρό στο δεξί χέρι και κλειστό κώδικα στο καλυμμένο αριστερό, αλλά με κοντό γένι. Βλ. επίσης Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, 206. Στη βυζαντινή εικονογραφία του αγίου αναφέρεται και η Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 127-128. Πρβλ. Τούρτα, *Οι ναοί*, 167, βιβλιογραφία και μεταβυζαντινά παραδείγματα.

¹⁹⁹² Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Άγιος Νικόλαος Αναπαυσάς*, 317.

¹⁹⁹³ Χατζηδάκης, *Σταυρονικήτα*, εικ. 1 (δεξιά), 8 και 9 (λεπτομέρεια). Ο εικονογραφικός αυτός τύπος διαμορφώνεται στην τράπεζα της Λαύρας (Millet, *Monuments*, εικ. 147.1), όπου η μορφή έχει αποδοθεί με όλα τα επιμέρους χαρακτηριστικά που μεταφέρονται αργότερα στη Σταυρονικήτα, τη Δουσίκου (αδημοσίευτη) και τη Δοχειαρίου, χωρίς όμως να κρατά τον σταυρό του μάρτυρα αλλά να δείχνει με το δεξί χέρι τον κώδικα. Παράσταση του αγίου αναφέρεται και στον κυρίως ναό της Λαύρας (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 71, αρ. 221).

εικονογραφικό τύπο που μεταφέρεται στη λιτή της Δοχειαρίου¹⁹⁹⁴. Ο ίδιος εικονογραφικός τύπος υιοθετείται στις λιτές των μονών Μεταμόρφωσης Μετεώρων και Δουσίκου¹⁹⁹⁵.

Στις παρειές της κόγχης που ανοίγεται στη δυτική πλευρά του νότιου τοίχου εικονίζονται οι ομολογητές και αυτάδελφοι άγιοι Θεόδωρος και Θεοφάνης οι Γραπτοί¹⁹⁹⁶. Στην ανατολική παρειά, παριστάνεται ο άγιος Θεόδωρος ο Γραπτός (επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ ΘΕΟΔΩ / ΡΟΣ Ο ΓΡΑ / ΠΤΟΣ) (σχ. 13, αρ. 256 / εικ. 235). Είναι γέρος με κοντά λευκά μαλλιά και μακριά διχαλωτή γενειάδα¹⁹⁹⁷. Φορά πρασινωπό χιτώνα και καφέ μανδύα, ο οποίος πέφτει πάνω από τον δεξιό ώμο και πορπώνεται στον λαιμό. Κάτω από τον μανδύα διακρίνεται ο γκριζός - μπλε ανάλαβος. Υψώνει το δεξί χέρι στο στήθος με ανεστραμμένη την παλάμη και κρατά στο αριστερό ξεδιπλωμένο ειλητάριο, όπου αναγράφεται ΤΑΠΕΙΝΟ / ΦΡΟΣΥΝΗΝ / ΑΣΚΗΣΟΝ· / ΙΝΑ ΜΗ ΔΕΝ / ΖΗΜΙΩΘΗΣ / ΤΩΝ ΚΑΛΩΣ / ΕΙΡΓΑΣΜΕΝΩΝ¹⁹⁹⁸. Η μορφή φέρει στο ύψος των ποδιών φθορές από υγρασία οι οποίες έχουν καλυφθεί με νεότερο επίχρισμα. Κατά τους μεσοβυζαντινούς χρόνους ο άγιος παριστάνεται με πιο κοντό γένι, άλλοτε κρατώντας κλειστό κώδικα¹⁹⁹⁹ κι άλλοτε ειλητάριο²⁰⁰⁰. Τα φυσιογνωμικά του χαρακτηριστικά

¹⁹⁹⁴ Με όμοιο τρόπο εικονίζεται στον δυτικό νάρθηκα της μονής Φιλανθρωπηρών (Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 137, εικ. 217), στον νάρθηκα της μονής Βαρλαάμ (Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, εικ. 97-98) και αργότερα στην τράπεζα της μονής Δοχειαρίου (Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 191, εικ. 78). Με ανάλογο τρόπο (κρατώντας με τα δύο χέρια τον κώδικα) έχει ζωγραφιστεί στη μονή Γαλατάκη (Καναρί, *Galataki*, εικ. 81b). Παράλληλα υπάρχει ο εικονογραφικός τύπος του αγίου με ανοιχτό ειλητάριο. Βλ. ενδεικτικά την παράσταση στην τράπεζα της Χιλανδαρίου (Millet, *Monuments*, εικ. 113.3). Πρβλ. Τούρτα, *Οι ναοί*, 167, Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, 206.

¹⁹⁹⁵ Αδημοσίευτες. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Στη μονή Δουσίκου χρησιμοποιείται ο εικονογραφικός τύπος που επαναλαμβάνεται αργότερα στη Δοχειαρίου, ενώ στο Μεγάλο Μετέωρο κρατά στο δεξί χέρι κλειστό κώδικα και στο αριστερό ανοιχτό ενεπίγραφο ειλητάριο (όπως στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά). Κοινά παραμένουν στα τρία μνημεία τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά.

¹⁹⁹⁶ Η μνήμη τους τιμάται στις 11 Οκτωβρίου (Delehay, *Synaxarium*, 130-131).

¹⁹⁹⁷ Ως γέρων φουντογένης που κρατά ειλητάριο περιγράφεται στον Κόντογλου, *Έκφρασις*, 336.

¹⁹⁹⁸ Πρόκειται για κείμενο του Εφραίμ Σύρου (*TLG*, Ephraem Syrus Theol., De recta vivendi ratione (capita xc). {4138.035} Chapter 28 line 1): «Ταπεινοφροσύνην ἄσκησον, ἵνα μὴδὲν ζημιωθῆς τῶν καλῶς εἰργασμένων· εἰ δὲ ταύτην ἀπώσῃ, σὺν τοῖς ματαιοπόνοις καὶ αὐτὸς λογισθήσῃ».

¹⁹⁹⁹ *Il menologio di Basilio*, 276. Στο Μηνολόγιο εικονίζεται ως ιερέας να ευλογεί με το δεξί.

²⁰⁰⁰ *Θησαυροί του Αγίου Όρους*, Γ', 91, εικ. 115. Βλ. για την εικονογραφία του Weigert C., «Theodor Graptus», *Lchl*, 8, 444 και κυρίως Babić, «Les moines-poètes», 213-214, όπου αναφέρεται επίσης ότι στη βυζαντινή εικονογραφία παριστάνεται τόσο ως επίσκοπος όσο και ως μοναχός. Βλ. επίσης ό.π., 212-213, καθώς και Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 111-112, κυρίως σημ. 552, όπου αναφέρονται και βυζαντινά παραδείγματα.

διαμορφώνονται σταδιακά κατά τους ύστερους Βυζαντινούς χρόνους²⁰⁰¹ και αποκρυσταλλώνονται στα έργα του 16ου αιώνα, στο Άγιο Όρος και τα Μετέωρα. Ανάλογο εικονογραφικό τύπο χρησιμοποιεί ο Θεοφάνης στον κυρίως ναό της Μεγίστης Λαύρας²⁰⁰², ενώ στην τράπεζα της ίδιας μονής –όπου εικονίζεται επίσης ως μεγάλος μοναχός– κρατά το ειλητάριο και με τα δύο χέρια²⁰⁰³. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου αναπαράγει έναν τυποποιημένο εικονογραφικό τύπο, κοινό για μια σειρά αγίων-μοναχών, ο οποίος μπορεί να χρησιμοποιηθεί για την απόδοση διαφόρων μορφών ασκητών γεροντικής ηλικίας, στο πλαίσιο πάντοτε της “κρητικής” εικονογραφίας.

Απέναντί του, στη δυτική παρειά, βρίσκεται ο υμνογράφος αδερφός του Θεοφάνης ο Γραπτός (επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ / ΘΕΟΦΑ / ΝΗΣ / Ο ΓΡΑ / ΠΤΟΣ) (σχ. 13, αρ. 259 / εικ. 235). Είναι επίσης γέρος, με κοντά λευκά μαλλιά και μακριά διχαλωτή γενειάδα²⁰⁰⁴ και φορά τα ενδύματα των μεγάλος μοναχών. Πάνω από τον πορτοκαλί χιτώνα και τον σκούρο γκρίζο ανάλαβο φορά πράσινο μανδύα που πέφτει στον αριστερό ώμο με τρόπο ανάλογο με αυτόν του Θεοδώρου. Με τα δύο χέρια ανοίγει ειλητάριο, στο οποίο αναγράφεται η επιγραφή ΥΠΩΠΙΑΖΕ / ΤΟ ΣΩΜΑ ΚΑΙ / ΠΡΟΣΕΥΧΟΥ ΣΥΝΕ / ΧΩΣ. ΚΑΙ ΤΩΝ / ΕΝ ΑΥΤΩ ΠΡΟΣ / ΛΗΨΕΩΝ ΛΟ / ΓΟΣΜΩΝ, ΤΑΧΙ / ΣΤΑ ΑΠΑΛΛΑ / ΤΤΗ²⁰⁰⁵. Ο άγιος Θεοφάνης, ήδη από τη μεσοβυζαντινή περίοδο, εικονίζεται με διαμορφωμένα τα

²⁰⁰¹ Στον διάκοσμο της Studenica (Babić, «Les moines-poètes», εικ. 15, 18), όπου εικονίζεται ως άνδρας ώριμης ηλικίας με μακριά γενειάδα.

²⁰⁰² Millet, *Monuments*, εικ. 130.3, διακρίνεται η επιγραφή του ανοικτού ειληταρίου και μέρος του σώματος. Για τη θέση της μορφής πρβλ. Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 71, αρ. 239.

²⁰⁰³ Millet, *Monuments*, εικ. 146.2. Βλ. και Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 56, εικ. 27. Ανάλογα, αλλά σε προτομή, αποδίδεται στη λιτή (Μονή Διονυσίου, εικ. 421, 447 λεπτομέρεια) και την τράπεζα (Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 116) της μονής Διονυσίου και στη λιτή της μονής Βαρλαάμ στα Μετέωρα (Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 68-69). Παράστασή του αναφέρεται επίσης στο παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου της μονής Αγίου Παύλου (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 372, αρ. 80). Τον ίδιο εικονογραφικό τύπο, σε προτομή κρατώντας ειλητό στο αριστερό χέρι, υιοθετεί ο Τζώρτζης στη λιτή της Δουσίκου (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.).

²⁰⁰⁴ Στην *Ερμηνεία*, 285 και 294, όπου αναφέρονται μόνο τα κείμενα που αναγράφονται στο ειλητάριό του, ενώ ο Κόντογλου προσθέτει ότι πρόκειται για γέρο με το γένειον ως πλεκτόν, ο οποίος κρατά ανοικτό ειλητάριο (Κόντογλου, *Έκφρασις*, 336).

²⁰⁰⁵ Την ίδια επιγραφή χρησιμοποιεί και στο ειλητάριο του αγίου Παύλου εν τω Λάτρω στον νάρθηκα (εικ. 49.α).

προσωπογραφικά του χαρακτηριστικά²⁰⁰⁶, άλλοτε ως επίσκοπος και άλλοτε ως μοναχός²⁰⁰⁷. Στα παραδείγματα της περιόδου μετά την Άλωση παριστάνεται πάντοτε ως μεγαλόσχημος μοναχός, με κοινά φυσιολογικά χαρακτηριστικά, να κρατά ειλητό στα χέρια (ανοικτό ή κλειστό) και να ευλογεί ή να υψώνει το χέρι σε σχήμα ομιλίας ή δέησης²⁰⁰⁸. Ο εικονογραφικός τύπος που υιοθετεί ο ζωγράφος της Δοχειαρίου αποτελεί παραλλαγή του σχήματος που χρησιμοποιήθηκε ωρύτερα στην τράπεζα της Λαύρας²⁰⁰⁹.

Στο τύμπανο της κόγχης, στη δυτική πλευρά του νότιου τοίχου, παριστάνεται ο άγιος Σισώης (Ο ΑΓΙΟΣ / ΣΙΣΩΗΣ) (σχ. 13, αρ. 260 / εικ. 236). Είναι γέροντας με πλατιά γενειάδα και φαλακρός, όπως περιγράφεται στην *Ερμηνεία*²⁰¹⁰. Αποδίδεται όρθιος, στραμμένος κατά τα τρία τέταρτα και με λυγισμένα τα γόνατα μπροστά από πέτρινη σαρκοφάγο. Υψώνει και τα δύο χέρια

²⁰⁰⁶ Στον κώδικα Δ 51 της Μεγίστης Λαύρας (*Θησαυροί του Αγίου Όρους, Γ'*, 91, εικ. 115). Στη μικρογραφία είναι ενδεδυμένος ως μεγαλόσχημος μοναχός και κρατά με τα δύο χέρια κλειστό ειλητάριο. Στον Άγιο Παντελεήμονα στο Nerezi (Bardziewa-Trajkovska, *St Panteleimon*, εικ. 41, 43 λεπτομέρεια) εικονίζεται ως μοναχός με μακριά λευκή διχαλωτή γενειάδα να ανοίγει ειλητάριο, διαμορφώνοντας έναν εικονογραφικό τύπο που θα χρησιμοποιηθεί αργότερα στη λιτή της Δοχειαρίου. Στη Studenica (Babić, «Les moines-poètes», 10, 14) παριστάνεται ως μοναχός που κρατά ανοικτό ειλητό με το αριστερό ενώ ευλογεί με το δεξί. Και στα τρία προαναφερθέντα έργα παριστάνεται ως άνδρας ώριμης ηλικίας με μακριά λευκή γενειάδα, ο οποίος φέρει στο κεφάλι αραβικό σαρίκι. Με ανάλογα φυσιολογικά χαρακτηριστικά αποδίδεται ο μεγαλόσχημος μοναχός και ιμνογράφος Θεοφάνης στο σφαιρικό τρίγωνο του παρεκκλησίου της Μονής της Χώρας (Underwood, *The Kariye Djami*, τόμ. 3, 432-434 [227]).

²⁰⁰⁷ Babić, «Les moines-poètes», 212-213, όπου αναλυτική βιβλιογραφία, καθώς και παραδείγματα. Πρβλ. Kaster K. G., «Theophan Graptus, der Hymnenschreiber», *Lchl*, 8, 461.

²⁰⁰⁸ Στην παράσταση του Αγίου Νικολάου Αναπαυσά παριστάνεται δίπλα από τον Θεοδόσιο τον Κοινοβιάρχη κρατώντας ανοικτό ειλητό που ξεδιπλώνεται προς τα κάτω, ενώ ευλογεί με το δεξί (Σοφιανός — Τσιγαρίδας, *Άγιος Νικόλαος Αναπαυσάς*, 306). Στον ναό της Μεγίστης Λαύρας ο Θεοφάνης παραλλάσσει τον εικονογραφικό τύπο που χρησιμοποίησε προηγουμένως και, καθώς τοποθετεί τη μορφή πάνω από την πόρτα, ζωγραφίζει τον Θεοφάνη σε προτομή να κρατά ειλητό σε σχήμα ριπιδίου (Millet, *Monuments*, εικ. 130.3). Στη λιτή της Διονυσίου εικονίζεται και πάλι σε προτομή, δέομενος, να κρατά ειλητό που ξεδιπλώνεται προς τα πάνω (*Μονή Διονυσίου*, εικ. 421, 446 λεπτομέρεια), ενώ στην τράπεζα της ίδιας μονής το ειλητό είναι κλειστό (Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 103). Τον ίδιο εικονογραφικό τύπο υιοθετεί ο Τζώρτζης στη λιτή της μονής Δουσίκου (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.). Παράστασή του αναφέρεται επίσης στο παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου της μονής Αγίου Παύλου (Τουτός — Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 372, αρ. 81). Σε όλα τα αγιορείτικα παραδείγματα ο Θεοφάνης εικονίζεται πάντοτε παρέα με τον αδερφό του Θεόδωρο. Με παρόμοιο τρόπο παριστάνεται στον βόρειο εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπινών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 190 και Γαρίδης — Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 164, εικ. 269.α).

²⁰⁰⁹ Millet, *Monuments*, εικ. 146.2. Βλ. και Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 56, εικ. 27. Εικονίζεται με αντεστραμμένη τη φορά του ειλητού. Το ειλητό είναι ζωγραφισμένο με τρόπο ώστε να προσομοιάζει με αυτό που κρατά ο άγιος Ιωάννης ο Κολοβός στην ίδια ζώνη αγίων, αριστερά (ό.π.). Ενδυματολογικά προσεγγίζει τη μορφή του αγίου Θεοδώρου Τρικινά στη λιτή Διονυσίου (*Μονή Διονυσίου*, εικ. 415).

²⁰¹⁰ *Ερμηνεία*, 165. Η μνήμη του τιμάται στις 6 Ιουλίου (Delehay, *Synaxarium*, 801). Πρβλ. Regnault L., «Sisoës», *The Coptic Encyclopedia*, vol. 7, 2141. Πληροφορίες για τον βίο του παρέχονται επίσης από τα *Apophthegmata Patrum* (PG, 65 (Proclus), 397.C.). Βλ. Stichel, *Vergänglichkeitsdarstellungen*, 83-112.

με ανεστραμμένες τις παλάμες, εκφράζοντας την έκπληξή του. Μέσα στη σαρκοφάγο βρίσκεται ανθρώπινο νεκρό σώμα. Ο άγιος φέρει την τυπική ενδυμασία των μεγαλόσχημων μοναχών, που αποτελείται από πράσινο χιτώνα, καστανό μανδύα και γκριζο ανάλαβο. Το αριστερό τμήμα της παράστασης καταλαμβάνει η κεφαλαιογράμμη επιγραφή ΟΡΩ(Ν) ΣΕ ΤΑΦΕ, ΔΕΙΛΙ / Ω ΣΟΥ ΤΗΝ ΘΕΑΝ· ΚΑΙ (ΚΑΡ)ΔΙ / ΟΣΤΑΛΑΚΤΟΝ, ΔΑΚΡΥΟΝ / (ΕΚ)ΧΕΩ ΧΡΕΟΣ ΤΟ ΚΟΙΝΟΝ, / ΦΡΙΤΤΩΝ ΕΙΣ ΝΟΥΝ ΛΑΜ / ΒΑΝΩ· ΠΩΣ ΓΑΡ (ΜΕΛΛΩ) ΔΙΕΛΘΩ, / ΠΕΡΑΣ ΒΑΒΑΙ ΤΟΙΟΥΤΟΥ· / ΑΙ ΑΙ ΘΑΝΑΤΕ, ΤΙΣ ΔΥΝΑ / ΤΕ ΦΥΓΕΙΝ ΣΕ²⁰¹¹.

Η παράσταση του αγίου Σισώη μπροστά στον τάφο²⁰¹² εμφανίζεται αποκρυσταλλωμένη εικονογραφικά ήδη στα πρώτα παραδείγματα του τέλους του 15ου-αρχών του 16ου αιώνα, ενώ σε εικόνες της ίδιας περιόδου εικονίζεται μαζί με την Κοίμηση του Εφραίμ του Σύρου²⁰¹³. Το θέμα στη μονή Δοχειαρίου ακολουθεί το διαδεδομένο σχήμα της περιόδου²⁰¹⁴ και συνδέεται με την αντίστοιχη παράσταση στην τράπεζα της Λαύρας²⁰¹⁵. Με παρόμοιο τρόπο αποδίδεται στις λιτές των μονών Δουσίκου²⁰¹⁶ και Βαρλαάμ²⁰¹⁷, καθώς και στον ναό του Αγίου Νικολάου στο Βελβεντό Κοζάνης²⁰¹⁸.

Οι άγιοι ανάργυροι Κύρος και Ιωάννης εικονίζονται ως το ύψος των γονάτων, στο εσωράχιο της δυτικής κόγχης του νότιου τοίχου. Στην ανατολική

²⁰¹¹ Το επίγραμμα που συνοδεύει τις παραστάσεις χρησιμοποιήθηκε ως ερμηνευτικό σχόλιο στην εικόνα του αγίου. Το μοναδικό παράδειγμα που συνδέει το επίγραμμα με τον άγιο είναι ο κώδικας 303 από τη Βιβλιοθήκη του Πανάγιου Τάφου. Το ποίημα μεταφράστηκε στα ρωσικά και άλλες σλαβικές γλώσσες. Το έτος 1484 θεωρείται *terminus ante quem* για τη μεταφορά του κειμένου στα ρωσικά (ό.π., 93-97). Την ίδια περίοδο θεωρείται ότι διαμορφώθηκε και το εικονογραφικό θέμα. Συγκρίνοντας το κείμενο της επιγραφής της παράστασης με αυτό που παραθέτει ο R. Stichel (ό.π., 96) παρατηρείται ότι πέραν των ορθογραφικών λαθών γίνονται επίσης οι εξής αλλαγές: α) αντί *ὄμβρον* αναγράφεται *δάκρυον*, β) αντί *κοινόφλητον* αναγράφεται *κοινὸν φρίττων*, γ) παραλείπεται το ρήμα *μέλλω* μετά το *πῶς γὰρ (μέλλω) διελθεῖν* στην έκτη γραμμή. Το επίγραμμα αναφέρεται επίσης στην *Ερμηνεία*, 301.

²⁰¹² Βλ. τη διεξοδική ανάλυση του Stichel, *Vergänglichkeitsdarstellungen*, 83-112, όπου και αναλυτική βιβλιογραφία.

²⁰¹³ Ό.π., 15, 16.

²⁰¹⁴ Ό.π., 83-89, αναλυτικός κατάλογος. Βλ. επίσης Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 268, καθώς και σημ. 2165, όπου αναφέρονται επιπλέον παραδείγματα. Πρβλ. Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 84-85, Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 330-331, 333.

²⁰¹⁵ Millet, *Monuments*, εικ. 150.2, παρά τις νεότερες επιζωγραφίσεις. Βλ. επίσης Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 63, εικ. 21. Πρόκειται για τον ίδιο τύπο που έχει χρησιμοποιηθεί νωρίτερα στην τράπεζα της Ξενοφώντος (ό.π., 31, εικ. 1) και στο Balinești (Ștefănescu, *Bucovine et Moldavie*, XXXV.2). Τον ίδιο τύπο θα επαναλάβει ο ζωγράφος της τράπεζας της Δοχειαρίου στη φάση του 1700 (Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 184, εικ. 70).

²⁰¹⁶ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

²⁰¹⁷ Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 24-25, 135.

²⁰¹⁸ Stichel, *Vergänglichkeitsdarstellungen*, πίν. 4, εικ. 10

παρειά εικονίζεται ο άγιος Κύρος (επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ / ΚΥ / ΡΟΣ) (σχ. 13, αρ. 257 / εικ. 237.α). Είναι γέρος με ευρύ μέτωπο, κοντά άσπρα μαλλιά ως τον αυχένα και μακριά λευκή γενειάδα²⁰¹⁹. Το πρόσωπό του σήμερα έχει εν μέρει απολεπιστεί και δεν διακρίνονται ευκρινώς τα χαρακτηριστικά του προσώπου. Είναι ενδεδυμένος με την τυπική φορεσιά των αγίων ανάργυρων. Φορά γκριζο χειριδωτό χιτώνα και καφέ μανδύα, που πέφτει άνετα στον αριστερό ώμο και διπλώνει στο δεξί χέρι. Κάτω από αυτόν διακρίνονται δύο χρυσές ταινίες. Στο αριστερό χέρι κρατά γυάλινο φιαλίδιο, προς το οποίο δείχνει με το δεξί. Παραστάσεις του αγίου Κύρου είναι γνωστές από τη βυζαντινή εποχή²⁰²⁰, οπότε και διαμορφώνονται τα φυσιογνωμικά του χαρακτηριστικά. Η τοιχογραφία της λιτής ακολουθεί τον εικονογραφικό τύπο που χρησιμοποιείται νωρίτερα στον νάρθηκα της Διονυσίου²⁰²¹ και επαναλαμβάνεται στις μονές Μεταμόρφωσης Μετεώρων²⁰²², Δουσίκου²⁰²³ και Ρουσάνου²⁰²⁴. Με ανάλογο τρόπο και σαφώς πλουσιότερη κόμη αποδίδεται στη μονή Φιλανθρωπηνών²⁰²⁵, στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου της Μεγίστης Λαύρας²⁰²⁶ και κατά τον 17ο αιώνα στον Άγιο Νικόλαο στη Βίτσα²⁰²⁷.

Ο συναθλητής του Ιωάννης (επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑ / ΝΝΗΣ) (σχ. 13, αρ. 258 / εικ. 237.β) είναι νέος με καστανά μακριά μαλλιά που πέφτουν στον αυχένα

²⁰¹⁹ Ως γέρων, φαλακρός, μακρουδichaλογένης περιγράφεται στην *Ερμηνεία*, 162. Βλ. επίσης ό.π., 270, 293. Η μνήμη του, όπως και του συναθλητή του Ιωάννη, τιμάται στις 31 Ιανουαρίου (Delehaye, *Synaxarium*, 433-435).

²⁰²⁰ Kaster K. G., «Abbacyrus (Cyrus) und Johannes», *Lchl*, 5, 2-3. Brodbeck, *Les saints de Monreale*, 430-433 (αρ. 79). Με παρόμοιο τρόπο παριστάνεται στο Monreale, τη Martorana, την Cappella Palatina (στα τρία αυτά παραδείγματα κρατά ιατρικό εργαλείο και κιβωτίδιο). Στον Άγιο Νικόλαο στην Καστοριά [ό.π., 430 (αρ. 79), εικ. a-c] κρατά φιάλη την οποία δείχνει με το δεξί χέρι —μορφή που προσομοιάζει με τον Άγιο Παντελεήμονα του Nerezi (Bardziëva-Trajkovska, *St Panteleimon*, εικ. 26). Στον Όσιο Λουκά ζωγραφίζεται ως μάρτυρας (Diez – Demus, *Hosios Lucas & Daphni*, εικ. 48) αλλά και αργότερα στην Dečani, όπου κρατά φιάλη και ιατρικό εργαλείο με το οποίο την προσεγγίζει (Petković – Bošković, *Dečani*, II, εικ. CLVIII.3).

²⁰²¹ Μονή Διονυσίου, εικ. 550. Η παράσταση της Δοχειαρίου αντιγράφει τον εικονογραφικό και φυσιογνωμικό τύπο της Διονυσίου, ώστε με βεβαιότητα να είναι δυνατή η αποκατάσταση των προσωπογραφικών του χαρακτηριστικών. Για την εικονογραφία του αγίου βλ. επίσης Τσιουρή, *Αγία Τριάδα*, 262, Τούρτα, *Οι ναοί*, 162-163. Ο ίδιος τύπος έχει υιοθετηθεί και στην απόδοση του αγίου στο εσωράχιο (νότια παρειά) που σχηματίζεται μεταξύ του ΝΔ κίονα και του Ν τοίχου του κυρίως ναού της Δοχειαρίου (Millet, *Monuments*, εικ. 225.1).

²⁰²² Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

²⁰²³ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

²⁰²⁴ Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 240, εικ. 203-204.

²⁰²⁵ Γαρίδης — Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 108, εικ. 163.

²⁰²⁶ Semoglou, *Saint-Nicolas*, εικ. 74.a.

²⁰²⁷ Τούρτα, *Οι ναοί*, 90.α-β.

σε βοστρύχους και κοντό γένι²⁰²⁸. Φορά πράσινο, πολυτελή, κοντό χειριδωτό χιτώνα πλούσια διακοσμημένο πάνω από δεύτερο μακρύτερο. Στους ώμους φέρει κόκκινο μανδύα που πορπώνεται στον λαιμό με ένα κουμπί. Ο μανδύας, καθώς πέφτει ελεύθερα στην πλάτη, αφήνει να φανεί η λευκή, διακοσμημένη με γεωμετρικά μοτίβα εσωτερική επένδυση. Με τα δύο χέρια κρατά ανοιχτό κιβωτίδιο φαρμάκων με τρεις θήκες. Τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του αγίου Ιωάννη έχουν πιθανότατα διαμορφωθεί κατά τους μεσοβυζαντινούς χρόνους²⁰²⁹. Πρότυπο του ζωγράφου της Δοχειαρίου στάθηκε η παράσταση στον νάρθηκα της Διονυσίου²⁰³⁰. Ο ίδιος εικονογραφικός τύπος υιοθετείται επίσης στις μονές Δουσίου²⁰³¹ και Ρουσάνου²⁰³².

Στην κορυφή της δυτικής κόγχης εικονίζεται, ανάμεσα από δύο γραπτούς κίονες²⁰³³, ο άγιος Ιωάννης της Κλίμακος (επιγραφή: Ο Α(ΓΙΟΣ) / ΙΩΑΝΝΗΣ / Ο ΤΗΣ / ΚΛΗ / ΜΑΚ / ΟΣ) (σχ. 13, αρ. 213 / εικ. 237.γ). Είναι γέρος με κοντά άσπρα μαλλιά και μακριά λευκή γενειάδα, η οποία ανοίγει σε δύο μέρη²⁰³⁴. Αποδίδεται σε προτομή, στραμμένος προς τα αριστερά, όπου και η παράσταση της Ουρανοδρόμου Κλίμακας. Είναι ενδεδυμένος ως μεγαλόσχημος μοναχός, με

²⁰²⁸ Χωρίς να συμφωνεί απόλυτα με τις επιταγές της *Ερμηνείας*, 162 και 270.

²⁰²⁹ Brodbeck, *Les saints de Monreale*, 542-543 (αρ. 110). Παρόμοια εικονίζεται στο Monreale, τη Martorana και την Cappella Palatina [ό.π., 542 (αρ. 110), εικ. a-b] κρατώντας ιατρικό εργαλείο και κιβωτίδιο στα χέρια. Στον Όσιο Λουκά (Diez — Demus, *Hosios Lucas & Daphni*, εικ. 52) παριστάνεται ως μάρτυρας, με τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά (πιο κοντό γένι) με τα οποία αποδίδεται επίσης στη Martorana. Ο ίδιος τύπος απαντά στην Dečani. Εδώ κρατά κιβωτίδιο στο αριστερό χέρι και ιατρικό εργαλείο στο δεξί (Petković — Bošković, *Dečani*, II, εικ. CLVIII.3). Στον Άγιο Παντελεήμονα στο Nerezi (Bardziewa-Trajkowska, *St Panteleimon*, εικ. 27) χρησιμοποιείται ανάλογο σχήμα: κρατάει σταυρό και κλειστό πολυτελές κιβωτίδιο. Αντίθετα στους Άγιους Ανάργυρους στην Καστοριά εικονίζεται ως μάρτυρας, νέος και αγένειος (Πελεκανίδης, *Καστοριά*, εικ. 22α). Πρβλ. Kaster K. G., «Abbacyrus (Cyrus) und Johannes», *Lchl*, 5, 2-3.

²⁰³⁰ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 551. Ο ίδιος τύπος έχει υιοθετηθεί και στο εσωράχιο (βόρεια παρειά), που σχηματίζεται μεταξύ του ΝΔ κίονα και του Ν τοίχου, του κυρίως ναού της Δοχειαρίου (Millet, *Monuments*, εικ. 225.1).

²⁰³¹ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α., όπως και στην επίσης αδημοσίευτη παράσταση στη Μεταμόρφωση Μετεώρων (προσωπική παρατήρηση).

²⁰³² Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 240, εικ. 203-204. Παραλλαγή του εικονογραφικού τύπου χρησιμοποιείται στα μνημεία που σχετίζονται με τη ζωγραφική που αναπτύσσεται στη Βορειοδυτική Ελλάδα. Στη μονή Φιλανθρωπινών (Γαρίδης — Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 108, εικ. 163) αποδίδεται με τον ίδιο φυσιογνωμικό τύπο, να κρατά ανοιχτό κιβωτίδιο και ιατρικό εργαλείο, τύπο που παραλλάσσει ο Κατελάνος στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου στη Μεγίστη Λαύρα (Semoglou, *Saint-Nicolas*, εικ. 74.b).

²⁰³³ Σε αντιστοιχία με τον αδιάγνωστο άγιο στο ανατολικό τμήμα του νότιου τοίχου (εικ. 230.α) και του αγίου Ακακίου στο κεντρικό (εικ. 232.γ). Οι μορφές αποδίδονται σε παρόμοιο χώρο και πάντοτε ανάμεσα σε γραπτούς κίονες.

²⁰³⁴ *Ερμηνεία*, 164, 294, χωρίς όμως να συμπίπτει το κείμενο που προτείνεται στο εγχειρίδιο του Διονυσίου. Η μνήμη του τιμάται στις 30 Μαρτίου (Delehay, *Synaxarium*, 571-574).

πορτοκαλόχρωμο χιτώνα, πράσινο ανοιχτό μανδύα που διπλώνει στο δεξί χέρι, με το οποίο επίσης ευλογεί, και γκρίζο ανάλαβο. Στο αριστερό χέρι κρατά ξεδιπλωμένο προς τα πάνω ειλητάριο με την επιγραφή ANABAI / NETE A / NABAI / NETE Ω / MONACHOI ANABΑΣΑΣ / ΠΡΟΘΥΜΩΣ / EN ΚΑΡΔΙΑ. Τόσο η στάση όσο και το κείμενο του ειλητού φανερώνουν τον άμεσο συσχετισμό του αγίου με τη διπλανή παράσταση της Ουρανοδρόμου Κλίμακας. Ο άγιος εμφανίζεται στη βυζαντινή εικονογραφία από τον 9ο αιώνα²⁰³⁵ και τα φυσιογνωμικά του χαρακτηριστικά παρουσιάζονται διαμορφωμένα στις παραστάσεις του Όσιου Λουκά²⁰³⁶ και της Νέας Μονής Χίου²⁰³⁷. Στους ύστερους βυζαντινούς χρόνους, στις παραστάσεις της Παμμακάριστου²⁰³⁸ και του Πρωτάτου²⁰³⁹, απαντά το εικονογραφικό σχήμα στο οποίο βασίζονται οι απεικονίσεις των μετά την Άλωση χρόνων²⁰⁴⁰. Με μικρές διαφορές, οι οποίες εστιάζονται στη στάση, τον τρόπο που κρατά το ανοιχτό ή κλειστό ειλητό (ή κώδικα) και την αμφίεσή του, ο άγιος απαντά ανάμεσα στους μεμονωμένους αγίους στα περισσότερα μνημεία του 16ου αιώνα, είτε εγγράφονται στη σφαίρα επιρροής των “Κρητικών”, όπως ο Άγιος Νικόλαος Αναπαυσάς²⁰⁴¹, ο κυρίως ναός²⁰⁴² και η τράπεζα της Λαύρας²⁰⁴³, η λιτή²⁰⁴⁴ και η τράπεζα της Διονυσίου²⁰⁴⁵, καθώς και οι μονές Δουσίου²⁰⁴⁶ και

²⁰³⁵ Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου*, 184-185. Βλ. επίσης Constantinides, *The wall paintings*, I, 223-224. Πρβλ. Kaster G., «Johannes Klimakus (Climax) vom Sinai (Scholastikus)», *Lchl*, 7, 140-144, Martin, *Heavenly Ladder*, 19-23. Πρβλ. τις εικόνες του Σινά (Σωτηρίου, *Εικόνες Σινά*, I-II, εικ. 83, 153-154, 170, 180, 188-190, 220, 238).

²⁰³⁶ Στίκας, *Το οικοδομικόν χρονικόν*, 28.

²⁰³⁷ Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου*, 237.Β.

²⁰³⁸ Belting — Mango — Mouriki, *Pammakaristos*, εικ. 83, 87.

²⁰³⁹ *Ιερός Ναός Πρωτάτου*, εικ. 213.

²⁰⁴⁰ Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 101, Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 396, Λίβα-Ξανθάκη, *Ντίλιου*, 164-165.

²⁰⁴¹ Σοφινός — Τσιγαρίδας, *Άγιος Νικόλαος Αναπαυσάς*, 315. Στο ειλητό που κρατά στο χέρι αναγράφεται επιγραφή ίδια με της λιτής της Δοχειαρίου.

²⁰⁴² Millet, *Monuments*, εικ. 130.2.

²⁰⁴³ Millet, *Monuments*, εικ. 142.2, Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 61, εικ. 20. Στην τράπεζα της Λαύρας εικονίζεται επίσης σε προτομή και σε άμεσο συσχετισμό με τη γειτονική παράσταση της Ουρανοδρόμου Κλίμακας. Ο εικονογραφικός τύπος της λιτής της Δοχειαρίου χρησιμοποιείται αρχικά εδώ, με πιο πυκνή και παχιά γενειάδα, την ίδια επιγραφή στο ειλητό αλλά παρουσιάζοντας και όχι ευλογώντας τη γειτονική παράσταση. Με παρόμοιο τρόπο αποδίδεται επίσης στο παρεκκλήσιο της Κοίμησης της Θεοτόκου (Μολυβοκκλησιά) στις Καρυές (Παντζαρίδης, *Μολυβοκκλησιά*, εικ. 102).

²⁰⁴⁴ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 408, 431 (λεπτομέρεια).

²⁰⁴⁵ Millet, *Monuments*, εικ. 212.2, Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 109, εικ. 32.

²⁰⁴⁶ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

Ρουσάνου²⁰⁴⁷, είτε στο ζωγραφικό ρεύμα που αναπτύσσεται στη Βορειοδυτική Ελλάδα: μονές Μυρτίας Αιτωλίας²⁰⁴⁸, Ντίλιου²⁰⁴⁹, Φιλανθρωπηνών²⁰⁵⁰ και Βαρλαάμ²⁰⁵¹.

