ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
026000265297

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΙΩΑΝΝΗΣ Κ. ΤΣΙΟΥΡΗΣ

Χ98
βυβλη

Ο ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ ΤΟΥ ΚΑΘΟΛΙΚΟΥ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΑΓΙΑΣ ΤΡΙΑΔΟΣ ΔΡΑΚΟΤΡΥΠΑΣ (1758) ΚΑΙ Η ΕΝΤΟΙΧΙΑ ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΟΥ 18^{ΟΥ} ΑΙΩΝΑ ΣΤΗΝ ΠΕΡΙΟΧΗ ΤΩΝ ΑΓΡΑΦΩΝ

ΤΟΜΟΣ Α΄. ΚΕΙΜΕΝΟ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ
ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2004

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Αριθμ. Εισαγωγής: 2534

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΤΟΜΟΣ ΠΡΩΤΟΣ

Πρόλογος..... σελ. 3

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

Τα Άγραφα κατά τον 18ο αιώνα..... 6

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

Τα μνημεία και οι επιγραφές τους

Χρονολογημένα μνημεία..... 14

Αχρονολόγητα μνημεία..... 43

ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ

Το καθολικό της Ι.Μ. Αγίας Τριάδος Δρακότρυπας

α. Το εικονογραφικό πρόγραμμα..... 48

β. Εικονογραφική ανάλυση..... 54

Ο τρούλλος..... 54

Το Ιερό..... 67

Κυρίως ναός

Χριστολογικός κύκλος

Δωδεκάορτο..... 107

Τα Πάθη και τα μετά την Ανάσταση..... 136

Διδασκαλία, παραβολές και θαύματα του Χριστού..... 161

Θεομητορικός κύκλος..... 178

Ακάθιστος Ύμνος..... 190

Ο Βίος του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου..... 217

Θέματα της Παλαιάς Διαθήκης..... 222

Μεμονωμένες παραστάσεις..... 230

Νάρθηκας

Οι Αίνοι..... 233

Δέηση..... 236

Η Φιλοξενία του Αβραάμ..... 237

Η Ζωοδόχος Πηγή..... 238

Θαύματα των Αρχαγγέλων..... 240

Κοιμήσεις αγίων..... 243

Μαρτύρια αγίων..... 249

Σκηνές Βίου Αναχωρητών..... 273

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Ολόσωμες μορφές.
Κυρίως ναός..... 277
Νάρθηκας..... 303
Μορφές σε μετάλλια
Κυρίως ναός..... 313
Νάρθηκας..... 320
Διακοσμητικά θέματα..... 328
Παρατηρήσεις στη ζωγραφική του καθολικού
Εικονογραφικές παρατηρήσεις..... 332
Τεχνοτροπικές παρατηρήσεις..... 337

ΜΕΡΟΣ ΤΕΤΑΡΤΟ
Ο ζωγράφος Θεόδωρος Ιερέας και εντοίχια έργα που αποδίδονται σε αυτόν και τον κύκλο του («Εργαστήριο της Αγιάς»).....
i. Τα μνημεία..... 348
ii. Η θέση του Θεοδώρου Ιερέως στο Εργαστήριο της Αγιάς..... 362

ΜΕΡΟΣ ΠΕΜΠΤΟ
Παρατηρήσεις στη ζωγραφική των ναών του 18ου αιώνα στην περιοχή των Αγράφων......
i. Η θρησκευτική ζωγραφική στο χώρο της Θεσσαλίας και στα Άγραφα κατά τους πρώτους αιώνες της μεταβυζαντινής εποχής (15ος - 17ος αι.)..... 366
ii. Τοιχογραφημένα σύνολα του 18ου αι. που εντάσσονται ή επηρεάζονται από τοπικά εργαστήρια της περιοχής των Αγράφων του προηγούμενου αιώνα..... 368
iii. Άλλες τάσεις της εντοίχιας ζωγραφικής του 18ου αιώνα στην περιοχή των Αγράφων..... 393

ΜΕΡΟΣ ΕΚΤΟ
Συμπεράσματα..... 435

ΤΟΜΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟΣ
Βιβλιογραφία
Εικονογραφικο ευρετήριο
Ευρετήριο μνημείων
Χάρτης
Πίνακες
Σχέδια
Εικόνες

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η ορεινή περιοχή των Αγράφων είναι μία σαφώς προσδιοριζόμενη γεωγραφικά περιοχή που περιλαμβάνει τους ορεινούς όγκους του νομού Καρδίτσας, το ήμισυ σχεδόν της Ευρυτανίας και μικρό μέρος του νομού Φθιώτιδος. Η ενισχυμένη αυτοδιοίκησή της την εποχή της Τουρκοκρατίας οδήγησε σε πληθυσμιακή αύξηση και οικονομική ανάπτυξη, ειδικά κατά τον 17ο και 18ο αιώνα. Αποτέλεσμα αυτού είναι και η ανέγερση και τοιχογράφηση ενός ικανού αριθμού ναών.

Η παρούσα μελέτη αναφέρεται σε ένα σύνολο 27 μνημείων (καθολικών, παρεκκλησίων και ενοριακών ναών), που καλύπτουν μία χρονική περίοδο ενός αιώνα (1708 - 1797). Οι περισσότεροι ναοί δεν είναι γνωστοί στη βιβλιογραφία και μόνο ορισμένοι από αυτούς έχουν μελετηθεί ως προς την αρχιτεκτονική τους.

Καθώς ο αριθμός αυτός των μνημείων καθιστά ανέφικτη τη λεπτομερή και εξαντλητική παρουσίαση του καθενός χωριστά, οδηγηθήκαμε στην επιλογή της μελέτης των τοιχογραφιών ενός ναού, ενώ τα υπόλοιπα τοιχογραφημένα σύνολα θα παρουσιάζονται σε σχέση με το κεντρικό μνημείο. Η επιλογή ναού είχε ως κριτήριο την καλλιτεχνική ποιότητα του τοιχογραφημένου συνόλου, την κατάσταση διατήρησης των τοιχογραφιών και το μέγεθός του, που θα επέτρεπε την μελέτη περισσοτέρων θεμάτων και συνακόλουθα θα κάλυπτε και το μεγαλύτερο μέρος των εικονογραφικών προγραμμάτων των άλλων μνημείων· επίσης, αν ήταν δυνατόν, και ο εντοπισμός ζωγράφου το έργο του οποίου θα συνδεόταν με άλλα εντοίχια έργα της περιοχής. Οι προϋποθέσεις αυτές οδήγησαν στην επιλογή του καθολικού της Ι.Μ. Αγίας Τριάδος Δρακότρυπας (1758), ο τοιχογραφικός διάκοσμος του οποίου, σύμφωνα με την κτητορική επιγραφή, έγινε από το Θεόδωρο Ιερέα από την Αγιά Λάρισας.

Για το ζωγράφο αυτόν οι πληροφορίες ήταν περιορισμένες, ενώ στη βιβλιογραφία λανθασμένα ήταν γνωστός ως Θεόδωρος Ουρίας. Το έργο του, όμως, στην Ι.Μ. Δρακότρυπας συνδέεται με τις τοιχογραφίες των καθολικών των Ι.Μ. Σπηλιάς και Δροσάτου, όπου, όμως, εργάστηκαν άλλοι ζωγράφοι. Επίσης, η έρευνα, επεκτεινόμενη στην περιοχή της πεδινής Θεσσαλίας αλλά και της Πιερίας, έδειξε την ύπαρξη ενός ικανού αριθμού τοιχογραφημένων συνόλων, που μπορούν να τοποθετηθούν στα πλαίσια ενός άγνωστου μέχρι σήμερα Θεσσαλικού εργαστηρίου ζωγραφικής («Εργαστήριο της Αγιάς»), εντός του οποίου ο Θεόδωρος Ιερέας κατείχε κύρια θέση. Η πολυσυλλεκτικότητα της τέχνης του Θεοδώρου Ιερέος επέτρεψε σε μεγάλο βαθμό την παράλληλη σύγκριση και μελέτη των υπολοίπων εντοίχιων έργων της περιοχής, η οποία και οδήγησε σε ενδιαφέροντα συμπεράσματα για την καλλιτεχνική παραγωγή, το βαθμό ανανέωσης μέσω της υιοθέτησης νέων αισθητικών αντιλήψεων αλλά και συνέχισης της παράδοσης παλαιοτέρων τοπικών εργαστηρίων του 17ου αιώνα.

Η μελέτη χωρίζεται σε έξη Μέρη. Στο **Πρώτο** παρουσιάζεται η γεωγραφία και ιστορία της περιοχής, η κοινωνική και πνευματική ζωή. Στο **Δεύτερο** παρατίθενται και αναλύονται οι σωζόμενες επιγραφές. Επίσης, γίνεται μία μικρή αρχιτεκτονική περιγραφή των μνημείων και δίνονται ιστορικά στοιχεία, όπου αυτά υπάρχουν. Στο **Τρίτο,** παρουσιάζεται το εικονογραφικό πρόγραμμα του καθολικού της Ι.Μ. Αγίας Τριάδος Δρακότρυπας και η εικονογραφική ανάλυση των παραστάσεων. Ακολουθούν οι εικονογραφικές και τεχνοτροπικές παρατηρήσεις στη ζωγραφική του ναού και συνακόλουθα επιχειρείται η συνολική παρουσίαση του έργου του Θεοδώρου Ιερέως, τόσο στο συγκεκριμένο ναό, όσο και στα μνημεία που θα αποδοθούν, μέσα από τη μελέτη,

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

σε αυτόν και στον κύκλο του. Παράλληλα, συγκριτικά παρουσιάζονται και οι αντίστοιχες σκηνές των υπολοίπων μνημείων της περιοχής, ενώ επιχειρείται μία μικρή αντιπαραβολή των εικονογραφικών τύπων που χρησιμοποιεί ο Θεόδωρος με αυτούς που προτείνει η Ερμηνεία του Διονυσίου του εκ Φουρνά. Στο **Τέταρτο Μέρος** παρουσιάζονται τα μνημεία που δε βρίσκονται στην περιοχή των Αγράφων αλλά εντάσσονται στο «Εργαστήριο της Αγιάς» και ορισμένα από αυτά αποδίδονται στο Θεόδωρο Ιερέα. Η σύντομη αυτή παρουσίαση κρίθηκε σκόπιμη για να διευκολυνθεί η μελέτη του έργου του ζωγράφου μας, οι επιρροές που αυτός δέχθηκε και ο καλλιτεχνικός χώρος μέσα στον οποίο μαθήτευσε και εργάστηκε. Στο **Πέμπτο Μέρος** περιγράφεται και αναλύεται το εικονογραφικό πρόγραμμα των υπολοίπων μνημείων της περιοχής των Αγράφων. Επίσης, με την ευκαιρία αυτή μελετώνται και μεμονωμένες σκηνές, οι οποίες μαζί με τις ήδη αναφερθείσες στο Τρίτο κεφάλαιο, μπορούν να χαρακτηρίσουν και να αποδώσουν τις εικονογραφικές ιδιαιτερότητες και τις καλλιτεχνικές καταβολές του κάθε ζωγράφου. Στο πρώτο υποκεφάλαιο υπάρχει μία μικρή εισαγωγή για την ζωγραφική των πρώτων αιώνων της Τουρκοκρατίας στη Θεσσαλία και ειδικότερα στα Άγραφα. Στη συνέχεια η παρουσίαση και μελέτη των μνημείων γίνεται με βάση την κατάταξή τους σε δύο κατηγορίες. Στην πρώτη ανήκουν εκείνα τα τοιχογραφημένα σύνολα των οποίων οι ζωγράφοι εντάσσονται ή επηρεάζονται από τοπικά Αγραφιώτικα εργαστήρια του 17ου αιώνα. Στη δεύτερη εντάσσονται έργα ζωγράφων, που ανήκουν σε διάφορες τάσεις της εντοίχιας ζωγραφικής του 18ου αιώνα. Στο **Έκτο Μέρος** παρουσιάζονται τα συμπεράσματα ως προς τη ζωγραφική των μνημείων, την παράδοση αλλά και την ανανέωση που το καθένα αντιπροσωπεύει. Ανιχνεύονται οι συνιστώσες εκείνες που οδήγησαν στην επιλογή των συγκεκριμένων ζωγράφων και εντάσσεται η ζωγραφική των ναών της περιοχής των Αγράφων στην Ορθόδοξη θρησκευτική ζωγραφική του 18ου αιώνα.