Ο άγιος Μακάριος ο Ρωμαίος (επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ / ΜΑΚΑ / ΡΙΟΣ Ο ΡΩ / ΜΑΙΟΣ) (σχ. 13, αρ. 261 / εικ. 238) εικονίζεται στη νοτιοδυτική γωνία ως γέρος ασκητής, με μακριά άσπρα μαλλιά που πέφτουν στους ώμους και λευκή γενειάδα ως τα γόνατα. Το σώμα του είναι καλυμμένο από τρίχωμα που θυμίζει μηλωτή, το οποίο αφήνει ελεύθερους τους αγκώνες και τα γόνατα, ενώ φέρει στη μέση περίζωμα από φύλλα. Υψώνει τα χέρια στο ύψος του στήθους με μια κίνηση προς τα αριστερά. Η εικονογραφία του αγίου συχνά συγχέεται με αυτή των δύο άλλων αναχωρητών με το ίδιο όνομα Μακάριο τον Μέγα (ή Παλαιό) και Μακάριο Αλεξανδρείας²⁰⁵². Στο παλαιότερο γνωστό παράδειγμα στο Μηνολόγιο του Βασιλείου αποδίδεται με την τυπική ενδυμασία του μεγαλόσχημου μοναχού²⁰⁵³. Τα φυσιογνωμικά του χαρακτηριστικά πρέπει να έχουν διαμορφωθεί κατά τη διάρκεια της υστεροβυζαντινής τέχνης, καθώς στις παραστάσεις μετά την Άλωση εικονίζεται σε αποκρυσταλλωμένο τύπο και σε μια σειρά εικονογραφικών παραλλαγών που αφορούν κυρίως τη στάση ή τη χειρονομία του. Κατά τον 16ο αιώνα ο εικονογραφικός τύπος που υιοθετείται από τον ζωγράφο της

²⁰⁴⁷ Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 232-233, εικ. 190, 193.

²⁰⁴⁸ Σέμογλου, «Μυρτιά Αιτωλίας», εικ. 35.

²⁰⁴⁹ Γαρίδης — Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 264, εικ. 438, 440. Επίσης με την ίδια επιγραφή να αναγράφεται στο ειλητό.

²⁰⁵⁰ Ό.π., εικ. 296.

²⁰⁵¹ Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, εικ. 45-46.

²⁰⁵² Για τη σύγχυση της εικονογραφίας τους, Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 268-269, 271-272, Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 123-124, Λίβα-Ξανθάκη, *Ντίλιου*, 160-161. Βλ. επίσης Brodbeck, *Les saints de Monreale*, 570-573.

²⁰⁵³ *Il menologio di Basilio*, 334. Πρβλ. Kimpel S., «Makarius Romanus», *Lchl*, 7, 479-480

Δοχειαρίου²⁰⁵⁴ εντοπίζεται στην τράπεζα της Λαύρας²⁰⁵⁵, ενώ παραλλαγές του μεταφέρονται στις λιτές των μονών Διονυσίου²⁰⁵⁶ και Βαρλαάμ²⁰⁵⁷.

Ακολουθεί, στο, δυτικό τοίχο, ο άγιος Αλύπιος (επιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟΣ) / ΑΛΥ / ΠΙΟΣ) (σχ. 13, αρ. 262 / εικ. 238). Εικονίζεται επάνω σε τετράπλευρο καστανό στύλο με γκρίζο κιονόκρανο αφηρημένης γλυπτικής διακόσμησης, που θυμίζει τα αντίστοιχα κορινθιακά. Πάνω στο κιονόκρανο πατά το κτιστό επίσης περίφραγμα με δύο ανοίγματα στην πρόσθια πλευρά. Ο άγιος παριστάνεται εντός του περιφράγματος ως τη μέση, μετωπικός, καλυμμένος με κοκκινοπράσινο χιτώνα και τα χέρια μπροστά στο στήθος με ανεστραμμένες τις παλάμες. Είναι γέρος με λευκά μαλλιά και μακριά σχετικά γενειάδα²⁰⁵⁸. Η παράσταση φέρει διάσπαρτες απολεπίσεις στη ζωγραφική επιφάνεια. Ο ζωγράφος ακολουθεί μια συμβατική και τυποποιημένη εικονογραφία για την απόδοση του Αλύπιου, όπως και των υπόλοιπων στυλιτών στη λιτή, βασισμένη στη μακραίωνη εικονογραφική παράδοση των στυλιτών²⁰⁵⁹. Ήδη από τα μεσοβυζαντινά χρόνια και τη διακόσμηση του Μηνολόγιου του Βασιλείου²⁰⁶⁰ έχουν διαμορφωθεί τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά του άγιου, όπως και ο εικονογραφικός τύπος,

²⁰⁵⁴ Με τα ίδια φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά και ανάλογη “ένδυση” εικονίζεται επίσης στον νάρθηκα της μονής αλλά σε διαφορετικό εικονογραφικό τύπο (βλ. σελ. 153-154, εικ. 61).

²⁰⁵⁵ Millet, *Monuments*, εικ. 146.2, Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 56, εικ. 27. Στη φωτογραφία του λευκώματος του G. Millet ο άμβωνας μπροστά από τη μορφή του αγίου εμποδίζει τη θέαση της μορφής.

²⁰⁵⁶ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 404, 438 (λεπτομέρεια), χωρίς περίζωμα αλλά με λεπτή τρίχινη προφανώς ζώνη. Παραστάσεις του αναφέρονται επίσης στο Μεγάλο Μετέωρο, στη μονή Δουσίκου και στη Μητρόπολη Καλαμπάκας (Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 124). Τον εικονογραφικό τύπο της λιτής μεταφέρει αργότερα ο ζωγράφος της τράπεζας της Δοχειαρίου (Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 184, εικ. 73), ενώ στην τράπεζα της Βατοπαιδίου εικονίζεται να κρατά ενεπίγραφο ειλητό (ό.π., 220, εικ. 133).

²⁰⁵⁷ Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 91-92 και πάλι χωρίς περίζωμα. Παραλλαγές του τύπου χρησιμοποιούνται στη μονή Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη, *Ντίλιου*, 167 και Γαρίδης — Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 262, εικ. 433) και στη μονή Φιλανθρωπηνών (ό.π., 176, εικ. 295).

²⁰⁵⁸ Συμφωνώντας με τις επιταγές της *Ερμηνείας*, 166, 269, 293. Η μνήμη του τιμάται στις 26 Νοεμβρίου (Delehayé, *Synaxarium*, 257-258).

²⁰⁵⁹ Μητσάνη Α. «Συμεών ο Στυλίτης ο Πρεσβύτερος σε μικρογραφίες χειρογράφων», *Αντίφωνον (Αφιέρωμα στον καθηγητή Ν. Β. Δρανδάκη)*, Θεσσαλονίκη 1994, 496-507, Jolivet-Lévy C., «*Contribution à l'étude de l'iconographie méso-byzantine des deux Syméon Stylites*», *Les saints et leur sanctuaire à Byzance. Textes, images et monuments*, (επιμ. Jolivet-Lévy C. — Kaplan M. — Sodini J. P.), Paris 1993, 35-47, Amprazogoula K., «Particularités iconographiques de l'école de la Grèce du Nord-Ouest dans la représentation des Stylites», *ΔΧΑΕ*, 2007, 225-236, όπου αναλυτική βιβλιογραφία. Πρβλ. Δρανδάκη Ν. Β., *Ο Εμμανουήλ Τζάνε Μπουνιαλής θεωρούμενος εξ εικόνων του σωζομένων εν Βενετία*, Αθήνα 1962, 46-56, Ξυγγόπουλος Α., «Οι στυλίται εις την βυζαντινήν τέχνην», *ΕΕΒΣ* 19 (1949) 116-129). Επίσης Kaster K. G., «Alypius der Stylit», *Lchl*, 5, 105-106, Γκιολές, *Οι τοιχογραφίες Διονυσίου*, 154-155, Παντζαρίδης, *Μολυβοκκλησιά*, 193-194.

²⁰⁶⁰ *Il menologio di Basilio*, 208.

ο οποίος βασίζεται σε αυτόν των στυλιτών Συμεών²⁰⁶¹. Κατά τους ύστερους Βυζαντινούς χρόνους παραστάσεις εντοπίζονται στο Πρωτάτο²⁰⁶², το Staro Nagoricino²⁰⁶³ και το Roganovo²⁰⁶⁴. Ο εικονογραφικός τύπος που υιοθετείται στη λιτή της Δοχειαρίου²⁰⁶⁵ έχει χρησιμοποιηθεί στο Παλαιό Καθολικό της μονής Ξενοφώντος²⁰⁶⁶ και στη λιτή της μονής Δουσίκου²⁰⁶⁷, ενώ με τα ίδια φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά αλλά διαφορετική στάση αποδίδεται στον κυρίως ναό της Διονυσίου²⁰⁶⁸.

Πάνω από τον άγιο Αλύπιο εικονίζεται ο άγιος Κορνήλιος ο εκατόνταρχος (επιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟΣ) / ΚΟΡ / ΝΙ / ΛΥ / ΟΣ)²⁰⁶⁹ (σχ. 13, αρ. 216 / εικ. 239.α). Είναι άνδρας ώριμης ηλικίας με κοντά πυκνά ψαρά μαλλιά και ανάλογη κοντή γενειάδα²⁰⁷⁰. Αποδίδεται σχεδόν μετωπικός, ως το ύψος των γονάτων, να φορά

²⁰⁶¹ Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου*, 189-190, όπου επιπλέον παραδείγματα.

²⁰⁶² *Ιερός Ναός Πρωτάτου*, εικ. 209. Ο στύλος (τετράπλευρος με κορινθιάζον κιονόκρανο και περίφραγμα) είναι όμοιος με αυτόν της Δοχειαρίου, όπως επίσης η στάση και τα προσωπογραφικά του χαρακτηριστικά. Παραστάσεις του αγίου που χρονολογούνται την ύστερη βυζαντινή περίοδο αναφέρονται και σε άλλα αγιορείτικα μνημεία: στο καθολικό της μονής Χιλανδαρίου (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 183, αρ. 196) και στον ναό των Αγίων Αναργύρων της μονής Βατοπαιδίου (ό.π., 151, αρ. 75). Επίσης σε μνημεία του 16ου αιώνα: στον νάρθηκα της Παντοκράτορος (ό.π., 327, αρ. 14), στο ΝΑ οψοφυλάκιο της τράπεζας της Λαύρας, ανάμεσα στους αγίους του Νοεμβρίου (ό.π., 89, αρ. 172), στη λιτή της Κουτλουμουσίου (ό.π., 310, αρ. 152) και στο καθολικό της μονής Ιβήρων (ό.π., 172, αρ. 226).

²⁰⁶³ Todic, *Staro Nagoricino*, 76

²⁰⁶⁴ Ζίνκονιτς, *Roganovo*, 22.9.

²⁰⁶⁵ Σε παρόμοιο στύλο, με προσωπογραφικά χαρακτηριστικά που επιτρέπουν να αποκατασταθεί η φθαρμένη μορφή του αγίου στη λιτή και διαφορετική στάση εικονίζεται στον νότιο τοίχο του ΝΔ διαμερίσματος του κυρίως ναού της μονής (Millet, *Monuments*, εικ. 227.1). Παρόμοιο εικονογραφικό σχήμα χρησιμοποιείται στις τράπεζες των μονών Δοχειαρίου (Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 185, εικ. 73) και Βατοπαιδίου (ό.π., 218, εικ. 133).

²⁰⁶⁶ Millet, *Monuments*, εικ. 171.1. Ο G. Millet θεωρεί ότι στη φωτογραφία εικονίζεται η όψη της βόρειας πλευράς του κυρίως ναού, αλλά στο *Ευρετήριο της μνημειακής ζωγραφικής του Αγίου Όρους* οι παραστάσεις της όψης αντιστοιχούν στη νότια πλευρά (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 395).

²⁰⁶⁷ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Οι παραστάσεις μεταφέρουν κοινό εικονογραφικό πρότυπο.

²⁰⁶⁸ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 379. Δεν αποδίδεται με ίδια στάση και ένδυμα, αλλά ακολουθεί μία από τις παραλλαγές που χρησιμοποιούνται για την απόδοση των στυλιτών. Πρβλ. ό.π., εικ. 380-382, 411-414. Στη λιτή της Διονυσίου (ό.π., εικ. 411) εικονίζεται μακρυγένης επάνω σε κιονοστήριχο περίφραγμα χωρίς ανοίγματα. Κρατώντας σταυρό παριστάνεται και στην κατεστραμμένη σήμερα παράσταση στη Μολυβοκκλησιά (Παντζαρίδης, *Μολυβοκκλησιά*, 193, εικ. 111).

²⁰⁶⁹ Χαρακτηρίζεται αδιάγνωστος στο *Ευρετήριο* (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 347, αρ. 216). Με εξαίρεση το σχετικά σβησμένο αρχικό Κ, τα γράμματα της συνοδευτικής του ονόματός του επιγραφής είναι ευανάγνωστα και συνθέτουν το ανορθόγραφο όνομα Κορνήλιος. Σε δεύτερη σειρά αριστερά διατηρούνται τα σβησμένα γράμματα πιθανότατα μιας δεύτερης αναγραφής της επιγραφής, που ακολουθούν την ίδια ορθογραφία.

²⁰⁷⁰ Ο Κορνήλιος δεν αναφέρεται στην *Ερμηνεία* του Διονυσίου παρά μόνο στα θαύματα του αποστόλου Πέτρου, και συγκεκριμένα στη βάπτισή του, όπου περιγράφεται ως «μεισιπόλιος, μακρυγένης» (*Ερμηνεία*, 178-179). Η μνήμη του αγίου τιμάται στις 13 Σεπτεμβρίου (Delehaye, *Synaxarium*, 37-40). Για την εικονογραφία βλ. Kaster G., «Kornelius Centurio», *Lchl*, 7, 341-342.

πράσινο χιτώνα και βαθύ κόκκινο μανδύα, με πλούσια διακοσμημένα επιρράμματα, ο οποίος πορπώνεται στον λαιμό. Υψώνει το δεξί χέρι στο στήθος με ανεστραμμένη την παλάμη, ενώ το αριστερό είναι καλυμμένο από τον μανδύα. Ο άγιος Κορνήλιος σπάνια συμπεριλαμβάνεται στις μεμονωμένες μορφές αγίων και οι ελάχιστες απεικονίσεις του χρονολογούνται την εποχή μετά την Άλωση. Στην παλαιότερη γνωστή παράσταση, στο Μηνολόγιο του Βασιλείου²⁰⁷¹, αποδίδεται με διαφορετικό εικονογραφικό και φυσιογνωμικό τύπο, ως ιερέας, γέρος και φαλακρός. Με παρόμοιο τρόπο αποδίδεται κατά τον 15ο αιώνα σε λειψανοθήκη, πιθανότατα από τη Μόσχα, με παράσταση του αγίου Νικολάου, του πρίγκιπα Μιχαήλ του Tchernigov, του βογιάρου Θεοδώρου και του εκατόνταρχου Κορνηλίου²⁰⁷². Η παράσταση στη λιτή συνδέεται με τις αντίστοιχες σκηνές στην τράπεζα της Λαύρας²⁰⁷³ και στη λιτή της Φιλανθρωπηγών²⁰⁷⁴, όπου υιοθετείται ο ίδιος εικονογραφικός και φυσιογνωμικός τύπος, ενώ ομοιότητες παρατηρούνται και στα ενδύματα της μορφής.

Στις παρειές της κόγχης που ανοίγεται στη νότια πλευρά του δυτικού τοίχου εικονίζονται ολόσωμοι οι άγιοι Γεράσιμος Ιορδανίτης και Μωσής ο Αιθίοπας, ενώ στο εσωράχιο οι ανάργυροι Σαμψών και Διομήδης²⁰⁷⁵. Ο άγιος Γεράσιμος ο Ιορδανίτης (επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ / ΓΕΡΑ / [ΣΙΜΟΣ]) (σχ. 13, αρ. 263) καταλαμβάνει τη νότια παρειά του τοίχου και η μορφή του μπορεί εν μέρει να αποκατασταθεί από το φωτογραφικό λεύκωμα του G. Millet²⁰⁷⁶. Πρόκειται για

²⁰⁷¹ *Il menologio di Basilio*, 125. Η μικρογραφία συμπεριλαμβάνει δύο σκηνές από τον βίο του στις οποίες αποδίδεται με τα ίδια προσωπογραφικά χαρακτηριστικά. Στο Monreale διατηρείται παράσταση του Πάπα Κορνήλιου, ο οποίος στην Capella Palatina αποδίδεται με φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά παρόμοια με του εκατόνταρχου Κορνήλιου (Brodbeck, *Les saints de Monreale*, 422-425, αρ. 77 και εικ. b).

²⁰⁷² *Sainte Russie. L'art russe des origines à Pierre le Grand* (κατάλογος έκθεσης), επιμ. Durand J. — Giannopoli D. — Rapti I., Paris 2010, αρ. κατ. 96, 220. Λόγω της απλής χάραξης της μορφής δεν μπορεί με βεβαιότητα να υποστηριχθεί ότι πρόκειται για άνδρα ώριμης ηλικίας ή γέροντα. Κοινός παρονομαστής των δύο παραστάσεων είναι η απεικόνιση της μορφής ως ιερέα.

²⁰⁷³ Millet, *Monuments*, εικ. 146.1, ολόσωμος, στη ζώνη του Μηνολογίου, στο ύψος του αγίου Ιωάννη του Δαμασκηνού. Η απόδοσή του πλησιάζει περισσότερο στις παραστάσεις του αγίου σε σκηνές Σταύρωσης, όπου αποδίδεται συνήθως μεσήλικας και στρογγυλογένης φορώντας στρατιωτική ενδυμασία (βλ. ενδεικτικά ό.π., εικ. 129.2, 162.1, 216.1). Παράστασή του αναφέρεται επίσης στη λιτή του Κουτλουμουσιού (Τουτός — Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 308, αρ. 42).

²⁰⁷⁴ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 109, εικ. 86, σε προτομή και κοινά εικονογραφικά και προσωπογραφικά χαρακτηριστικά. Παράστασή του αναφέρεται κατά τον 18ο αι. στην εκκλησία της Nucsoara στην Τρανσυλβανία (Ștefănescu, *Valachie et Transylvanie*, 271).

²⁰⁷⁵ Ο χώρος σήμερα καλύπτεται από ξύλινο αποθηκευτικό ντουλάπι.

²⁰⁷⁶ Στο Millet, *Monuments*, εικ. 239.3 και 241.2 διακρίνονται αντίστοιχα το αριστερό (ελάχιστα) και το δεξί μέρος της μορφής.

έναν ακόμη μεγαλόσχημο μοναχό που ευλογεί πιθανώς με το δεξί χέρι, ενώ στο αριστερό κρατά ανοικτό ενεπίγραφο ειλητάριο²⁰⁷⁷. Ο εικονογραφικός τύπος του αγίου έχει διαμορφωθεί κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο²⁰⁷⁸, ενώ με διαφορές που εστιάζονται κυρίως στον τρόπο με τον οποίο κράτα το ειλητό εικονίζεται τον 14ο αιώνα στο *Staro Nagoricino*²⁰⁷⁹. Κατά τον 16ο αιώνα ο Γεράσιμος απαντά στο Παλαιό Καθολικό της Μεταμόρφωσης στα Μετέωρα²⁰⁸⁰.

Απέναντί του τοποθετείται ο άγιος **Μωυσής ο Αιθίοψ** (επιγραφή: [Ο ΑΓΙΟΣ ΜΩΥΣΗΣ] / Ο ΑΙΘΙ / ΩΨ) (σχ. 13, αρ. 266). Είναι και αυτός ενδεδυμένος ως μεγαλόσχημος μοναχός και αποδίδεται πιθανότατα στον εικονογραφικό και φυσιογνωμικό τύπο του νάρθηκα²⁰⁸¹.

Στο εσωράχιο εικονίζονται οι άγιοι ανάργυροι Σαμψών και Διομήδης. Ο άγιος **Σαμψών** (επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ / ΣΑΜ / ΨΩΝ) (σχ. 13, αρ. 264 / εικ. 239.β), στη δυτική παρειά, είναι άνδρας ώριμης ηλικίας, με κοντά ψαρά μαλλιά και ανάλογη πυκνή γενειάδα²⁰⁸². Παριστάνεται ως την οσφύ, να φορά καστανό χειριδωτό χιτώνα και γκριζο - μπλε μανδύα που τυλίγεται στον λαιμό και πέφτει στον αριστερό ώμο. Υψώνει το δεξί χέρι στο στήθος με ανεστραμμένη την παλάμη και με το καλυμμένο από τον μανδύα αριστερό κρατά φιάλη. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου χρησιμοποιεί εικονογραφικό τύπο που έχει ήδη μεταφέρει στον κυρίως ναό της μονής²⁰⁸³, γνωστό από την ύστερη βυζαντινή

²⁰⁷⁷ *Ερμηνεία*, 164, όπου περιγράφεται ως γέρων δασυγένης. Η μνήμη του τιμάται στις 4 Μαρτίου (Delehay, *Synaxarium*, 507-508). Για την εικονογραφία του βλ. Schütz L., «Gerasimus von Jordan», *Lchl*, 6, 391-393.

²⁰⁷⁸ Στην Εγκλείστρα του Αγίου Νεόφυτου στην Κύπρο (Mango – Hawkins, «St Neophytos», εικ. 78).

²⁰⁷⁹ Todić, *Staro Nagoricino*, εικ. 101.

²⁰⁸⁰ Georgitsoyanni, *Les peintures*, 66, εικ. 101 και Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, 69. Παραστάσεις του Γερασίμου αναφέρονται επίσης στο βόρειο χοροστάσιο της μονής Χιλανδαρίου (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 184, αρ. 240) και στο ΒΔ γωνιακό διαμέρισμα της Μεγίστης Λαύρας (ό.π., 69, αρ. 246). Τα φυσιογνωμικά του χαρακτηριστικά θα είναι πιθανότατα ανάλογα της παράστασής του στον νάρθηκα της Δοχειαρίου, στις σκηνές από τον βίο του (εικ. 42.α-β).

²⁰⁸¹ Βλ. σελ. 138-139.

²⁰⁸² Στην *Ερμηνεία* περιγράφεται ως ιερέας, γέρος, στρογγυλογένης (*Ερμηνεία*, 162). Η *Ερμηνεία* αναφέρεται σε δύο διαφορετικά πρόσωπα [*Ερμηνεία*, 162, 270, 278 (Σαμψών ιερέας) και 293 (Σαμψών ξενοδόχος: λίγο οξυγένης)]. Η μνήμη του Σαμψών, πρεσβύτερου και ξενοδόχου, τιμάται στις 27 Ιανουαρίου (Delehay, *Synaxarium*, 773-776).

²⁰⁸³ Για την παράσταση στον κυρίως ναό της Δοχειαρίου βλ. Millet, *Monuments*, εικ.225.2, 230 και 233.1. Εικονίζεται με όμοια προσωπογραφικά χαρακτηριστικά και στον ίδιο εικονογραφικό τύπο. Ο άγιος Σαμψών εικονίζεται επίσης στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά ως γέρος με κοντά λευκά μαλλιά και γενειάδα να κρατά αντίστοιχο γυάλινο φιαλίδιο με παρόμοιο τρόπο (Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Άγιος Νικόλαος Αναπαυσάς*, 244.2).

περίοδο στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό²⁰⁸⁴. Πρόκειται για εικονογραφικό τύπο που υιοθετείται επίσης στον κυρίως ναό των μονών Δουσίκου²⁰⁸⁵ και Ρουσάνου²⁰⁸⁶. Με διαφορετικό τύπο αποδίδεται από τον Κατελάνο στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου στη Λαύρα²⁰⁸⁷, πρότυπο των ζωγράφων του 17ου αιώνα στην ευρύτερη περιοχή της Βορειοδυτικής Ελλάδας²⁰⁸⁸.

Στη βόρεια παρειά του εσωραχίου ιστορείται ο άγιος **Διομήδης** (επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ / ΔΙΟ / ΜΙΔΗΣ) (σχ. 13, αρ. 265 / εικ. 239.γ). Είναι νέος με κοντά καστανά μαλλιά και αραιή γενειάδα²⁰⁸⁹. Με τα δύο χέρια κρατάει το τυπικό ανοιχτό κιβωτίδιο των αγίων ανάργυρων με τρεις θήκες για φάρμακα. Φορά γκριζο - μπλε χιτώνα με χρυσά επιρράμματα και βαθύ κόκκινο μανδύα που πορπώνεται στον λαιμό. Ο μανδύας πέφτει πίσω από τον αριστερό ώμο και αποκαλύπτει τη διακοσμημένη επένδυσή του, ανάλογη με αυτή του ανάργυρου Ιωάννη (εικ. 237.β). Η παράσταση ακολουθεί υστεροβυζαντινό πιθανώς πρότυπο, παρόμοιο με αυτό στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό, όπου εικονίζεται με ανάλογα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά αλλά κρατώντας τον σταυρό του μάρτυρα²⁰⁹⁰. Με παρόμοια χαρακτηριστικά αποδίδεται στον κυρίως ναό της

²⁰⁸⁴ Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, 197, εικ. 96. Στο παράδειγμα της Θεσσαλονίκης ο Σαμψών παριστάνεται γέρος με λευκά μαλλιά και στρογγυλό γένη να κρατά διαφορετικού σχήματος φιάλη, ενώ ευλογεί με το δεξί. Με ανάλογο τρόπο ζωγραφίζεται πιθανότατα στη στοά του Γρηγορίου στην Αγία Σοφία Αχρίδας (Grozdanov, *Ohrid*, σχ. 25). Παραστάσεις της ίδιας περιόδου στο Άγιο Όρος αναφέρονται στο καθολικό της μονής Βατοπαιδίου (Τουτός – Φουστερής, *Ευρετήριο*, 121, αρ. 200), στη λιτή της μονής Χιλανδαρίου (ό.π., 188, αρ. 152) και στο καθολικό της Παντοκράτορος (ό.π., 320, αρ. 129), παρέα με τον άγιο Διομήδη στα δύο τελευταία. Για τα εικονογραφικά του αγίου βλ. Strnad A. A., «Sampson (Samson) Xenodochus von Konstantinopel», *Lchl*, 8, 309, Τούρτα, *Οι ναοί*, 163-164, Παΐσιδου, Καστοριά, 242-243, Τσιουρής, *Αγία Τριάδα*, 280, Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 286.

²⁰⁸⁵ Βογιατζής, *Συμβολή στην ιστορία*, εικ. 37.

²⁰⁸⁶ Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 241, εικ. 205-206. Ο ίδιος αναφέρει ότι ο εικονογραφικός τύπος χρησιμοποιείται και στη Μεταμόρφωση Μετεώρων.

²⁰⁸⁷ Semoglou, *Saint-Nicolas*, εικ. 73.a.

²⁰⁸⁸ Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 286.

²⁰⁸⁹ *Ερμηνεία*, 162, 270, όπου περιγράφεται ως νέος οξυγένης. Η μνήμη του τιμάται στις 16 Αυγούστου (Delehay, *Synaxarium*, 901).

²⁰⁹⁰ Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, 197, εικ. 96. Νωρίτερα στην Pala d' Oro παριστάνεται νέος και αγένειος [*La Pala d'Oro* (επιμ. H. R. Hahnloser), Φλωρεντία 1965, εικ. LVIII.155]. Παραλλαγή του εικονογραφικού τύπου χρησιμοποιείται στην επιζωγραφισμένη παράσταση του αγίου Διομήδη στο Παλαιό Καθολικό της μονής Ξενοφώντος (Millet, *Monuments*, εικ. 183.1). Για την εικονογραφία του βλ. επίσης Kaster K. G., «Diomedes von Tarsus», *Lchl*, 6, 58, Τούρτα, *Οι ναοί*, 163-164, Τσιουρής, *Αγία Τριάδα*, 262, Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 286.

Δοχειαρίου²⁰⁹¹, καθώς και στις μονές Δουσίκου²⁰⁹² και Ρουσάνου²⁰⁹³, ενώ διαφορετικός εικονογραφικός τύπος χρησιμοποιείται από τον Κατελάνο στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου στη Μεγίστη Λαύρα²⁰⁹⁴.

Στη συνέχεια εικονίζεται ο άγιος Δανιήλ ο στυλίτης (επιγραφή: Ο ΑΓ (ΙΟΣ) / ΔΑΝΙΗΛ / Ο ΣΤΥΛΛΙ / ΤΗΣ) (σχ. 13, αρ. 269 / εικ. 240.α). Αποδίδεται εντός κτιστού περιφράγματος που πατά σε τετράπλευρο στύλο με κιονόκρανο όμοιο με αυτό του Αλύπιου (εικ. 238), μόνο που αυτή τη φορά έχει ένα μόνο άνοιγμα στο κέντρο. Ο Δανιήλ είναι γέρος, ασκητής, με μακριά λευκά μαλλιά που απλώνονται σε βοστρύχους στους ώμους και μακριά διχαλωτή γενειάδα²⁰⁹⁵. Είναι τυλιγμένος με τον πράσινο χιτώνα του, ενώ με τα δύο χέρια κάνει μια κίνηση προς τα δεξιά, όπου βρίσκεται η μορφή του αρχάγγελου Μιχαήλ. Τα προσωπογραφικά του χαρακτηριστικά έχουν καθιερωθεί ήδη από τη μεσοβυζαντινή περίοδο, και με παραλλαγές που αφορούν στο μάκρος της γενειάδας και τον τύπο της κόμης εικονίζεται σε διάφορα μνημεία εκ των οποίων αναφέρονται ενδεικτικά η Νέα Μονή Χίου²⁰⁹⁶ και το Monreale²⁰⁹⁷. Στο Πρωτάτο²⁰⁹⁸, για την απόδοση του αγίου χρησιμοποιείται εικονογραφικός τύπος ανάλογος με αυτόν που απαντά στα μνημεία του 16ου αιώνα²⁰⁹⁹. Η παράσταση στη λιτή της Δοχειαρίου, ακολουθώντας την τυποποιημένη εικονογραφία των

²⁰⁹¹ Millet, *Monuments*, εικ.225.2. Πρόκειται για τον εικονογραφικό τύπο σύμφωνα με τον οποίο αποδίδεται ο άγιος Διομήδης στον κυρίως ναό των μονών Δουσίκου και Ρουσάνου, όπου εικονίζεται νέος, με μακριά μαλλιά σε βοστρύχους στον αυχένα, να κρατά το κιβωτίδιο των ανάργυρων. Στην αντίστοιχη παράσταση στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά ο Διομήδης εικονίζεται σε προτομή, εντός μεταλλίου, στραμμένος κατά τα τρία τέταρτα, γέρος, με λευκά μαλλιά και μακρύ οξύ γένι να κρατά στο αριστερό το κιβωτίδιο και στο δεξί ιατρικό εργαλείο (Σοφιανός — Τσιγαρίδας, *Άγιος Νικόλαος Αναπαυσάς*, 244.3).

²⁰⁹² Βογιατζής, *Συμβολή στην ιστορία*, εικ. 37.

²⁰⁹³ Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 241, εικ. 205-206, όπου επίσης αναφέρεται ότι ο ίδιος τύπος υιοθετείται και στη Μεταμόρφωση Μετεώρων.

²⁰⁹⁴ Semoglou, *Saint-Nicolas*, εικ. 73.b. Πρβλ. Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 286.

²⁰⁹⁵ *Ερμηνεία*, 166, 294. Η μνήμη του τιμάται στις 11 Δεκεμβρίου (Delehay, *Synaxarium*, 299-300).

²⁰⁹⁶ Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου*, 190-191, όπου επιπλέον παραδείγματα και βιβλιογραφία. Ο τύπος αυτός διαμορφώνεται ήδη στο Μηνολόγιο του Βασιλείου (*Il menologio di Basilio*, 237). Πρβλ. Myslivec J., «Daniel der Stylite (von Konstantinopel)», *Lchl*, 6, 33.

²⁰⁹⁷ Brodbeck, *Les saints de Monreale*, 436-439, αρ. 81, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία. Πρβλ. σελ. 429, υποσ. 2059, σχετική με τους στυλίτες βιβλιογραφία.

²⁰⁹⁸ *Ιερός Ναός Πρωτάτου*, εικ. 212. Ανάλογα αποδίδεται ο στύλος στον οποίο βρίσκεται ο άγιος, με διαφορετικό όμως τύπο κιονόκρανου και περίφραγμα με περισσότερα ανοίγματα. Η κίνηση των χεριών του γίνεται εδώ προς τα αριστερά.

²⁰⁹⁹ Για την εικονογραφία του αγίου κατά την περίοδο του 16ου-18ου αι. βλ. Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 251, Γκιοιές, *Οι τοιχογραφίες Διονυσίου*, 155, Παντζαρίδης, *Μολυβοκκλησιά*, 194-195, Τσιουρή, *Αγία Τριάδα*, 96-97, Λίβα-Ξανθάκη, *Ντίλιου*, 162.

αγίων - στυλιτών, συνδέεται κυρίως με την απόδοση του αγίου στον κυρίως ναό και τη λιτή της Διονυσίου²¹⁰⁰.

Ο άγιος **Συμεών ο στυλίτης**, ο Πρεσβύτερος (επιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟΣ) / ΣΥΜΕ / ΩΝ / Ο ΣΤΥ / ΛΙΤΗΣ) (σχ. 13, αρ. 278 / εικ. 241), εικονίζεται στη βόρεια πλευρά του δυτικού τοίχου ανάμεσα στον αρχάγγελο Γαβριήλ και την κόγχη. Είναι γέρος με κοντή λευκή στρογγυλή γενειάδα²¹⁰¹, μοναστική περιβολή και κουκούλιο. Στο δεξί χέρι κρατά σταυρό, ενώ υψώνει το αριστερό στο στήθος με ανεστραμμένη την παλάμη. Εικονίζεται πάνω σε στύλο παρόμοιο με αυτό των άλλων στυλιτών της λιτής. Πρόκειται για τον πιο συχνά εικονιζόμενο στυλίτη –αν και ενίοτε συγχέεται με τον συνονόματό του Συμεών τον Νεότερο, του Θαυμαστού Όρους– στη βυζαντινή εικονογραφία, με παραστάσεις ήδη από την προεικονομαχική περίοδο²¹⁰². Τα προσωπογραφικά του χαρακτηριστικά έχουν διαμορφωθεί κατά τη μεσοβυζαντινή εποχή, όπως και ο εικονογραφικός του τύπος, ο οποίος με μικρές παραλλαγές στη στάση των χεριών συνεχίζει αμετάβλητος και στην υστεροβυζαντινή τέχνη²¹⁰³. Η καθιερωμένη εικονογραφία για την απόδοση του αγίου ακολουθείται και στους μετά την Άλωση χρόνους²¹⁰⁴.

²¹⁰⁰ Μονή Διονυσίου, εικ. 381, 389 (λεπτομέρεια) και 414 αντίστοιχα. Ανάλογος εικονογραφικός τύπος, με όμοια προσωπογραφικά χαρακτηριστικά, χρησιμοποιείται στη Μολυβοκκλησιά (Παντζαρίδης, *Μολυβοκκλησιά*, εικ. 112). Με παρόμοιο τρόπο αποδίδεται επίσης στη μονή Δουσίκου (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.) και στη μονή Ρουσάνου (Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 235, εικ. 196). Ο Θεοφάνης στη Μεγίστη Λαύρα τον αποδίδει με μοναχικό κουκούλι (Millet, *Monuments*, εικ. 130.1-2). Με τον ίδιο τρόπο και τον σταυρό του μάρτυρα εικονίζεται στον βόρειο εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπινών (Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 157, εικ. 255). Παράστασή του αναφέρεται επίσης στο ΒΑ οψοφυλάκιο της τράπεζας της Μεγίστης Λαύρας (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 92, αρ. 189), αλλά και στις τράπεζες των αγιορείτικων μονών Χιλανδαρίου (ό.π., 195, αρ. 127. Πρβλ. Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 163), Δοχειαρίου (ό.π., 356, αρ. 170 και Ταβλάκης, ό.π., 185, εικ. 71) και Φιλοθέου (Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 79). Με όμοια φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά ιστορείται επίσης στις μονές Ντίλιου (Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 263, εικ. 433, 435) και Γαλατάκη (Kanari, *Galataki*, εικ. 84.c), αλλά εντός μεταλλίου, ως μάρτυρας.

²¹⁰¹ Αντίθετα στην *Ερμηνεία* περιγράφεται είτε ως γέρος κοντοδιχαλογένης είτε ως γέρος με κοντό γένι και μαυρότριχος (*Ερμηνεία*, 166 και 293 αντίστοιχα). Η μνήμη του τιμάται την 1η Σεπτέμβρη (Delehaye, *Synaxarium*, 2-3). Πρβλ. Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου*, 191 για την καθιέρωση του εορτασμού του.

²¹⁰² Kaster K. G. – Squarr C., «Simeon Stylites der Ältere», *Lchl*, 8, 361-364, Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου*, 191-192, Constantinides, *The wall paintings*, I, 207-208 και Brodbeck, *Les saints de Monreale*, 712-715, αρ. 160. Πρβλ. σελ. 429, υποσ. 2059, σχετική με τους στυλίτες βιβλιογραφία.

²¹⁰³ Βλ. ενδεικτικά το Μηνολόγιο του Βασιλείου (*Il menologio di Basilio*, 2), το Monreale, την Παναγία Αρακιώτισσα στην Κύπρο (Brodbeck, *Les saints de Monreale*, 712 (αρ. 160) και εικ. b), την Ολυμπιώτισσα Ελασσόνας (Constantinides, *The wall paintings*, II, 174) και το Πρωτάτο (*Ιερός Ναός Πρωτάτου*, εικ. 250).

²¹⁰⁴ Για τις παραστάσεις της περιόδου βλ. Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 90, Γκιολές, *Οι τοιχογραφίες Διονυσίου*, 155, Παντζαρίδης, *Μολυβοκκλησιά*, 195-196, Τσιουρή, *Αγία Τριάδα*, 260, Λίβα-Ξανθάκη, *Ντίλιου*, 166-167.

Ο Συμεών με όμοια προσωπογραφικά χαρακτηριστικά και αμφίεση, κρατώντας τον σταυρό του μάρτυρα, αποδίδεται από τον Θεοφάνη στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά²¹⁰⁵ και στο νοτιοδυτικό γωνιακό διαμέρισμα της Μεγίστης Λαύρας²¹⁰⁶. Τον ίδιο τύπο υιοθετεί ο Κατελάνος στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου της ίδιας μονής²¹⁰⁷, αλλά και ο ανώνυμος ζωγράφος στη Μεταμόρφωση Μετεώρων²¹⁰⁸. Με τα ίδια προσωπογραφικά χαρακτηριστικά αλλά χωρίς σταυρό στο δεξί χέρι εικονίζεται στη Μολυβοκκλησία²¹⁰⁹, τον κυρίως ναό και τη λιτή της Διονυσίου²¹¹⁰, καθώς και στη μονή Ρουσάνου²¹¹¹.