Η μελέτη αυτή, λοιπόν, εστιάζεται μεν στο έργο ενός ζωγράφου και του εργαστηρίου του αλλά συγχρόνως επεκτείνεται και στο σύνολο των μνημείων της περιοχής, με τις διάφορες παραμέτρους, την παρουσία και την παραγωγή, τα διάφορα ρεύματα και τάσεις της Ορθόδοξης θρησκευτικής ζωγραφικής, όπως αυτά αντιπροσωπεύονται στην περιοχή των Αγράφων κατά τον 18ο αιώνα.

Θα ήθελα να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου και τις ευχαριστίες στον καθηγητή μου κ. Αθανάσιο Παλιούρα, Καθηγητή Βυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, ο οποίος με περιέβαλε με την εμπιστοσύνη του καθ'όλη τη διάρκεια των προπτυχιακών και μεταπτυχιακών μου σπουδών. Ο ίδιος παρακολούθησε την έρευνα και την μελέτη από τα πρώτα της στάδια και χωρίς την πολύπλευρη βοήθεια, τις συμβουλές και την ενθάρρυνσή του θα ήταν δύσκολη η ολοκλήρωση της εργασίας αυτής.

Θερμές ευχαριστίες, επίσης, οφείλω στην Αναπληρώτρια καθηγήτρια Βυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων κα Αγγελική Σταυροπούλου, για τις εξαιρετικά γόνιμες συζητήσεις επάνω σε θέματα της μεταβυζαντινής τέχνης, τις καίριες υποδείξεις και διορθώσεις καθώς και για το αδιάκοπο ενδιαφέρον της. Με αγάπη θα θυμάμαι τη συμβολή του αείμνηστου Μίλτου Γαρίδη στα πρώτα βήματα της έρευνας, τις συμβουλές του και την παντοειδή υποστήριξη που μου παρείχε. Επίσης ευχαριστώ τον Καθηγητή Βυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης του Α.Π.Θ. κ. Νίκο Νικονάνο που δέχτηκε να αναπληρώσει στην τριμελή Επιτροπή το Μίλτο Γαρίδη, μετά τον απροσδόκητο χαμό του, και με τον οποίο είχα μία άριστη συνεργασία.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

Ευχαριστώ τον Καθηγητή Νεότερης Ιστορίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων κ° Γεώργιο Παπαγεωργίου για τη συμβολή του στην επίλυση των δυσκολιών και ερωτημάτων, που προέκυψαν ως προς τη διαμόρφωση των ιστορικών συνθηκών στην περιοχή των Αγράφων κατά τη διάρκεια της Τουρκοκρατίας, καθώς επίσης τον Καθηγητή Βυζαντινής Ιστορίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων κ° Μιχάλη Κορδώση για τη βοήθειά του στην προσέγγιση της βιβλιογραφίας σχετικά με θέματα, που αφορούσαν τη βυζαντινή περίοδο της εξεταζόμενης περιοχής. Θερμές ευχαριστίες οφείλω στον Αναπληρωτή Καθηγητή Ιστορίας της Τέχνης του Ιονίου Πανεπιστημίου κ° Ηλία Αντωνόπουλο, για τις πολύωρες συζητήσεις και την πολύπλευρη βοήθειά του, ειδικά στον τρόπο προσέγγισης πολλών επιστημονικών ζητημάτων. Ευχαριστώ, επίσης, τον Αναπληρωτή Καθηγητή Ιστορίας της Τέχνης του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας κ° Δημήτριο Δεληγιάννη, για τη βοήθειά του σχετικά με ζητήματα της Ρουμανικής Τέχνης· επίσης, τη Λέκτορα Βυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων κ^α^ Μαντώ Παπαδάκη για τις συμβουλές της.

Η εργασία αυτή θα συναντούσε πολλές δυσχέρειες αν δεν υπήρχε η αγαστή συνεργασία με την 7^η^ Ε.Β.Α. Για το λόγο αυτό ευχαριστώ τον πρώην προϊστάμενό της κ^ον^Λάζαρο Δεριζιώτη για τη βοήθειά του, τη νυν προϊσταμένη κ^α^ Άσπα Ντίντα, καθώς και ολόκληρο το προσωπικό της Εφορείας. Ειδικά δε τη φίλη αρχαιολόγο κ^α^ Σταυρούλα Σδρόλια για τη συνεργασία και τη σημαντική βοήθειά της. Επίσης, εκφράζω τις θερμές μου ευχαριστίες στο σεβασμιώτατο μητροπολίτη πρώην Θεσσαλιώτιδος και Φαναριοφερσάλων κ.κ. Θεόκλητο, καθώς και στους ιερείς και επιτρόπους των ναών της περιοχής των Αγράφων, οι οποίοι με διευκόλυναν με τον τρόπο του ο καθένας στην έρευνα, φωτογράφιση και αποτύπωση των μνημείων κατά τη διάρκεια των ερευνών στην περιοχή. Θα ήταν παράλειψη εδώ αν δεν αναφέρω τον π. Ταμπάκο Νικόλαο, ιερέα της Δρακότρυπας, ο οποίος αγόγγυστα υπέμενε τις ιδιομορφίες της έρευνας, κατά τις συχνές επισκέψεις μου στο καθολικό της Ι.Μ. Αγίας Τριάδος. Επίσης, ευχαριστώ τους πανοσιολογιότατους ηγουμένους κ.κ. Ιγνάτιο της Ι.Μ. Δουσίκου Τρικάλων και Μεθόδιο της Ι.Μ. Γηρομερίου Θεσπρωτίας, για την εμπιστοσύνη και τη βοήθειά τους.

Στο προσωπικό των βιβλιοθηκών της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων και ιδιαίτερα στις κ^ες^ Αγγελική Τσιάρα και Χαρίκλεια Νάκα, στο φίλο σχεδιαστή κ° Γιάννη Διαμαντόπουλο, που ασχολήθηκε με τη σύνταξη του χάρτη της περιοχής των Αγράφων καθώς και στον αρχιτέκτονα κ° Κώστα Τσέφο, που επιμελήθηκε τα αρχιτεκτονικά σχέδια του καθολικού, εκφράζω τις θερμές ευχαριστίες μου.

Ιδιαίτερη ευγνωμοσύνη, τέλος, οφείλω στους γονείς μου, οι οποίοι μου παρείχαν τα ηθικά και υλικά εφόδια, και με την αγάπη τους με στήριξαν σε όλη τη διάρκεια των σπουδών μου. Τους αφιερώνω τη μελέτη αυτή. Τέλος, στην Ελένη, για την αγάπη, τη στήριξη και την ατελείωτη υπομονή της, ένα μεγάλο ευχαριστώ.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

ΤΑ ΑΓΡΑΦΑ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 18^{Ο} ΑΙΩΝΑ.

Τα Άγραφα είναι μία ορεινή περιοχή, το μεγαλύτερο μέρος της οποίας σήμερα υπάγεται στους νομούς Καρδίτσας και Ευρυτανίας και ένα μικρό μέρος στο νομό Φθιώτιδος. Με υψηλότερα όρη το Βελούχι (2315), το Ντεληδήμι (2164) και την Καράβα (2144), αποτελεί μέχρι και σήμερα, στο μεγαλύτερο τμήμα, ένα δύσβατο και δύσκολα προσπελάσιμο μέρος, στο νότιο τμήμα της οροσειράς της Πίνδου[1].

Ο προσδιορισμός των γεωγραφικών ορίων της περιοχής γίνεται εφικτός τόσο από τη γεωμορφολογία του χώρου όσο και από πληροφορίες κειμένων, όπως των Leake[2] και Pouqueville[3] καθώς και την ιστορία του Κασομούλη[4], οι οποίες συμβάλλουν στη γνώση μας για τα όρια της αυτοδιοικούμενης περιοχής, τα οποία συμπίπτουν με τα γεωγραφικά. Έτσι, λοιπόν, τα Άγραφα ορίζονται βόρεια από την κοιλάδα του Πορταϊκού ποταμού και το όρος Ίταμος, δυτικά από τον ρου του Αχελώου μέχρι και την σημερινή λίμνη των Κρεμαστών και νότια από τον ρου του Μέγδοβα έως τη συμβολή του με τον Αχελώο, το όρος Βελούχι μέχρι το ύψος της τοποθεσίας Ζαχαράκη και στη συνέχεια έως τα όρη Μπιριλιώ και Κοκκάλια. Τέλος, ανατολικά και βορειοανατολικά οριοθετούνται από τις οροσειρές που εφάπτονται της Θεσσαλικής πεδιάδας.

Οι γραπτές πηγές για την περιοχή κατά τη βυζαντινή περίοδο και τα πρώτα χρόνια της τουρκοκρατίας είναι ελλιπείς και ουσιαστικά πρόκειται για σποραδικές χρονικά πληροφορίες διαφόρων γεγονότων. Με την κατάληψη, λοιπόν, της Θεσσαλίας από τους Τούρκους (1414 - 1423)[5] δεν υπάρχουν πολλλά στοιχεία για την κατάσταση της περιοχής, εκτός από την αναφορά βραχέως χρονικού που αναφέρει ότι το 1444 ο Δεσπότης του Μορέως Κωνσταντίνος Παλαιολόγος, κατά τη διάρκεια παράτολμης αντεπίθεσης, έφθασε μέχρι το Φανάρι και τα Αγραφα[6]. Επίσης, πληροφορίες αντλούνται από τουρκική απογραφή του 1490 - 1491[7]. Η ήδη από την υστεροβυζαντινή περίοδο σημαντική για την επικοινωνία Θεσσαλίας και Ηπείρου περιοχή αλλά και το δύσβατο αυτης, σε συνδυασμό με πιθανή αντίσταση των κατοίκων, οδήγησε το 1525 στην υπογραφή της συνθήκης του Ταμασίου με την οποία παραχωρείται ένα είδος αυτοδιοίκησης, απαγορεύεται η μετοικεσία και μόνιμη παραμονή Τούρκων[8] και ορίζεται ως έδρα του Συμβουλίου των Αγράφων το Νεοχώρι[9].

---

[1] Για την γεωμορφολογία της περιοχής βλ. Τσιτσάς Σ., Τ΄Άγραφα, 14 κ.ε., Γκιόλιας Μ., Ιστορία της Ευρυτανίας, 13 κ.ε., με παράθεση των υψηλότερων κορυφών.

[2] Leake W., Travels, 266 κ.ε.

[3] Pouqueville F., Voyage, 17 - 18, υποσ. 1.

[4] Κασομούλης Ν., Ενθυμήματα στρατιωτικά, 94 κ.ε.

[5] Για την κατάληψη της Θεσσαλίας από τους Τούρκους βλ. Σαββίδης Α., Τα προβλήματα, 33 κ.ε., του ιδίου, Μία κάτοψη της τουρκοκρατούμενης Θεσσαλίας, 149 κ.ε.

[6] Σαββίδης Α., ό.π., 44, με παράθεση του γνωστού βραχέως χρονικού της Συλλογής Schreiner και ένταξη του γεγονότος στο ευρύτερο ιστορικό πλαίσιο.