Τη σειρά των αγίων του δυτικού τοίχου κλείνει η μορφή του στυλίτη **Συμεών του Νεότερου** ἐν τῷ *Θαυμαστῷ Ὁρει* (επιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟΣ) / ΣΥ / ΜΕ / ΩΝ / Ο ΘΑΥ / ΜΑΣΤΩ / ΡΙΤΗΣ) (σχ. 13, αρ. 285 / εικ. 240.Β, 241). Πάνω σε στύλο όμοιο με των υπολοίπων στυλιτών αποδίδεται ο Συμεών, στηθαίος και ως μεγαλόσχημος μοναχός να προβάλλει σε περίφραγμα με τρία ανοίγματα στις ορατές πλευρές. Είναι γέρος με κοντά λευκά μαλλιά και κοντή στρογγυλή γενειάδα²¹¹². Στον ανάλαβο διακρίνεται το συμπλήμα IC / XC / N(I) / K(A), εκατέρωθεν των κεραιών του σταυρού. Τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του Συμεών ποικίλλουν κατά τους προεικονομαχικούς χρόνους²¹¹³, ενώ παρουσιάζονται διαμορφωμένα κατά την ύστερη βυζαντινή περίοδο στο Πρωτάτο²¹¹⁴, το Staro Nagoricino²¹¹⁵ και το Roganovo²¹¹⁶. Η παράσταση της λιτής

²¹⁰⁵ Σοφριανός – Τσιγαρίδας, *Άγιος Νικόλαος Αναπαυσάς*, 309. Εδώ χρησιμοποιείται μια σπάνια λεπτομέρεια, το πόδι του αγίου να κρέμεται στο κενό από το περίφραγμα, λεπτομέρεια η οποία συναντάται κυρίως σε μνημεία που σχετίζονται με τη ζωγραφική της “Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας” (βλ. Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 90 και κυρίως Amprazogoula, «Particularités iconographiques», 225-236).

²¹⁰⁶ Millet, *Monuments*, εικ. 117.2, 130.2, όπου ο Θεοφάνης μεταφέρει τον εικονογραφικό τύπο του Αγίου Νικολάου Αναπαυσά με τη σπάνια λεπτομέρεια του ποδιού να κρέμεται στο κενό. Ο ίδιος τύπος χρησιμοποιείται στη μονή Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη, *Ντίλιου*, εικ. 72 και Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 266, εικ. 444, 445).

²¹⁰⁷ Semoglou, *Saint-Nicolas*, εικ. 52.a-b.

²¹⁰⁸ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

²¹⁰⁹ Παντζαρίδης, *Μολυβοκκλησιά*, 392.

²¹¹⁰ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 382, 391 (λεπτομέρεια) και 413, αντίστοιχα.

²¹¹¹ Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 234-235, εικ. 195.

²¹¹² *Ερμηνεία*, 166, 167, 293. Η μνήμη του τιμάται στις 24 Μαΐου (Delehay, *Synaxarium*, 703-705).

²¹¹³ Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου*, 187-188, όπου επιπλέον παραδείγματα της βυζαντινής περιόδου. Πρβλ. Kaster K. G., «Simeon Stylites der Jüngere vom Berg der Wunder», *Lchl*, 8, 364-367.

²¹¹⁴ *Ιερός Ναός Πρωτάτου*, εικ. 296. Στο Πρωτάτο δεν αναγράφεται το συμπλήμα στον ανάλαβο.

²¹¹⁵ Millet, *La peinture*, III, εικ. 82.3-4.

²¹¹⁶ Ζίνκονιό, *Roganovo*, 22.10.

της Δοχειαρίου²¹¹⁷ ακολουθεί την εικονογραφική παράδοση του Πρωτάτου, με ίδια χαρακτηριστικά, στάση, αμφίεση και τύπο στύλου. Στους μετά την Άλωση χρόνους²¹¹⁸ με παρόμοιο τρόπο αποδίδεται στη Μολυβοκκλησιά²¹¹⁹, τον κυρίως ναό και τη λιτή της Διονυσίου²¹²⁰, καθώς και τη λιτή της Δουσίκου²¹²¹.

Στην παρειά του δυτικού τοίχου της κόγχης που ανοίγεται στο κέντρο του βόρειου τοίχου εικονίζεται ο άγιος Πέτρος ο Αθωνίτης (επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ / ΠΕΤΡΟΣ / Ο ΕΝ ΤΩ / ΑΘΩΝ) (σχ. 13, αρ. 286 / εικ. 242). Είναι γέρος με κοντά μαλλιά και μακριά γενειάδα ως το στήθος²¹²². Φορά στη μέση υφασμάτινο περίζωμα και το σώμα του καλύπτεται από έντονη τριχοφυΐα. Υψώνει το δεξί χέρι στο στήθος και στο αριστερό κρατά σταυρό με ιδιαίτερα μακρύ στέλεχος. Ο άγιος Πέτρος ο Αθωνίτης εμφανίζεται ανάμεσα στους μεμονωμένους αγίους από την ύστερη βυζαντινή περίοδο, εποχή που διαμορφώνονται επίσης τα προσωπογραφικά του χαρακτηριστικά²¹²³. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου τροποποιεί ελαφρά την εικονογραφική παράδοση που καθιερώθηκε στο Πρωτάτο²¹²⁴, παραλλαγές του οποίου εντοπίζονται στα αγιορείτικα καθολικά του 16ου αιώνα αλλά και στις τράπεζες του Αγίου Όρους²¹²⁵. Τον ίδιο εικονογραφικό

²¹¹⁷ Επαναλαμβάνεται ο ίδιος εικονογραφικός τύπος που έχει χρησιμοποιηθεί και στον κυρίως ναό (Millet, *Monuments*, εικ. 227.2) και ο οποίος επαναλαμβάνεται στη ζωγραφική φάση του 1700 στην τράπεζα της ίδιας μονής (Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, εικ. 72). Διαφορετική παράδοση ακολουθεί η παράσταση στον νάρθηκα της Φιλανθρωπηνών, όπου εικονίζεται με μακριά γενειάδα, αλλά και πάλι ως μεγαλόσχημος μοναχός, σε διαφορετικό τύπο στύλου (Amprazoglou, «Particularités iconographiques», 227 κ.ε., εικ. 5).

²¹¹⁸ Βλ. Γκιολές, *Οι τοιχογραφίες Διονυσίου*, 154, Παντζαρίδης, *Μολυβοκκλησιά*, 192-193.

²¹¹⁹ Παντζαρίδης, *Μολυβοκκλησιά*, 192-193, εικ. 110.

²¹²⁰ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 380, 390 (λεπτομέρεια) και 412 αντίστοιχα. Ο ίδιος τύπος απαντά και στη μονή Δουσίκου (Γκιολές, *Οι τοιχογραφίες Διονυσίου*, 154).

²¹²¹ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

²¹²² Δεν ακολουθεί την περιγραφή που προτείνει η *Ερμηνεία*, 165, όπου παρουσιάζεται ως γέρος, ολόγυμνος, με γενειάδα μέχρι τα γόνατα και ειλητάριο. Η μνήμη του τιμάται στις 12 Ιουνίου (Delehay, *Synaxarium*, 745.45/Synaxaria Selecta). Πρβλ. Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Ιούνιος)*, 110-131, όπου ο βίος του.

²¹²³ Kaster K. G., «Petrus von Athos», *Lchl*, 8, 177-178, Constantinides, *The wall paintings*, I, 238-239, Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 272, Παντζαρίδης, *Μολυβοκκλησιά*, 185-186.

²¹²⁴ *Ιερός Ναός Πρωτάτου*, εικ. 357. Εδώ εικονίζεται με μακριά μαλλιά που πέφτουν σε βοστρύχους στον αυχένα και σαφώς πιο μακριά γενειάδα, το ίδιο υφασμάτινο περίζωμα και ανάλογη στάση των χεριών.

²¹²⁵ Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 404-405 και ειδικότερα στις τράπεζες των μονών Ξενοφώντος (ό.π., 39, εικ. 12), Φιλοθέου (ό.π., 83, εικ. 51), Εσφιγμένου (ό.π., 142, εικ. 120), Χιλανδαρίου (ό.π., 162 και Millet, *Monuments*, εικ.112.2), Δοχειαρίου (ό.π., 184, εικ. 72), Παντοκράτορος (ό.π., 207, εικ. 104) και Βατοπαιδίου (ό.π., 217). Παράσταση του αγίου αναφέρεται επίσης στο ΝΑ οψοφυλάκιο της τράπεζας της Λαύρας (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 93 (αρ. 338), 89, σχ. 2.5.4)

τύπο χρησιμοποιεί ο ζωγράφος της Μολυβοκκλησιάς²¹²⁶, ενώ παρόμοια ιστορείται στην τράπεζα της Διονυσίου²¹²⁷, στη μονή Δουσίκου²¹²⁸, στο παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου της μονής Αγίου Παύλου²¹²⁹, καθώς επίσης στον βόρειο εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπηνών²¹³⁰ και τον Όσιο Μελέτιο²¹³¹.

Απέναντί του, στην ανατολική παρειά, εικονίζεται ο άγιος **Ονούφριος** (επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ / ΟΝΟΥ / ΦΡΙΟΣ) (σχ. 13, αρ. 289 / εικ. 242). Είναι γέρος, ασκητής, με μακριά μαλλιά που πέφτουν ανά δύο βοστρύχους σε κάθε ώμο και μακριά γενειάδα που φτάνει μέχρι τα γόνατα²¹³². Είναι κι αυτός γυμνός, το σώμα του καλύπτεται από έντονη τριχοφυΐα και στη μέση φέρει περίζωμα από φύλλα. Υψώνει το δεξί χέρι με ανεστραμμένη την παλάμη στο στήθος και στο αριστερό κρατά ανοιχτό ειλητάριο με την επιγραφή ΚΟΣΜΟΥ ΦΡΟΝ / ΤΙΔΩΝ Ο ΘΕ / ΛΩΝ ΓΥΜΝΩ / ΘΗΝΑΙ, ΟΥΡΑ / ΝΟΒΑΜΩΝ / ΑΝΙΠΤΑΤΑΙ / ΠΡΟΣ ΠΟΘΟΝ / ΘΕΙΟΝ. Ο εικονογραφικός τύπος του αγίου Ονούφριου, με ανάλογα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά και ποικιλία στάσεων των χεριών του, εμφανίζεται κατά τη μεσοβυζαντινή εποχή²¹³³ και παραμένει σταθερός κατά την ύστερη βυζαντινή περίοδο²¹³⁴. Η παράσταση ακολουθεί πρότυπο της παλαιολόγειας ζωγραφικής παράδοσης ανάλογο με αυτό του Πρωτάτου²¹³⁵. Παρόμοιος εικονογραφικός τύπος υιοθετείται στη λιτή της Διονυσίου²¹³⁶, καθώς και στη Μολυβοκκλησιά²¹³⁷,

²¹²⁶ Παντζαρίδης, *Μολυβοκκλησιά*, εικ. 105, όπου αναπαράγεται το πρότυπο του Πρωτάτου.

²¹²⁷ Millet, *Monuments*, εικ. 214.1 και Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 110-111, εικ. 33.

²¹²⁸ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

²¹²⁹ Millet, *Monuments*, εικ. 191.1 και Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριον*, 372 (αρ. 84).

²¹³⁰ Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 176, εικ. 295.

²¹³¹ Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 21-22, 304.

²¹³² *Ερμηνεία*, 165. Η μνήμη του τιμάται επίσης στις 12 Ιουνίου (Delehaye, *Synaxarium*, 745-746), δικαιολογώντας την απεικόνιση των δύο ασκητών (Πέτρου Αθωνίτη και Ονούφριου) στις παρειές της ίδιας κόγχης.

²¹³³ Βλ. Kaster G., «Onuphrius (Eunuphrius, Honufrius) der Große», *Lchl*, 8, 84-88, Brodbeck, *Les saints de Monreale*, 632-635, no. 137, Hadermann-Misguish, *Kurbinovo*, 263-264, όπου αναλυτική εικονογραφία και παραδείγματα.

²¹³⁴ Constantinides, *The wall paintings*, I, 239-240, Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, 204-205, Δρανδάκης Ν. Β., «Συμπληρωματικά εις τον Εμμανουήλ Τζάνε. Δύο άγνωστες εικόνες του», *Θησαυρίσματα*, 11 (1974), 60-72. Πρβλ. Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 269-270, Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 121-122.

²¹³⁵ *Ιερός Ναός Πρωτάτου*, εικ. 348. Παράστασή του αναφέρεται επίσης στον κυρίως ναό της μονής Βατοπαιδίου (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριον*, 122, αρ. 252).

²¹³⁶ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 403. Αποτελεί το πρότυπο της παράστασης της Δοχειαρίου. Στο ειλητάριο του αναγράφεται η ίδια επίσης επιγραφή, η οποία επαναλαμβάνεται και στον Όσιο Μελέτιο (Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 22). Παράστασή του αναφέρεται στο ΝΑ ομοφυλάκιο της τράπεζας της Λαύρας (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριον*, 93, αρ. 337, 89, σχ. 2.5.4).

²¹³⁷ Παντζαρίδης, *Μολυβοκκλησιά*, εικ. 106.

τη λιτή της Δουσίκου²¹³⁸, τον δυτικό εξωνάρθηκα της Φιλανθρωπητών²¹³⁹, τη μονή Βαρλαάμ²¹⁴⁰, τον Όσιο Μελέτιο²¹⁴¹ και τις περισσότερες τράπεζες των μονών του Αγίου Όρους²¹⁴².

Το τύμπανο της κόγχης καταλαμβάνει ο άγιος Χριστόφορος (επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ / ΧΡΗΣΤΟ / ΦΟΡΟΣ) (σχ. 13, αρ. 290 / εικ. 242, 243). Είναι νέος με κοντό γένι και μακριά καστανά μαλλιά που πέφτουν στον αριστερό ώμο καθώς γυρίζει το κεφάλι προς τον Χριστό, ενώ στρέφει το βλέμμα στον θεατή²¹⁴³. Εικονίζεται να κινείται προς τα δεξιά διασχίζοντας ποτάμι, στα νερά του οποίου κολυμπά πλήθος ψαριών. Φορά πράσινο κοντό χειριδωτό χιτώνα που μοιάζει να έχει μαζέψει στη μέση για να περάσει τα νερά, γκριζωπές βραχείες περισκελίδες και κοκκινωπό μανδύα δεμένο με κόμπο στον λαιμό. Στο αριστερό χέρι κρατά μακρύ ραβδί που έχει βλαστήσει²¹⁴⁴. Στη δεξιά ανασηκωμένη ωμοπλάτη φέρει τον Χριστό (επιγραφή: IC XC), ο οποίος περνά τα πόδια του δεξιά και αριστερά της. Ο Χριστός φορά υπόλευκο διακοσμημένο χιτώνα και ιμάτιο στο χρώμα της ώχρας με χρυσές κοντυλιές και ακουμπά με το αριστερό χέρι το κεφάλι του αγίου, ενώ με το δεξί κρατά κλειστό ειλητάριο. Ο άγιος Χριστόφορος εντάσσεται στις μεμονωμένες μορφές αγίων πιθανότατα κατά τους ύστερους βυζαντινούς χρόνους²¹⁴⁵. Ο πιο συχνός τρόπος απόδοσής του –τύπος που εμφανίζεται ήδη

²¹³⁸ Αδημοσίευτη. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α., όπου σταυρώνει τα χέρια στο στήθος.

²¹³⁹ Γαρίδης — Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 130, εικ. 204. Αποτελεί παραλλαγή του τύπου με το χέρι του αγίου να υψώνεται στη μέση.

²¹⁴⁰ Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 87-88.

²¹⁴¹ Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 21-22, εικ. 17, όπου μεταφέρεται το εικονογραφικό σχήμα της Φιλανθρωπητών.

²¹⁴² Παρόμοια ιστορείται στις τράπεζες των μονών Διονυσίου (Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 110, εικ. 33), Εσφιγμένου (ό.π., 142, εικ. 120), Χιλανδαρίου (ό.π., 162), Δοχειαρίου (ό.π., 184, εικ. 72) και Βατοπαιδίου (ό.π., 217), ενώ στις τράπεζες των μονών Φιλοθέου (ό.π., 83, εικ. 50) και Παντοκράτορος (ό.π., 207, εικ. 103) φέρνει τα χέρια στο στήθος.

²¹⁴³ Η περιγραφή του αγίου δεν συντάσσεται με τις επιταγές της *Ερμηνείας*, όπου άλλοτε αναφέρεται ως αγένειος (*Ερμηνεία*, 159) άλλοτε ως νέος στρογγυλογένης (ό.π., 271) και άλλοτε ως νέος, μαυρότριχος (ό.π., 296).

²¹⁴⁴ Πρόκειται για στοιχείο που αντλείται από τον βίο του. Συγκεκριμένα αναφέρεται: «καταλαβόντων αὐτὸν τῆ χειρὶ ῥάβδον κατέχοντα, ἥτις ξηρὰ οὔσα ἐβλάστησεν» (Delehay, *Synaxarium*, 668.15-17). Πρβλ. Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Μάιος)*, 137-138. Η μνήμη του τιμάται στις 9 Μαΐου (Delehay, *Synaxarium*, 667-670).

²¹⁴⁵ Werner F., «Christophorus, Martyrer», *Lchl*, 5, 496-508, Djordjević, «Saint Christophe», 63-67 (σέρβικα με γαλλική περίληψη), Rigaux, «Saint Christophe», 235-253, όπου βιβλιογραφία και παραδείγματα κυρίως από τη δυτική τέχνη. Πρβλ. *Lchl*, 499-504 (παραδείγματα της δυτικής τέχνης). Βλ. επίσης Τσιουρής, *Αγία Τριάδα*, 268-269, Vitaliotis, *Saint-Etienne*, 324, Τούρτα, *Οι ναοί*, 188, Triantaphyllopoulos, *Die nachbyzantinische*, 171-175, Χατζηδάκης, *Σταυρονικήτα*, 77-78, Chatzidakis, *Théophane*, 333.

στους μεσοβυζαντινούς χρόνους²¹⁴⁶— είναι αυτός του νεαρού, αγένειου μάρτυρα, που ακολουθεί την τυποποιημένη εικονογραφία των αγίων μαρτύρων²¹⁴⁷. Ο εικονογραφικός τύπος που χρησιμοποιείται στη λιτή της Δοχειαρίου διαμορφώθηκε κατά τους παλαιολόγειους χρόνους και αποτελεί μία κατά γράμμα απόδοση του ονόματός του. Δημιουργήθηκε πιθανότατα από ζωγράφους μνημείων της σερβικής αριστοκρατίας, υπό την καθοδήγηση λόγιων μοναχών ή ανθρώπων της εκκλησιαστικής ιεραρχίας, και βασίστηκε σε λογοτεχνικά κείμενα και διηγήσεις σχετικές με τον βίο και τις πράξεις του αγίου. Η παράσταση του, η οποία για πρώτη φορά απαντά στο Lesnovo²¹⁴⁸, αποτελεί μια αλληγορική σκηνή που προβάλλει το ρόλο του αγίου ως μάρτυρα και υπογραμμίζει παράλληλα αυτόν, κάτι που διαφαίνεται στο σύνολο του βίου του, του στύλου του Χριστού και της πραγματικής αλήθειας²¹⁴⁹. Με ανάλογο τρόπο παριστάνεται στον Άγιο Στέφανο στο χωριό Κοπče²¹⁵⁰, στην Αγία Πελαγία στην Άνω Βιάννο²¹⁵¹, και τον Άγιο Ιωάννη Βαπτιστή στο Δισκούρι Μυλοποτάμου Κρήτης²¹⁵². Κατά τον 15ο αιώνα έχουν αποκρυσταλλωθεί τα εικονογραφικά και φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του τύπου, ο οποίος υιοθετείται στους μετά την Άλωση χρόνους στον Άγιο Γεώργιο της Άνω Βιάννου²¹⁵³ και στην εκκλησία των Αγίων Πέτρου και

²¹⁴⁶ Restle, *Kleinasien*, 30. Πρβλ. ό.π., *Lchl*, 5,498. Ο τύπος αυτός συνυπήρχε με αυτόν του κυνοκέφαλου (ό.π., 499) και σπανιότερα του στρατιωτικού (ό.π., *Lchl*, 5, 498) αγίου.

²¹⁴⁷ Με ανάλογο τρόπο παριστάνεται στο Πρωτάτο (*Ιερός Ναός Πρωτάτου*, εικ. 284), την Dečani (Petković – Bošković, *Dečani*, II, εικ. CCLXIV.1) και το Roganovo (Živković, *Roganovo*, 24.9).

²¹⁴⁸ Gabelic, *Lesnovo*, LXII και Djordjević, «Saint Christophe», εικ. 1. Εδώ εικονίζεται νέος, αγένειος, σχεδόν μετωπικός, να φέρει τον Χριστό στον δεξί ώμο και να κρατά με το αριστερό χέρι τον σταυρό του μάρτυρα.

²¹⁴⁹ Βλ. Djordjević, «Saint Christophe», 67. Με αυτόν τον τρόπο αμφισβητείται η δυτική προέλευση του εικονογραφικού τύπου.

²¹⁵⁰ Ό.π., 65, εικ. 2 (σχέδιο). Στην παράσταση του Αγίου Στεφάνου παραλείπεται ο σταυρός του μάρτυρα και διατηρούνται τα υπόλοιπα εικονογραφικά χαρακτηριστικά. Το κατεστραμμένο κάτω μέρος της κεφαλής στην τοιχογραφία δεν επιτρέπει την εξαγωγή περαιτέρω συμπερασμάτων.

²¹⁵¹ Spatharakis, *Mylopotamos province*, εικ. 428.

²¹⁵² Ό.π., εικ. 238.

²¹⁵³ Ό.π., εικ. 429. Η στάση και η κίνηση των δύο μορφών, καθώς και τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του Χριστόφορου είναι όμοια με τα μεταγενέστερα ζωγραφικά παραδείγματα. Διαφοροποιείται μόνο η ενδυμασία. Η λατρεία του αγίου στη Δύση είναι σαφώς πιο διαδεδομένη και αποτελεί αγαπητό θέμα προς εικονογράφηση. Θα μπορούσε κανείς με ευκολία να αναγνωρίσει έμμεσες ή άμεσες επιρροές της δυτικής τέχνης στην ανατολική εικονογραφία (βλ. ενδεικτικά τα παραδείγματα στο Rigaux, «Saint Christophe», 256-266). Η παρουσία του θέματος κατά τον 15ο αιώνα σε έναν τόσο ευρύ χώρο (από τα οθωμανικά Βαλκάνια ως τη Βενετική Κρήτη) φανερώνει κυρίως την αποδοχή ενός χαμένου σήμερα εικονογραφικού προτύπου, οι απαρχές του οποίου μπορούν με ανάλογη ευκολία να αναζητηθούν στην ευρύτερη χριστιανική Ανατολή ή Δύση, ιδίως αν συνυπολογίσει κανείς το γεγονός ότι εμφανίστηκαν σαν παράλληλα φαινόμενα που εξέφραζαν κοινές αντιλήψεις των μεσαιωνικών χρόνων.

Παύλου στο Τύρναβο²¹⁵⁴. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου μεταφέρει τροποποιημένο το σχήμα που έχει χρησιμοποιηθεί νωρίτερα από τον Θεοφάνη στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά²¹⁵⁵, τη Μεγίστη Λαύρα²¹⁵⁶ και τη Σταυρονικήτα²¹⁵⁷. Ομοιότητες, κυρίως ενδυματολογικές, συνδέουν την παράσταση της Δοχειαρίου και με τη μορφή στη λιτή της Φιλανθρωπηγών²¹⁵⁸.

Στο εσωράχιο της κόγχης εικονίζονται δύο από τους εβδομήκοντα αποστόλους και μαθητές του αποστόλου Παύλου, οι συναθλητές Ιάσων και Σωσίπατρος²¹⁵⁹. Ο άγιος Σωσίπατρος (επιγραφή: Ο ΑΓ(Ι)ΟΣ / ΣΩΣΙ / ΠΑΤΡΟΣ) (σχ. 13, αρ. 287 / εικ. 244), επίσκοπος Ικονίου, καταλαμβάνει τη δυτική παρειά του εσωραχίου. Είναι νέος με κοντά καστανά μαλλιά και αραιό γένι²¹⁶⁰. Φορά καφέ - κόκκινο χιτώνα και ιμάτιο σε τόνους του γκριζου που τον τυλίγει αφήνοντας ελεύθερο μόνο το δεξί χέρι. Στην ανατολική πλευρά παριστάνεται ο επίσκοπος Ταρσού Ιάσωνας (επιγραφή: Ο ΑΓ(Ι)ΟΣ / ΙΑ / ΣΩΝ) (σχ. 13, αρ. 288 / εικ. 244). Είναι γέρος με κοντά λευκά μαλλιά, ευρύ μέτωπο και σχετικά οξεία γενειάδα²¹⁶¹. Φορά ενδυμασία όμοια με του Σωσίπατρου, σε τόνους του γκριζου - μπλε και καφέ - πράσινου. Οι δύο απόστολοι σπάνια συμπεριλαμβάνονται στους μεμονωμένους αγίους του εικονογραφικού προγράμματος των ναών, αν και παραστάσεις τους απαντούν ήδη από τη μεσοβυζαντινή εποχή, ενταγμένες

²¹⁵⁴ Grabar, *Bulgarie*, εικ. XLV.c. Ο άγιος Χριστόφορος αποδίδεται με όμοια προσωπογραφικά χαρακτηριστικά και ανάλογη στάση. Εδώ εικονίζεται η συνομιλία μεταξύ Χριστού και αγίου, ενώ ο άγιος μοιάζει να φέρει ανάλογη αμφίεση με τις παραστάσεις των μεταβυζαντινών μνημείων.

²¹⁵⁵ Σοφριανός — Τσιγαρίδας, *Άγιος Νικόλαος Αναπαυσάς*, 234. Εδώ παριστάνεται επίσης να στρέφει το βλέμμα προς τον θεατή. Με τα ίδια φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά, αλλά ως μάρτυρας σε μετάλλιο, εικονίζεται στον κυρίως ναό της Δοχειαρίου (Millet, *Monuments*, εικ. 227.2). Ως μάρτυρας, ολόσωμος εικονίζεται και στη μονή Δουσίκου (αδημοσίευτη, φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.).

²¹⁵⁶ Millet, *Monuments*, εικ. 138.2. Ο Θεοφάνης στη Μεγίστη Λαύρα μεταφέρει τον εικονογραφικό τύπο που χρησιμοποίησε για την απόδοση του αγίου στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά. Διαφοροποιείται η μορφή του Χριστού, ο οποίος στη Μεγίστη Λαύρα ευλογεί και δεν κρατά κλειστό ειλητό.

²¹⁵⁷ Χατζηδάκης, *Σταυρονικήτα*, 143. Παράστασή του αναφέρεται και στο παρεκκλήσιο του Ακάθιστου στη μονή Διονυσίου, στη ζώνη αγίων σε προτομή (Τουτός — Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 250, αρ. 158, σχ. 6.2.1), ενώ στο Βαφειάδης, «Παρεκκλήσιο Ακάθιστου», 445-446 (αρ. 180), ανάμεσα στους ολόσωμους αγίους.

²¹⁵⁸ Γαρίδης — Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 98, εικ. 147.

²¹⁵⁹ Delehaye, *Synaxarium*, 633-63. Η μνήμη τους τιμάται στις 28 Απριλίου.

²¹⁶⁰ Στην *Ερμηνεία* του Διονυσίου αναφέρονται δύο απόστολοι με το όνομα Σωσίπατρος. Ο ένας χαρακτηρίζεται νέος στρογγυλογένης (*Ερμηνεία*, 152, 263) και ο άλλος γέρων οξυγένης (ό.π., 264, 299).

²¹⁶¹ Περιγράφεται κι αυτός άλλοτε ως νέος αρχιγένης (*Ερμηνεία*, 152, 299) και άλλοτε ως γέρων οξυγένης (ό.π., 264).

συνήθως στην παράσταση της Σύναξης των Εβδομήκοντα Αποστόλων²¹⁶². Ο φυσιογνωμικός τύπος του Σωσίπατρου, καθιερωμένος από τη μέση βυζαντινή περίοδο, υιοθετείται για την απόδοση του αγίου στην ψηφιδωτή παράσταση του Όσιου Λουκά²¹⁶³, στον Πραξαπόστολο της μονής Σινά (Cod. gr. 275)²¹⁶⁴ καθώς και στη μεταγενέστερη τοιχογραφία στο καθολικό της μονής Βατοπαιδίου²¹⁶⁵. Ο άγιος Ιάσων εικονίζεται στη βυζαντινή εικονογραφία συνήθως ως άνδρας ώριμης ηλικίας, οξυγένης ή στρογγυλογένης²¹⁶⁶. Οι δύο άγιοι αποδίδονται με τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά της Δοχειαρίου στις παραστάσεις του μαρτυρίου τους στις λιτές των μονών Μεταμόρφωσης Μετεώρων και Δουσίκου²¹⁶⁷, απ' όπου προφανώς ο ζωγράφος της Δοχειαρίου αντλεί το πρότυπό του για την απόδοσή τους ανάμεσα στις μεμονωμένες μορφές αγίων²¹⁶⁸.

Ανάμεσά τους, και πάνω από τον άγιο Χριστόφορο, ιστορείται ο άγιος Γοβδελαάς (επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ / ΓΟΒΔΕ / ΛΕΑΣ) (σχ. 13, αρ. 291 / εικ. 243,

²¹⁶² Για την εικονογραφία τους βλ. Kaster K. G., «Sosipater», *Lchl*, 8, 385, Kaster G., «Jason von Korfu», *Lchl*, 7, 59, Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κέρκυρας*, 111-112. Χρησιμοποιούνται κάθε φορά διαφορετικοί εικονογραφικοί και φυσιογνωμικοί τύποι για την απόδοση των αγίων. Ο απόστολος Σωσίπατρος, στην παλαιότερη παράστασή του, στο Μηνολόγιο του Βασιλείου (*Il menologio di Basilio*, 173) εικονίζεται ως επίσκοπος με άσπρα μαλλιά και μυτερή λευκή γενειάδα. Ακόμη και στην περίπτωση της παράστασης της Σύναξης των Εβδομήκοντα δεν είναι απαραίτητο να εντάσσονται όλοι οι άγιοι, ενώ συνήθως εικονίζονται ως ιεράρχες σε διάφορες ενδυματολογικές παραλλαγές. Για την εικονογραφία τους βλ. Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 255-257, Ασπρά-Βαρδαβάκη – Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, 182-191, Kanari, *Galataki*, 171-172, Κουκιάρης Σ. αρχιμ., «Η Σύναξη των Ό' Αποστόλων στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή εικονογραφία», *Κληρονομιά*, 18 (1986), 289-304, όπου συγκεντρωμένα όλα τα βυζαντινά και μεταβυζαντινά παραδείγματα, καθώς και σχετική βιβλιογραφία.

²¹⁶³ Εικόνα του στη βιβλιογραφία αναφέρεται στην έκδοση των Stikas G. – Papahatzidakis P., *Mosaïques d'Hosios Lukas*, II, Athènes (;), εικ. 39.

²¹⁶⁴ Der Nersessian, «The Praxapostolos», εικ. 15.

²¹⁶⁵ Millet, *Monuments*, εικ. 91.3. Παράστασή του αναφέρεται επίσης στο διακονικό της Χιλανδαρίου (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 83, αρ. 202), ανάμεσα στους συλλειτουργούντες ιεράρχες, όπως και στη Manasija [Ζίνκονιό Β., *Les monuments de la peinture serbe médiévale. Manasija. Les dessins des fresques*, Βελιγράδι 1983, αρ. 27 (διακονικό)]. Κατά τους μετά την Άλωση χρόνους συμπεριλαμβάνεται στους μεμονωμένους αγίους της φάσης του 1602/3 στην τράπεζα της μονής Διονυσίου (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 268, αρ. 126 και Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 126) και στο παρεκκλήσιο του Γενέσιου του Προδρόμου στη μονή Χιλανδαρίου, του 1683/4 (ό.π., 214, αρ. 36).

²¹⁶⁶ Βλ. Πραξαπόστολος μονής Σινά (Der Nersessian, «The Praxapostolos», εικ. 15) και το μέταλλιο στη μονή Βατοπαιδίου (Millet, *Monuments*, εικ. 91.3). Στα παραδείγματα της ύστερης βυζαντινής περιόδου (Οδηγήτρια-Αφεντικό και Παντάνασσα στο Μυστρά) δεν έχουν ταυτιστεί οι μορφές των δύο αποστόλων (Dufrenne S., *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris 1970, pl. 14-16, sch. X.a-e, 24-27, Ασπρά-Βαρδαβάκη – Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, 184-189).

²¹⁶⁷ Αδημοσίευτες. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Η σκηνή εντάσσεται στον κύκλο του Μηνολόγιου.

²¹⁶⁸ Με αντεστραμμένα τα προσωπογραφικά τους χαρακτηριστικά αποδίδονται αργότερα οι δύο άγιοι από τον Εμμανουήλ Τζάνε στις φορητές εικόνες του ναού των Αγίων Ιάσωνα και Σωσίπατρου στην Κέρκυρα (Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κέρκυρας*, εικ. 52-53).

244). Είναι νέος με κοντά πυκνά φουντωτά μαλλιά και κοντό γένι²¹⁶⁹. Κρατά διάλιθο σταυρό στο δεξί χέρι και υψώνει το αριστερό με ανεστραμμένη την παλάμη. Στο κεφάλι φέρει διάλιθο στέμμα και φορά την πιο επιμελημένη ίσως εκδοχή της πολυτελούς ενδυμασίας των αγίων μαρτύρων της λιτής. Αποτελείται από βαθυκόκκινο χειριδωτό χιτώνα με επιρράμματα, πράσινη ζώνη στη μέση και πορτοκαλί μανδύα²¹⁷⁰. Ο ιδιαίτερα φροντισμένος μανδύας του, με εσωτερική επένδυση γούνας και πλούσια εξωτερική διακόσμηση, πορπώνεται στον λαιμό, πέφτει ελεύθερος στα δεξιά του αγίου και διπλώνεται πάνω από το αριστερό χέρι, ενώ στην αριστερή πλευρά διπλώνει πάνω από τον ώμο και πέφτει εμπρός. Ο άγιος Γοβδελαάς εμφανίζεται στα εικονογραφικά προγράμματα των ναών της υστεροβυζαντινής ζωγραφικής²¹⁷¹ συνήθως ως νέος αγένειος μάρτυρας με πολυτελή αμφίεση, όπως αρμόζει σε έναν βασιλικής καταγωγής άγιο. Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου τροποποιεί τον εικονογραφικό τύπο που ακολουθείται στα περισσότερα μνημεία του 16ου αιώνα της “Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας”²¹⁷² και τον προσαρμόζει στην αισθητική της αγιορείτικης

²¹⁶⁹ Στην *Ερμηνεία*, 159, 271, όπως και στο μαρτύριό του (ό.π., 193), περιγράφεται ως νέος αγένειος. Η μνήμη του Πέρση βασιλιά και μάρτυρα τιμάται στις 29 Σεπτεμβρίου (*Delehaye, Synaxarium*, 89-90).

²¹⁷⁰ Το δεξί μανίκι του χιτώνα του ζωγραφίζεται πράσινο, όπως και η ζώνη, σε μια στιγμή απροσεξίας του αγιογράφου. Επίσης, δεν καταφέρνει να αποδώσει οργανικά τον πολύπλοκο τρόπο που πέφτει ο μανδύας στους ώμους του.

²¹⁷¹ Simić-Lazar, *Kalenić*, 198-199, εικ. XXIV, 23. Στο ίδιο αναφέρεται ότι παραστάσεις του αγίου απαντούν επίσης στη Manasija και στη Ljubostinja (ό.π., 199, σημ. 527). Πρβλ. Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 248-249 και σημ. 1931, για παραστάσεις του σε μνημεία της μεταβυζαντινής περιόδου. Ο άγιος εικονίζεται ανάμεσα στους ολόσωμους αγίους στο νότιο χοροστάσιο της Ιβήρων (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 172, αρ. 171), στον βόρειο τοίχο της Παντοκράτορος (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 322, αρ. 329) και στη ζώνη των αγίων σε μετάλλια στον βόρειο τοίχο του Ρογανο (Ζίνκονις, *Ρογανο*, 26.7). Για την εικονογραφία του αγίου στα μεταβυζαντινά μνημεία πρβλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, 104-105.

²¹⁷² Ο εικονογραφικός και φυσιογνωμικός τύπος που καθιερώνεται στη μονή Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, εικ. 66.α και Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 72, εικ. 99, 73, εικ. 101 λεπτομέρεια) ακολουθείται από τους ζωγράφους που κινούνται στο καλλιτεχνικό ρεύμα της “Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας”. Όμοια αποδίδεται στις μονές Ντίλιου (Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 244, εικ. 408), Βαρλαάμ (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, εικ. 84.α), Ζάβορδας (Semoglou, *Saint-Nicolas*, εικ. 59), στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου της Μεγίστης Λαύρας (ό.π., εικ. 55.β) και στη μονή Γαλατάκη [Καναρί, *Galataki*, 199 και Κανάρη Τ., «Οι τοιχογραφίες του κυρίως ναού του καθολικού της μονής Γαλατάκη στη λίμνη Ευβοίας (Γεώργιος και Φράγκος Κονταρής, 1568)», *ΑΕΜ ΛΖ* (2007), 59, εικ. 52, 55].

εικονογραφίας της περιόδου²¹⁷³. Διαφοροποιείται ακόμη και από την παράσταση στον νάρθηκα της Διονυσίου²¹⁷⁴, από τον διάκοσμο της οποίας αντλεί ενίοτε τα πρότυπά του.