[7] Γκιόλιας Μ., ό.π., 84 κ.ε., με σχετική βιβλιογραφία. Επίσης, βλ. Beldiceanu N. - Nasturel P., La Thessalie, 108 κ.ε., ιδίως124 κ.ε., με πληροφορίες από τουρκικούς φορολογικούς καταλόγους.

[8] Η ρήτρα αυτή πρέπει να είχε σύντομα παραβιασθεί καθώς ήδη από τις αρχές του 15^{ου} αιώνα αναφέρονται μουσουλμάνοι γαιοκτήμονες (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 19, με σχετική βιβλιογραφία), ενώ κατά τον 18^{ο} αιώνα τα Με-

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Για τον 16ο αιώνα οι πληροφορίες είναι μεν λιγοστές αλλά ικανές να δείξουν μία οικονομική και πληθυσμιακή άνοδο στην περιοχή, που οδήγησε στην ανέγερση ναών και στην ίδρυση μονών. Από την περίοδο αυτή σώζονται ελάχιστα αλλά σημαντικά μνημεία, όπως οι Ι.Μ. Κορώνας, Τατάρνας, Πελεκητής, Ρεντίνας και Πέτρας, ο Άγιος Νικόλαος Νεοχωρίου και το καθολικό της Ι.Μ. Αγίου Ιωάννη Παλιουρίου (φάση 16ου αι.)[10]. Η ανέγερση και διακόσμηση των ναών αυτών, όπως και η ίδρυση μονών μαρτυρούν όχι μόνο την οικονομική δυνατότητα αλλά και κάποια σχετική ελευθερία κινήσεων σε σχέση με την Οθωμανική διοίκηση. Η δυνατότητα δε που έχει η τοπική κοινωνία να αντιπαρατίθεται με Τούρκους σπαχήδες απευθυνόμενη στην κεντρική διοίκηση με την ελπίδα της δικαίωσης[11] είναι ένα ακόμη δείγμα μίας δυναμικής που θα οδηγήσει στην ανάπτυξη του 17ου αιώνα. Συγχρόνως, παρατηρείται ένα κύμα μετανάστευσης κυρίως προς την Κωνσταντινούπολη και τις περιοχές της Βουλγαρίας και της Ρουμανίας, το οποίο έχει ως αποτέλεσμα τη δημιουργία, μέσω του εμπορίου, οικονομικά εύρωστων προσώπων και οικογενειών που βοήθησαν οικονομικά τον τόπο τους[12].

Ο 17ος αιώνας αποτελεί μία εποχή ανάπτυξης για την περιοχή παρά τις αναστατώσεις και τις καταστροφές που προκαλούνται κυρίως από την επανάσταση του 1601 και τον Βενετουρκικό πόλεμο[13]. Η σχετική αυτονομία που απολαμβάνει, οι μεταναστεύσεις πολλών κατοίκων στην Κωνσταντινούπολη, στη Θεσσαλονίκη, τις παραδουνάβιες ηγεμονίες και λιγότερο στην κεντρική Ευρώπη αλλά και η εισροή πληθυσμών από τις πεδινές περιοχές οδηγούν σε πληθυσμιακή και οικονομική ανάταση που είναι φανερή τόσο από τη δημιουργία Σχολών όσο και από την ανέγερση και τοιχογράφηση ναών, από τους οποίους, σήμερα, σώζονται 37[14].

Κατά τον 18ο αιώνα, παρατηρείται, επίσης, μία διατήρηση των θεσμικών κεκτημένων[15] και οικονομική άνοδος παρά τα όποια προβλήματα που περιοδικά ενέσκηψαν. Οι καταστροφές που προκάλεσε ο Βενετοτουρκικός πόλεμος στα τέλη του προηγούμενου αιώνα (1684 - 1699) επηρέασαν άμεσα το νότιο τμήμα των Αγράφων όπου δραστηριοποιήθηκε ο Λυμπεράκης Γερακάρης[16], με

γάλα Βραγγιανά αποτελούσαν ιδιοκτησία του Αχμέτ Αγά Καρπενησιώτη, όπως και το Παλαιοκάτουνο και το Μοναστηράκι (Παυλίδης Γ., Επίσκεψις, 254, Λουκόπουλος Δ., Τα γεωργικά, 438, 433).

[9] Το πρωτότυπο κείμενο της Συνθήκης του Ταμασίου έχει σήμερα χαθεί. Για τη Συνθήκη βλ. Σπυρόπουλος Ν., Τα Άγραφα, 172, Βακαλόπουλος Α., Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 2, 320, Alexander J., Post Byzantine Greece, 133, 299. Η Συνθήκη αμφισβητείται από τον Γιαννόπουλο (Η διοικητική οργάνωσις, 69 - 70).

[10] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 356.

[11] Βλ. δικαίωση από Ιεροδικαστήριο των Αγραφιωτών έναντι Τούρκων Σπαχήδων σε διένεξή τους σχετική με το παζάρι του Μοσχολουρίου και την είσπραξη της δεκάτης (Alexander J., ό.π., 299).

[12] Χαρακτηριστικά είναι τα παράδειγματα του Ανδρέα Μπούνου στην Ι.Μ. Κορώνας, της οικογένειας Σλουτζιάρη από το Βλάσι (Σδρόλια Στ., Οι κτήτορες της μονής του Βλασίου, 99 κ.ε.) και των αδελφών Στραβοένογλου από την Ρεντίνα (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 64 - 65).

[13] Σδρόλια Στ., ό.π., 14 - 15.

[14] Για την ιστορία της περιοχής κατά τον 17ο αιώνα βλ. Σδρόλια Στ., ό.π., 12 κ.ε., όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[15] Η δομή της διοίκησης και των θεσμικών κεκτημένων δεν πρέπει να διέφερε από την παραπλήσια αυτονομία που απολάμβανε το Ζαγόρι της Ηπείρου (Παπαγεωργίου Γ., Οικονομικοί και κοινωνικοί μηχανισμοί, 189 κ.ε.).