Στη συνέχεια του νότιου τοίχου παριστάνεται ο άγιος **Μαρτινιανός** (επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ / ΜΑΡΤΙΝΙ / ΑΝΟΣ) (σχ. 13, αρ. 292 / εικ. 245). Είναι γέρος με κοντά λευκά μαλλιά και μακριά διχαλωτή γενειάδα²¹⁷⁵. Φορά χιτώνα σε τόνους του καφέ - κόκκινου (σήμερα ξεθωριασμένα), πράσινο ιμάτιο και σκούρο γκριζο ανάλαβο με διακοσμημένες παρυφές και το συμπίλημα εκατέρωθεν των κεραιών σταυρού στο ύψος του στήθους IC / XC / N(I) / K(A). Ο μεγαλόσχημος μοναχός υψώνει το δεξί χέρι προς τα αριστερά με ανεστραμμένη την παλάμη και κρατά στο αριστερό ανοικτό ειλητάριο με την επιγραφή Ο ΑΓΑΠΩΝ / ΤΟΝ Θ(ΕΟ) Ν, ΚΑ / ΤΑΦΡΟΝΕΙ / ΤΩΝ ΦΘΕΙΡΟ / ΜΕΝΩ, ΚΑΙ / ΠΡΟΤΙΜΑ ΤΗΝ / ΓΝΩΣΙΝ ΑΥΤΟΥ. Παράσταση του αγίου Μαρτινιανού απαντά ήδη στη μεσοβυζαντινή ζωγραφική²¹⁷⁶, ενώ φαίνεται να εντάσσεται στο εικονογραφικό πρόγραμμα των ναών –ανάμεσα στους αγίους του Μηνολογίου– στους ύστερους βυζαντινούς χρόνους²¹⁷⁷. Ο φυσιογνωμικός τύπος με τον οποίο αποδίδεται στη λιτή της

²¹⁷³ Ο Γοβδελαάς εντάσσεται σπάνια στο εικονογραφικό πρόγραμμα των αγιορείτικων μνημείων. Εκτός από τις περιπτώσεις των καθολικών της Ιβήρων και Παντοκράτορος, παράσταση του αγίου αναφέρεται επίσης σε μετάλλιο στον ναό των Αγίων Αναργύρων της μονής Βατοπαιδίου (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 151, αρ. 31), ανάμεσα στους ολόσωμους αγίους του νότιου χοροστασίου της μονής Κουτλουμουσίου (ό.π., 302, αρ. 289), στον νάρθηκα της μονής Διονυσίου (*Μονή Διονυσίου*, εικ. 544), στο παρεκκλήσιο της Παναγίας Παραμυθίας της μονής Βατοπαιδίου (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 146, αρ. 216) και στην τράπεζα της Δοχειαρίου (ό.π., 355, αρ. 80 και Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 173, εικ. 66), όπου μεταφέρεται ο καθιερωμένος εικονογραφικός τύπος του νέου αγένειου μάρτυρα με στέμμα.

²¹⁷⁴ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 544. Εδώ εικονίζεται ολόσωμος νέος και αγένειος με στέμμα στην κεφαλή. Στο αριστερό χέρι κρατά τον σταυρό του μάρτυρα και στο δεξί ανοικτό ειλητό και ξίφος. Φέρει επίσης πλούσια ενδυμασία, αλλά σαφώς πιο απλή και λιγότερο διακοσμημένη συγκριτικά με τις βασιλικές αμφιέσεις των μνημείων της “Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας”.

²¹⁷⁵ Ως γέρος οξυγένης αναφέρεται στην *Ερμηνεία*, 163, 293. Η μνήμη του αναχωρητή από την Καισάρεια της Παλαιστίνης τιμάται στις 13 Φεβρουαρίου (Delehay, *Synaxarium*, 461-462).

²¹⁷⁶ Στο Μηνολόγιο του Βασιλείου (*Il menologio di Basilio*, 395). Παριστάνεται ως άνδρας ώριμης ηλικίας με κοντά μαλλιά και γένι, δεόμενος προς τμήμα ουρανού. Πρβλ. Kimpel S., «Martinian von Palästina», *Lchl*, 7, 581.

²¹⁷⁷ Στο Staro Nagoricino (Millet, *La peinture*, III, εικ. 108.3) ανάμεσα στους αγίους του Φεβρουαρίου. Πρόκειται για άνδρα ώριμης ηλικίας με κοντά μαλλιά και φουντωτή γενειάδα. Αποδίδεται δεόμενος και μετωπικός, ενδευμένος ως μεγαλόσχημος μοναχός.

Δοχειαρίου χρησιμοποιείται νωρίτερα στην τράπεζα της Λαύρας²¹⁷⁸ και υιοθετείται με μικρές κάθε φορά τροποποιήσεις στη λιτή²¹⁷⁹ και την τράπεζα²¹⁸⁰ της Διονυσίου, καθώς και στις μονές Μεταμόρφωσης Μετεώρων και Δουσίκου²¹⁸¹.

Ακολουθεί το Όραμα του αγίου Παχωμίου. Αριστερά εικονίζεται ο άγιος Παχώμιος (επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ / ΠΑΧΩ / ΜΙΟΣ) (σχ. 13, αρ. 293, 294 / εικ. 246) με πορτοκαλόχρωμο λιτό χιτώνα. Είναι γέρος με ευρύ μέτωπο, κοντά μαλλιά και μακριά γενειάδα που απλώνει σε βοστρύχους²¹⁸². Κινείται προς τα αριστερά, ενώ στρέφει το κεφάλι προς τα πίσω και υψώνει τα δύο χέρια με ανεστραμμένες τις παλάμες στο ύψος του στήθους δηλώνοντας έκπληξη και φόβο καθώς βλέπει τον άγγελο. Ο άγγελος, στη δεξιά πλευρά της σύνθεσης, παριστάνεται με απλωμένα τα φτερά, νέος, αγένειος και ενδεδυμένος μεγαλόσχημος μοναχός. Φορά πράσινο χιτώνα, βαθυκόκκινο μανδύα, που πορπώνεται στον λαιμό, αφήνοντας να φανεί ο σταυρός του, σκούρο γκριζο ανάλαβο και ομόχρωμο κουκούλι με το συμπλήμα IC / ΧC / N(I) / K(A) εκατέρωθεν των κεραιών του σταυρού. Υψώνει το δεξί χέρι δείχνοντας το μοναστικό κουκούλι, ενώ στο δεξί κρατά ξεδιπλωμένο ειλητάριο με την επιγραφή EN ΤΟΥΤΩ / ΤΩ ΣΧΗΜΑ / ΤΙΣ ΩΘΗΣΕ / ΤΑΙ ΠΑΣΑ / ΣΑΡΞ. Ω ΠΑ / ΧΩΜΙΕ. Το εικονογραφικό θέμα του οράματος του Παχωμίου είναι ιδιαίτερα αγαπητό στους μετά την Άλωση χρόνους λόγω του μοναστικού και διδακτικού του χαρακτήρα και εντάσσεται στα εικονογραφικά προγράμματα των

²¹⁷⁸ Millet, *Monuments*, εικ. 147.2 και Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 56-57, εικ. 28. Εικονίζεται επίσης ως μεγαλόσχημος μοναχός με κοινά προσωπογραφικά χαρακτηριστικά, να υψώνει όμως το δεξί χέρι στο ύψος του στήθους και να κρατά με το αριστερό ειλητάριο όπου αναγράφεται διαφορετική επιγραφή. Με ανάλογο τρόπο αποδίδεται στον νότιο τοίχο του βορειοδυτικού διαμερίσματος του κυρίως ναού της Δοχειαρίου (προσωπική παρατήρηση). Παράσταση του αγίου αναφέρεται επίσης στο νοτιοανατολικό οψοφυλάκιο της τράπεζας της Λαύρας (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριον*, 92, αρ. 262), καθώς και στη λιτή του Παλαιού Καθολικού της μονής Ξενοφώντος (ό.π., 405, αρ. 111).

²¹⁷⁹ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 420 και 445 (λεπτομέρεια). Αποδίδεται σε προτομή, με ανάλογα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά, ενδεδυμένος ως μεγαλόσχημος μοναχός, να ανοίγει τα χέρια. Στο αριστερό χέρι κρατά ειλητάριο που ξεδιπλώνεται προς τα πάνω, στο οποίο αναγράφεται διαφορετική επιγραφή.

²¹⁸⁰ Millet, *Monuments*, εικ. 212.3 και Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 109, εικ. 31. Ακολουθείται ο εικονογραφικός και φυσιογνωμικός τύπος που χρησιμοποιείται στην τράπεζα της Λαύρας.

²¹⁸¹ Αδημοσίευτες. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Παράστασή του, ιδιαίτερα φθαρμένη, διατηρείται επίσης στον νότιο εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 212 και Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 186, εικ. 316).

²¹⁸² *Ερμηνεία*, 162-163, 293. Η μνήμη του αγίου Παχωμίου από τη Θηβαΐδα της Αιγύπτου, όπου ίδρυσε πολλά μοναστήρια, τιμάται στις 15 Μαΐου [Delehaye, *Synaxarium*, 683-686 και *Synaxaria Selecta* (Mai 15.), 683.49-686.60]. Η ιστορία του αγγέλου που δίνει τους κανόνες στον Παχώμιο δεν περιέχεται στους αρχαιότερους βίους του στα ελληνικά και κοπτικά. Το στοιχείο αυτό εμφανίζεται στη Λαυσαϊκή Ιστορία του Παλλαδίου (400-406 περίπου). Πρβλ. Halkin Fr., «Histoire Lausiaque et des Vies Grecques de S. Pachôme», *AB*, XLVIII (1930), 257-301.

μοναστηριακών ναών και τραπεζών²¹⁸³. Ως μεμονωμένη μορφή ο Παχώμιος εμφανίζεται ήδη από τη μεσοβυζαντινή εποχή²¹⁸⁴, ενώ το όραμά του είναι γνωστό από έργα της παλαιολόγειας περιόδου²¹⁸⁵. Ο τύπος που υιοθετείται στη λιτή ακολουθεί πρότυπο που δημιουργήθηκε πιθανότατα τον 15ο αιώνα²¹⁸⁶. Η παράσταση συνδέεται άμεσα με τις παρόμοιες σκηνές στις μονές των Αγίου Νικολάου Αναπαυσά²¹⁸⁷, Δουσίκου²¹⁸⁸ και Ρουσάνου²¹⁸⁹. Με ανάλογο τρόπο ιστορείται επίσης στη Μυρτιά Αιτωλίας²¹⁹⁰, στον βόρειο εξωνάρθηκα της Φιλανθρωπηών²¹⁹¹ και στη μονή Βαρλαάμ²¹⁹².

Στην κόγχη που ανοίγεται στην ανατολική πλευρά του βόρειου τοίχου έχει τοποθετηθεί ακόμη ένα ξύλινο ντουλάπι (εικ. 209), το οποίο καλύπτει το

²¹⁸³ Για την εικονογραφία του βλ. Weigert C., «Pachomius von Theben», *Lchl*, 8, 107-108, Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 262-263, Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 103-104, Georgitsoyanni, *Les peintures*, 249, Τούρτα, *Οι ναοί*, 165-166. Βλ. επίσης Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 358-359, για την παράσταση του οράματος στις τράπεζες του Αγίου Όρους.

²¹⁸⁴ Βλ. ενδεικτικά την παράσταση στον Όσιο Λουκά (Στίκας, *Το οικοδομικόν χρονικόν*, 32) όπου εικονίζεται ως μοναχός, μάρτυρας με μυτερή γενειάδα και κοντά μαλλιά, όπως επίσης στη Νέα Μονή Χίου (Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου*, 183, εικ. 81), την Εγκλειστρα του Νεοφύτου στην Κύπρο (Mango – Hawkins, «St Neophytos», εικ. 79) και το Monreale (Brodbeck, *Les saints de Monreale*, 636-639, αρ. 138). Πρβλ. Georgitsoyanni, *Les peintures*, 249, σημ. 84, 85 και Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 262, σημ. 2100, όπου και μεταβυζαντινά παραδείγματα.

²¹⁸⁵ Βλ. ενδεικτικά την παράσταση στην Ολυμπιώτισσα Ελασσόνας (Constantinides, *The wall paintings*, I, 219-220 και II, εικ. 182, 92), όπου εικονίζεται περισσότερο η συνομιλία του αγίου με τον άγγελο, όπως επίσης στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, 205-206, εικ. 106) και στο Πρωτάτο (*Ιερός Ναός Πρωτάτου*, εικ. 301). Πρόκειται για τον πιο συνηθισμένο τύπο εικονογράφησης του οράματος στην ύστερη βυζαντινή περίοδο. Στις παραπάνω μελέτες αναλυτική βιβλιογραφία και παραδείγματα. Πρβλ. Georgitsoyanni, *Les peintures*, 249, σημ. 86.

²¹⁸⁶ Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 262. Η ταραγμένη στάση του Παχωμίου συναντάται στον ναό των Αποστόλων Πέτρου και Παύλου στο Τύρνοβο (Boschkon A., *Die Bulgarische Malerei von den anfangen bis zum 19. Jahrhundert*, Recklinghausen 1969, 206)

²¹⁸⁷ Σοφιανός — Τσιγαρίδας, *Άγιος Νικόλαος Αναπαυσάς*, 312-313. Μεταφέρεται ο εικονογραφικός τύπος που χρησιμοποιείται από τον Θεοφάνη με κάθε σχεδόν λεπτομέρεια. Διαφορετικός είναι ο τρόπος που ο άγγελος κρατά το ειλητάριο, το οποίο ανεμίζει προς τα πάνω και αριστερά.

²¹⁸⁸ Βελένης, «Πρώτες πληροφορίες», εικ. 2.α. Ο ίδιος τύπος ελαφρώς τροποποιημένος χρησιμοποιείται στις μονές Μεταμόρφωσης (Χατζηδάκης — Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, 119) και Ρουσάνου (Βελένης, «Πρώτες πληροφορίες», εικ. 3.α.) στα Μετέωρα. Εδώ ο Παχώμιος κρατά στο αριστερό χέρι ράβδο. Τα υπόλοιπα στοιχεία παραμένουν κοινά σε όλες τις προαναφερθείσες παραστάσεις.

²¹⁸⁹ Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 230, εικ. 187-189.

²¹⁹⁰ Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, εικ. 122.

²¹⁹¹ Γαρίδης — Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 126, εικ. 196.

²¹⁹² Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, εικ. 50-52. Μεταφέρεται ο τύπος της Μεταμόρφωσης Μετεώρων.

μεγαλύτερο μέρος της²¹⁹³. Σήμερα ορατές είναι μόνο οι δύο παραστάσεις στο εσωράχιο από τον κύκλο της Γένεσης και ίχνη από τους ολόσωμους αγίους στη δυτική και ανατολικά παρειά της καμάρας. Η ομάδα των ολόσωμων αγίων στη λιτή έκλεινε πιθανότατα με τις μορφές των αγίων Ανδρόνικου και Τάραχου²¹⁹⁴.

²¹⁹³ Και αυτός ο αποθηκευτικός χώρος υπάρχει στη λιτή πριν από το 1927 και την έκδοση του λευκώματος του G. Millet για τα μνημεία του Αγίου Όρους (Millet, *Monuments*, εικ. 240.2). Τα προβλήματα από την υγρασία που είναι ορατά σε σημεία του βόρειου τοίχου είχαν προφανώς καταστρέψει την τοιχογραφία στο τύμπανο της κόγχης και σήμερα καλύπτεται από νεότερο επίχρισμα.

²¹⁹⁴ Στη δυτική πλευρά διακρίνεται η επιγραφή που συνοδεύει τον άγιο: Ο ΑΓΙΟΣ / ΑΝΔΡΟ / [ΝΙΚΟΣ]. Αντίστοιχα στην ανατολική πλευρά: [Ο ΑΓΙΟΣ ΤΑΡΑ] / ΧΟΣ. Πρβλ. Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 348, αρ. 295-296. Η μνήμη των συναθλητών Πρόβου, Τάραχου και Ανδρόνικου τιμάται στις 12 Οκτωβρίου (Delehaye, *Synaxarium*, 131-132). Οι άγιοι εικονίζονται σε διπλάνες θέσεις στο Πρωτάτο (*Ιερός Ναός Πρωτάτου*, εικ. 119-120), στον κυρίως ναό της Μεγίστης Λαύρας (Millet, *Monuments*, εικ. 117.1), στη μονή Φιλανθρωπηγών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 133 και Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 98, εικ. 147), στη μονή Διονυσίου (*Μονή Διονυσίου*, εικ. 368, 371 και Γκιολές, *Οι τοιχογραφίες Διονυσίου*, 147), σε μετάλλια στη μονή Δουσίκου (αδημοσίευτη, Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.) και στον κυρίως ναό της μονής Δοχειαρίου (προσωπική παρατήρηση), απ' όπου προφανώς ο ζωγράφος αντλεί το πρότυπό του.

Γ. Γενικές παρατηρήσεις στο εικονογραφικό πρόγραμμα και την εικονογραφία

Ο επικεφαλής ζωγράφος και το ζωγραφικό συνεργείο που ανέλαβαν την ιστορία του καθολικού της Δοχειαρίου συντάσσονται απόλυτα με τις επιταγές της “Κρητικής” Σχολής τοιχογραφίας του 16ου αιώνα και τους τρόπους που αποκρυσταλλώθηκαν από τον Θεοφάνη και τους συνεχιστές του στα μοναστηριακά κέντρα του Αγίου Όρους και των Μετεώρων. Το ζωγραφικό συνεργείο αναπτύσσει στους τοίχους του νάρθηκα και της λιτής ένα άρτια οργανωμένο σύνολο, προσαρμόζοντας το πλούσιο απόθεμα των εικονογραφικών κύκλων και θεμάτων που έχει στη διάθεσή του στις αρχιτεκτονικές επιφάνειες των δύο χώρων. Πρόκειται για έναν από τους πλουσιότερους θεματολογικά ζωγραφικούς διακόσμους νάρθηκα της εποχής. Ανάλογο παράδειγμα πλήρους ανάπτυξης του εικονογραφικού προγράμματος του νάρθηκα και σαφώς πιο αναλυτικής σε ορισμένα σημεία αντιμετώπισης συναντάται στο καθολικό της μονής Φιλανθρωπηνών²¹⁹⁵, έργο διαφορετικών χρονολογικών φάσεων όπου οι ζωγράφοι έχουν στη διάθεσή τους μία λιτή και τρεις εξωνάρθηκες για την ανάπτυξη του εικονογραφικού προγράμματος.

Η ανάλυση του εικονογραφικού προγράμματος του νάρθηκα και της λιτής του καθολικού της μονής Δοχειαρίου ανέδειξε ότι ο ζωγράφος της Δοχειαρίου οργανώνει το εικονογραφικό πρόγραμμα ακολουθώντας τις αρχές που καθορίζουν αυτό νάρθηκα, όπως διαμορφώθηκε κατά τη διάρκεια της ύστερης βυζαντινής περιόδου στον ευρύτερο βαλκανικό χώρο και εφαρμόστηκε, με

²¹⁹⁵ Βλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 221-222, 232-234 και 95-219 και ανωτέρω σελ. 87-88.

κάποιες κάθε φορά αποκλίσεις, στα περισσότερα μνημεία της περιόδου μετά την Άλωση²¹⁹⁶.

Ο μονόχωρος νάρθηκας και η ευρύχωρη τετρακίονια λιτή του καθολικού της Δοχειαρίου αποτελούν ιδανικούς χώρους για την πλήρη ανάπτυξη του εικονογραφικού προγράμματος. Ο ζωγράφος, προφανώς σε άμεση συνεργασία με τους παραγγελιοδότες Μολδαβούς ηγεμόνες και τους Αγιορείτες επιβλέποντες μοναχούς, οργανώνει με παραδειγματικό τρόπο τις συνθέσεις του γύρω από τον εσχατολογικό, δοξαστικό και σωτηριολογικό άξονα του προγράμματος του νάρθηκα συνδυάζοντας την εμπειρία προηγούμενων προγραμμάτων (λιτή, νάρθηκας και παρεκκλήσιο Ακάθιστου μονής Διονυσίου-1546/7, λιτές Μεταμόρφωσης Μετεώρων-1552, Δουσίκου-1557 και Ρουσάνου-1560)²¹⁹⁷ με τις προσωπικές του επιλογές. Οι άμεσες ή έμμεσες αναφορές στα προαναφερθέντα έργα και ο αλληλοσυμπληρούμενος χαρακτήρας των εικονογραφικών προγραμμάτων συνδέουν τον ζωγραφικό διάκοσμο με τον ζωγράφο Τζώρτζη και το συνεργείο του. Στον ζωγράφο Τζώρτζη εξάλλου αποδίδεται μέρος της

²¹⁹⁶ Στα λιγοστά και διάσπαρτα στον Βαλκανικό χώρο μνημεία, κυρίως σε ναούς της Σερβίας, όπως στο Lesnovo και το Kalenić, αλλά και στους μεταγενέστερους νάρθηκες των μονών Dobrovaţ, Humor, Hârliău, Probota, Moldoviţa, Voroneţ και Suceviţa στη Μολδαβία (βλ. σελ. 175-178). Η ορθόδοξη μνημειακή ζωγραφική περνά κατά τους ύστερους Βυζαντινούς χρόνους από τα μεγάλα καλλιτεχνικά κέντρα του Βυζαντίου προς την περιφέρεια και τον Βαλκανικό Βορρά, όπου οι πολιτικές, οικονομικές και κοινωνικές συνθήκες επιτρέπουν και υποστηρίζουν την ανάπτυξη της τοιχογραφίας, η οποία χρησιμοποιείται παράλληλα ως έκφραση πολιτικής ιδεολογίας. Η σκυτάλη των συνεχιστών της βυζαντινής παράδοσης δίνεται στην πορεία στα ημιαυτόνομα ορθόδοξα πριγκιπάτα των παραδουνάβιων περιοχών, όπου επιπλέον η θρησκευτική ζωγραφική ανακαλύπτει νέους τρόπους εικαστικής έκφρασης, ανανεώνοντας την παραδοσιακή τοιχογραφία. Μέσω του Αγίου Όρους, το οποίο από νωρίς απέκτησε τον ρόλο της κιβωτού της Ορθοδοξίας, και των σχέσεων που αναπτύχθηκαν ανάμεσα στις μονές του και τις ορθόδοξες περιοχές των Βαλκανίων, η τέχνη (μαζί βέβαια πάντοτε με την πίστη και τις υπόλοιπες κοινές πολιτισμικές αναφορές) αποτέλεσε κοινό τρόπο έκφρασης και μέσο διάδοσης ιδεών, ιδίως μετά την κατάργηση των συνόρων από τους Οθωμανούς και την ένταξη όλων αυτών των περιοχών κάτω από την εξουσία της Υψηλής Πύλης. Η τέχνη που αναπτύσσεται στα νέα μεγάλα καλλιτεχνικά κέντρα, μοναστικά ή αστικά, επηρεάζει ευρύτερες περιοχές και αποκτά στην πορεία κυρίαρχο ρόλο στην ορθόδοξη εικαστική έκφραση. Η έντονη καλλιτεχνική δραστηριότητα στον ελλαδικό χώρο κατά τον 16ο αιώνα είναι μέρος του ιδιόμορφου εκείνου κοινωνικού συστήματος της Ισλαμικής αυτοκρατορίας που εξέφραζε την πολιτική του οθωμανικού κράτους απέναντι στο άτομο μέσω του Πατριαρχείου και των κατά τόπους εκκλησιών, οι οποίοι έδρασαν ως θρησκευτικοί μηχανισμοί και οργανωμένοι διοικητικοί φορείς (Inalcik H., «The status of the Greek Orthodox Patriarch under the Ottomans», *Turcica* XXI-XXIII (1991) 420. Πρβλ. Κολοβός Η., «Το Άγιον Όρος και η συγκρότηση της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας», 1453: *Η Άλωση της Κωνσταντινούπολης και η μετάβαση από τους μεσαιωνικούς στους νεώτερους χρόνους*, 109 και Inalcik, «Greek Orthodox Patriarch», 416-421), αλλά και της διασφαλισμένης πλέον ειρήνης στη Βαλκανική χερσόνησο επί Σουλεϊμάν του Μεγαλοπρεπούς, μέσου πρόσθετης εξασφάλισης της οικονομικής ανάκαμψης της Οθωμανικής αυτοκρατορίας (Χασιώτης Ι. Κ., *Μεταξύ Οθωμανικής κυριαρχίας και Ευρωπαϊκής πρόκλησης. Ο ελληνικός κόσμος στα χρόνια της τουρκοκρατίας*, Θεσσαλονίκη 2001, 47-48). Πρβλ. σχετικά σελ. 82 κ.ε. και τις γενικές παρατηρήσεις στο εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα και της λιτής.

²¹⁹⁷ Βλ. παρουσίαση εικονογραφικού προγράμματος και χαρακτήρα του (βλ. αναλυτικά 65-82 και 82-89).

διακόσμησης του καθολικού και του παρεκκλησίου του Ακάθιστου της μονής Διονυσίου, καθώς επίσης τα ζωγραφικά σύνολα των μονών Μεταμόρφωσης Μετεώρων, Δουσίκου και Ρουσάνου²¹⁹⁸. Εντυπωσιακή είναι επίσης, όπως άλλωστε προαναφέρθηκε, η σχέση –κυρίως ως προς το πλήθος των παραστάσεων και όχι ως προς τη διάταξη τους– που παρατηρείται με το εικονογραφικό πρόγραμμα των πρόναων της Φιλανθρωπηνών (1560)²¹⁹⁹. Ανάλογες σχέσεις παρατηρούνται επίσης με την οργάνωση των εικονογραφικών προγραμμάτων στους νάρθηκες των μολδαβικών ναών της περιόδου²²⁰⁰. Τόσο σε θέματα ζωγραφικής, όπως άλλωστε και σε αρχιτεκτονικά ζητήματα²²⁰¹, τα “ξένα” δάνεια επιλέγονται προσεκτικά και προσαρμόζονται απόλυτα στο βυζαντινό περιβάλλον του Αγίου Όρους, πρακτική γνωστή άλλωστε από τον βασικό εκπρόσωπο της “Κρητικής” Σχολής Θεοφάνη²²⁰².

Συνοψίζοντας, ο ζωγραφικός διάκοσμος της λιτής και του νάρθηκα της Δοχειαρίου αποτελεί ένα από τα αρτιότερα διατηρημένα ζωγραφικά σύνολα του 16ου αιώνα. Σε αυτόν μεταφέρονται μνήμες της βυζαντινής παράδοσης συνυφασμένες με τις αρχές που καθόρισαν αρχικά ο Θεοφάνης και το συνεργείο του στον ζωγραφικό διάκοσμο της Μεγίστης Λαύρας, και οι επίγονοί του στα έργα των μεγάλων μοναστικών κέντρων του ελλαδικού χώρου.

Οι 221 σκηνές και οι 73 μεμονωμένες μορφές που αναπτύσσονται στον νάρθηκα και τη λιτή της Δοχειαρίου προσαρμόζονται αρμονικά στις αρχιτεκτονικές επιφάνειες του ναού και χωρίζονται μεταξύ τους με κόκκινη πλατιά ταινία, ακόμη και σε μεμονωμένες περιπτώσεις όπου παρατηρείται μια

²¹⁹⁸ Εκτός από το υπογεγραμμένο σύνολο της μονής Δουσίκου, στον ζωγράφο Τζώρτζη αποδίδεται επίσης μέρος του ζωγραφικού διακόσμου του καθολικού της Διονυσίου (Βαφειάδης, *Περί της εν Άθω*, 63-84. Πρβλ. την ταύτιση ζωγράφων από Γκιολές, *Οι τοιχογραφίες Διονυσίου*, 159-168), ο ζωγραφικός διάκοσμος του παρεκκλησίου του Ακάθιστου (Βαφειάδης, «Παρεκκλήσιο Ακάθιστου», 415-447) και της Μεταμόρφωσης Μετεώρων (Βαφειάδης, «Ο ζωγράφος Τζώρτζης», 107-127), ενώ σε αυτά προστίθεται και η μονή Ρουσάνου (Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 292-296).

²¹⁹⁹ Βλ. αναλυτικά τα προφητικά οράματα του νάρθηκα, σελ. 116-124.

²²⁰⁰ Βλ. εικονογραφικό πρόγραμμα και την οργάνωση του προγράμματος του τρούλου/τρούλων (σελ. 67-70). Μέσω των προαναφερθέντων παραδειγμάτων είναι επίσης σαφές ότι κατά τον 16ο αιώνα ήταν δεδομένο στους αγιογράφους ποιους εικονογραφικούς κύκλους και θέματα έπρεπε να αναπτύξουν σε συγκεκριμένους χώρους ναών, τα οποία κάθε φορά προσαρμόζαν στις διαθέσιμες αρχιτεκτονικές επιφάνειες και τις απαιτήσεις των παραγγελιοδοτών.

²²⁰¹ Βλ. σχετικά την αρχιτεκτονική παρουσίαση του καθολικού, σελ. 56-58.

²²⁰² Βλ. ενδεικτικά Chatzidakis, «Théophane le Crétois», 327-339 και Χατζηδάκης, *Σταυρονικήτα*, 63-85, κυρίως 70-81 για τις εικονογραφικές του καινοτομίες και την ένταξή τους στον ζωγραφικό διάκοσμο του καθολικού. Πρβλ. Τσιγαρίδας, «Άγιος Νικόλαος Αναπαυσάς», 79-99.

περισσότερη αφηγηματική διάθεση²²⁰³. Το ζωγραφικό συνεργείο, υπό τις εντολές του ανώνυμου επικεφαλής αγιογράφου, αναπτύσσει συμμετρικά τις παραστάσεις στο χώρο του νάρθηκα²²⁰⁴, συνεχίζοντας με τον ίδιο τρόπο σε αυτόν της λιτής²²⁰⁵ όπου κυριαρχούν οι μνημειακού χαρακτήρα συνθέσεις της Ρίζας Ιεσσαί (βόρειος τοίχος), του Χριστού η Άμπελος και της Ουρανοδρόμου Κλίμακας (νότιος τοίχος), καθώς και ο ανεπτυγμένος κύκλος του Μηνολογίου με χαρακτήρα μαρτυρολογίου στην ανωδομή²²⁰⁶. Η ανάπτυξη των διακριτών σκηνών του μεγάλου σε έκταση εικονογραφικού προγράμματος, σε επάλληλες ζώνες, συμμετρικά τοποθετημένων και πλήρως εναρμονισμένων παραστάσεων με τις αρχιτεκτονικές επιφάνειες χαρακτηρίζει άλλωστε το σύνολο του διακόσμου του καθολικού²²⁰⁷.

Η εικονογραφική ανάλυση των συνθέσεων έδειξε ότι ο ανώνυμος ζωγράφος της Δοχειαρίου κινείται αυστηρά στο πλαίσιο της “κρητικής” εικονογραφικής παράδοσης, όπως εκφράζεται στα μεγάλα μοναστικά κέντρα του Αγίου Όρους και των Μετεώρων. Τα εικονογραφικά πρότυπα των συνθέσεων του εντοπίζονται στα ζωγραφικά σύνολα των μονών Μεγίστης Λαύρας, Διονυσίου, Μεταμόρφωσης Μετεώρων, Δουσίκου και ενίοτε Ρουσάνου, ενώ σπανιότερα προέρχονται από τις μονές του Αγίου Νικολάου Αναπαυσά και της Σταυρονικήτα, όπου συνήθως αναγνωρίζεται η μεταφορά καθιερωμένων και διαδεδομένων εικονογραφικών τύπων.

Συγκεκριμένα, η εξέταση των τοιχογραφιών έδειξε ότι ο ζωγράφος στο σύνολο του διακόσμου μεταφέρει συνήθως αποκρυσταλλωμένα θέματα και τύπους της “Κρητικής” Σχολής τοιχογραφίας του 16ου αιώνα. Παράλληλα, είναι αξιοσημείωτη η επιλεκτική διάθεση του ζωγράφου στην άντληση επιμέρους εικονογραφικών σχημάτων και στοιχείων, στο πλαίσιο πάντοτε της “κρητικής” αγιορείτικης εικονογραφικής παράδοσης, τα οποία αναπροσαρμόζει σε προσωπικές εκδοχές παγιωμένων εικονογραφικών θεμάτων. Σε ορισμένες

²²⁰³ Αφηγηματικότητα στο πλαίσιο πάντοτε των “Κρητικών”, όπως στις σκηνές από τον κύκλο της Παλαιάς Διαθήκης (κύκλος Πρωτόπλαστων και σκηνές από τον βίο των αδελφών Κάιν και Άβελ). Και σε αυτή την περίπτωση βέβαια ο ζωγράφος παραμένει πιστός στους τρόπους των “Κρητικών”, μεταφέροντας καθιερωμένα εικονογραφικά σχήματα.

²²⁰⁴ Βλ. σχετικά σελ. 59-65.

²²⁰⁵ Βλ. σχετικά σελ. 65-82.

²²⁰⁶ Βλ. αναλυτικά σελ. 345-376 (Ρίζα Ιεσσαί), σελ. 376-378 (Χριστός η Άμπελος), σελ. 396-399 (Ουρανοδρόμος Κλίμακα), σελ. 294-305 (συμπεράσματα Μηνολογίου).

²²⁰⁷ Για την αναλυτική παρουσίαση του εικονογραφικού προγράμματος του καθολικού βλ. Παλιούρας, «Οι τοιχογραφίες του καθολικού», 291-320. Πρβλ. Ταβλάκης – Σιώμκος, «Τρούλος Δοχειαρίου», 203.

περιπτώσεις αναγνωρίζονται επιρροές από έργα που εγγράφονται στη σφαίρα επιρροής της “Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας”, φανερώντας τις ποικίλες πηγές των προτύπων του αλλά και τη συνθετική ικανότητα του ζωγράφου να δημιουργεί θέματα συνδυάζοντας εικονογραφικά στοιχεία διαφορετικών παραδόσεων. Στον διάκοσμο επισημαίνονται και ορισμένες πρωτότυπες συνθέσεις, ξεχωριστές δημιουργίες του ζωγράφου για τις ανάγκες της εικονογράφησης του καθολικού της Δοχειαρίου, όπου γίνεται φανερή, εκτός από την καλλιτεχνική, και η θεολογική του παιδεία.

Ο εκλεκτικισμός του ζωγράφου στην άντληση των προτύπων είναι ορατός σε όλο του το έργο. Αναλυτικότερα, ο ζωγράφος μεταφέρει συχνά αποκρυσταλλωμένα εικονογραφικά σχήματα που έχουν υιοθετηθεί νωρίτερα στα παλαιότερα χρονολογικά μνημεία, είτε αντιγράφοντας το πρότυπο που καθιέρωσε ο Θεοφάνης στη Μεγίστη Λαύρα είτε επαναλαμβάνοντας τις απλοποιημένες συνήθως, αναδομημένες εκδοχές των ζωγράφων οι οποίοι εργάστηκαν στη μονή Διονυσίου και τα θεσσαλικά μνημεία της περιόδου²²⁰⁸. Έτσι, η παράσταση των Τριών Παίδων εν Καμίνω²²⁰⁹ συνδέεται με τις αντίστοιχες σκηνές στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά και τη Μεγίστη Λαύρα, η σκηνή του προφήτη Ιωνά με αυτές του Αγίου Νικολάου Αναπαυσά και της Δουσίκου και του προφήτη Ηλία²²¹⁰ με τις αντίστοιχες των μονών Λαύρας και Σταυρονικήτα. Οι παραστάσεις του Αγίου Μανδηλίου και του Ενταφιασμού και Εύρεσης της κεφαλής του Προδρόμου προέρχονται από τον διάκοσμο της Σταυρονικήτα²²¹¹, οι αρχάγγελοι Γαβριήλ και Μιχαήλ από τον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά και τις θεσσαλικές μονές Δουσίκου και Ρουσάνου²²¹². Στην Ουρανοδρόμο Κλίμακα αναγνωρίζονται επιρροές από τη Μεγίστη Λαύρα και την Κουτλουμουσίου, στις δύο Οικουμενικές Συνόδους από τις μονές Δουσίκου και Μεταμόρφωσης Μετεώρων²²¹³, ενώ στη Δέηση είναι σαφείς οι σχέσεις με την αντίστοιχη

²²⁰⁸ Οι περισσότερες παραστάσεις προέρχονται από το εικονογραφικό θεματολόγιο του Θεοφάνη στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά και κυρίως τη Μεγίστη Λαύρα (καθολικό και τράπεζα), αλλά και τη Σταυρονικήτα. Στο θεματολόγιο αυτό στηρίζονται οι μεταγενέστεροι ζωγράφοι δημιουργώντας τις δικές τους σκηνές, συνήθως μέσω της απλοποίησης. Στα θεσσαλικά μνημεία εντάσσονται οι μονές των Μετεώρων (Μεταμόρφωση και Ρουσάνου), καθώς και η μονή Δουσίκου.

²²⁰⁹ Πρβλ. σελ. 341-342.

²²¹⁰ Πρβλ. σελ. 342-344 και 344-345 αντίστοιχα.

²²¹¹ Πρβλ. σελ. 387-388 και σελ. 393-396, αντίστοιχα.

²²¹² Πρβλ. σελ. 385-387.

²²¹³ Πρβλ. σελ. 399-402.

παράσταση στη Διονυσίου²²¹⁴. Η αλληγορική σύνθεση του Χριστού η Άμπελος εμφανίζεται νωρίτερα στις μονές Λαύρας και Δουσίκου, ενώ η Βάπτιση του Χριστού σχετίζεται με τις σκηνές στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά και Σταυρονικήτα.

Ανάλογος είναι και ο εκλεκτικισμός του ζωγράφου στην άντληση επιμέρους εικονογραφικών σχημάτων και στοιχείων από το πλούσιο θεματολόγιο που έχει στη διάθεσή του. Αναπροσαρμόζει αποκρυσταλλωμένους τύπους και δημιουργεί “προσωπικές” εκδοχές απόλυτα αναγνωρίσιμων θεμάτων ανασυνθέτοντας προϋπάρχοντα εικονογραφικά στοιχεία. Ο ζωγράφος συνήθως δεν καινοτομεί, και στις περιπτώσεις που διαφαίνονται οι προσωπικές του επιλογές πρόκειται για συνδυασμό εικονογραφικών θεμάτων κοινού εικονολογικού περιεχομένου που προσγράφονται πάντοτε στις αρχές των “Κρητικών”²²¹⁵.

Συγκεκριμένα, η παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας αποτελεί ιδανικό παράδειγμα της δημιουργικής αυτής διαδικασίας στην εξέλιξη των εικονογραφικών τύπων και του εκλεκτικισμού που χαρακτηρίζει τον ζωγράφο της Δοχειαρίου²²¹⁶. Με αναφορά την αρχετυπική παράσταση στην τράπεζα της Λαύρας που δημιουργεί πιθανώς ο Θεοφάνης, επιλέγονται εικονογραφικά στοιχεία τα οποία τροποποιούνται ήδη στις μονές Διονυσίου και Ρουσάνου ώστε να προσαρμοστούν στους διαθέσιμους προς αγιογράφηση χώρους, επαναπροσδιορίζοντας τη σύνθεση ως μια “νέα” παράσταση Δευτέρας Παρουσίας. Το ενδιαφέρον στην περίπτωση του νάρθηκα της Δοχειαρίου εστιάζεται στον συνδυασμό της Τελικής Κρίσης με τα προφητικά οράματα στο θόλο του νάρθηκα. Αν και το Όραμα του Δανιήλ εμφανίζεται ήδη στην παράσταση της Λαύρας ως αυτόνομος πίνακας, ο συνδυασμός του εδώ με το προφητικό όραμα των Ησαΐα και Ιερεμία βρίσκει το εικονογραφικό του αντίστοιχο στο θόλο της λιτής της μονής Φιλανθρωπηνών, στην παράσταση του Χριστού Μεγάλης Βουλής Αγγέλου, όπου αποτυπώνεται το προφητικό όραμα των Ησαΐα, Ιερεμία, Ιεζεκιήλ και Δανιήλ. Ακόμη όμως κι αν αντλεί το πρότυπό του από σύνθεση που συντάσσεται με τις αρχές της “Σχολής της Βορειοδυτικής

²²¹⁴ Ο μεγαλύτερος χώρος που προσφέρεται στον ζωγράφο για την ανάπτυξη της σύνθεσης έχει σαν αποτέλεσμα την τροποποίηση του προτύπου και τη δημιουργία μιας “διπλής” Δέησης που απευθύνεται παράλληλα στους ένθρονους Χριστό και Θεοτόκο. Πρβλ. σελ. 378-383.

²²¹⁵ Ενδεικτικά τα προφητικά οράματα στο θόλο του νάρθηκα (σελ. 116-124) και το εικονογραφικό πρόγραμμα των τρούλων της λιτής (σελ. 167-182).

²²¹⁶ Βλ. αναλυτικά σελ. 103-116.

Ελλάδας”, η απόδοση της σύνθεσης είναι καθαρά “κρητική” και κανένα εμφανές στοιχείο δεν τη συνδέει με τις πηγές της²²¹⁷.

Ανάλογη δημιουργική διαδικασία στην επιλεκτική άντληση προτύπων και επιμέρους εικονογραφικών στοιχείων παρατηρείται στον κύκλο του Ακάθιστου, όπου μεταφέρονται καθιερωμένοι κυρίως εικονογραφικοί τύποι από τον ζωγραφικό διάκοσμο της τράπεζας της Λαύρας, οι οποίοι έχουν στη συνέχεια τροποποιηθεί από τον Τζώρτζη στη μονή Δουσίκου, ενώ σπανιότερα ο ζωγράφος της Δοχειαρίου ανατρέχει στις συνθέσεις της Διονυσίου²²¹⁸. Σε ορισμένες περιπτώσεις αντλεί επιλεκτικά στοιχεία από διαφορετικές συνθέσεις, χωρίς όμως να αλλάζει το τελικό αποτέλεσμα και κυρίως την αναγνωσιμότητα της σύνθεσης²²¹⁹.

Η επιλογή καθιερωμένων εικονογραφικών προτύπων, η επιλεκτική χρήση επιμέρους εικονογραφικών στοιχείων, αλλά και η απλοποίηση τυποποιημένων εικονογραφικών σχημάτων ανιχνεύονται επίσης στον διευρυμένο κύκλο του Μηνολογίου. Οι περισσότερες συνθέσεις συνδέονται με τις σκηνές στις λιτές των μονών Δουσίκου και Μεταμόρφωσης Μετεώρων, οι οποίες στην πλειονότητά τους αναπαράγουν εικονογραφικούς τύπους της τράπεζας της Λαύρας²²²⁰. Με ανάλογο τρόπο αντιμετωπίζονται και οι μεμονωμένοι άγιοι της λιτής και του νάρθηκα, για

²²¹⁷ Βλ. αναλυτικά την εικονογραφική ανάλυση των προφητικών οραμάτων σελ. 116-124.

²²¹⁸ Οι περισσότεροι Οίκοι έχουν εικονογραφική τους αφετηρία τον διάκοσμο της τράπεζας στη Μεγίστη Λαύρα, όπως ο Α και Β, ο οποίος μεταφέρεται με μικρές διαφορές στη Διονυσίου και Δουσίκου. Στον Γ μεταφέρεται ένα σχήμα που απαντά στη Διονυσίου, αλλά είναι γνωστό ήδη στις βασικές του αρχές από την τράπεζα της Λαύρας, ενώ στον Δ υιοθετείται ένας τύπος κοινός στις μονές Διονυσίου, Δουσίκου και Δοχειαρίου. Αντίστοιχες σχέσεις με τη Λαύρα ανιχνεύονται στους Οίκους Ε, Ζ, Κ, Λ, Μ, Ν, Ο, Π, Ρ, Υ, ενώ για τον Η επιστρέφει σε σχήματα της Διονυσίου και στοιχεία που έχει ήδη χρησιμοποιήσει σε παραστάσεις του κυρίως ναού. Καθώς το περιεχόμενο του Οίκου αποδίδεται με την παράσταση της Γέννησης, ο ζωγράφος χρησιμοποιεί ουσιαστικά παραλλαγμένο τον εικονογραφικό τύπο που χρησιμοποίησε ήδη στον κυρίως ναό. Στον Οίκο Θ υιοθετείται παραλλαγή που χρησιμοποιείται στις μονές Διονυσίου και Δουσίκου, ενώ στους Οίκους Ι, Σ, Τ, Φ, Χ, Ψ και Ω μεταφέρονται κυρίως εικονογραφικά σχήματα της Δουσίκου. Συνήθως πρόκειται για απλουστευμένες παραλλαγές εικονογραφικών τύπων της τράπεζας της Λαύρας (βλ. Οίκο Ξ). Πρβλ. εικονογραφική ανάλυση Ακάθιστου σελ. 305-325.

²²¹⁹ Για παράδειγμα τη λεπτομέρεια του αγγείου με τα λουλούδια στον Οίκο Α που αντλεί από την παράσταση της Διονυσίου, ενώ το εικονογραφικό σχήμα προέρχεται από την τράπεζα της Λαύρας. Αντίστοιχα στον Οίκο Η εικονίζει τη Θεοτόκο γονατιστή μπροστά στο σπήλαιο και όχι ανακλιμένη σε στρώση, όπως σε Λαύρα και Διονυσίου. Άλλοτε διαφοροποιείται απλώς στην επιλογή και την οργάνωση του σκηνικού βάθους στην οποία προβάλλει η σκηνή (Οίκοι Β, Ι, Μ), ενώ απλοποιεί ήδη αναδομημένες (και απλοποιημένες) συνθέσεις (Οίκοι Τ, Υ). Σε κάποιες περιπτώσεις δεν λείπουν μικρά λάθη στη διαπραγμάτευση του θέματος, όπως στον Οίκο Λ, όπου αν και η σκηνή εκτυλίσσεται σε φυσικό βάθος ο ζωγράφος τοποθετεί τις μορφές σε “ίλουζιονιστικό” δάπεδο που μιμείται τα νερά του μαρμάρου. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι Οίκοι Τ και Ω, οι οποίοι αποτελούν παραλλαγές εικονογραφικών σχημάτων που έχουν υιοθετηθεί αρχικά στη μονή Φιλανθρωπικών και στη μονή Δουσίκου.

²²²⁰ Βλ. αναλυτικά συμπεράσματα Μηνολογίου, σελ. 294-305.

τους οποίους υιοθετούνται καθιερωμένοι εικονογραφικοί τύποι που εντοπίζονται σε όλα σχεδόν τα έργα της “Κρητικής” Σχολής²²²¹. Παρόμοιες αρχές αναγνωρίζονται στις παραστάσεις της Κοίμησης του Εφραίμ του Σύρου και του Βίου του αγίου Γερασίμου Ιορδανίτη, όπου υιοθετούνται εικονογραφικά πρότυπα από τον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά και την τράπεζα της Λαύρας, αντίστοιχα, περιορίζοντας ή τροποποιώντας τις δευτερεύουσες σκηνές των συνθέσεων²²²². Στην παράσταση των Αίνων ο ζωγράφος στρέφεται στον εικονογραφικό τύπο που υιοθετείται νωρίτερα στις λιτές των μονών Δουσίκου και Ρουσάνου, προσαρμόζοντας τη σύνθεση στον ιδιαίτερο χώρο του τρούλου του Βόρειου κλίτους. Με παρόμοιο τρόπο αντιμετωπίζεται και η σύνθεση του “Άνωθεν οι προφήται”, στον νότιο τρούλο της λιτής, όπου ο ζωγράφος της Δοχειαρίου μεταφέρει τους εικονογραφικούς τύπους των σθηαίων προφητών του πίνακα της λιτής της Δουσίκου, στο τύμπανο του τρούλου, αντιγράφοντας ακόμη και τα λάθη των επιγραφών των ειλητών που κρατούν οι προφήτες²²²³. Στην οργάνωση βέβαια του θέματος στον τρούλο της λιτής αναγνωρίζονται σχέσεις ή ακόμη και επιρροές από αντίστοιχες συνθέσεις στον ίδιο χώρο σε μολδαβικές εκκλησίες, όπου μεταφέρονται επεξεργασμένα υστεροβυζαντινά πρότυπα²²²⁴.

Ορισμένες περιπτώσεις στην εικονογραφία του ανώνυμου ζωγράφου της Δοχειαρίου έλκουν την καταγωγή τους από εικονογραφικά σχήματα που απαντούν σε ζωγραφικούς διακόσμους μνημείων συνδεδεμένων με τη “Σχολή της Βορειοδυτικής Ελλάδας”. Ο εικονογραφικός τύπος της Βάπτισης, αν και επαναλαμβάνει το εικονογραφικό σχήμα που υιοθετήθηκε από τον Θεοφάνη στις μονές του Αγίου Νικολάου Αναπαυσά και της Σταυρονικήτα, συνδυάζεται με την απεικόνιση της Ετοιμασίας του Θρόνου, στοιχείο σπάνιο στην εικονογραφία της Βάπτισης, με βυζαντινές κυρίως αναφορές. Εικονογραφικά η παράσταση στο σύνολό της συνδέεται με το παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου της Μεγίστης Λαύρας, έργο του Φράγγου Κατελάνου, όπου ακολουθείται μια παρόμοια

²²²¹ Βλ. αναλυτικά σελ. 136-166, τις μεμονωμένες μορφές αγίων του νάρθηκα και σελ. 403-447 αυτών της λιτής.

²²²² Βλ. αναλυτικά σελ. 128-132 (Κοίμηση Εφραίμ Σύρου), σελ. 132-136 (Βίος Γερασίμου Ιορδανίτη).

²²²³ Βλ. σελ. 167-178 για την παράσταση “Άνωθεν οι προφήται” και σελ. 173, υποσ. 605, την περίπτωση του προφήτη Γεδεών, στο ειλητάριο του οποίου μεταφέρεται το ίδιο λάθος στην αναγραφόμενη επιγραφή με αυτή της μονής Δουσίκου.

²²²⁴ Βλ. σχετικά σελ. 177-178.

ανάπτυξη του θέματος²²²⁵. Ανάλογες σχέσεις εντοπίζονται επίσης στον εικονογραφικό κύκλο της Γένεσης. Οι εικονογραφικοί τύποι που υιοθετούνται συνδέονται άμεσα με την “Κρητική” Σχολή και τις αντίστοιχες παραστάσεις στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά και τον νάρθηκα της Διονυσίου, ενώ επιμέρους εικονογραφικά στοιχεία, όπως ο άγγελος στην παράσταση της Έξωσης από τον παράδεισο, μοιάζουν να προέρχονται απευθείας από τη σύνθεση του βόρειου εξαρτικού της μονής Φιλανθρωπηνών²²²⁶. Ξεχωριστή περίπτωση αποτελεί η μορφή του αγίου Γοβδελαά, όπου ο ζωγράφος της Δοχειαρίου προσαρμόζει τον εικονογραφικό τύπο ο οποίος χρησιμοποιείται από τους ζωγράφους που κινούνται στη σφαίρα επιρροής της “Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας” στις αισθητικές αντιλήψεις των “Κρητικών”²²²⁷. Οι επαφές αυτές με τη ζωγραφική της “Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας”, όπως και κάποιες ακόμη μεμονωμένες περιπτώσεις²²²⁸, εκτός από την επιβεβαίωση της χρήσης, κοινών, ευρέως αποδεκτών και πέρα από τα στενά όρια των “σχολών” εικονογραφικών προτύπων από τους ζωγράφους, μπορούν ενδεχομένως να συσχετισθούν με τη δραστηριότητα του ζωγράφου Τζώρτζη στο χώρο των Μετεώρων και την άμεση επαφή του με το ζωγραφικό αυτό ρεύμα και τους ζωγράφους του, που επίσης κινούνται στον ίδιο γεωγραφικό χώρο.

Ιδιαιτερότητα αποτελεί ο εικονογραφικός κύκλος του Θαύματος των Αρχαγγέλων στη μονή Δοχειαρίου, προσωπική δημιουργία του ζωγράφου για την ιστορία του ανακαινισμένου καθολικού το 1568. Βασισμένος προφανώς σε μια εικονογραφική παράδοση των ύστερων βυζαντινών χρόνων, που προβάλλει τον προστατευτικό ρόλο των αρχαγγέλων μέσα από μια συμβολική (λέσνοβο) ή περισσότερο αφηγηματική (παρεκκλήσιο Αρχαγγέλων, Βροντόχι Μυστρά) παράσταση, ο ζωγράφος εμπνέεται από τη μεγάλη ποικιλία θεμάτων βίων αγίων που κυκλοφορούν την εποχή του και σαφώς χάρη στην καλλιτεχνική του παιδεία και το συνδυαστικό του πνεύμα δημιουργεί, αντλώντας επιλεκτικά στοιχεία, τον πρώτο διευρυμένο αφηγηματικό κύκλο του Θαύματος των Αρχαγγέλων, πρότυπο

²²²⁵ Βλ. αναλυτικά σελ. 388-393.

²²²⁶ Βλ. σελ. 329 και υποσ. 1537. Ο ίδιος εκλεκτικισμός αναγνωρίζεται στο Θρήνο του Άβελ, όπου μεταφέρονται επιλεκτικά στοιχεία από τις όμοιες συνθέσεις στη Λαύρα και τη Διονυσίου (Βλ. αναλυτικά σελ. 336-337).

²²²⁷ Πρβλ. σελ. 442-444.

²²²⁸ Τα προφητικά οράματα στο θόλο του νάρθηκα (σελ. 116-124), Οίκοι Τ (σελ. 320) και Ω (σελ. 323-324).

για τους μεταγενέστερους ζωγράφους²²²⁹. Με τον πρωτότυπο αυτόν εικονογραφικό κύκλο εξυμνούνται οι προστάτες της μονής, χάρη στους οποίους άλλωστε μετονομάστηκε σε Αρχαγγέλων, και προβάλλονται κεφάλαια από την ιστορία της, ενώ παράλληλα υπογραμμίζεται ο σημαντικός ρόλος του δεύτερου κτήτορα της μονής Νεόφυτου αλλά και η αρετή της μετάνοιας²²³⁰, βασικό συστατικό στοιχείο του μοναχικού ιδεώδους.

Η θεολογική παιδεία του ζωγράφου και η καλή γνώση της ζωγραφικής της εποχής του και της βυζαντινής παράδοσης είναι εμφανείς στην παράσταση του Στιχηρού των Χριστουγέννων²²³¹. Ο ανώνυμος καλλιτέχνης δημιουργεί μια σύνθεση υψηλού δογματικού περιεχομένου, στην οποία εξάιρεται ο ρόλος της Θεοτόκου στην Ενσάρκωση, συνδέοντας την Παλαιά (μέσω των προφητών που πλαισιώνουν την παράσταση) με την Καινή Διαθήκη (περιεχόμενο του ύμνου) σε μία αποτύπωση προφητικού οράματος (σε αναλογία με τα προφητικά οράματα του θόλου του νάρθηκα). Χρησιμοποιεί εικονογραφικά στοιχεία παραστάσεων της ύστερης βυζαντινής παράδοσης συνδέοντάς τα με επιμέρους σκηνές παραστάσεων Γέννησης του Χριστού. Αντιστοίχως, στην παράσταση της Φιλοξενίας του Αβραάμ²²³², όπου ακολουθεί τον εικονογραφικό τύπο που χρησιμοποιείται στις μονές Δουσίκου και Μεταμόρφωσης Μετεώρων, συνδέει και πάλι τη διήγηση της Παλαιάς και της Καινής Διαθήκης προσθέτοντας τις μορφές των ιεραρχών ώστε να προβληθεί παράλληλα με το συμβολικό περιεχόμενο της σκηνής η παρουσία της τριαδικής θεότητας και το μυστήριο της Ενσάρκωσης. Στο ίδιο πλαίσιο εντάσσεται και η μνημειακή σύνθεση της Ρίζας Ιεσσαί²²³³, η οποία μεταφέρει τον εικονογραφικό τύπο της τράπεζας της Λαύρας. Προσωπική επίσης σύνθεση του ζωγράφου της Δοχειαρίου, βασισμένη στη μακραίωνη βυζαντινή εικονογραφική παράδοση και προσαρμοσμένη στο χώρο που τη φιλοξενεί, είναι η παράσταση της Σύναξης των Αρχαγγέλων²²³⁴.

²²²⁹ Βλ. σχετικά σελ. 90-103 και κυρίως 102, υποσ. 217, όπου αναλυτικά τα παραδείγματα.

²²³⁰ Βλ. σχετικά την παράσταση του Θαύματος των Αρχαγγέλων (ό.π., κυρίως σελ. 100 και υποσ. 213-214) αλλά και την κοινή εννοιολογικά σκηνή της Μετάνοιας των εμπόρων στον Βίο του αγίου Γερασίμου (σελ. 134), καθώς επίσης και τη Μετάληψη της οσίας Μαρίας από τον Ζωσιμά (σελ. 146-147).

²²³¹ Βλ. αναλυτικά Στιχηρό των Χριστουγέννων, σελ. 124-128.

²²³² Πρβλ. σελ. 338-341.

²²³³ Πρβλ. σελ. 345-376.

²²³⁴ Πρβλ. σελ. 383-385.

V. ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΤΟΝ ΔΙΑΚΟΣΜΟ ΤΟΥ ΝΑΡΘΗΚΑ ΚΑΙ ΤΗΣ ΛΙΤΗΣ

Ο ανώνυμος επικεφαλής ζωγράφος που ανέλαβε την ιστορία του καθολικού της Δοχειαρίου και το συνεργείο του υιοθετούν σε θέματα τεχνικής και τεχνοτροπίας το εικαστικό ιδίωμα το οποίο καθιερώθηκε από τον Θεοφάνη στον διάκοσμο της Μεγίστης Λαύρας και ακολουθήθηκε από τον Τζώρτζη και τους άλλους ανώνυμους ζωγράφους που εγγράφονται στη σφαίρα επιρροής της αποκαλούμενης Κρητικής Σχολής τοιχογραφίας του 16ου αιώνα²²³⁵. Τον ανώνυμο ζωγράφο διακρίνει τεχνική επιδεξιότητα, αρτιότητα στην απόδοση των συνθέσεων και “μανιεριστική” διάθεση, η οποία αναγνωρίζεται στον τρόπο απόδοσης των θεμάτων και στη μίμηση των τεχνικών χαρακτηριστικών της σχολής. Η διάθεση αυτή συναντάται γενικότερα στα πιο ύστερα έργα του 16ου αιώνα και κυρίως αυτά που χρονολογούνται μετά το θάνατο (1559) του ιδρυτή της Θεοφάνη²²³⁶.

Η εικονογραφική ανάλυση των τοιχογραφιών του νάρθηκα και της λιτής απέδειξε τη στενή σχέση του ζωγραφικού διακόσμου της Δοχειαρίου με έργα που σχετίζονται με τον ζωγράφο Τζώρτζη²²³⁷. Η τεχνοτροπική ανάλυση που ακολουθεί οδηγεί επίσης σε ανάλογα συμπεράσματα και επιβεβαιώνει τις θέσεις της παλαιότερης αλλά και της πιο πρόσφατης έρευνας²²³⁸.

Ο ζωγραφικός διάκοσμος της λιτής και του νάρθηκα χαρακτηρίζεται από λιτές, ευκρινείς και ισορροπημένες παραστάσεις, με ιεραρχημένες σχέσεις των

²²³⁵ Αφορά στα ζωγραφικά σύνολα του 16ου αιώνα που εγκαινιάζει ο τοιχογραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Αναπαυσά (1527) στα Μετέωρα, πρώτο ενυπόγραφο έργο του Κρητικού ζωγράφου Θεοφάνη στον ελλαδικό χώρο, και κλείνει στο Άγιο Όρος η μονή Δοχειαρίου (1568), ενώ στη Θεσσαλία ο ναός της Κοίμησης της Θεοτόκου στην Καλαμπάκα (1573).

²²³⁶ Χατζηδάκης – Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι (2)*, 381, 386. Αφορά στα μνημεία των μεγάλων μοναστικών κέντρων του Αγίου Όρους και των Μετεώρων, καθώς και των γειτονικών προς αυτά περιοχών που εγγράφονται στη σφαίρα επιρροής τους. Πρόκειται για μια σειρά μνημείων των οποίων ο διάκοσμος έχει επίσης εξ ολοκλήρου ή εν μέρει αποδοθεί στον ζωγράφο Τζώρτζη. Συγκεκριμένα, το καθολικό της μονής Διονυσίου και το παρεκκλήσιο του Ακάθιστου, τα καθολικά των μονών Μεταμόρφωσης και Ρουσάνου στα Μετέωρα, το καθολικό της μονής Δουσίκου στην Πύλη Τρικάλων και τέλος το καθολικό της μονής Δοχειαρίου. Με εξαίρεση τα καθολικά των μονών Διονυσίου και Μεταμόρφωσης Μετεώρων, τα οποία ιστορήθηκαν σε εποχή που ο μεγάλος εκπρόσωπος της “Κρητικής” Σχολής Θεοφάνης ήταν ακόμη εν ζωή, στα καθολικά των μονών Δουσίκου, Ρουσάνου και Δοχειαρίου εργάστηκαν επίγονοί του.

²²³⁷ Βλ. γενικές παρατηρήσεις στο εικονογραφικό πρόγραμμα και την εικονογραφία σελ. 448-457.

²²³⁸ Βλ. παρουσίαση της ιστορίας της έρευνας σχετικά με τον ζωγράφο Τζώρτζη στην εισαγωγή της παρούσας μελέτης (σελ. 33-34), καθώς και σελ. 479-483 του συμπερασματικού κεφαλαίου για τον ανώνυμο ζωγράφο της Δοχειαρίου και την εποχή του.

μορφών στο χώρο. Υπάρχει εσωτερικό μέτρο σε κάθε σκηνή· τις μορφές διακρίνει το κλειστό σχέδιο, τα εξιδανικευμένα και τυποποιημένα χαρακτηριστικά, οι συγκρατημένες κινήσεις σε συνδυασμό με ευγένεια, αυστηρότητα και χάρη, χωρίς συναισθηματικές εξάρσεις και έντονες χειρονομίες, που προβάλλουν το ήθος και την ιερότητά τους. Συγκεντρώνονται δηλαδή όλα τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της τέχνης του Θεοφάνη και της “Κρητικής” Σχολής²²³⁹.

Οι παραστάσεις διαθέτουν απλότητα και οργανώνονται σε αυτοτελείς πίνακες ποικίλων διαστάσεων, ενίοτε μνημειακού χαρακτήρα²²⁴⁰. Οι σκηνές οργανώνονται σε συμμετρικές και αρμονικές προς τις αρχιτεκτονικές επιφάνειες ζώνες δημιουργώντας ισορροπημένα σύνολα (εικ. 69, 70, 179-184). Οι παραστάσεις διαχωρίζονται μεταξύ τους από πλατιά κόκκινη ταινία, κατά τα πρότυπα πάντοτε των “Κρητικών”, και αναπτύσσονται με σχετική άνεση γύρω από το πρωταγωνιστικό πρόσωπο, που καταλαμβάνει συνήθως το κέντρο της σύνθεσης, σε συμμετρικά και ισομεγέθη τμήματα. Οι συνθέσεις περιορίζονται στα βασικά πρόσωπα της αφήγησης, χωρίς επιπλέον λεπτομέρειες δευτερευόντων, συμπληρωματικών – ρωπογραφικών επεισοδίων που αποσπών από το δογματικό περιεχόμενο των σκηνών. Το αποτέλεσμα είναι σαφώς ιεραρχημένες και συμμετρικά αποδοσμένες συνθέσεις, απόλυτα ενταγμένες στο ύφος και την τέχνη της “Κρητικής” Σχολής.

Κύριο συστατικό στοιχείο στην οργάνωση των συνθέσεων αποτελεί ο αρχιτεκτονικός ή φυσικός χώρος όπου προβάλλουν οι μορφές και εκτυλίσσονται οι σκηνές²²⁴¹. Οι συνθέσεις ακολουθούν συνήθως τις γραμμές των οικοδομημάτων ή του τοπίου και αναπτύσσονται συχνά σε ύψος. Το αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος έχει εξισορροπητικό χαρακτήρα, συμπληρώνει τον

²²³⁹ Σχετικά με τον Κρητικό ζωγράφο Θεοφάνη, την τέχνη του και τη δημιουργία της “Κρητικής” Σχολής τοιογραφίας, βλ. ενδεικτικά Chatzidakis, «Théophane le Crétois», 309-352, Χατζηδάκης, *Σταυρονικήτα*, 63-119, Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι (1)*, 82-85. Πρβλ. Garidis, *La peinture murale*, 137-158.

²²⁴⁰ Οι παραστάσεις της Ρίζας Ιεσσαί (εικ. 210), του Χριστού η Άμπελος (εικ. 200) και της Ουρανοδόμου Κλίμακας (εικ. 202) στη λιτή. Η Δευτέρα Παρουσία (εικ. 1), τα προφητικά οράματα (εικ. 18-19, 21), το Στιχηρό των Χριστουγέννων (εικ. 22, 21), ο Βίος του αγίου Γερασίμου (εικ. 40) και η Κοίμηση του Εφραίμ του Σύρου (εικ. 34) στον νάρθηκα. Μνημειακές διαστάσεις σε σχέση με τις υπόλοιπες παραστάσεις των υπόλοιπων Οίκων του Ακάθιστου, και επιπλέον λόγω θέσης στο εικονογραφικό πρόγραμμα της λιτής, έχει επίσης η παράσταση του Οίκου Α (εικ. 182), καθώς και η Δέηση (εικ. 182), οι Οικουμενικές Σύνοδοι (εικ. 221, 223) και η σκηνή της Βάπτισης που συνδυάζεται εικονογραφικά με τη σκηνή της Ετοιμασίας του Θρόνου (εικ. 197).

²²⁴¹ Βλ. ενδεικτικά εικ. 21, 22, 34, 110, 112, 117, 179-184.

κενό χώρο των λιτών και ισορροπημένων συνθέσεων, χωρίς να τον γεμίζει ασφυκτικά. Τα κτίρια του αρχιτεκτονικού βάθους προσδιορίζουν το χώρο που εκτυλίσσεται η σκηνή και πλαισιώνουν τα εικονιζόμενα πρόσωπα αναδεικνύοντας παράλληλα την κεντρική ή τις πρωταγωνιστικές μορφές. Τα οικοδομήματα τοποθετούνται συνήθως συμμετρικά και συνδέονται μεταξύ τους με τον τυπικό τρόπο του ενιαίου τοίχου – οθόνης, όπου προβάλλεται το ιστορημένο γεγονός, ενώ δεν απουσιάζουν οι περιπτώσεις εκείνες, οι γνωστές από τη βυζαντινή ζωγραφική παράδοση, της ένωσης των κορυφών των κτιρίων με ύφασμα (εικ. 164.στ, 187, 221). Όταν το οικοδόμημα καταλαμβάνει το κέντρο της παράστασης, αποτελεί τμήμα του κεντρικού άξονα της σύνθεσης και υπογραμμίζει την κεντρική μορφή που προβάλλει σε αυτό. Οι σκηνές τοποθετούνται συνήθως σε ενιαίου χρώματος έδαφος στο οποίο κυριαρχεί το λαδί και η κόκκινη ώχρα, ενώ όπου δηλώνεται εσωτερικός ή και εξωτερικός χώρος χρησιμοποιείται μια μορφή “ιλουζιονιστικού” δαπέδου που μιμείται το μάρμαρο (εικ. 183, 185, 194). Στην προβολή των κεντρικών μορφών συμβάλλουν επίσης τα δευτερεύοντα οικοδομικά και διακοσμητικά στοιχεία, όπως θρόνοι, υποπόδια, βάθρα, τραπέζια κ.λπ., μέσα από τα οποία διαγράφονται ευκρινώς οι βασικοί άξονες των παραστάσεων (εικ. 27, 31, 116, 119 κ.ά.). Ένα χαρακτηριστικό τέτοιο παράδειγμα αποτελεί η σημαντική για την ιστορία της μονής μορφή του ηγούμενου της όσιου Νεόφυτου²²⁴² στην παράσταση της Αναφοράς του νεωκόρου, στον εικονογραφικό κύκλο του Θαύματος των Αρχαγγέλων στη μονή Δοχειαρίου (εικ. 27). Ο Νεόφυτος εικονίζεται στο κέντρο της σύνθεσης, καθισμένος σε θρόνο με υψηλό ερεισίνωτο, και προβάλλει σε κτίριο με αετωματική πρόσοψη που τονίζει επιπλέον τον κεντρικό άξονα της σύνθεσης. Παράλληλα, ο ζωγράφος φροντίζει ώστε η αετωματική πρόσοψη να εγγράφεται εντός του τόξου που ανοίγεται στη βόρεια πλευρά του νάρθηκα και η κορυφή του να συμπίπτει με την τοποθετημένη στο χώρο ξυλοδεσιά, λαμβάνοντας υπόψη του την αρχιτεκτονική δομή του νάρθηκα.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης η διάθεση του ζωγράφου να αποδώσει τον τρισδιάστατο χώρο στην παράσταση της Εύρεσης του νεαρού Βασιλείου στο καθολικό (εικ. 30, 33.γ), επίσης από τον εικονογραφικό κύκλο του Θαύματος των Αρχαγγέλων, και την απεικόνιση του κωδωνοστασίου της

²²⁴² Πρβλ. τα ιστορικά στοιχεία σελ. 40-41.

μονής²²⁴³. Αν και σε γενικές γραμμές ο ανώνυμος ζωγράφος της Δοχειαρίου δεν ενδιαφέρεται για την ορθή απόδοση του τρισδιάστατου χώρου, αρχιτεκτονικού ή φυσικού, στην παρούσα περίπτωση είναι αξιοσημείωτη η επιμελημένη προσπάθειά του για την αποτύπωση της κλίμακας που οδηγεί στον ανοιχτό εξωτερικό χώρο, όπου βρίσκεται η καμπάνα κρεμασμένη σε ξύλινο δοκό. Ανάλογη αντίληψη στην αντιμετώπιση του τρισδιάστατου χώρου, η οποία χαρακτηρίζεται κυρίως από μια πιο αφηγηματική διάθεση στη δισδιάστατη ανάπτυξη του χώρου όπου προβάλλουν οι μορφές, παρατηρείται σε σαφώς μεγαλύτερη κλίμακα και πιο αναπτυγμένα σκηνικά στην παράσταση του ευαγγελιστή Μάρκου στο βορειοδυτικό σφαιρικό τρίγωνο του κυρίως ναού της Μεταμόρφωσης Μετεώρων (εικ. 266)²²⁴⁴ και στον Έλεγχο από τον Πρόδρομο του Ηρώδη στη μονή Δουσίκου²²⁴⁵, έργα με τα οποία συνδέεται το όνομα του ζωγράφου Τζώρτζη. Σε κάθε περίπτωση, τα προαναφερθέντα παραδείγματα αποτελούν κυρίως φανταστικά σκηνικά όπου προβάλλονται οι μορφές και δεν αποδίδουν ορθά τις διαστάσεις του πραγματικού χώρου.

²²⁴³ Βλ. επίσης την αναζήτηση προοπτικής στα επίπεδα του φυσικού τοπίου που χάνονται στο βάθος της σύνθεσης της Κοίμησης του Εφραίμ του Σύρου, αλλά και στην ομάδα των μοναχών που προβάλλει στον ημικυκλικό όγκο της ίδιας σκηνής (εικ. 34, 35.α), σε ορισμένες περιπτώσεις μαρτυριών, όπως των αγίων Ονησιφόρου και Πορφυρίου (εικ. 121), όπου και πάλι η αναζήτηση προοπτικής του ζωγράφου εκφράζεται με την επάλληλη ανάπτυξη των φυσικών επιπέδων τα οποία καταλήγουν, αυτή τη φορά, σε περιτειχισμένη πόλη. Δεν απουσιάζουν επίσης οι περιπτώσεις που τα μέλη των εικονιζόμενων μορφών εξέρχονται των πλαισίων που ορίζουν τις συνθέσεις δίνοντας ψευδή εντύπωση του τρισδιάστατου χώρου, όπως το πόδι των μορφών δεξιά στους Οίκους Ν, Σ, Φ, Χ (εικ. 190, 191, 192), η μορφή του υιού του Ιωσήφ στον Οίκο Λ (εικ. 189), η ουρά του αλόγου στον Οίκο Κ (εικ. 189), το πόδι του δημίου στο μαρτύριο του αγίου Σώζοντος (εικ. 110) ή του μάρτυρα συντρόφου του αγίου Αρέθα (εικ. 110), το αποτετμημένο κεφάλι του αγίου στο μαρτύριο των αγίων Ακινδύνου, Αφθονίου, Πηγασίου και των συντρόφων τους (εικ. 118) και του αγίου Παντελεήμονα (εικ. 178.η), το πόδι του αγίου στο μαρτύριο των Κλεόνικου, Ευτρόπιου και Βασιλίσκου (εικ. 130), το χέρι του δημίου στο μαρτύριο του αγίου Ιακώβου Πέρση (εικ. 158.α), το σπαθί των δημίων της αγίας Βαρβάρας (εικ. 158.β) και των αγίων Κύρου και Ιωάννη (εικ. 175.β). Επίσης στη σύνθεση της Ρίζας Ιεσσαί το ενδιαφέρον του ζωγράφου στην “αναζήτηση προοπτικής” εντοπίζεται στη μορφή του Σολομώντα και τον τρόπο που τυλίγεται το ειλητάριό του στο κλαδί της άκανθας (εικ. 211.γ), τις μορφές του Αζώρ και Ιωσήφ, των οποίων το χέρι εξέρχεται της άκανθας, (εικ. 210, 213), τις μορφές των Αβραάμ, Ιωνά και Αβδιού, το πόδι των οποίων και πάλι εξέρχεται του πλαισίου που δημιουργεί η άκανθα (εικ. 210), το πόδι του Χριστού στη σκηνή της Ερήμωσης της Ιερουσαλήμ (εικ. 210), το πόδι του Μωυσή στη σκηνή του Οράματος της Βάτου (εικ.219.α). Ακόμη το χέρι των αγίων Δαβίδ Θεσσαλονίκης (εικ. 45.α), Μακάριου Ρωμαίου (εικ. 238), Συμεών Θαυματοστορείτη (εικ. 240) και Μαρτινιανού (εικ. 245). Τέλος, η χρήση του ιλουζιονιστικού δαπέδου που μιμείται νερά μαρμάρου αποσκοπεί επίσης στην ψευδή αίσθηση του βάθους [βλ. ενδεικτικά τους Οίκους Α (εικ. 185), Β (εικ. 187), Δ (εικ. 187), Τ (εικ. 191), Χ (εικ. 192), τη Σύναξη των Αρχαγγέλων (εικ. 194) και τη σκηνή της Υπαπαντής στη Ρίζα Ιεσσαί (εικ. 216)].

²²⁴⁴ Στη δεξιά πλευρά της σύνθεσης αναπτύσσεται φανταστικό οικοδόμημα, στο οποίο κυριαρχεί η καλυμμένη με ξύλινη μονόριχτη στέγη κλίμακα που οδηγεί στον άνω όροφο του κτιρίου (πρβλ. Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, 113).

²²⁴⁵ Προσωπική παρατήρηση. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Πρόκειται για παρεμφερή κλίμακα που οδηγεί σε άλλου τύπου οικοδόμημα.