[16] Βακαλόπουλος Α., Ιστορία του Νέου ελληνισμού 4, 31. Βλ. αναφορές για διπλή φορολογία των Αγραφιωτών από Τούρκους και Βενετούς (Ντόκος Κ., Η Στερεά Ελλάς, 70, 74, 79, Αρχοντίδης Α., Η Βενετοκρατία, 59 - 60, 109 - 110, με τα είδη των φόρων). Επίσης, για τις καταστροφές που προκάλεσαν τα άτακτα σώματα των Σκλαβούνων βλ. Ντόκος Κ., ό,π., 44 κ.ε., Γκιόλιας Μ., Ιστορία της Ευρυτανίας, 292 κ.ε.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

αποτέλεσμα στα 1713 ο Αναστάσιος Γόρδιος να γράφει: «*Λιμόττομεν τοίνυν και ἀποθανεῖν.... και οὔτε δράκα ἀλεύρου οὔτε ἐλαίου λαμψάκης κεκτήμεθα..*»[17]. Ενδεικτικό της οικονομικής κακχεξίας αλλά και της δυνατότητας μίας σχετικά γρήγορης επούλωσης των καταστροφών αποτελεί το γεγονός ότι μόλις στα 1708, στα βόρεια των Αγράφων τοιχογραφείται ο ναός της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Βατσουνιάς και στα 1716, στο νότιο τμήμα ο ήδη υπάρχων ναός της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Κερασοχωρίου[18], τη στιγμή που ο τελευταίος χρονολογημένος τοιχογραφικός διάκοσμος του 17ου αιώνα έγινε στα 1682[19]. Οι ευεργετικές επιδράσεις που είχαν οι Συνθήκες του Κάρλοβιτς (1699)[20] και του Πασάροβιτς (1718)[21] στον τουρκοκρατούμενο χώρο της Βαλκανικής έγιναν αισθητές και στην περιοχή με την οικονομική ανάπτυξη μέσω του εμπορίου. Την ίδια, όμως, περίοδο, οι διενέξεις των καπεταναίων για την ανάληψη της αρχηγίας του αρματολικιού και οι αντιπαραθέσεις τους με τους προεστούς οδήγησαν σε καταστροφές, όπως αυτή των Κουμπουριανών στα 1767 από τον Γιάννη Μπουκουβάλα[22], ενώ σημαντικές καταστροφές έγιναν και κατά τα Ορλωφικά (1770)[23]. Τα γεγονότα αυτά αποτελούν σε τοπικό επίπεδο το γενικό ιστορικό πλαίσιο μέσα στο οποίο κινήθηκε η Αγραφιώτικη κοινωνία κατά τον εξεταζόμενο αιώνα.

Οι γνώσεις μας για τον αριθμό των κατοίκων της περιοχής προέρχονται από μεταγενέστερες πηγές των αρχών του 19ου αιώνα, σύμφωνα με τις οποίες εκείνη την εποχή υπολογίζονται περίπου στις 50.000[24], με μεγαλύτερες κώμες τη Ρεντίνα (400 οικογένειες), το Σμόκοβο (300 οικ.), τον Φουρνά (400 οικ.) και το Πετρίλο (1000 οικ.). Ο συνολικός αριθμός των οικισμών επίσης δεν είναι γνωστός καθώς ο Κασομούλης αναφέρει ότι στα Άγραφα υπήρχαν 180 χωριά και κωμοπόλεις[25], ο Leake αναφέρει ονομαστικά 85[26] ενώ ο Pouqueville 59[27]. Η μεγάλη αυτή απόκλιση των πηγών δεν είναι ανεξήγητη αν θεωρηθεί ότι πιθανώς ο Κασομούλης, περισσότερο αναλυτικός, περιλαμβάνει και τους μικρούς οικισμούς ενώ οι υπόλοιποι τους ενσωματώνουν στα μεγάλα χωριά. Θα μπορούσαμε, λοιπόν, να υποθέσουμε ότι κατά τον 18ο αιώνα ο τοπικός πληθυσμός ξεπερνούσε τις 50.000, αν υπολογιστεί ότι ο αριθμός αυτός παραδίδεται μετά τις περιοδικές ταραχές του 18ου αιώνα[28] και ιδιαίτερα τις καταστροφές που προξενήθηκαν με τα Ορλωφικά. Άλλωστε, σύμφωνα με έμμεσες μαρτυρίες, η οικονομική κατάσταση της περιοχής ήταν άσχημη στα τέλη του αιώνα, όπως πληροφορούμαστε, ενδεικτικά, από επιστολή των μοναχών της Ι.Μ. Αγίας

---

[17] Γκιόλιας Μ., Ιστορία της Ευρυτανίας, 137.

[18] Για τους ναούς αυτούς βλ. στο επόμενο κεφάλαιο.

[19] Πρόκειται για το καθολικό της Ι.Μ. Αγίας Τριάδος Οξυάς (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 78 κ.ε.).

[20] Βακαλόπουλος Α., Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 4, 42, 63., Χασιώτης Ι., Η κάμψη της Οθωμανικής δυνάμεως, 35 κ.ε.

[21] Βακαλόπουλος Α., ό.π., 85, 176 κ.ε, Χασιώτης Ι., ό.π., 50 - 51.

[22] Μπουκουβάλας Ε., Το αρματολίκι των Αγράφων, 316 - 320.

[23] Μπουκουβάλας Ε., ό.π., 329 κ.ε., Γκιόλιας Μ., ό.π., 315 κ.ε., με σχετική βιβλιογραφία. Κατά τη διάρκεια των Ορλωφικών καταστράφηκε και η βιβλιοθήκη της Σχολής των Βραγγιανών.

[24] Leake W., Travels, 269.

[25] Κασομούλης Ν., Ενθυμήματα στρατιωτικά, 94.

[26] Leake W., ό.π.

[27] Pouqueville, 17 - 18, υποσ. 1.