Γενικά, η απόδοση του αρχιτεκτονικού βάθους στη μονή Δοχειαρίου παρουσιάζεται αντίστοιχη στα μνημεία που εγγράφονται στη δραστηριότητα του ζωγράφου Τζώρτζη. Ο ρόλος του αρχιτεκτονικού σκηνικού βάθους είναι ιδιαίτερα εμφανής στις σκηνές του κύκλου του Ακάθιστου, όπου η εικονογραφική και τεχνοτροπική συνάφεια ανάμεσα στις παραστάσεις υποδηλώνει τη χρήση κοινών αντιβόλων – προσχεδίων από τα συνεργεία που ανέλαβαν την ιστόρηση των καθολικών των μονών Διονυσίου, Δουσίκου και Δοχειαρίου²²⁴⁶. Συγκεκριμένα η παραβολή ορισμένων παραστάσεων, όπως για παράδειγμα του Οίκου Β του Ακάθιστου, στις μονές Δουσίκου²²⁴⁷ και Δοχειαρίου (εικ. 187), φανερώνει την ύπαρξη κοινού προτύπου. Η μορφή της Θεοτόκου προβάλλει σε όμοιο οικοδόμημα, ενώ κοινός είναι και στις δύο παραστάσεις ο τρόπος απόδοσης της προοπτικής του κτιρίου, τα τριγωνικά σχέδια στην πρόσοψη και τα επαναλαμβανόμενα κυκλικά σχήματα με τα οποία αποδίδονται τα κιονόκρανα. Στην περίπτωση της Δουσίκου ο Τζώρτζης δίνει μεγαλύτερη προσοχή στην απόδοση της εσωτερικής οροφής του οικοδομήματος, όπου με παράλληλες συνεχείς, γρήγορες γραμμές ζωγραφίζει τον σκιασμένο χώρο. Ανάλογες είναι οι ομοιότητες στην απόδοση του χαμηλού ξυλόγλυπτου θρόνου, αν και στην περίπτωση της Δοχειαρίου προτιμάται η υιοθέτηση του ίδιου τύπου θρόνου που επαναλαμβάνεται σε όλες σχεδόν τις περιπτώσεις με μικρές τροποποιήσεις. Ανάλογες παρατηρήσεις ανάμεσα στα δύο μνημεία (Δουσίκου και Δοχειαρίου) μπορούν επίσης να επισημανθούν και στην περίπτωση του Οίκου Γ του Ακάθιστου (εικ. 187). Επαναλαμβάνοντας με κάθε σχεδόν επιμέρους λεπτομέρεια τη σκηνή της μονής Δουσίκου²²⁴⁸, ο ανώνυμος ζωγράφος της Δοχειαρίου διαφοροποιεί το οικοδόμημα πίσω από τη Θεοτόκο²²⁴⁹. Οι αναλογίες των μορφών στο χώρο, η θέση τους μπροστά από τα οικοδομήματα, η προοπτική απόδοση τού ελαφρά

²²⁴⁶ Τα αντίβολα αυτά αποτελούν πλούσια παρακαταθήκη προς τους ζωγράφους που κινούνται στο πλαίσιο της “Κρητικής” Σχολής, καθώς από αυτά μπορούν να αντλούν τα πρότυπά τους. Ανάμεσά τους προφανώς περιλαμβάνονται και ορισμένα από τα προσχέδια που χρησιμοποιήθηκαν από τον κύριο εκπρόσωπο της Σχολής Θεοφάνη, αν και δεν είναι απόλυτα σαφείς οι σχέσεις του (μαθητείας) με τους άλλους, επώνυμους ή ανώνυμους, ζωγράφους της περιόδου, ενώ τα αντίβολά του πιθανότατα τα παραχώρησε στους επίσης ζωγράφους γιους του Συμεών και Νεόφυτο (βλ. ενδεικτικά πληροφορίες για τον Θεοφάνη στο σχετικό λήμμα: Χατζηδάκης – Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι* (2), 381-397).

²²⁴⁷ Προσωπική παρατήρηση. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

²²⁴⁸ Προσωπική παρατήρηση. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

²²⁴⁹ Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου προσθέτει επίσης τη μορφή της καθισμένης, νήθουσας Θεραπεινίδας.

κεκλιμένου μονόχρωμου πράσινου επιπέδου πάνω στο οποίο πατούν οι δύο μορφές είναι κοινές²²⁵⁰. Η χρήση κοινού ανθιβόλου – προσχεδίου είναι φανερή και στην περίπτωση του Οίκου Ζ του Ακάθιστου (εικ. 188). Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου μεταφέρει και πάλι το σχήμα της Δουσίκου²²⁵¹, απλοποιώντας τα οικοδομήματα και τα διακοσμητικά τους μοτίβα. Κοινός όμως παραμένει ο τρόπος αντιμετώπισης του αρχιτεκτονικού σκηνικού βάθους ως διακοσμητικού και εξισορροπητικού στοιχείου σε πιο απλοποιημένες και τυποποιημένες εκδοχές των θεοφανικών συνήθως προτύπων.

Ιδιαίτερα χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του μαρτυρίου του αγίου Δημητρίου (εικ. 112, 116). Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου μεταφέρει με τον ίδιο ακριβώς τρόπο το σχήμα που απαντά νωρίτερα στις μονές Διονυσίου (εικ. 251), Δουσίκου (εικ. 252) και Ρουσάνου (εικ. 253). Αντιγράφει το θρόνο στον οποίο κάθεται ο μεγαλομάρτυρας, ακολουθώντας την ίδια χρωματική κλίμακα και αποδίδοντας πανομοιότυπα ακόμη και τα νερά του μαρμάρου²²⁵². Πανομοιότυπο σε κάθε λεπτομέρεια είναι επίσης στα τέσσερα μνημεία το αρχιτεκτόνημα στο οποίο προβάλλει η μορφή του αγίου, όπως για παράδειγμα οι κυκλικές απολήξεις των παραστάδων, τα διακοσμητικά μοτίβα που κοσμούν το οικοδόμημα και η αχιβαδοειδής του απόληξη, η οποία λόγω περιορισμένου χώρου απουσιάζει από την παράσταση της Ρουσάνου²²⁵³.

²²⁵⁰ Σημειώνουμε επίσης τις στενές ομοιότητες ανάμεσα στα δύο μνημεία και όσον αφορά στη ζωγραφική απόδοση του αρχαγγέλου και της Μαρίας, καθώς και στον τρόπο απόδοσης της πτυχολογίας.

²²⁵¹ Προσωπική παρατήρηση. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Εστιάζοντας σε επιμέρους λεπτομέρειες της σύνθεσης παρατηρείται ότι το ίδιο ακριβώς οικοδόμημα στο κέντρο της σύνθεσης (εικ. 188) επαναλαμβάνεται νωρίτερα και στη Μεταμόρφωση Μετεώρων, στην παράσταση του ευαγγελιστή Μάρκου στο βορειοδυτικό σφαιρικό τρίγωνο του κυρίως ναού του καθολικού (Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, 113, πάνω δεξιά στη σύνθεση).

²²⁵² Πέρα από τις μορφολογικές ομοιότητες στην οργάνωση της σύνθεσης στα προαναφερθέντα μνημεία, τη σχέση και τις αναλογίες των μορφών στο χώρο, ομοιότητες παρατηρούνται και στο πλάσιμο του προσώπου του αγίου με τις πλατιές φωτεινές επιφάνειες να απλώνονται στον σκούρο προπλασμό, τη μακριά λεπτή μύτη, τις δύο κόκκινες πινελιές που δηλώνουν τα χείλη της μορφής και τα μικρά μάτια που σχηματίζονται από δύο παράλληλες γραμμές. Παρόμοια είναι ακόμη στις παραστάσεις η απόδοση των ενδυμάτων και των πτυχώσεων. Ο άγιος εικονίζεται να φορά τον ίδιο ποδήρη χιτώνα, διακοσμημένο με κοινά μοτίβα (διαφοροποιούνται τα κοσμήματα του χιτώνα στη σκηνή της Δοχειαρίου) και ιμάτιο που δένεται με τον ίδιο ακριβώς τρόπο. Τα περιγράμματα των ρούχων και οι όγκοι ορίζονται με σκούρες πινελιές, όπως και οι πτυχώσεις, ενώ χρωματικές διαβαθμίσεις του ίδιου χρώματος και λευκές πινελιές ή απότομες αλλαγές φωτός – σκιάς διαγράφουν συμβατικά και χωρίς ιδιαίτερη πλαστικότητα τους όγκους.

²²⁵³ Στην αντίστοιχη παράσταση στη Μεταμόρφωση Μετεώρων (προσωπική παρατήρηση) υιοθετείται το ίδιο εικονογραφικό σχήμα, διαφοροποιείται το οικοδόμημα στο οποίο προβάλλει ο άγιος, αλλά παραμένουν κοινά τα υπόλοιπα χαρακτηριστικά.

Ανάλογος είναι ο ρόλος του φυσικού σκηνικού βάθους, το οποίο συνήθως δηλώνεται μέσω σχηματοποιημένων βουνών με οξυκόρυφες απολήξεις, σπηλιές και κοιλώματα²²⁵⁴. Τα βουνά αποδίδονται με απλές γραμμές που ορίζουν το περίγραμμά τους, χωρίς να δίνεται έμφαση στον τρισδιάστατο χαρακτήρα του χώρου. Το αποτέλεσμα είναι κατά κύριο λόγο επίπεδο και, όπως και ο αρχιτεκτονικός χώρος, έτσι και ο φυσικός συμμετέχει στην ανάδειξη του πρωταγωνιστικού προσώπου. Οι όγκοι των βουνών αποδίδονται με διαφορετικά χρώματα, συνήθως σε διαβαθμίσεις της κόκκινης και κίτρινης ώχρας, καθώς και του γκριζου²²⁵⁵. Συχνά είναι επίσης τα επάλληλα επίπεδα εδάφους που αναπτύσσονται στο βάθος των φυσικών σκηνικών συνθέσεων. Στις συνθέσεις με φυσικό τοπίο τακτική είναι η απόδοση διάσπαρτων φυτών, θάμνων και χαμηλών δέντρων, σχηματικά πάντοτε αποδοσμένων και σε κλίμακα που δεν σχετίζεται ποτέ με αυτή των ανθρώπινων μορφών²²⁵⁶. Το φαινόμενο αυτό τονίζει τον διακοσμητικό χαρακτήρα του σκηνικού βάθους των συνθέσεων, στοιχείο που χαρακτηρίζει γενικότερα τη ζωγραφική του ανώνυμου ζωγράφου της Δοχειαρίου. Η διακοσμητική διάθεση συμπληρώνεται με την απεικόνιση πουλιών σε ορισμένες συνθέσεις (εικ. 8, 140, 219, 200), σε συνδυασμό με μια διάθεση παιχνιδίσματος στον τρόπο που περιπλέκονται μεταξύ τους τα κλαδιά των σχηματοποιημένων φυτών, τη χρήση διαφορετικών χρωμάτων για την απόδοση των βράχων, τα απλωμένα υφάσματα στον αρχιτεκτονικό χώρο ή τα ανεμίζοντα ιμάτια των μορφών, την προτίμησή του γενικότερα στην απόδοση λεπτομερειών²²⁵⁷.

Όπως ήδη παρατηρήθηκε στην περίπτωση των σκηνών με αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος, ομοιότητες απόδοσης του φυσικού βάθους εντοπίζονται σε όλα σχεδόν τα μνημεία που σχετίζονται με τον όνομα του ζωγράφου Τζώρτζη.

²²⁵⁴ Βλ. ενδεικτικά, εικ. 117, 122, 127, 165.

²²⁵⁵ Βλ. ενδεικτικά την παράσταση του Στιχηρού των Χριστουγέννων (εικ. 22), όπου ο μεσαίος ορεινός όγκος δηλώνεται με κίτρινη ώχρα και οι δύο πλαϊνοί με κόκκινη, καθώς και οι παραστάσεις της Κοίμησης του Εφραίμ του Σύρου (εικ. 34) και του βίου του αγίου Γερασίμου (εικ. 40), όπου οι επιμέρους σκηνές διαφοροποιούνται μέσω επάλληλων επιπέδων ορεινών όγκων διαφορετικών χρωμάτων.

²²⁵⁶ Βλ. ενδεικτικά, εικ. 8, 26, 34, 137.

²²⁵⁷ Ενδεικτικά, στα αντικείμενα που εικονίζονται στα έδρανα των υμνογράφων, πατέρων της Εκκλησίας και ιεραρχών στα σφαιρικά τρίγωνα των τρούλων (εικ. 83), στη Φιλοξενία του Αβραάμ (εικ. 220) ή επιμέρους εικονογραφικές λεπτομέρειες στον κύκλο του Ακάθιστου [βλ. τα αγγεία με άνθη στους Οίκους Α (εικ. 186), Β (εικ. 187), Μ (εικ. 189), το άνθος στα χέρια μιας των παρθένων του Οίκου Τ (εικ. 191)].

Συγκρίνοντας ενδεικτικά την παράσταση του μαρτυρίου των αγίων Ιωνά και Βαρακησίου (εικ. 135), η οποία άλλωστε παρουσιάζει και εικονογραφικές ομοιότητες με τις αντίστοιχες σκηνές στις μονές Διονυσίου (εικ. 247), Μεταμόρφωσης Μετεώρων (εικ. 248), Δουσίκου (εικ. 249) και Ρουσάνου (εικ. 250), είναι ορατή η κοινή αντίληψη στην αντιμετώπιση του φυσικού σκηνικού βάθους. Ο αριθμός των επάλληλων επιπέδων διαφοροποιείται ανάλογα με τη θέση της παράστασης στον αρχιτεκτονικό χώρο²²⁵⁸, κοινό όμως γνώρισμα όλων των συνθέσεων είναι ο τρόπος που αναπτύσσονται τα επίπεδα, φωτεινότερα χρωματικά σε πρώτο επίπεδο και πιο σκούρα στο βάθος, τα οποία απολήγουν στην περίπτωση των Διονυσίου, Δουσίκου, Ρουσάνου και Δοχειαρίου σε βραχώδη οροσειρά, ενώ στη Μεταμόρφωση Μετεώρων σε μαλακούς ζωγραφικούς λόφους. Κοινό χαρακτηριστικό γνώρισμα όλων των συνθέσεων²²⁵⁹ είναι επίσης η διάνθιση του φυσικού τοπίου με σχηματικά αποδοσμένα χαμηλά φυτά, ενώ η παράσταση της περιτοιχισμένης πόλης απουσιάζει από τη Δουσίκου.

Αλλά και σε επίπεδο λεπτομέρειας είναι κοινή, ανάμεσα στις μονές Δουσίκου και Δοχειαρίου, η αντιμετώπιση των επιμέρους φυτικών στοιχείων συνθέσεων. Στην παράσταση του “Ανωθεν οι προφήται” στη μονή Δουσίκου²²⁶⁰ και της Ρίζας Ιεσσαί της μονής Δοχειαρίου (εικ. 210) παρατηρείται παρόμοια ανάπτυξη των κλαδιών της άκανθας, μέσα στα οποία εικονίζονται οι μορφές των προφητών, πρότυπο προφανώς του ανώνυμου ζωγράφου της Δοχειαρίου. Εντοπίζεται η ίδια διάθεση παιχνιδίσματος στον τρόπο που περιπλέκονται τα κλαδιά μεταξύ τους και τα διακοσμητικά άνθη στις άκρες τους, τα οποία στην παράσταση της Δοχειαρίου είναι σαφώς πιο απλοποιημένα και σχηματοποιημένα.

²²⁵⁸ Στην περίπτωση του Μεγάλου Μετεώρου και της Δοχειαρίου στα τεταρτημόρια των σταυροθολίων, ενώ στις μονές Διονυσίου, Δουσίκου και Ρουσάνου σε ζωγραφική ζώνη. Ανάλογη αντίληψη στην απόδοση του φυσικού τοπίου, αλλά με διαφορετική αντιμετώπιση του ζωγραφικού χώρου, εντοπίζεται στο έργο των Κονταρήδων, κάτι που πιθανότατα φανερώνει τις κοινές αφετηρίες και αντιλήψεις στις οποίες στηρίζονται οι ζωγράφοι της εποχής, παρά τις όποιες διαφορές στο αισθητικό αποτέλεσμα (βλ. ενδεικτικά Stavrourouli-Makri, *Veltsista*, εικ. 8α, 19α, 38, 41-Μεταμόρφωση Βελτσίστας και εικ. 56a-b, 57 ενδεικτικά παραδείγματα μονής Βαρλαάμ Μετεώρων. Πρβλ. Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, ενδεικτικά εικ. 130, 131, 134, 148, 153, 157, 158, 164-169).

²²⁵⁹ Οι ομοιότητες συνεχίζουν στην απόδοση των μαρτύρων και των δημίων τους υποδηλώνοντας την πιθανή χρήση κοινού ανθιδόλου, τις αναλογίες των μορφών στο χώρο, αλλά και την επεξεργασία των γυμνών μερών των σωμάτων των μορφών με τις απότομες μεταβάσεις φωτός – σκιάς, την ελευθερία και ταχύτητα στο σχεδιασμό, τα έντονα περιγράμματα και την αδυναμία στην πλαστική απόδοση των όγκων. Αξίζει εδώ να σημειωθεί ότι είναι πιο άμεσες οι σχέσεις ανάμεσα στις παραστάσεις των μονών της Μεταμόρφωσης Μετεώρων, Δουσίκου, Ρουσάνου και Δοχειαρίου.

²²⁶⁰ Προσωπική παρατήρηση. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

Ακόμη, όπως και στην παράσταση της Ρίζας Ιεσσαί, τα κλαδιά στη σύνθεση της μονής Δουσίκου διανθίζονται με πουλιά να πίνουν το νέκταρ των ανθέων²²⁶¹.

Πρωταρχικής σημασίας για τον ζωγράφο της Δοχειαρίου και το συνεργείο του είναι η απόδοση της ανθρώπινης μορφής, η οποία τοποθετείται στον άξονα των παραστάσεων, καθορίζει τη διάρθρωση της σύνθεσης και πλαισιώνεται από συμμετρικά τοποθετημένες δευτερεύουσες μορφές. Ακόμη και στις πολυπρόσωπες συνθέσεις είναι ενδεικτική η χρήση όσο το δυνατό λιγότερων προσώπων και η δημιουργία λιτών παραστάσεων που εξάρουν το συμβολικό και δογματικό χαρακτήρα τους. Τις μορφές διακρίνουν οι κομψές και συγκρατημένες στάσεις, οι στατικές κινήσεις και χειρονομίες. Οι συνθέσεις αποτελούν στιγμιότυπα παγωμένα στο χρόνο και το χώρο. Κύριο ενδιαφέρον του ζωγράφου είναι η δημιουργία ιεραρχημένων συνόλων και συνθέσεων προσγεγραμμένων στην παράδοση, χωρίς εξάρσεις και συναισθηματική φόρτιση, ενταγμένες απόλυτα στο συντηρητικό περιβάλλον της μοναστικής κοινότητας. Προέχει η δογματική και θεολογική ορθότητα των παραστάσεων, η οποία ακολουθεί το δόγμα και την πολιτική προφανώς που καθορίζεται από το Πατριαρχείο Κωνσταντινουπόλεως.

Τα ενδύματα με τη σειρά τους, αν και δίνουν κάποια εντύπωση πλαστικότητας διαγράφοντας τους όγκους και τονίζοντας την κίνηση της μορφής, τις περισσότερες φορές αποτελούν ένα ακόμη συμπληρωματικό εξάρτημα της αμφίεσης και της εικονογραφίας του αποδιδόμενου προσώπου. Τα υφάσματα αποδίδονται γραμμικά με σχηματοποιημένη και γεωμετρική πτυχολογία. Τα περιγράμματα των ρούχων ορίζονται από μαύρη γραμμή, όπως επίσης και ο όγκος, που συμπληρώνεται με χρωματικές διαβαθμίσεις του ίδιου χρώματος, ενώ τα φωτεινά μέρη δηλώνονται με λευκές πινελιές ή απότομες διαβαθμίσεις λευκού ή πιο φωτεινής απόχρωσης του ίδιου χρώματος. Σε λίγες μόνο περιπτώσεις χρησιμοποιούνται “συμπληρωματικά” χρώματα για την απόδοση των φωτεινών τμημάτων των ενδυμάτων, δίνοντας μεταλλική

²²⁶¹ Αξίζει να επισημανθεί το γεγονός ότι ο ζωγράφος της Δοχειαρίου στην παράσταση του “Ανωθεν οι προφήται” στον τρούλο της λιτής μεταφέρει τους εικονογραφικούς τύπους των προφητών από την παράσταση της Δουσίκου, μαζί με τα λάθη στις επιγραφές στα ειλητά τους, γεγονός το οποίο φανερώνει τουλάχιστον τη χρήση κοινών ανθιδόλων – προσχεδίων των ζωγραφικών συνεργείων που ανέλαβαν τη διακόσμηση των καθολικών των μονών Δουσίκου και Δοχειαρίου. Πρβλ. σελ. 167-178, κυρίως σελ. 171, 173 και υποσ. 605.

λάμπη²²⁶². Συχνή είναι επίσης η απόδοση των ιματίων που ανεμίζουν, σχήμα γνωστό ήδη από τη βυζαντινή ζωγραφική, το οποίο και πάλι χάνει τη δυναμική του και αποτελεί ένα ακόμη τυπικό γνώρισμα, αναπόσπαστο κομμάτι της εικονογραφίας των μορφών. Η τεχνική της χρυσοκονδυλιάς περιορίζεται στα ενδύματα του Χριστού και της Θεοτόκου, καθώς και στους ξυλόγλυπτους θρόνους²²⁶³.

Εστιάζοντας ενδεικτικά σε κάποιες από τις παραστάσεις του διευρυμένου εικονογραφικού προγράμματος των πρόνων της Δοχειαρίου, στις οποίες αναγνωρίζονται με βεβαιότητα τα πρότυπα από τον ζωγραφικό διάκοσμο μνημείων που συνδέονται με τη δραστηριότητα του ζωγράφου Τζώρτζη, επιβεβαιώνεται η σχέση του ανώνυμου καλλιτέχνη με τα ζωγραφικά συνεργεία που ανέλαβαν την ιστόρησή τους.

Στα σφαιρικά τρίγωνα των δύο τρούλων της λιτής εικονίζονται άγιοι – Πατέρες της Εκκλησίας, για την απόδοση των οποίων ο ζωγράφος αντλεί τα πρότυπά του από το παρεκκλήσιο του Ακάθιστου της μονής Διονυσίου και τη μονή Δουσίκου. Τα δύο έργα συνδέονται με τη δραστηριότητα του ζωγράφου Τζώρτζη²²⁶⁴ και οι ομοιότητες που παρατηρούνται μεταξύ τους επιτρέπουν την υπόθεση για χρήση κοινών ανθιδόλων – προσχεδίων στη δημιουργία των

²²⁶² Βλ. ενδεικτικά τη μορφή του αγίου Αλύπιου (εικ. 238), όπου χρησιμοποιείται πράσινο για να φωτίσει το κόκκινο ρούχο. Στην ίδια περίπτωση ανήκει και η μορφή του συνοδού μοναχού πλάι στο υποζύγιο στην παράσταση της Κοίμησης του Εφραίμ (εικ. 37.β), όπου το πράσινο ανοικτό δηλώνει το φωτισμό σε πορτοκαλί ύφασμα. Με ανάλογο τρόπο αποδίδεται το μαφόριο της Θεοτόκου στον Οίκο Η του Ακάθιστου (εικ. 188), αλλά και στη μορφή του Αδάμ στον Οίκο Σ (εικ. 191), όπου χρησιμοποιείται μπλε σκούρο πάνω σε κόκκινο, καθώς και στον απόστολο στο κέντρο της δεξιάς πλευράς του δικαστηρίου της Δευτέρας Παρουσίας (εικ. 4.β), όπου το πράσινο τοποθετείται πάνω σε σκούρο κόκκινο, αλλά και στα ενδύματα του αγίου Αβίβου (εικ. 228), όπου χρησιμοποιείται πράσινο πάνω σε καφέ – κόκκινο.

²²⁶³ Βλ. τη μορφή του Χριστού Παντοκράτορα στη Δευτέρα Παρουσία (εικ. 2-3), τους θρόνους των αποστόλων στην ίδια παράσταση (εικ. 4.α-β), τις μορφές του Χριστού στα προφητικά οράματα του νάρθηκα (εικ. 19), τη Θεοτόκο στο Στιχηρό των Χριστουγέννων (εικ. 24), τον Παντοκράτορα στους Αίνους (εικ. 86), τον αρχάγγελο και τη Θεοτόκο στον Ευαγγελισμό του Οίκου Α (εικ. 185, 186), τη μορφή του Χριστού στους Οίκους Ι, Λ, Μ (εικ. 189), Ν, Ξ, Π (εικ. 190), Σ, Τ, Υ, Φ (εικ. 191), Χ και Ω (εικ. 192). Επίσης τους θρόνους της Δέησης (εικ. 193), το τραπέζι της Φιλοξενίας του Αβραάμ (εικ. 220), τις ακτίνες στη μορφή του Χριστού σε μετάλλιο στη Σύναξη των Αρχαγγέλων (εικ. 195), την Ετοιμασία του Θρόνου (εικ. 198), τον Χριστό στην Ουρανοδρόμο Κλίμακα (εικ. 202) και στη Ρίζα Ιεσσαί (εικ. 210). Χρυσό χρησιμοποιείται επίσης στην παράσταση των κτητόρων (εικ. 203-205).

²²⁶⁴ Βλ. παρακάτω συμπεράσματα για τον ανώνυμο ζωγράφο και το έργο του σελ. 479-489.

συνθέσεων²²⁶⁵. Στην περίπτωση μάλιστα του αγίου Γρηγορίου του Θεολόγου, ο οποίος απεικονίζεται στο θόλο της λιτής της Δουσίκου²²⁶⁶ και στον βόρειο τρούλο της λιτής της Δοχειαρίου (εικ. 93), μεταφέρεται το ίδιο εικονογραφικό σχήμα με μικρές τροποποιήσεις. Εκτός από τον κοινό φυσιογνωμικό τύπο του αγίου με την πλατιά γενειάδα που αποδίδεται και στα δύο μνημεία με κυματιστές λευκές και γκριζες πινελιές, το ίδιο συμβατικό πλάσιμο του προσώπου με την έντονη χρήση της γραμμής, τα σκούρα περιγράμματα και την πλατιά και ενιαία έκταση των φωτεινών μερών της σάρκας σε σχέση με το σκοτεινό βάθος του προπλασμού, κοινός είναι επίσης ο τρόπος αντιμετώπισης των ενδυμάτων που ντύνουν απλά, συμβατικά, το σώμα της μορφής, επαναλαμβάνοντας ακόμη και τη χρωματική κλίμακα. Στις ιδιαίτερες αυτές περιπτώσεις που απαντούν σε έργα του ζωγράφου Τζώρτζη συγκαταλέγεται και η παράσταση του αγίου Μακάριου του Ρωμαίου (εικ. 61), η οποία βρίσκει το αντίστοιχό της στη λιτή της μονής Δουσίκου (εικ. 259). Ανάμεσα στις παραστάσεις οι ομοιότητες είναι προφανείς τόσο σε εικονογραφικό όσο και τεχνοτροπικό επίπεδο. Θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι ο ανώνυμος ζωγράφος της Δοχειαρίου χρησιμοποιεί το ίδιο ανθίβολο για τη δημιουργία της σύνθεσης, ενώ κοινός είναι επίσης ο τρόπος απόδοσης του ασκητικού προσώπου του αγίου και το πλούσιο τρίχωμα σε γκριζωπούς τόνους που καλύπτει όλο του το σώμα, αφήνοντας ελεύθερους τους αγκώνες και τα γόνατα.

Με παρόμοιο τρόπο αντιμετωπίζονται στις μονές Δουσίκου (εικ. 254), Ρουσάνου (εικ. 255) και Δοχειαρίου (εικ. 87.α-δ, 88.β) οι όμιλοι ανθρώπων, όπως για παράδειγμα στην παράσταση των Αίνων. Οι όμιλοι αποτελούν συμπαγείς ομάδες παρατακτικά τοποθετημένων μορφών οι οποίες δημιουργούν τριγωνικά σχήματα στις παραστάσεις των μονών Δουσίκου και Ρουσάνου αλλά παραλληλόγραμμα στη Δοχειαρίου, κάτι που καθορίζεται από τη θέση των

²²⁶⁵ Οι δημοσιευμένες φωτογραφίες από το Παρεκκλήσιο του Ακάθιστου στη μονή Διονυσίου δεν επιτρέπουν περαιτέρω συγκριτικές παρατηρήσεις στα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά των δύο ζωγραφικών συνόλων – τουλάχιστον σε αυτά που με βεβαιότητα αποδίδονται στον ζωγράφο Τζώρτζη (βλ. αναλυτικά Βαφειάδης, «Παρεκκλήσιο Ακάθιστου», 427-433, όπου και η ταύτιση των δύο ζωγράφων με αυτούς που εργάστηκαν στο καθολικό της μονής Διονυσίου). Η τελική αίσθηση που μεταδίδει στον παρατηρητή το σύνολο των δύο διακόσμων (Παρεκκλήσιο Ακάθιστου και Δοχειαρίου) είναι ότι ακολουθείται η ίδια συντηρητική αντίληψη, χαρακτηριστική της θρησκευτικής ορθόδοξης ζωγραφικής του ύστερου 16ου αιώνα στα μεγάλα μοναστικά κέντρα του Αγίου Όρους και των Μετεώρων, η οποία διακρίνεται από απλοποίηση και σχηματοποίηση, κοντά πάντοτε στις αρχές που καθιέρωσε ο Θεοφάνης αλλά πιο ακαδημαϊκού και σαφώς επιγονικού χαρακτήρα.

²²⁶⁶ Προσωπική παρατήρηση. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

ομίλων στο τύμπανο του τρούλου. Η πρώτη σειρά μορφών πατά συνήθως στο κάτω όριο της σύνθεσης, ενώ οι υπόλοιπες σειρές ανθρώπων υπονοούνται μέσα από την καθ' ύψος ανάπτυξή τους στη σύνθεση.

Σε ό,τι αφορά τους φυσιογνωμικούς τύπους και το πλάσιμο των μορφών, ο ανώνυμος ζωγράφος της Δοχειαρίου παραμένει πιστός στο ύφος και τα τεχνικά χαρακτηριστικά της ζωγραφικής που καθιερώθηκε από τους επιγόνους του Θεοφάνη. Η τέχνη του, όπως άλλωστε προαναφέρθηκε και επιβεβαιώθηκε μέσα από τη συγκριτική ανάλυση του έργου του, είναι πιο κοντά στην απλοποιημένη και σχηματοποιημένη εκδοχή του ζωγραφικού ύφους του Τζώρτζη, το οποίο έχει απολέσει την πλαστικότητα και ζωγραφικότητα του μεγάλου μαΐστορα Θεοφάνη.

Το πλάσιμο των προσώπων και των γυμνών μερών των εικονιζόμενων μορφών ακολουθεί επίσης τον καθιερωμένο από την “Κρητική” Σχολή τοιογραφίας του 16ου αιώνα ζωγραφικό τρόπο. Κυρίαρχο ρόλο στην τέχνη του ανώνυμου ζωγράφου της Δοχειαρίου παίζει η γραμμή στη δημιουργία του σχήματος του προσώπου, των βασικών χαρακτηριστικών της μορφής και του περιγράμματος των μαλλιών. Το πλάσιμο είναι ανάλογο προς την ηλικία των προσώπων, χωρίς συγκεκριμένη φωτιστική πηγή²²⁶⁷. Επάνω σε σκούρο προπλασμό απλώνονται συνήθως ρόδινα σαρκώματα και πλατιά λευκά φώτα. Τα πρόσωπα φωτίζονται στο κέντρο, ακολουθώντας το οβάλ συνήθως σχήμα του κεφαλιού, ενώ οι άκρες είναι πάντοτε σκουρότερες, στον τόνο του προπλασμού. Μια σκιά ξεκινά ανάμεσα από τα μάτια και κατεβαίνει κατά μήκος της μύτης απολήγοντας πάνω από το μικρό συνήθως στόμα των μορφών (Δορυμέδων, εικ. 53.γ), το οποίο ζωγραφίζεται με δύο λεπτές κοκκινωπές πινελιές, με στενότερη την άνω. Σε κάποιες γεροντικές ασκητικές μορφές, όταν το στόμα δεν εξαφανίζεται κάτω από την πυκνή γενειάδα, είναι ορατό μόνο το κάτω χείλος (Ιωάννης Κλίμακος, εικ. 237.γ). Τα μάτια ζωγραφίζονται με μια μαύρη λεπτή πινελιά, πιο κοίλη στο κάτω μέρος, που απολήγει στα πλάγια σε λεπτή γραμμή. Αποδίδονται σε καστανούς τόνους με μια μαύρη τελεία να σχεδιάζει την κόρη του οφθαλμού, ενώ με λευκή γρήγορη πινελιά ζωγραφίζεται ο βολβός. Πάνω από τα μάτια, μια μαύρη γραμμή δημιουργεί τον όγκο τους. Πάνω της, σε καστανούς τόνους και με πιο πλατιά πινελιά, ζωγραφίζονται τα φρύδια. Ενίοτε ρόδινες

²²⁶⁷ Βλ. σχετικά με τα γνωρίσματα των “Κρητικών”, ενδεικτικά *ΙΕΕ*, Ι, 424, Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι (1)*, 85.

πινελιές αποδίδουν το μάτι και τη γύρω από αυτό περιοχή (Ερμογένης, εικ. 62.β). Παράλληλα προς τα φρύδια, δεύτερη ανοιχτόχρωμη συνήθως γραμμή δημιουργεί τους όγκους του μετώπου (Ευφρόσυνος, εικ. 234). Τα μαλλιά των νεανικών μορφών φωτίζονται με ανοιχτούς τόνους του ίδιου ή πιο φωτεινού χρώματος, ενώ δεν απουσιάζουν και ορισμένες λευκές πινελιές (Μάμας / εικ. 50.β, Παντελεήμων / εικ. 232.α). Στα αυτιά, τη μαύρη γραμμή που ενίοτε δημιουργεί το περίγραμμά τους συνοδεύει ανοιχτόχρωμη πινελιά που ακολουθεί και διαμορφώνει το σχήμα τους. Κάποια ρόδινα σαρκώματα στις παρειές συμβάλλουν στην απόδοση της αίσθησης της σάρκας (Μάμας, εικ. 50.β).

Η ίδια τεχνική χρησιμοποιείται στην απόδοση των νεανικών όσο και των γεροντικών μορφών²²⁶⁸. Ενδεικτικό παράδειγμα αποτελεί το πρόσωπο του Αβραάμ στην παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας (εικ. 9). Στον ενιαίο προπλασμό ο ζωγράφος δημιουργεί μέσω της γραμμής το πρόσωπο της μορφής και τα βασικά του χαρακτηριστικά, απλώνει τα φώτα με πλατιές γρήγορες πινελιές και διαμορφώνει τους όγκους με τόνους του ίδιου χρώματος, ενώ χρησιμοποιεί και ρόδινα σαρκώματα στις παρειές του. Στην περίπτωση των γερόντων, οι σκιάσεις στα πρόσωπα είναι περισσότερο έντονες, όπως και ο ρόλος της γραμμής, ώστε να αποδοθεί εκτός από την ηλικία και το ασκητικό παρουσιαστικό τους. Στα φωτεινά μέρη του προσώπου, οι σκούρες σκίες δημιουργούν τα γωνιώδη, ασκητικά, χαρακτηριστικά, τους μαύρους κύκλους κάτω από τα μάτια και τις ρυτίδες των μορφών (Ιωάννης Καλυβίτης, εικ. 233). Λευκές, κάθετες, πινελιές στην εσωτερική πλευρά των φρυδιών αποδίδουν την ηλικία τους. Με ανάλογες λευκές πινελιές που συμπληρώνονται από καστανές και κάποιες μαύρες γραμμές ζωγραφίζονται τα λευκά μαλλιά των γερόντων (Θεόδωρος Συκεώτης, εικ. 48). Χαρακτηριστικό γνώρισμα όλων των μορφών είναι η καστανή γραμμή με την ελαφρά καμπύλη στο κέντρο της που αποδίδει τη βάση του λαιμού. Ο ζωγράφος επιδιώκει την αποφυγή της επανάληψης, διαφοροποιώντας τις εκφράσεις των μορφών και χρησιμοποιώντας κάθε φορά διαφορετικά –παρότι τυποποιημένα– φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά²²⁶⁹.

²²⁶⁸ Για τους διαφορετικούς φυσιογνωμικούς τύπους και τον τρόπο απόδοσής τους βλ. τις μορφές των Δικαίων μπροστά στην πύλη του παραδείσου στην παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας (εικ. 13).

²²⁶⁹ Εξαίρεση αποτελούν οι μορφές των αγίων ανάργυρων Κοσμά και Δαμιανού, όπου επαναλαμβάνεται ο ίδιος εικονογραφικός τύπος και στις δύο μορφές (εικ. 229.α-β).

Περισσότερο προσεγμένη και πιο φροντισμένη είναι η απόδοση των μορφών του Χριστού, της Παναγίας και των αγγέλων, ως τιμώμενων προσώπων, ειδικά στις περιπτώσεις εκείνες που έχουν πρωταγωνιστικό ρόλο, καθώς και των κτητόρων²²⁷⁰. Στους τελευταίους, ο ζωγράφος δεν ακολουθεί τη ρεαλιστική παράδοση της ζωγραφικής του 16ου αιώνα των παραδουνάβιων περιοχών, αλλά μεταγράφει τα προσωπογραφικά τους χαρακτηριστικά στις αρχές του ύφους της κρητικής αγιορείτικης ζωγραφικής.

Αξίζει εδώ ακόμη να επισημανθεί η παράσταση του αγίου Μωυσή του Αιθίοπα (εικ. 47.α-β) και ο τρόπος αντιμετώπισης του πλασίματος του προσώπου του Αφρικανού αγίου. Το πρότυπο του ζωγράφου της Δοχειαρίου εντοπίζεται στη λιτή της μονής Δουσίκου (εικ. 260), όπου η μορφή αποδίδεται με την ίδια λεπτότητα, αντίθετα με την παράσταση της Διονυσίου (εικ. 261), όπου είναι πιο αδρά τα χαρακτηριστικά του και έχουν ζωγραφιστεί με μεγαλύτερη πλαστικότητα οι όγκοι του προσώπου²²⁷¹. Ο ζωγράφος, χωρίς απαραίτητα να πρωτοτυπεί στον τρόπο απόδοσης του Αφρικανού αγίου²²⁷², και με περισσότερο ακαδημαϊκό ύφος, απλώνει επάνω στον ενιαίο σκούρο καφέ προπλασμό ελάχιστα υποκίτρινα φώτα, με παράλληλες πινελιές στον λαιμό, τα χείλη, τη μύτη, τις παρειές, γύρω από τα μάτια και το μέτωπο, ενώ τα επίσης σκούρα και όμοιου χρώματος με τον προπλασμό μαλλιά φωτίζει με λευκές πλατύτερες πινελιές. Μαύρες γραμμές ορίζουν το περίγραμμα του προσώπου, σχηματίζουν τους όγκους, την κόμη και το γένι του αγίου, στοιχεία που απαντούν ήδη στην παράσταση της μονής Δουσίκου.

Η σύγκριση ορισμένων επιπλέον ενδεικτικών φυσιογνωμικών τύπων που απαντούν στον διάκοσμο της λιτής των μονών Δουσίκου και Δοχειαρίου φανερώνουν αφενός μεν τη χρήση κοινών προτύπων στα δύο μνημεία, αφετέρου την εξελικτική πορεία του χρωστήρα του Τζώρτζη. Ο νεαρός άγιος Ιωάσαφ στη λιτή της μονής Δουσίκου²²⁷³ επαναλαμβάνεται στη λιτή της Δοχειαρίου (εικ. 231)

²²⁷⁰ Βλ. ενδεικτικά τη Δευτέρα Παρουσία (εικ. 1-19), το Στιχηρό των Χριστουγέννων (εικ. 22, 24), τον Νεόφυτο και τους αρχάγγελους στο Θαύμα των Αρχαγγέλων στη μονή Δοχειαρίου (εικ. 27, 28-33), τον Χριστό στην παράσταση των Αίνων (εικ. 86), τη Δέηση (εικ. 193), τη Σύναξη των Αρχαγγέλων (εικ. 194), τη Φιλοξενία του Αβραάμ (εικ. 220), τη Βάπτιση (εικ. 197), τον Χριστό η Άμπελος (εικ. 200), το Άγιο Μανδήλιο (εικ. 196) και τους κτήτορες (εικ. 203-205).

²²⁷¹ Βλ. εικονογραφική ανάλυση του αγίου σελ. 138-139.

²²⁷² Βλ. παραπάνω. Η μορφή του αγίου συγκαταλέγεται ανάμεσα στις μεμονωμένες μορφές αγίων στον διάκοσμο της τράπεζας της Λαύρας και στη λιτή της Διονυσίου.

²²⁷³ Προσωπική παρατήρηση. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

σε μια πιο ακαδημαϊκή εκδοχή του πρωτοτύπου. Ο ρόλος της γραμμής για την απόδοση του προσώπου παραμένει κοινός και στα δύο μνημεία, ενώ με όμοιο τρόπο ζωγραφίζονται τα γένια και τα μαλλιά του αγίου. Ανάλογες είναι ακόμη οι εκτάσεις που κατέχουν οι φωτεινές και σκοτεινές επιφάνειες του προσώπου, ο σκούρος και ενιαίος τονικά προπλασμός πάνω στον οποίο απλώνονται περιορισμένα σαρκώματα και κάποιες λευκές γραμμές, κυρίως γύρω από τα μάτια, τα φρύδια, το μέτωπο, τα αυτιά και τον λαιμό, καθώς προσβλέπει ο ζωγράφος σε μια σχετική πλαστικότητα στο επίπεδο γενικότερα αποτέλεσμα. Παρόμοιο είναι και το ασθενές βλέμμα των γραμμικά αποδοσμένων ματιών με δύο γρήγορες μαύρες λεπτές γραμμές οι οποίες πλαισιώνουν την καστανή κόρη του οφθαλμού με τη λευκή κηλίδα που δίνει τόνο στο βλέμμα. Με τον ίδιο ακριβώς τρόπο αποδίδεται επίσης το βλέμμα του αγίου Κοσμά του Ποιητή και στα δύο μνημεία. Παρά το γεγονός ότι στη λιτή της μονής Δουσίκου ο άγιος αποδίδεται με λευκή γενειάδα²²⁷⁴, η παράσταση της Δοχειαρίου (εικ. 230) ακολουθεί πιστά το αρχέτυπό της τόσο στις προσωπογραφικές λεπτομέρειες όσο και στα τεχνικά χαρακτηριστικά. Στη λιτή της Δοχειαρίου ο προπλασμός μοιάζει τονικά πιο σκούρος, υπογραμμίζοντας ακόμη περισσότερο τις έντονες διαβαθμίσεις μεταξύ φωτός και σκιάς, ενώ με όμοιο τρόπο απλώνονται τα ρόδινα σαρκώματα στις παρειές και πάνω από το φρύδι. Η μορφή της Δοχειαρίου δίνει την εντύπωση ενός ακόμη πιο γρήγορου πλασίματος της μορφής, σε ένα σαφώς πιο ακαδημαϊκό και συντηρητικό ύφος. Τέλος, η χρήση κοινών ανθιβόλων – προσχεδίων στον διάκοσμο των λιτών των μονών Δουσίκου και Δοχειαρίου είναι ορατή στην απόδοση της μορφής του Λουκά στην παράσταση του Χριστού η Άμπελος (εικ. 200). Η επιμέρους αυτή μορφή στη σύνθεση της λιτής της Δοχειαρίου αντλεί το πρότυπό της από την παράσταση της Δουσίκου, αν και στο τελευταίο μνημείο κρατά στα χέρια του κλειστό κώδικα²²⁷⁵. Ο άγιος αποδίδεται με ξυρισμένη την κορυφή της κεφαλής, η οποία πλαισιώνεται από δύο πανομοιότυπες σειρές βοστρύχων. Ακολουθώντας την τυποποιημένη τεχνική για την απόδοση των μορφών ο ζωγράφος της Δοχειαρίου απλώνει στον σκούρο προπλασμό τα ενιαία φώτα, ενώ με τη βοήθεια της γραμμής πλάθει τις ανατομικές λεπτομέρειες, τα έντονα ζυγωματικά και τις ρυτίδες του μετώπου. Με

²²⁷⁴ Προσωπική παρατήρηση. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

²²⁷⁵ Προσωπική παρατήρηση. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

τον ίδιο ακριβώς τρόπο αποδίδονται ακόμη τα ενδύματα της μορφής, χρησιμοποιούνται τα ίδια χρώματα, ενώ κοινή είναι επίσης η αντιμετώπιση της πτυχολογίας.

Επιπλέον, στην περίπτωση του μαρτυρίου του αγίου Αβίβου (εικ. 120), το ενδιαφέρον δεν προσδιορίζεται μόνο στη διαχείριση ενός παγιωμένου αποκρυσταλλωμένου σχήματος και τις πιθανές εκδοχές του (απόδοση σε προτομή κατά μέτωπο ή κατά τα τρία τέταρτα), αλλά και στην επανάληψη ενός φυσιγνωμικού τύπου με κοινά μορφολογικά χαρακτηριστικά που μεταφέρονται σε κάθε μία από τις παραστάσεις του μαρτυρίου στις μονές Διονυσίου (εικ. 262), Μεταμόρφωσης Μετεώρων (εικ. 263), Δουσίκου (εικ. 264), Ρουσάνου (εικ. 265) και Δοχειαρίου (εικ. 120, 228.γ). Με παρόμοιο τρόπο εικονίζεται ο άγιος και στις παραστάσεις του ανάμεσα στις μεμονωμένες μορφές αγίων: όρθιος στη Μεταμόρφωση Μετεώρων²²⁷⁶, τον κυρίως ναό²²⁷⁷ και τη λιτή της Δοχειαρίου και σε μετάλλιο στη μονή Δουσίκου²²⁷⁸. Ο νεαρός άγιος αποδίδεται με το χαρακτηριστικό ξυρισμένο κεφάλι και τα καστανά μαλλιά που σε όλες τις περιπτώσεις δηλώνονται με εναλλασσόμενες πινελιές μαύρου, καστανού και φωτεινού κιτρινωπού χρώματος. Κοινός είναι και ο σχεδιασμός του προσώπου: επάνω στον ενιαίο σκούρο προπλάσμο απλώνονται τα φώτα με πλατιές πινελιές, τονίζοντας το κέντρο συνήθως του προσώπου, ακόμη και στις περιπτώσεις που η μορφή είναι στραμμένη κατά τα τρία τέταρτα. Πάνω σε αυτή την επιφάνεια με την έντονη χρήση της γραμμής ζωγραφίζονται τα φυσιγνωμικά χαρακτηριστικά της μορφής, ακολουθώντας το τυπικό για την απόδοση των νεανικών μορφών πλάσιμο²²⁷⁹.

Ο ανώνυμος επικεφαλής ζωγράφος της Δοχειαρίου επιλέγει να ζωγραφίσει ανάμεσα στους μεμονωμένους αγίους, στο εσωράχιο της κεντρικής κόγχης που ανοίγεται στον βόρειο τοίχο της λιτής, δύο από τους Εβδομήκοντα αποστόλους,

²²⁷⁶ Προσωπική παρατήρηση. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.

²²⁷⁷ Προσωπική παρατήρηση.

²²⁷⁸ Στις περιπτώσεις όπου ο άγιος εικονίζεται ανάμεσα στις μεμονωμένες μορφές ή στις παραστάσεις αγίων σε μετάλλια διαφοροποιείται η ενδυμασία του. Αποδίδεται συνήθως με πολυτελή ενδυμασία αγίου-μάρτυρα, η οποία στην περίπτωση των Δουσίκου και Δοχειαρίου είναι πανομοιότυπη. Πρβλ. την εικονογραφική ανάλυση του αγίου σελ. 405-406.

²²⁷⁹ Προσωπική παρατήρηση. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α. Βλ. σχετικά σελ. 469-470.

τους αγίους Ιάσωνα και Σωσίπατρο (εικ. 244)²²⁸⁰. Ο ανώνυμος ζωγράφος της Δοχειαρίου υιοθετεί τους ίδιους φυσιογνωμικούς τύπους για την απόδοση των αγίων, με άμεσο πρότυπο τις μορφές στη λιτή της Δουσίκου (εικ. 257). Εκτός από τις κοινές στάσεις και τα παρόμοια ενδύματα, τα πρόσωπα των αγίων πλάθονται με ανάλογο τρόπο, με κοινή αντίληψη στην απόδοση της σάρκας και των σαρκωμάτων, αν και στην παράσταση της Δοχειαρίου αποκτούν μια πιο ακαδημαϊκή έκφραση και πιο ασκητικά χαρακτηριστικά, με εντονότερες γραμμές να σχηματίζουν τις ανατομικές λεπτομέρειες του μετώπου, κάτι που εν μέρει δικαιολογείται από τη θέση των μορφών ως μεμονωμένων αγίων της κατώτερης ζώνης του εικονογραφικού προγράμματος της λιτής. Εξίσου ενδιαφέρουσα είναι η περίπτωση της παράστασης του αγίου Ευγένιου Τραπεζούντας (εικ. 232.δ) και οι αντίστοιχες απεικονίσεις του στο παρεκκλήσιο του Ακαθίστου στη μονή Διονυσίου²²⁸¹ και τη μονή Δουσίκου (εικ. 258). Αν και η μορφή του αγίου δομείται με τον ίδιο ακριβώς τρόπο στα τρία μνημεία και ανάλογα πλάθεται το πρόσωπό του, στη μονή Δουσίκου αποδίδεται με λευκά μαλλιά²²⁸².

Ενδιαφέρουσα είναι ακόμη η μικρογραφική διάθεση που διακρίνει τον ανώνυμο ζωγράφο της Δοχειαρίου και το έργο του, η οποία φανερώνει τη διπλή ικανότητά του ως ζωγράφου τοιχογραφιών και φορητών εικόνων²²⁸³. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι οι αρχάγγελοι Μιχαήλ και Γαβριήλ που κρατούν μετάλλιο με τη μορφή του Χριστού στο υπέρθυρο του καθολικού το οποίο εικονίζεται στην παράσταση της Εύρεσης του Βασιλείου στο καθολικό της μονής (εικ. 33.α), οι σκηνές που εντάσσονται στην παράσταση της Ρίζας Ιεσσαί (εικ. 210 και κυρίως 219.α) και οι επιμέρους λεπτομέρειες της Κοίμησης του Εφραίμ του Σύρου (εικ. 34), όπως οι μοναχοί να πλέκουν καλάθια (εικ. 38.α) ή η απόδοση του ναΐσκου (εικ. 39.β), αλλά και η μορφή του βοσκού με τη φλογέρα ή του γονατιστού από το βάρος της πλάκας χρυσού που μεταφέρει στους ώμους του Μάγου στην παράσταση του Στιχηρού των Χριστουγέννων (εικ. 22).

²²⁸⁰ Οι δύο αυτοί σπάνια εικονιζόμενοι άγιοι απαντούν κατά τον 16ο αιώνα μόνο ανάμεσα στις σκηνές Μηνολογίου των τοιχογραφικών συνόλων των μονών Μεταμόρφωσης Μετεώρων (εικ. 256) και Δουσίκου (εικ. 257), οι οποίες όπως προαναφέρθηκε σχετίζονται με τη δραστηριότητα του ζωγράφου Τζώρτζη (βλ. αναλυτικά σελ. 441-442).

²²⁸¹ Βαφειάδης, «Παρεκκλήσιο Ακάθιστου», εικ. 13.

²²⁸² Βλ. εικονογραφική ανάλυση του αγίου σελ. 415-416.

²²⁸³ Στον ζωγράφο του διακόσμου της Δοχειαρίου αποδίδεται σειρά εικόνων της μονής που ανήκαν στο ξυλόγλυπτο τέμπλο του 16ου αιώνα (Ταβλάκης – Σιώμκος, «Παλιό ξυλόγλυπτο τέμπλο Δοχειαρίου», 235-255. Πρβλ. Παλιούρας, «Οι τοιχογραφίες του καθολικού», 319).

Πρόκειται για λεπτομέρειες παραστάσεων όπου ο ζωγράφος εκφράζει με ποικίλους τρόπους τη δεξιοτεχνία και την καλλιτεχνική του ωριμότητα²²⁸⁴.

Ο ζωγράφος της Δοχειαρίου χρησιμοποιεί μεγάλη ποικιλία από καθαρά και φωτεινά χρώματα, τα οποία απλώνει ενιαία και χωρίς ιδιαίτερες χρωματικές διαβαθμίσεις στη ζωγραφική επιφάνεια. Τα χρώματα άλλοτε δημιουργούν μονόχρωμα επίπεδα που περιγράφουν τους όγκους (αρχιτεκτονήματα, ορεινοί όγκοι), ενώ άλλοτε το βαθμιαίο πέρασμα από το φως στη σκιά χρησιμοποιείται ώστε να δώσει κάποια αίσθηση πλαστικότητας στις επιφάνειες του εδάφους και της θάλασσας²²⁸⁵. Παράλληλα, η συστηματική εναλλαγή των χρωμάτων μεταξύ αλληλοκαλυπτόμενων μορφών, ορεινών όγκων και αρχιτεκτονημάτων στην ίδια παράσταση²²⁸⁶ αυξάνει την ευκρίνεια των εικονογραφικών στοιχείων της σύνθεσης και σε συνδυασμό με το παιχνίδι των διαβαθμίσεων στις επιμέρους χρωματικές επιφάνειες προσδίδει ζωντάνια και ρυθμό, ενισχύοντας τον διακοσμητικό χαρακτήρα του χρώματος. Ο τρόπος που κατανέμονται τα χρώματα στον ζωγραφικό διάκοσμο της λιτής και του νάρθηκα δημιουργεί μια ενιαία, πλούσια χρωματικά, εντύπωση με υπολογισμένες εντάσεις. Οι μορφές του Χριστού κυρίως, και σπανιότερα της Θεοτόκου, τονίζονται με τη χρήση του χρυσού και της χρυσοκονδυλιάς, ενώ το χρυσό βάθος της Δέησης, του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου (Οίκος Α, εικ. 185-186) και της Σύναξης των Ασωμάτων (εικ. 194) στον ανατολικό τοίχο της λιτής προβάλλει τις συνθέσεις. Αντίστοιχα διακρίνονται οι παραστάσεις του παραδείσου στη Δευτέρα Παρουσία (εικ. 1, 8) και του Αδάμ να δίνει ονόματα στα ζώα (εικ. 207.α) λόγω του λευκού τους βάθους, καθώς και οι τρεις μνημειακές συνθέσεις –Ρίζα Ιεσσαί (εικ. 210),

²²⁸⁴ Βλ. επίσης και τα μετάλλια προς τα οποία στρέφονται οι προφήτες στην παράσταση “Άνωθεν οι προφήται” (εικ. 78, 80-81), αλλά και τη μορφή του Εσταυρωμένου στη σκηνή του Οράματος του αγίου Ευσταθίου στο μαρτύριο αυτού, της Θεοπίστης και των τέκνων τους (εικ. 147). Το στοιχείο αυτό είναι σύνηθες στη ζωγραφική της αποκαλούμενης Κρητικής Σχολής, ενώ παρόμοια παραδείγματα είναι πολλά και ανάλογα κάθε φορά της καλλιτεχνικής παιδείας του ζωγράφου. Είναι γνωστή η προτίμηση του Θεοφάνη στη λεπτομέρεια και τα συμπληρωματικά θέματα στη ζωγραφική του (βλ. ενδεικτικά Χατζηδάκης, *Σταυρονικήτα*, 81). Παρόμοια μοτίβα, χωρίς όμως το αισθητικό αποτέλεσμα της τέχνης του Θεοφάνη, απαντούν στη ζωγραφική του Τζώρτζη (ενδεικτικά η εικόνα του Χριστού στην παράσταση της Αναστήλωσης των Εικόνων στη μονή Δουσίκου. Προσωπική παρατήρηση. Φωτογραφικό αρχείο 19ης Ε.Β.Α.).

²²⁸⁵ Βλ. ενδεικτικά το Θαύμα των Αρχαγγέλων (εικ. 28) και τα μαρτύρια στα σταυροθόλια της λιτής (ενδεικτικά εικ. 110, 112, 117, 122)

²²⁸⁶ Βλ. ενδεικτικά τους μοναχούς στην Επιστροφή του θησαυρού (εικ. 31), τη Σύναξη των Αρχαγγέλων (εικ. 194), τους Σαράντα μάρτυρες Σεβαστείας (εικ. 166) για τις αλληλοκαλυπτόμενες μορφές, το Στιχηρό των Χριστουγέννων (εικ. 22), την Εύρεση και μεταφορά του θησαυρού (εικ. 26) και την Κοίμηση του οσίου Εφραίμ του Σύρου (εικ. 34) για την απόδοση των ορεινών όγκων, την Επιστροφή του θησαυρού (εικ. 31) και τα σφαιρικά τρίγωνα του νότιου τρούλου (εικ. 82) για τα αρχιτεκτονήματα.

Χριστός η Άμπελος (εικ. 200), Ουρανοδρόμος Κλίμακα (εικ. 202)— στη λιτή εξαιτίας του κυρίαρχου σκοτεινού βάθους πάνω στο οποίο διαγράφονται πιο ελεύθερα οι μορφές. Σε γενικές γραμμές τα χρώματα που χρησιμοποιούνται δημιουργούν ενιαίες επιφάνειες, εναρμονίζονται με τη φωτεινότητα του καθολικού και ομοιογενοποιούν το ζωγραφικό σύνολο συνδιαμορφώνοντας την τελική εντύπωση.

Ο κυρίαρχος ρόλος του χρώματος έχει επισημανθεί στα ζωγραφικά σύνολα των μονών Μεταμόρφωσης Μετεώρων²²⁸⁷ και Ρουσάνου²²⁸⁸, ενώ το ίδιο μπορεί με βεβαιότητα να υποστηριχθεί και για τον τοιχογραφικό διάκοσμο της μονής Δουσίκου. Οι μικροαναλυτικές τεχνικές που πραγματοποιήθηκαν σε δείγματα της ζωγραφικής των καθολικών των μονών Μεταμόρφωσης Μετεώρων, Δουσίκου και Ρουσάνου, έργα τα οποία προσγράφονται στην καλλιτεχνική δραστηριότητα του Τζώρτζη, έδειξαν χρήση κοινών συστατικών στοιχείων και χρωστικών ουσιών, καθώς και ομοιότητα υλικών και τεχνικής²²⁸⁹. Τα αποτελέσματα της έρευνας έδωσαν ένα επιπλέον στοιχείο για την οριστική απόδοση των προαναφερθέντων ζωγραφικών συνόλων στον ζωγράφο Τζώρτζη. Σε αυτά μπορούν να προστεθούν οι γραφολογικές ομοιότητες των κτητορικών επιγραφών, καθώς και το ενιαίο ύφος συγγραφής τους, που είχε ήδη επισημανθεί από τον Γ. Βελένη²²⁹⁰. Τα στοιχεία αυτά συνεπικουρούν στην τελική απόδοση των μνημειακών συνόλων στον ίδιο ζωγράφο και το συνεργείο του.

Οι τεχνοτροπικές παρατηρήσεις στον διάκοσμο του νάρθηκα και της λιτής έρχονται να συμπληρώσουν τα σχόλια στην εικονογραφία και το εικονογραφικό

²²⁸⁷ Βαφειάδης, «Ο ζωγράφος Τζώρτζης», 108.

²²⁸⁸ Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 288-290.

²²⁸⁹ Ό.π. Πρβλ. και τις τεχνοτροπικές παρατηρήσεις, ό.π., 277-292, όπου εξετάζονται αναλυτικά οι συνθέσεις και η αντιμετώπιση του αρχιτεκτονικού και φυσικού βάθους, της ανθρώπινης μορφής και των φυσιογνωμικών τύπων που υιοθετεί ο ζωγράφος, η τεχνική απόδοση των μορφών, η πτυχολογία και το χρώμα.

²²⁹⁰ Βελένης, «Πρώτες πληροφορίες», 93-97. Επιγραφικές ομοιότητες μεταξύ των προαναφερθέντων μνημείων εντοπίζονται και σε διάφορες επιγραφές που συνοδεύουν και επεξηγούν παραστάσεις. Δεν μπορούν όμως να αποτελούν το σημαντικότερο στοιχείο για την τελική απόδοση του έργου σε συγκεκριμένο ζωγράφο, χωρίς τη διεξοδική εικονογραφική και τεχνοτροπική ανάλυση του συνόλου. Ενδιαφέρουσα είναι επίσης η παρατήρηση του Βελένη για το χρόνο εργασίας του συνεργείου του ζωγράφου Τζώρτζη. Αναφέρει συγκεκριμένα ότι το συνεργείο δούλεψε ως τα τέλη συνήθως του φθινοπώρου, καθώς όλα τα καθολικά που σχετίζονται με τη δραστηριότητά του ολοκληρώνονται το μήνα Νοέμβριο (ό.π., 95). Θεωρεί μάλιστα ότι ο ζωγράφος διαχειμάζε στην Κωνσταντινούπολη. Μέχρι σήμερα η έρευνα, λόγω ελλιπών αρχαικών στοιχείων, δεν έχει αποδείξει αν η καταγωγή του ζωγράφου ήταν από την Κρήτη ή την Κωνσταντινούπολη. Συνήθως γίνεται λόγος για Κρητικό ζωγράφο που είχε σχέσεις με την Κωνσταντινούπολη, κατ' αναλογία με τον επώνυμο ζωγράφο φορητών εικόνων Άγγελο.

πρόγραμμα του υπό εξέταση συνόλου, φανερώνοντας τη στενή σχέση που υπάρχει ανάμεσα στα ζωγραφικά σύνολα του δεύτερου μισού του 16ου αιώνα στα μεγάλα μοναστικά κέντρα του Αγίου Όρους και των Μετεώρων²²⁹¹, και πιο συγκεκριμένα στις μονές Διονυσίου (μέρος του διακόσμου), Μεταμόρφωσης Μετεώρων, Δουσίκου, Ρουσάνου και Δοχειαρίου, τα οποία εγγράφονται στη δραστηριότητα του ζωγράφου Τζώρτζη και του συνεργείου του.

²²⁹¹ Καθώς και της ευρύτερης περιοχής των Μετεώρων (περίπτωση Δουσίκου).

VI. Ο ΑΝΩΝΥΜΟΣ ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ Η ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Στον τοιχογραφικό διάκοσμο του καθολικού της Δοχειαρίου διατηρείται χωρίς ιδιαίτερες επεμβάσεις ή φθορές, τουλάχιστον σε ό,τι αφορά τις τοιχογραφίες του νάρθηκα και της λιτής, ο αρχικός ζωγραφικός διάκοσμος του 1568²²⁹², ο οποίος αποτελεί το τελευταίο εκτεταμένο τοιχογραφικό σύνολο στο Άγιο Όρος που προσγράφεται στην “Κρητική” Σχολή. Η εξέταση του διακόσμου της λιτής και του νάρθηκα έδειξε ότι το συνεργείο²²⁹³ που ανέλαβε την ιστόρηση δημιούργησε ένα ομοιογενές ζωγραφικό σύνολο, συνεπές στην εικονογραφία, το ύφος και την τεχνική της ζωγραφικής η οποία καθιερώθηκε κατά τον 16ο αιώνα από τον κύριο εκπρόσωπο της σχολής Θεοφάνη²²⁹⁴ στη μονή Μεγίστης Λαύρας του Αγίου Όρους.

Σε ένα τόσο εκτενές ζωγραφικό σύνολο, 294 παραστάσεις μόνο στον νάρθηκα και τη λιτή, είναι βέβαιη η συμμετοχή ενός πολυμελούς συνεργείου, τα μέλη του οποίου ανέλαβαν συγκεκριμένες εργασίες, ήσσονος συνήθως σημασίας, κάτω από την καθοδήγηση του αρχιμάστορα²²⁹⁵. Η ενότητα ύφους και τεχνικής επιτρέπει να διατυπωθεί η άποψη ότι ο διάκοσμος της Δοχειαρίου ολοκληρώνεται κάτω από την αυστηρή καθοδήγηση και επίβλεψη ενός έμπειρου αγιογράφου, που καθορίζει τις αρχές στις οποίες θα κινηθούν οι βοηθοί και μαθητές του, χωρίς περιθώρια προσωπικής έκφρασης ή απόκλισης από το δεδομένο ύφος²²⁹⁶.

²²⁹² Οι φθορές από την υγρασία και οι απολεπίσεις στη ζωγραφική επιφάνεια είναι πιο έντονες στη βόρεια πλευρά της λιτής, καθώς και στους δύο τρούλους. Πρβλ. σελ. 59, υποσ. 76.

²²⁹³ Για τα ζωγραφικά συνεργεία με αφορμή το εργαστήριο των Κονταρήδων και τις σχέσεις μαθητείας σε αυτά βλ. Δεληγιάννη-Δωρή, «Εργαστήρι Κονταρήδων», 123-137.

²²⁹⁴ Σχετικά με τον Κρητικό ζωγράφο Θεοφάνη, την τέχνη του και τη δημιουργία της “Κρητικής” Σχολής τοιχογραφίας, βλ. ενδεικτικά Chatzidakis, «Théophane le Crétois», 309-352, Χατζηδάκης, *Σταυρονικήτα*, 63-119, Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι (1)*, 82-85. Πρβλ. Garidis, *La peinture murale*, 137-158. Βλ. επίσης Τσιγαρίδας, «Άγιος Νικόλαος Αναπαυσάς», 79-99.

²²⁹⁵ Δεληγιάννη-Δωρή, «Εργαστήρι Κονταρήδων», 129-131, τη μαρτυρία του Didron για την ιστόρηση του εσωνάρθηκα της Εσφιγμένου το 1839 και τον καταμερισμό των εργασιών του εργαστηρίου που ανέλαβε την αγιογράφιση.

²²⁹⁶ Φυσικά δεν απουσιάζουν οι περιπτώσεις εκείνες στις οποίες είναι ορατή μια εντονότερη σχηματοποίηση ή απλοποίηση εικονογραφική και τεχνοτροπική. Πιο έντονο είναι το φαινόμενο στην ανωδομή της λιτής, στα υψηλότερα μάλιστα σημεία, όπου δεν είναι έντονα διακριτές οι διαφορές από το επίπεδο της στάθμης του δαπέδου. Ενδεικτικά, οι μορφές των στρατιωτών στο Θάνατο του προφήτη Ζαχαρία (εικ. 100), στα μαρτύρια των αγίων Χαριτίνης (εικ. 150), Νικάνδρου (εικ. 164), Μώκιου (εικ. 178), όπου παρατηρείται παρόμοια αντιμετώπιση στην απόδοση των μορφών, αλλά και στη διαμόρφωση του αρχιτεκτονικού ή φυσικού σκηνικού βάθους στα μαρτύρια των αγίων Ανδρέα εν τη Κρίσει (εικ. 148.β), Καρτερίου (εικ. 162.α), Ορέστη (εικ. 152), Χρύσανθου, Δαρείας και τέκνων τους (εικ. 164.δ-ε), Τιμόθεου και Μαύρας (εικ. 178.β). Διαφορετικά πιθανώς χέρια εργάστηκαν και στις Θεοφάνειες των προφητικών οραμάτων του νάρθηκα (εικ. 18, 19).

Η ταύτιση του επικεφαλής ζωγράφου του καθολικού της Δοχειαρίου, το όνομα του οποίου δεν αναφέρεται στην κτητορική επιγραφή του κυρίως ναού, ήταν εξ αρχής ένα από τα ζητούμενα της έρευνας γύρω από το συγκεκριμένο μνημείο. Από νωρίς βέβαια το τοιχογραφικό σύνολο είχε συσχετιστεί με τον ζωγράφο Τζώρτζη (Τζιώρτζη) ή Ζώρζη²²⁹⁷. Ήδη ο Α. Ξυγγόπουλος, στο *Σχεδιάσμα ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής*, αναφέρει ότι στη μονή Δοχειαρίου, αν και τα χρώματα είναι φωτεινότερα, “εναρμονιζόμενα προς την εξαιρετική φωτεινότητα του ναού”, αναγνωρίζεται η τεχνική του ζωγράφου Τζώρτζη που είχε νωρίτερα διακοσμήσει το καθολικό της μονής Διονυσίου (1547)²²⁹⁸.

Στο πρόβλημα του ζωγράφου και την απόδοση του διακόσμου της Δοχειαρίου επιστρέφουν κατά καιρούς οι μελετητές της ζωγραφικής της περιόδου μετά την Άλωση, συμφωνώντας ότι πρόκειται για έργο που προσγράφεται στη σφαίρα επιρροής της τέχνης του Θεοφάνη²²⁹⁹ και αποτελεί πιθανώς έργο του συνεργάτη ή μαθητή του Τζώρτζη.

Τις στενές σχέσεις της ζωγραφικής της Δοχειαρίου με τις μονές Διονυσίου, Μεγάλου Μετεώρου και Δουσίκου επισημαίνει στο άρθρο του για τον ζωγράφο ο Γ. Βελένης, όπου μέσα από συνοπτική ανάλυση που συνδύαζε τις επιγραφικές μαρτυρίες με τις τεχνοτροπικές και εικονογραφικές ομοιότητες μεταξύ των μονών

²²⁹⁷ Βλ. ενδεικτικά: Βελένης, «Πρώτες πληροφορίες», 91-98, Δεριζιώτης, «Πρώτη επίσκεψις», 413-422, Δεριζιώτης, «Ο αγιογράφος Τζιώρτζης», 421-431, Garidis, *La peinture murale*, 159-160 και 165-171, Γκιολές, *Οι τοιχογραφίες Διονυσίου*, 159-168, Βαφειάδης, *Περί της εν Άθω*, 73-84, του ίδιου, *Παρεκκλήσιο Ακάθιστου*, 427-433, του ίδιου, *Ο ζωγράφος Τζώρτζης*, 107-127, Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 292-296. Πρβλ. Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι (3)*, 296-297. Στον ζωγράφο Τζώρτζη γίνεται επίσης σύντομη αναφορά από τη Vassilaki M., «Religion Art under Foreign Rule: The case of the painter», *The Greek World under Ottoman and Western Domination: 15th-19th cent.*, επιμ. Kitromilides P. – Arvanitakis D., New York-Athens 2008, 19-27. Πρβλ. σελ. 33-34.

²²⁹⁸ Ξυγγόπουλος, *Σχεδιάσμα*, 113.

²²⁹⁹ Σε έμπειρο ζωγράφο της “Κρητικής” Σχολής αναφέρεται ο Μ. Χατζηδάκης στο κείμενό του για τη ζωγραφική της περιόδου στην *IEE I 423*, καθώς και στο σχετικό εισαγωγικό κείμενο στους *Έλληνες ζωγράφους μετά την Άλωση* [Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι (1)*, 84]. Νωρίτερα, στο Chatzidakis, «Théophane le Crétois», 341, ο ίδιος μελετητής αναφέρεται στους ανώνυμους ζωγράφους των μονών Ρουσάνου και Δοχειαρίου, οι οποίοι προέρχονται πιθανότατα από το άμεσο περιβάλλον του Θεοφάνη και συνεχίζουν τις αρχές που καθιέρωσε (με ευρύτερη ακτινοβολία) στη μνημειακή ζωγραφική του 16ου αιώνα στα μοναστηριακά κέντρα των Μετεώρων και του Αγίου Όρους. Στον Τζώρτζη αποδίδονται οι τοιχογραφίες του καθολικού στο σχετικό λήμμα (Ζώρζης, *Γεώργιος Τζώρτζης*) των *Ελλήνων ζωγράφων μετά την Άλωση* (Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι (1)*, 297), όπως επίσης και στο Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι (3)*, 296-297, όπου παρατίθεται και η σχετική νεότερη βιβλιογραφία, καθώς και οι απόψεις που έχουν διατυπωθεί για τον ίδιο και τα έργα στα οποία συμμετείχε.

Δουσίκου, Ρουσάνου και Δοχειαρίου οδηγήθηκε στο συμπέρασμα ότι πρόκειται για τον ίδιο ζωγράφο²³⁰⁰.

Στον άγνωστο ζωγράφο της Δοχειαρίου αναφέρεται σε ξεχωριστό υποκεφάλαιο ο Μ. Γαρίδης στη μελέτη του για την ορθόδοξη μνημειακή ζωγραφική μετά την Άλωση, όπου γίνεται λόγος για τη μίμηση του ύφους και της τεχνικής του Θεοφάνη από έναν ζωγράφο μάστορα του χρώματος, που δημιουργεί ένα ζωγραφικό σύνολο χρωματικής ποικιλίας και φωτεινότητας ξένης προς τον Θεοφάνη, στο οποίο πιθανώς εμπλέκεται ο ζωγράφος Τζώρτζης²³⁰¹. Με τη δραστηριότητα του ζωγράφου Τζώρτζη συνδέει επίσης τον διάκοσμο της Δοχειαρίου ο Λ. Δεριζιώτης στις μελέτες του για την έκφραση της “Κρητικής” Σχολής στα μνημεία της Θεσσαλίας του 16ου αιώνα²³⁰², όπως και ο Α. Παλιούρας στην παρουσίαση των τοιχογραφιών του καθολικού της Δοχειαρίου²³⁰³.

Στο πρόβλημα του ζωγράφου αναφέρονται επίσης οι Ι. Ταβλάκης και Ν. Σιώμκος στην παρουσίαση των έργων συντήρησης που πραγματοποιήθηκαν στο καθολικό της μονής Δοχειαρίου και στις εικόνες του παλαιού ξυλόγλυπτου τέμπλου (16ος αι.) της μονής²³⁰⁴, στις οποίες επισημαίνονται για μια ακόμη φορά οι διαφορές ανάμεσα στις τοιχογραφίες των καθολικών Διονυσίου και Δοχειαρίου²³⁰⁵, ενώ σχολιάζονται επιγραμματικά οι σχέσεις σε επίπεδο τεχνικής και τεχνοτροπίας με τον διάκοσμο της Δουσίκου. Τέλος, στον ζωγράφο Τζώρτζη αποδίδεται ο διάκοσμος του καθολικού και από τους Ν. Τουτό και Γ. Φουστέρη²³⁰⁶.

Οι πιο πρόσφατες και συστηματικές μελέτες για τον ζωγράφο Τζώρτζη και τα αποδιδόμενα σε αυτόν τοιχογραφικά σύνολα οφείλονται στον Ν. Γκιολέ και

²³⁰⁰ Βελένης Γ., «Πρώτες πληροφορίες για ένα ζωγράφο του 16ου αιώνα από την Κωνσταντινούπολη», *ΕΕΠΣΑΠΘ*, 6.2 (1974) 93-97.

²³⁰¹ Garidis, *La peinture murale*, 165-167.

²³⁰² Δεριζιώτης, «Πρώτη επίσκεψις», 415.

²³⁰³ Παλιούρας, «Οι τοιχογραφίες του καθολικού», 316-319 (περί ζωγράφου).

²³⁰⁴ Ταβλάκης – Σιώμκος, «Τρούλος Δοχειαρίου», 208-210 και Ταβλάκης – Σιώμκος, «Παλιό ξυλόγλυπτο τέμπλο Δοχειαρίου», 248-250, αντίστοιχα. Οι ερευνητές συνδέουν μάλιστα έναν από τους ζωγράφους του εργαστηρίου του Τζώρτζη που εργάστηκε στη λιτή του καθολικού (ό.π.) με τον ζωγράφο που δημιούργησε την παράσταση του Επιτάφιου Θρήνου στη βάση του ξυλόγλυπτου σταυρού, ο οποίος «εργάζεται με παρόμοιο τρόπο στον σχεδιασμό του προσώπου και την απόδοση των χαρακτηριστικών τους, ακολουθώντας με τον δικό του τρόπο τις διδαχές του μάλιστα-δασκάλου του» (ό.π., 249).

²³⁰⁵ Πρβλ. Γκιολές, *Οι τοιχογραφίες Διονυσίου*, 159-168 και το θέμα της ταύτισης των ζωγράφων του καθολικού της μονής Διονυσίου, στο οποίο γίνεται λόγος αναλυτικότερα παρακάτω.

²³⁰⁶ Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 335.