[28] Βλ. επιστολή του Γόρδιου (1713), όπου διεκτραγωδεί την πείνα που επικρατεί στην περιοχή (Γκιόλιας Μ., ό.π., 137) και την επιστολή παραίτησης του Επισκόπου Λιτζάς και Αγράφων Διονυσίου του εξ Ιωαννίνων (1739) (Βασιλείου Π., Η Επισκοπή Λιτζάς και Αγράφων, 160).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Τριάδος Δρακότρυπας προς τον Πατριάρχη[29], από πατριαρχικό Σιγίλλιο υπέρ της Ι.Μ. Βλασίου[30] αλλά και από επιστολή του Επισκόπου Άρτας προς τον Μητροπολίτη Λάρισας σχετικά την Επισκοπή Ραδοβισδίου (1805)[31], οπότε είναι δικαιολογημένη και η όποια μείωση του πληθυσμού.

Κατά τον 18ο αιώνα η έδρα της Διοίκησης μεταφέρεται στην Ρεντίνα όπου και θα διατηρηθεί μέχρι τις αρχές του 19ου[32]. Τα δικαιώματα και οι υποχρεώσεις του Συμβουλίου των προεστών και του επικεφαλής αυτών δεν είναι γνωστά. Θα πρέπει ωστόσο να θεωρηθεί η αυτοδιοικούμενη περιοχή ως έχουσα σχετική δυνατότητα λήψης σημαντικών αποφάσεων, καθώς αυτές θα πρέπει να εγκρίνονταν από τον τοπικό Βαλή και την Οθωμανική διοικητική ιεραρχία, που συνυπήρχε στην περιοχή[33], και η οποία ουσιαστικά αποτελούσε τον ισχυρό πόλο και εκφραστή της κεντρικής αυτοκρατορικής διοικήσεως. Την ίδια εποχή το μεγαλύτερο τμήμα των Αγράφων αποτελεί Καζά που υπάγεται στο Σαντζάκι Τρικάλων, ενώ το υπόλοιπο, με έδρα το Κεράσοβο, αποτελεί και αυτό Καζά για τον οποίον, όμως, δεν είναι γνωστό αν υπαγόταν στο Σαντζάκι Τρικάλων ή σε αυτό της Ναυπάκτου[34]. Στο πλαίσιο αυτό της διοικητικής οργάνωσης των Αγράφων κατά τον 18ο αιώνα είναι αδύνατο να προσδιοριστεί, αν το Συμβούλιο των προεστών έχει δικαιοδοσία και στον Καζά Κερασόβου.

Τέλος, ως προς τους επικεφαλείς άρχοντες του Συμβουλίου, από την εποχή αυτή είναι γνωστοί ο Κωνσταντίνος στο α΄ μισό του αιώνα[35] και ο γιός του Ζαχαράκης ο οποίος τον διαδέχθηκε στη διοίκηση μέχρι το 1775, οπότε την παρέδωσε στον Δημήτριο Τσολάκογλου[36]. Η αμφιλεγόμενη αυτή οικογένεια[37] διατήρησε τη θέση της μέχρι το 1822, οπότε ο Δημήτριος και ο γιός του Κωνσταντίνος εκτελέστηκαν από τον Χουρσίτ Πασά[38]. Η διαδοχή γιού από πατέρα στην κεφαλή του Συμ-

---

[29] Apostolopoulos D., Docouments ecclesiastiques, 312 - 314.

[30] Ζακυθηνός Δ., Πατριαρχικά έγγραφα 6, 390 κ.ε.

[31] Οικονόμου Ι., Επιστολαί, 569.

[32] Leake W., Travels 4, 269, Γκιόλιας Μ., Ιστορία της Ευρυτανίας, 120.

[33] Για την Οθωμανική διοικητική ιεραρχία στην περιοχή των Αγράφων βλ. Γκιόλιας Μ., Ιστορία της Ευρυτανία, 79 κ.ε.

[34] Γιαννόπουλος Ι., Η διοικητική οργάνωσις, 69 κ.ε., Γκιόλιας Μ., ό.π., 84 κ.ε. Ο Γιαννόπουλος (ό.π., 71, υποσ. 7) εκφράζει αμφιβολίες για την ύπαρξη του Καζά Κερασόβου.

[35] Ο Κωνσταντίνος αναφέρεται ως χορηγός της ανακαίνισης του ναού του Αγίου Νικολάου Ρεντίνας. Επίσης, σε επιγραφή χαμένης σήμερα φορητής εικόνας αναφέρεται ότι είχε γιό (Ορλάνδος Α. - Θεοχάρη Μ., Ιεραί Μοναί 11, Κανέλλος Κ., Ρεντίνα, 33). Την ίδια πληροφορία δίνει και Θεοφάνης ο εξ Αγράφων στον Βίο του Διονυσίου του εκ Φουρνά, όπου μεταξύ των παιδιών του Κωνσταντίνου αναφέρεται ονομαστικά μόνο ο Δοσίθεος, ηγούμενος της Ι.Μ. Ρεντίνας (Δημαράς Κ., Θεοφάνους του εξ Αγράφων, 253). Ο Δοσίθεος, επίσης, αναφέρεται ως γιός του Κωνσταντίνου στην κατεστραμμένη σήμερα κτητορική επιγραφή του παρεκκλησίου των Αποστόλων Πέτρου και Παύλου της Ι.Μ. Ρεντίνας (Quinn D., Χριστιανικαί επιγραφαί, 57).

[36] Ο Ζαχαράκης αναφέρεται ως γιός του Κωνσταντίνου και αδελφός του Δοσίθεου αλλά και ως επικεφαλής του Συμβουλίου των προεστών σε μερικώς απολεπισμένη ενθύμηση στη δυτική πρόσοψη του καθολικού της Ι.Μ. Ρεντίνας. Στην ίδια ενθύμηση αναφέρεται η παράδοση της θέσης του το 1775 στον Δημήτριο Τσολάκογλου (Σπυρόπουλος Ν., Τα Άγραφα, 169).