την παρουσίαση των τοιχογραφιών του καθολικού της μονής Διονυσίου (2009)²³⁰⁷ και τον Κ. Βαφειάδη στη μονογραφία του *Περί της εν Άθω “Κρητικής” ζωγραφικής. Εικόνες και τοιχογραφίες της Ι. Μ. Διονυσίου και οι δημιουργοί τους* (2010), όπου σε ξεχωριστό κεφάλαιο εξετάζεται το πρόβλημα των ζωγράφων του καθολικού της μονής Διονυσίου και οι σχέσεις τους με την τέχνη του Θεοφάνη²³⁰⁸. Θα πρέπει εδώ να επισημανθεί η διχογνωμία που υπάρχει στην έρευνα σε ό,τι αφορά την απόδοση στον ζωγράφο Τζώρτζη τμημάτων του τοιχογραφικού διακόσμου της μονής Διονυσίου. Οι δύο αρχαιακές μαρτυρίες σε σελίδα κώδικα της μονής Δουσίκου (τέλος 16ου αι.) και σε τυπικό της μονής Διονυσίου (17ου αι.)²³⁰⁹ είχαν σαν αποτέλεσμα την απόδοση στον ζωγράφο Τζώρτζη διαφορετικών ζωγραφικών συνόλων.

Ο Ν. Γκιολές με αφετηρία την αρχαιακή μαρτυρία της μονής Διονυσίου αναγνωρίζει τον «ταλαντούχο ζωγράφο Ζώρζη, με υψηλή θεολογική παιδεία και γνώση της παλαιολόγιας τέχνης» στον επικεφαλής του συνεργείου που ανέλαβε την ιστόρηση του καθολικού της Διονυσίου (1547)²³¹⁰. Με αυτόν, προσθέτει, συνεργάζονται δύο επιπλέον ζωγράφοι που εγγράφονται στην παράδοση της “Κρητικής” Σχολής του 16ου αιώνα και επηρεάζονται από το έργο του κορυφαίου εκπροσώπου της Σχολής Θεοφάνη²³¹¹. Με βάση αυτή τη διατύπωση, ο ερευνητής δεν δέχεται την απόδοση στον Τζώρτζη της μονής Δουσίκου και κατά συνέπεια των τοιχογραφημένων συνόλων των μονών Μεταμόρφωσης και Ρουσάνου Μετεώρων, καθώς και της μονής Δοχειαρίου. Το μόνο μνημειακό σύνολο που αποδίδεται στον Τζώρτζη, σύμφωνα πάντοτε με τον ίδιο μελετητή, είναι αυτό της Διονυσίου.

Αντίθετα, ο Κ. Βαφειάδης²³¹², και με αφετηρία τη μαρτυρία του κώδικα της μονής Δουσίκου, διαφοροποιεί τη θέση του και ταυτίζει στο καθολικό της μονής

²³⁰⁷ Γκιολές, *Οι τοιχογραφίες Διονυσίου*, γενικότερα στο σύνολο της έκδοσης και κυρίως 159-168, όπου αναλύεται το πρόβλημα του ζωγράφου. Πρβλ. το εισαγωγικό κείμενο για τις τοιχογραφίες του καθολικού στο Βοκοτόπουλος Π., «Τοιχογραφίες καθολικού μονής Διονυσίου», *Μονή Διονυσίου*, 19-27.

²³⁰⁸ Βαφειάδης, *Περί της εν Άθω*, 63-84.

²³⁰⁹ Βελένης, «Πρώτες πληροφορίες», 93-96, Γκιολές, *Οι τοιχογραφίες Διονυσίου*, 10.

²³¹⁰ Γκιολές, *Οι τοιχογραφίες Διονυσίου*, 10, 168 και γενικότερα 159-170. Περί των τριών διαφορετικών χεριών στη ζωγραφική του καθολικού (ό.π., 163-164).

²³¹¹ Γκιολές, *Οι τοιχογραφίες Διονυσίου*, 170.

²³¹² Βαφειάδης, *Περί της εν Άθω*, 80-84.

Διονυσίου δύο ζωγράφους: τον άγνωστο ζωγράφο A²³¹³ ή *ζωγράφο των χορών* και τον ζωγράφο Β. Η τέχνη του ζωγράφου Τζώρτζη αναγνωρίζεται στον ζωγράφο Β της Διονυσίου ή *ζωγράφο των αφηγηματικών σκηνών*, ταύτιση στην οποία οδηγήθηκε ο ανωτέρω ερευνητής βασισμένος στις σχέσεις του ιδιώματος του ζωγράφου Β της Διονυσίου και του ζωγράφου της μονής Δουσίκου (1557)²³¹⁴, που με βεβαιότητα, λόγω γραπτής μαρτυρίας²³¹⁵, ταυτίζεται με τον Τζώρτζη. Ο ίδιος μελετητής, στηριγμένος στην ταύτιση του ζωγράφου Β της Διονυσίου με τον Τζώρτζη, προσγράφει επιπλέον στη δραστηριότητα του ζωγράφου μέρος των τοιχογραφιών του παρεκκλησίου του Ακαθίστου της ίδιας μονής²³¹⁶ και επιβεβαιώνει τη συμμετοχή του στον διάκοσμο του καθολικού της μονής Μεταμόρφωσης στα Μετέωρα (1552)²³¹⁷.

Τέλος, η διδακτορική διατριβή του Α. Αναγνωστόπουλου²³¹⁸ για τις τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Ρουσάνου έρχεται να συμπληρώσει τα κενά της έρευνας και να προσγράψει στη δραστηριότητα του Τζώρτζη το ζωγραφικό σύνολο της μονής των Μετεώρων, ενισχύοντας την άποψη ότι ο Τζώρτζης εργάστηκε στα καθολικά των μονών Διονυσίου, Μεταμόρφωσης Μετεώρων, Δουσίκου και Δοχειαρίου.

Η σημείωση στον κώδικα της μονής Δουσίκου, ως πλησιέστερη χρονολογικά στην ιστόρηση του καθολικού της μονής, θεωρείται πιο αξιόπιστη,

²³¹³ Τον Τζώρτζη, σύμφωνα με την ταύτιση του Ν. Γκιολέ.

²³¹⁴ Βαφειάδης, *Περί της εν Άθω*, 80-84, όπου αναλύεται ο κοινός τρόπος αντιμετώπισης του εικαστικού χώρου και η αίσθηση του “ανοικτού” τοπίου στο έργο του ζωγράφου στα δύο μνημεία, σε σχέση πάντοτε με τον κύριο εκπρόσωπο της Σχολής Θεοφάνη, η αναλογία των ανθρώπινων μορφών που δεν εξαρτάται από τις αρχιτεκτονικές επιφάνειες, η επανάληψη μορφικών μοτίβων στις παραστάσεις, όπως τα σχήματα των βουνών. Επίσης σχολιάζεται η πλαστικότητα των όγκων, αλλά και τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά, όπως το επίπεδο πλάσιμο της σάρκας, τα σαρκώματα που δεν ανταποκρίνονται στις ανατομικές λεπτομέρειες των μορφών και η απόδοση του οφθαλμού και του βλέμματος των μορφών.

²³¹⁵ Σοφιανός – Δημητρακόπουλος, *Χειρόγραφα Δουσίκου*, αρ. κατ. 36, 59-66, κυρίως 63. Πρβλ. Βελένης, «Πρώτες πληροφορίες», 91-98 και την αναφορά του Βαφειάδης, *Περί της εν Άθω*, 64, 80 κ.ε.

²³¹⁶ Βλ. αναλυτικά Βαφειάδης, «Παρεκκλήσιο Ακάθιστου», 429-433. Και στο συγκεκριμένο μνημείο αναγνωρίζεται η τέχνη και το ύφος του Τζώρτζη, όπως το απλουστευμένο και πιο σχηματικό ύφος σε σχέση με τον ζωγράφο Α της Διονυσίου, οι αδυναμίες στην περιγραφή του όγκου και την οργανική σύνδεση των μερών των μορφών, τα έντονα και ενιαίου πάχους περιγράμματα που ορίζουν τα σχήματα χωρίς να προβάλουν τον όγκο των μορφών, τα επίπεδα πρόσωπα και το πλάσιμο των μορφών (πρβλ. υποσ. 2314), οι επίπεδες φόρμες και η πτυχολογία που ανταποκρίνεται κυρίως στη βασική διάρθρωση του σώματος.

²³¹⁷ Βαφειάδης, «Ο ζωγράφος Τζώρτζης», 107-127. Σε ό,τι αφορά τα γνωρίσματα της τέχνης του Τζώρτζη βλ. ό.π., 116 κ.ε., αλλά και ανωτέρω υποσ. 2314, 2316.

²³¹⁸ Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, στο σύνολο του κειμένου και ειδικότερα στα συμπεράσματα 292-296.

και με δεδομένη την τοιχογράφηση του καθολικού της από τον ζωγράφο Τζώρτζη η έρευνα προσανατολίζεται προς την άποψη του Κ. Βαφειάδη. Εστιάζοντας στις μελέτες του τελευταίου ερευνητή και συγκεφαλαιώνοντας τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα που αναγνωρίζει στο έργο του Τζώρτζη²³¹⁹, αναδεικνύονται οι στενές σχέσεις της ζωγραφικής των μονών Διονυσίου (μέρος του διακόσμου του 1547), Μεταμόρφωσης Μετεώρων (1552), Δουσίκου (1557) και Ρουσάνου (1560)²³²⁰ και μπορούν, με σχετική πλέον βεβαιότητα, να αποδοθούν τα παραπάνω έργα στον ζωγράφο Τζώρτζη και το συνεργείο του.

Την ταύτιση του ανώνυμου ζωγράφου της Δοχειαρίου με τον Τζώρτζη επιβεβαιώνει η αναλυτική μελέτη των τοιχογραφιών του νάρθηκα και της λιτής, η οποία έδειξε τις στενές σχέσεις της ζωγραφικής ανάμεσα στις προαναφερθείσες μονές. Ενδεικτική είναι η χρήση κοινών εικονογραφικών σχημάτων, ιδιαίτερα σε

²³¹⁹ Η τέχνη του ζωγράφου Τζώρτζη χαρακτηρίζεται από απλοποίηση και τυποποίηση του ζωγραφικού ύφους του ζωγράφου Α της Διονυσίου, αλλά και του κύριου εκπροσώπου της Σχολής Θεοφάνη. Ο Τζώρτζης μάλιστα εξαρτάται περισσότερο από τους τρόπους του Θεοφάνη σε σχέση με τον ζωγράφο Α της Διονυσίου, κάτι που υποδηλώνει κάποια μορφή συνεργασίας με τον Θεοφάνη (σχέση μαθητείας;). Τα βασικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα που προσδιορίζουν την καλλιτεχνική ταυτότητα του Τζώρτζη συνοψίζονται στα εξής: την καθ' ύψος και επίπεδη στρωματογραφική διαβάθμιση του φυσικού χώρου, χωρίς πρωτότυπες επινοήσεις, η οποία δεν δίνει καμία αίσθηση τρισδιάστατου χώρου, και την παρατακτική τοποθέτηση των μορφών σε πολυπρόσωπες συνθέσεις, με χαλαρή σχέση μεταξύ τους. Η κλίμακα των ανθρώπινων μορφών δεν εξαρτάται από τις αρχιτεκτονικές επιφάνειες στις οποίες προβάλλουν και καταλαμβάνουν συνήθως το σύνολο του εικονιζόμενου χώρου. Όμοιου πάχους περιγράμματα ορίζουν τα σχήματα χωρίς να προβάλλουν τον όγκο, τα πρόσωπα είναι επίπεδα, και τα φώτα απλώνονται ενιαία και χωρίς τονικές διαβαθμίσεις μειώνοντας την αίσθηση του ανάγλυφου, ενώ δεν υποδηλώνονται παράλληλα ανατομικές λεπτομέρειες του προσώπου. Ο σχεδιασμός των οφθαλμών γίνεται με δύο σχεδόν παράλληλες γραμμές, εντός των οποίων ζωγραφίζεται η ελλειψοειδής κόρη, ενώ με μια λευκή κηλίδα δίνεται ο τόνος στα αδύναμα συνήθως βλέμματα των μορφών. Τα ενδύματα εφάπτονται στα σώματα και οι πτυχές ανταποκρίνονται στη δομή και τη διάρθρωση του σώματος, χωρίς να αποδίδουν απαραίτητα τον όγκο των μορφών. Οι πτυχές αποδίδονται με σκούρες γραμμές, οι οποίες δεν συνάδουν πάντοτε με τη γραμμή της παρυφής του ενδύματος. Η σκίαση και το φως δεν ορίζουν τον όγκο της μορφής, οι μεταβάσεις είναι έντονες και το τελικό αποτέλεσμα είναι περισσότερο "περιγραφικό". Αισθητή είναι η επανάληψη αμετάβλητων μορφικών μοτίβων, όπως τα σχήματα των βουνών. Ιδιαίτερη είναι τέλος η βαρύτητα που δίνει ο ζωγράφος στη γενική εντύπωση του συνόλου χρησιμοποιώντας το χρώμα ως κυρίαρχο στοιχείο ομοιογένειας του διακόσμου (Βαφειάδης, *Περί της εν Άθω*, 80-84, ίδιου, *Παρεκκλήσιο Ακάθιστου*, 427-433, του ίδιου, *Ο ζωγράφος Τζώρτζης*, 107-127).

²³²⁰ Θεωρείται δεδομένο ότι για μια ολοκληρωμένη θεώρηση του έργου του Τζώρτζη ο ιστορικός της τέχνης της περιόδου και των συγκεκριμένων ζωγραφικών συνόλων λαμβάνει υπόψη του τις παρατηρήσεις και τα συμπεράσματα των προηγούμενων μελετητών και συγκεκριμένα των πιο πρόσφατα δημοσιευμένων διεξοδικών αναλύσεων. Ο Κ. Βαφειάδης στις σχετικές με τον Τζώρτζη μελέτες του παραβάλλει το έργο του με αυτό του Θεοφάνη και του άγνωστου ζωγράφου της μονής Διονυσίου, αφού άλλωστε η χρονολόγηση των υπό εξέταση έργων συμπίπτει χρονολογικά με τη δραστηριότητα τόσο του Θεοφάνη όσο και του Τζώρτζη. Έτσι καταλήγει στα βασικά χαρακτηριστικά της τέχνης του Τζώρτζη (βλ. υποσ. 2319) και εγγράφει στη δραστηριότητά του ορισμένα επιπλέον τοιχογραφικά σύνολα (πρβλ. σελ. 482). Τα ίδια γνωρίσματα στην τεχνική και την τεχνοτροπία αναγνωρίζονται και στη ζωγραφική του καθολικού της μονής Ρουσάνου από τον Α. Αναγνωστόπουλο, ο οποίος στην έρευνά του προχωρά σε συγκριτικές αναλύσεις με τα έργα που προσγράφονται στο χρωστήρα του Τζώρτζη και ανάμεσά τους το καθολικό της Δοχειαρίου, εστιάζοντας σε συνθέσεις του κυρίως ναού (Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 292-296).

σκηνές από τον κύκλο του Μηνολογίου, όπου επαναλαμβάνονται εικονογραφικοί τύποι που έχουν χρησιμοποιηθεί για την απόδοση διαφορετικών μαρτυριών²³²¹. Ανάλογες σχέσεις αναγνωρίζονται στην παράσταση των Αίνων στον τρούλο της λιτής, η οποία σε πλήρες ανάπτυγμα απαντά νωρίτερα στις λιτές των μονών Δουσίκου και Ρουσάνου, αλλά και στη σύνθεση “Άνωθεν οι προφήται”, όπου μεταφέρονται εικονογραφικοί τύποι των σθηθίων προφητών της Δουσίκου, μαζί με τα λάθη στις επιγραφές στα ειλητά των προφητών²³²².

Οι στενές εικονογραφικές σχέσεις ανάμεσα στις μονές Διονυσίου (συμπεριλαμβανομένου και του Παρεκκλησίου του Ακάθιστου), Δουσίκου και Δοχειαρίου υπογραμμίζονται με την παράσταση του αγίου Ευγενίου Τραπεζούντος, τιμώμενου αγίου της μονής Διονυσίου²³²³, ο εικονογραφικός και φυσιογνωμικός τύπος του οποίου είναι κοινός στα τρία μνημεία. Παρόμοια παραδείγματα αποτελούν οι μορφές των αγίων Ιάσωνα και Σωσίπατρου, οι οποίοι στη λιτή της Δοχειαρίου εικονίζονται ως μεμονωμένοι άγιοι, ενώ νωρίτερα εμφανίζονται μόνο σε σκηνές του μαρτυρίου τους στον κύκλο του Μηνολογίου των μονών Μεταμόρφωσης Μετεώρων και Δουσίκου²³²⁴.

Ανάλογες ομοιότητες παρατηρούνται σε θέματα ύφους και τεχνοτροπίας του τοιχογραφικού διακόσμου του νάρθηκα και της λιτής της Δοχειαρίου με τα ζωγραφικά σύνολα των μονών Διονυσίου (μέρος του ζωγραφικού συνόλου), Μεταμόρφωσης Μετεώρων, Δουσίκου και Ρουσάνου. Στη ζωγραφική αυτών των μνημείων είναι ορατή η συνειδητή επιλογή των ζωγράφων ή ίσως πιο σωστά του επικεφαλής ζωγράφου να μιμηθούν τους τρόπους και το ύφος του κύριου

²³²¹ Ενδεικτικά, στο μαρτύριο των αγίων Σοφίας, Πίστεως, Ελπίδας και Αγάπης της Δοχειαρίου μεταφέρεται εικονογραφικός τύπος που έχει χρησιμοποιηθεί στη μονή Δουσίκου για την απόδοση των αγίων Ειρήνης και Σοφίας. Επιπλέον, στο μαρτύριο του αγίου Λογγίνου μεταφέρεται στη λιτή της Δοχειαρίου η μορφή του δημίου από το μαρτύριο του αγίου Κοδράτου από το Δούσικο, ενώ σε αυτό του αγίου Βονιφατίου (Δοχειαρίου) υιοθετείται το σχήμα του μαρτυρίου του αγίου Κοδράτου (Δουσίκου), ακόμη και στο αρχιτεκτονικό σκηνικό βάθος, εικονογραφικός τύπος που χρησιμοποιείται στη μεταμόρφωση Μετεώρων στο μαρτύριο του αγίου Θεοδώτου. Αντιστοίχως, στο μαρτύριο του αγίου Βασιλείδη (Δοχειαρίου) υιοθετείται το σχήμα του μαρτυρίου του αγίου Μερκούριου από τη Μεταμόρφωση Μετεώρων. Ακόμη, στο μαρτύριο του αγίου Πολυεύκτου όπου επαναλαμβάνεται το σχήμα του μαρτυρίου των αγίων Ακεψέη και Αειθαλά από τη μονή Δουσίκου, ενώ η μορφή του δημίου με το χαρακτηριστικό κάλυμμα κεφαλής απαντά στο μαρτύριο των αγίων Γουρία, Σαμωνά και Αβίβου στη λιτή της μονής Ρουσάνου (βλ. συμπεράσματα Μηνολογίου σελ. 294-305).

²³²² Πρβλ. τα σχετικά με την εικονογραφία της παράστασης, σελ. 167-178, κυρίως 173 και υποσ. 605. Ορισμένες επιπλέον εικονογραφικές ομοιότητες σε παραστάσεις από τον κύκλο του Δωδεκαόρτου και τον κύκλο των Παθών στα μνημεία που αποδίδονται στον Τζώρτζη και τα αποδιδόμενα σε αυτόν έργα παρατίθενται από τον Αναγνωστόπουλο, *Μονή Ρουσάνου*, 295-296.

²³²³ Πρβλ. σελ. 415-416. Βλ. επίσης Βαφειάδης, «Παρεκκλήσιο Ακάθιστου», 424-427, εικ. 13.

²³²⁴ Πρβλ. σελ. 441-442.

εκπροσώπου της αποκαλούμενης Κρητικής Σχολής που κυριαρχεί στο χώρο των μεγάλων μοναστικών κέντρων του Αγίου Όρους και των Μετεώρων, του Θεοφάνη²³²⁵. Σε σχέση ωστόσο με τα θεοφανικά πρότυπά τους, στα έργα αυτά κυριαρχεί η απλοποίηση και η τυποποίηση, ακόμη και σε σύγκριση με την τελική φάση της τέχνης του Θεοφάνη στη μονή Σταυρονικήτα²³²⁶, όπου το ζωγραφικό του ύφος αποκτά περισσότερο ακαδημαϊκό και συντηρητικό χαρακτήρα. Σε όλα τα σύνολα αυτά, όπως και στο καθολικό της μονής Δοχειαρίου, αναγνωρίζεται μία καθ' ύψος γραμμική διαβάθμιση των επιπέδων του φυσικού τοπίου, χωρίς πρωτοτυπία, στο ιδιαίτερα ανεπτυγμένο σκηνικό βάθος των συνθέσεων²³²⁷.

Ένα ακόμη χαρακτηριστικό της τέχνης του ανώνυμου ζωγράφου της Δοχειαρίου, το οποίο απαντά και στα άλλα μνημεία που σχετίζονται με τη δραστηριότητα του Τζώρτζη, είναι ο τρόπος απόδοσης των όμιλων ανθρώπων, οι οποίοι ζωγραφίζονται σαν κλειστά και σφικτοδεμένα σύνολα παρατακτικής συνήθως διάταξης. Ο ζωγράφος δεν ενδιαφέρεται για την ορθή απόδοση του τρισδιάστατου χώρου, αλλά δομεί τις συνθέσεις του μέσα από τη διαβάθμιση των επιπέδων και την παρατακτική καθ' ύψος ανάπτυξη των μορφών στο χώρο²³²⁸.

Όσον αφορά στη φιλοτέχνηση των μορφών, στα έργα που αποδίδονται στον Τζώρτζη διακρίνεται απλούστευση και τυποποίηση με αδυναμίες στην περιγραφή του όγκου και έντονα περιγράμματα. Οι μορφές είναι σχεδόν επίπεδες με συμβατική πτυχολογία. Τα πρόσωπα είναι επίσης επίπεδα και παρατηρείται αδυναμία πλαστικής απόδοσης. Κυριαρχεί ο ρόλος της γραμμής, ενώ οι φωτεινές επιφάνειες απλώνονται γεμίζοντας τα πρόσωπα των μορφών και

²³²⁵ Η μίμηση άλλωστε της τεχνικής, των μέτρων και των έργων του Θεοφάνη παραμένει ζωντανή σε μεταγενέστερα έργα της ορθόδοξης θρησκευτικής ζωγραφικής και προβάλλεται ως πρότυπο στους ζωγράφους των επόμενων αιώνων μέσα από τις Ερμηνείες ζωγραφικής (Χατζηδάκης, *Σταυρονικήτα*, 118-119 και παράρτημα Α' της *Ερμηνείας*, 237, 246).

²³²⁶ Βλ. αναλυτικά Χατζηδάκης, *Σταυρονικήτα*, 63-119.

²³²⁷ Βλ. αναλυτική παρουσίαση στο κεφάλαιο των τεχνοτροπικών παρατηρήσεων σελ. 464-465.

²³²⁸ Ενδεικτικά αναφέρονται οι όμιλοι ανθρώπων από την παράσταση των Αίωνων (εικ. 87-88), όπου ο ζωγράφος διατηρώντας το σημείο φυγής στο άνω τμήμα της σύνθεσης παραθέτει απλώς τις μορφές σε επίπεδα. Παρόμοια διάταξη εντοπίζεται στην ίδια σύνθεση στις μονές Δουσίκου (αδημοσίευτη) και Ρουσάνου (Μεράντζας, *Αίοι*, εικ. 20-23). Το στοιχείο αυτό των σφικτοδεμένων και παρατακτικά εικονιζόμενων ομίλων είναι πολύ συχνό στην τέχνη του ζωγράφου (βλ. ενδεικτικά εικ. 13, 30-31, 35.α, 166, 190-Οίκος Ν, 191, 194). Από το περιορισμένο δημοσιευμένο υλικό της λιτής του καθολικού της Μεταμόρφωσης Μετεώρων πρβλ. Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, 167 (Τρίτη Εύρεση κεφαλής Προδρόμου) και τις παραστάσεις από τον κύκλο του Μηνολογίου στις σελίδες 171, 173, αλλά και τις παραστάσεις από τον κυρίως ναό, ό.π., 123 (Γέννηση Χριστού: οι άγγελοι), 125 (Βρεφοκτονία), 141 (Ανάσταση). Πρβλ. τη σχετική ανάλυση από Βαφειάδη, *Ο ζωγράφος Τζώρτζης*, 116 κ.ε. για τον Τζώρτζη στη Μεταμόρφωση Μετεώρων, αλλά και Βαφειάδης, *Περί της εν Άθω*, 73-77 και τις συγκρίσεις ανάμεσα στους δύο ζωγράφους του καθολικού της μονής Διονύσιου. Βλ. επίσης σελ. 468-469.

τονίζοντας την αντίθεση φωτός – σκιάς, χωρίς να ανταποκρίνονται στη φυσική δομή του προσώπου²³²⁹.

Τέλος, το σημαντικότερο ίσως χαρακτηριστικό της τέχνης του Τζώρτζη είναι η χρήση του χρώματος²³³⁰. Ο τρόπος διάθεσης των χρωμάτων, οι ισορροπίες μεταξύ τους και οι τονικές διαβαθμίσεις φανερώνουν τη γνώση του ζωγράφου ότι το χρώμα έχει κυρίαρχο ρόλο και ομοιογενοποιεί το σύνολο. Η διάθεση αυτή δεν περιορίζεται μόνο στους υπό εξέταση χώρους του καθολικού αλλά χαρακτηρίζει το σύνολο του ζωγραφικού διακόσμου του καθολικού της Δοχειαρίου²³³¹. Ανάλογο ρόλο του χρώματος παρατηρεί ο Κ. Βαφειάδης²³³² στον τοιχογραφικό διάκοσμο της Μεταμόρφωσης Μετεώρων, τον οποίο αποδίδει στον Τζώρτζη, ενώ το ίδιο μπορεί να υποστηριχθεί και για το μνημειακό σύνολο της μονής Δουσίκου.

Ανακεφαλαιώνοντας, η σύγκριση των τοιχογραφιών των μονών Μεταμόρφωσης Μετεώρων (1552), Δουσίκου (1557), Ρουσάνου (1560) και Δοχειαρίου (1568) αποκαλύπτει στενή σχέση σε όλα τα επίπεδα (εικονογραφία, ύφος και τεχνοτροπία) και φανερώνει το προσωπικό καλλιτεχνικό ιδίωμα του ζωγράφου που έχει επίσης εν μέρει συμμετάσχει στην ιστορία του καθολικού της Διονυσίου (1547). Ο ζωγράφος αυτός μπορεί να ταυτιστεί με τον Τζώρτζη, που αναφέρεται σε σημείωση κώδικα Προθέσεως της μονής Δουσίκου και χρονολογείται την περίοδο από το 1570 ως το 1600²³³³. Αυτός διαφοροποιείται σαφώς από τον άλλο ζωγράφο (ζωγράφο Α) που ζωγράφησε μέρος του

²³²⁹ Πρβλ. τεχνοτροπικές παρατηρήσεις της τέχνης του ζωγράφου σελ. 466-474 και τα σχετικά για την απόδοση των μορφών, το πλάσιμο των προσώπων, την πτυχολογία.

²³³⁰ Πρβλ. τεχνοτροπικές παρατηρήσεις του ζωγραφικού διακόσμου σελ. 475-476.

²³³¹ Την ιστορία του καθολικού της Δοχειαρίου ανέλαβε το ίδιο ζωγραφικό συνεργείο. Τα προαναφερθέντα χαρακτηριστικά, τα οποία διαμορφώνουν την καλλιτεχνική ταυτότητα του ζωγράφου Τζώρτζη, είναι εμφανή και στον διάκοσμο του κυρίως ναού, είτε αφορούν στην αντίληψη του χώρου στο σκηνικό βάθος των συνθέσεων και τη διαμόρφωση επάλληλων επιπέδων, πάνω στα οποία δομείται η σύνθεση, είτε στην παρατακτική τοποθέτηση των μορφών στο χώρο και το πλάσιμο των γυμνών μερών τους και των πτυχώσεων είτε στη συνειδητή επιλογή ομοιογένειας στο τελικό αποτέλεσμα μέσα από την ορθή χρήση του χρώματος.

²³³² Βαφειάδης, «Ο ζωγράφος Τζώρτζης», 108.

²³³³ Αναγράφεται «Τοῦ τζιόρτζι τοῦ στορίσαντος Τὴν ἐκκλησί(αν)». Βλ. Σοφιανός – Δημητρακόπουλος, *Χειρόγραφα Δουσίκου*, αρ. κατ. 36, 59-66, κυρίως 63 και Βελένης, «Πρώτες πληροφορίες», 93-94. Ο ζωγράφος αυτός δεν έχει σχέση με τον Ζώρζη τον Κρήτα που αναφέρεται σε σημείωμα τυπικού του 1634 (Γκιολές, *Οι τοιχογραφίες Διονυσίου*, 10 και 165-166), ο οποίος ταυτίζεται με άγνωστο ταλαντούχο ζωγράφο του 16ου αιώνα.

καθολικού της Διονυσίου²³³⁴ και του παρεκκλησίου του Ακαθίστου²³³⁵ στην ίδια μονή, ενώ ταυτίζεται με τον ανώνυμο καλλιτέχνη που φιλοτέχνησε τις τοιχογραφίες του νέου καθολικού της Μεταμόρφωσης Μετεώρων²³³⁶, της Δουσίου²³³⁷ και της Ρουσάνου²³³⁸. Υποθετικά μιλώντας, θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι ο ζωγράφος Τζώρτζης ξεκινά την καλλιτεχνική του σταδιοδρομία ως αγιογράφος στη μονή Διονυσίου (1547), όπου συνεργάζεται με έναν άγνωστο ταλαντούχο ζωγράφο, και σταδιακά –μέσω προφανώς και της αναγνώρισης που θα έχαιρε μετά το σημαντικό αυτό έργο– εργάστηκε στα Μετέωρα, στο καθολικό της Μεταμόρφωσης (1552), τελειοποίησε την τέχνη του στο καθολικό της μονής Δουσίου (1557), ενώ στα δύο τελευταία χρονολογικά μνημεία, Ρουσάνου (1560) και Δοχειαρίου (1568), η ζωγραφική του αποκτά ακόμη περισσότερο ακαδημαϊκό και επιγονικό χαρακτήρα.

Στο καθολικό της μονής Δοχειαρίου, επικεφαλής πια ενός πολυπληθούς συνεργείου, αποκτά τη δυνατότητα να αναπτύξει ένα από τα πλουσιότερα και εκτενέστερα εικονογραφικά προγράμματα του Αγίου Όρους, βαθιάς θεολογικής παιδείας και απόλυτα εναρμονισμένου στις αντιλήψεις της μοναστικής κοινότητας, σημείο αναφοράς για τους μεταγενέστερους ζωγράφους²³³⁹. Παράλληλα, με τον ζωγραφικό διάκοσμο της Δοχειαρίου κλείνει ο κύκλος των μεγάλων μνημειακών συνόλων των μοναστικών κέντρων του Αγίου Όρους και των Μετεώρων, σηματοδοτώντας τις κατευθύνσεις που θα ακολουθήσει η τέχνη της τοιχογραφίας κατά τον 17ο αιώνα²³⁴⁰.

²³³⁴ Βλ. και Βαφειάδης, *Περί της εν Άθω*, 73-84. Πρβλ. Βαφειάδης, «Παρεκκλήσιο Ακάθιστου», 427-433 και Βαφειάδης, «Ο ζωγράφος Τζώρτζης», 107-127.

²³³⁵ Βαφειάδης, «Παρεκκλήσιο Ακάθιστου», 427-433.

²³³⁶ Βαφειάδης, «Ο ζωγράφος Τζώρτζης», 107-127.

²³³⁷ Βελήνης, «Πρώτες πληροφορίες», 91-98, Δεριζιώτης, «Πρώτη επίσκεψις», 413-422, Δεριζιώτης, «Ο αγιογράφος Τζώρτζης», 421-431.

²³³⁸ Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, 292-296.

²³³⁹ Ιδίως για τους ζωγράφους που εργάστηκαν στη μονή της Δοχειαρίου κατά τον 17ο και 18ο αιώνα μεταφέροντας στον διάκοσμο της τράπεζας και της φιάλης της μονής εικονογραφικά θέματα και τύπους του καθολικού.

²³⁴⁰ Για την τέχνη του 17ου αιώνα, η οποία σε γενικές γραμμές χαρακτηρίζεται από τη μεταφορά αποκρυσταλλωμένων εικονογραφικών θεμάτων και τύπων της μνημειακής ζωγραφικής του 16ου αι. σε απλουστευμένη μορφή και συχνά με μηχανικό τρόπο, βλ. ενδεικτικά Τούρτα Α., *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι. Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Λινοτόπι*, Αθήνα 1991, Σαμπανίκου Ε., *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών της μονής Βαρλαάμ στα Μετέωρα (1637)*, Τρίκαλα (Ι. Μ. Βαρλαάμ Μετεώρων) 1997, και Καραμπερίδη Α., *Η μονή Πατέρων και η ζωγραφική του 16ου και 17ου αιώνα στην περιοχή Ζίτσας Ιωαννίνων*, Ιωάννινα 2009, όπου συγκεντρωμένη σχετική βιβλιογραφία.

Η τέχνη του ζωγράφου της Δοχειαρίου χαρακτηρίζεται από τυποποίηση και επαναχρησιμοποίηση καθιερωμένων εικονογραφικών τύπων και θεμάτων, αναγνωρισμένων και αποδεκτών από το μοναστικό περιβάλλον στο οποίο άλλωστε η ζωγραφική του απευθύνεται.

Ιδιαίτερα αποκαλυπτική για τον ζωγράφο, την τέχνη του και τις καταβολές του υπήρξε η μελέτη του εικονογραφικού προγράμματος. Πρόκειται για ένα σύνολο, όπου βρίσκουν την πλήρη ανάπτυξή τους οι αρχές που διαμόρφωσαν το εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα των ύστερων Βυζαντινών χρόνων, σε άμεση πιθανώς σχέση με την εξέλιξή του στα μνημεία της Μολδαβίας (στον διάκοσμο του νάρθηκα και των εξωτερικών επιφανειών)²³⁴¹ κατά τον 16ο αιώνα. Οι δύο ευρείς, ιδανικοί προς διακόσμηση, χώροι του νάρθηκα και της λιτής του καθολικού της Δοχειαρίου επιτρέπουν στον επικεφαλής ζωγράφο να αναπτύξει μεγαλύτερη πρωτοβουλία, σε σχέση με το καθιερωμένο και σαφώς πιο αυστηρό πρόγραμμα του κυρίως ναού, και μέσα από τις επιλογές του να προβληθούν οι καλλιτεχνικές και πνευματικές του αναζητήσεις, φωτίζοντας παράλληλα το ιδεολογικό υπόβαθρο και τις αντιλήψεις της εποχής.

Ο εκλεκτικισμός του στην άντληση των προτύπων που προέρχονται στην πλειονότητά τους από την “Κρητική” Σχολή και η επιμονή του σε καθιερωμένα εικονογραφικά σχήματα του ίδιου ζωγραφικού ρεύματος²³⁴², το οποίο άλλωστε κυριαρχεί στο Άγιο Όρος, φανερώνει τον αισθητικό προσανατολισμό των έμμεσων παραγγελιοδοτών, των μοναχών, και της ηγεσίας της Εκκλησίας και κατά προέκταση του Πατριαρχείου²³⁴³. Είναι γνωστό ότι το Πατριαρχείο στρέφεται στην περίοδο μετά την Άλωση στην παράδοση, και περιχαράκωνεται στον ορθόδοξο κόσμο, επιδιώκοντας την αναβίωση της οικουμενικότητας της Βυζαντινής αυτοκρατορίας²³⁴⁴.

²³⁴¹ Πρβλ. σελ. 67-70, 77 και υποσ. 140.

²³⁴² Έχουν εντοπιστεί ορισμένες παραστάσεις που συνδέουν την τέχνη του ζωγράφου της Δοχειαρίου έμμεσα με τη ζωγραφική που αναπτύσσεται κυρίως σε περιοχές της Βορειοδυτικής Ελλάδας και τη μονή των Φιλανθρωπητών (βλ. σχετικά σελ. 455-456).

²³⁴³ Πρβλ. Βαφειάδης, *Περί της εν Άθω*, 18-19 και σημ. 22, όπου η σχετική βιβλιογραφία και Παλιούρας, «Οι τοιχογραφίες του καθολικού», 317, όπου αναφέρεται ότι «το έργο της Κρητικής Σχολής κατοχυρώνεται με την πλήρη αποδοχή του ανανεωμένου μοναστικού πνεύματος του Αγίου Όρους και τη δογματική κάλυψη της επίσημης Εκκλησίας».

²³⁴⁴ Βλ. ενδεικτικά: Κιουσοπούλου Τ., *Βασιλεύς ή Οικονόμος. Πολιτική εξουσία και ιδεολογία πριν την Άλωση*, Αθήνα 2007, σποραδικά, κυρίως 75-76, Γουναρίδης Π., «Ιωσήφ Βρυέννιος, προφήτης της καταστροφής» στο Κιουσοπούλου, 1453, 133-145. Κυρίτσης Δ., «Η Άλωση της Κωνσταντινούπολης και το τέλος του Βυζαντινού πολιτισμού», ό.π., 161-172, Κολοβός Η., «Το Άγιον Όρος και η συγκρότηση της Οθωμανικής αυτοκρατορίας», ό.π., 107-119, Inalcik, «Greek Orthodox Patriarch», 407-432.

Στον ζωγραφικό διάκοσμο του νάρθηκα και της λιτής του καθολικού της Δοχειαρίου ακολουθείται μια καθιερωμένη και αποδεκτή στο μοναστικό περιβάλλον του Αγίου Όρους εικαστική γλώσσα που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί επίσημη έκφραση των ηγετικών κύκλων της Εκκλησίας· μια τέχνη η οποία μέσα από τον ακαδημαϊσμό και το συντηρητικό της πνεύμα (σε ό,τι αφορά την εμμονή σε συγκεκριμένη ζωγραφική παράδοση και την επανάληψη καθιερωμένων σχημάτων, χωρίς διάθεση ανανέωσης) εκφράζει καλύτερα τη μοναστική αισθητική.