[37] Οι Τσολάκογλου συνεργάστηκαν στενά με τον Αλή Πασά (Γιαννόπουλος Ι., ό,π., 71) και κατηγορήθηκαν για την κατάδοση και συνακόλουθα τον θάνατο του Αγραφιωτών Φιλικών Γεωργίου Ζώτου (Γκαβοστέργιου) και Κωνσταντίνου Ζαχαρόπουλου (Γκιόλιας Μ., ό.π., 205 - 206). Για τον Δημήτριο Τσολάκογλου βλ. Σπυρόπουλος Ν., Τα Άγραφα προ της Επαναστάσεως, 80 κ.ε.

[38] Κασομούλης Ν., Ενθυμήματα στρατιωτικά, 125, Σπυρόπουλος Ν., ό.π., 82.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

βουλίου μαρτυρεί ένα δίκτυο διαπροσωπικών σχέσεων σε ανώτερο επίπεδο της τοπικής κοινωνίας, το οποίο επιτρέπει μέσα από διαδικασίες άγνωστες στη σημερινή έρευνα την ελεγχόμενη, πιθανώς, «κληρονομική» διαδοχή αλλά και την εναλλαγή μεταξύ των ισχυρών οικογενειών. Στην επιλογή δε των προεστών, ο επικυρωτικός, το λιγότερο, ρόλος των Τούρκων ήταν πολύ σημαντικός όπως έμμεσα πληροφορούμαστε από μεταγενέστερη ανώνυμη πηγή (1823) που αναφέρει για τους Τσολάκογλου ότι: «*Κυριευμένοι ἀπό τήν τυφλήν φιλοτιμίαν, καί ἀπό τήν μάταιον φιλοδοξίαν ..... ἐστοχάσθησαν οἱ τρισάθλιοι νά δουλεύσωσιν πιστά τούς τυρράνους, καί νά τιμηθοῦν με Χάτ σερῆφι ...καί..νά εἶναι ἀμετασάλευτοι προεστοί τῶν Ἀγράφων*»[39].

Ένας άλλος θεσμός, που λειτουργεί παράλληλα με το Συμβούλιο των προεστών και την Οθωμανική διοίκηση, είναι το Αρματολίκι των Αγράφων, που περιλαμβάνει ολόκληρο το τμήμα του ομώνυμου Καζά και η ύπαρξη του οποίου μαρτυρείται από τον 15ο ήδη αιώνα[40]. Αποτέλεσε δε σημαντικό παράγοντα στην τοπική ζωή καθώς παρείχε μία σχετική αίσθηση ασφάλειας στην περιοχή προστατεύοντάς την από διάφορες ταραχές. Επιπλέον, όμως, οι εκάστοτε Καπετάνιοι αναμίχθηκαν ενεργά τόσο σε εθνικοαπελευθερωτικές ζυμώσεις και κινήσεις, όσο και σε μεταξύ τους διαμάχες για την επικράτησή τους στην διεκδίκηση του αρματολικιού, εμπλέκοντας τόσο τον τοπικό πληθυσμό, όσο και την οθωμανική διοίκηση με όχι πάντοτε ευεργετικά αποτελέσματα για την περιοχή[41]. Οι διαπλεκόμενες σχέσεις των καπεταναίων με τους προύχοντες και τους Τούρκους είναι αυτές που ενίοτε καθορίζουν την διοίκηση του αρματολικιού, αλλά συγχρόνως οδηγούν και σε αιματηρές συγκρούσεις για την επικράτηση της εκάστοτε αρματολικής οικογένειας.

Ως προς την Εκκλησία, η περιοχή δεν υπαγόταν σε ενιαία επισκοπή αλλά σε τέσσερις διαφορετικές. Το νότιο και κεντρικό τμήμα της ανήκε στην Επισκοπή Λιτζάς και Αγράφων[42], το βορειοανατολικό στην Φαναρίου και Νεοχωρίου[43], ένα μικρότερο (βορειοδυτικό) στη Ραδοβισδίου[44] και η περιοχή της Ρεντίνας στη Θαυμακού[45].

Κάτω από τους θεσμούς αυτούς βρίσκεται το κοινοτικό σύστημα. Και εδώ οι γνώσεις μας είναι εξαιρετικά περιορισμένες, όσον αφορά τη συγκεκριμένη πάντοτε περιοχή. Η μελέτη των επιγραφών των ναών του 18ου αιώνα μαρτυρεί μία άνοδο της δύναμης της κοινότητας και αναβάθμιση του ρόλου της καθώς από τα εικοσιεπτά σωζόμενα μνημεία, τα έξι τοιχογραφήθηκαν με έξοδα ολόκληρου του χωριού, ενώ τον προηγούμενο αιώνα μόνο τρία σε σύνολο δεκαεννέα που φέρουν επιγραφές. Το ίδιο, όμως, αυτό γεγονός μαρτυρεί και την έλλειψη οικονομικά ισχυρών προ-

---

[39] Οικονόμου Ι., Επιστολαί, 406.

[40] Για το αρματολίκι των Αγράφων βλ. Βακαλόπουλος Α., Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 2, 314 κ.ε., με ανάλυση του θεσμού των αρματολικιών, Μπουκουβάλας Ε., Το αρματολίκι, 178 κ.ε., Γκιόλιας Μ., Ιστορία της Ευρυτανίας, 228 κ.ε.

[41] Χαρακτηριστική είναι η καταστροφή των Κουμπουριανών το 1767 από τον Γιάννη Μπουκουβάλα (Μπουκουβάλας Ε., Το αρματολίκι των Αγράφων, 316 - 320).

[42] Για την επισκοπή Λιτζάς και Αγράφων βλ. Βασιλείου Π., Η επισκοπή Λιτζάς και Αγράφων, 99 κ.ε., Γκιόλιας Μ., ό.π., 343 κ.ε.

[43] Η επισκοπή Φαναρίου και Νεοχωρίου είχε αναχθεί σε αρχιεπισκοπή μεταξύ 1584 - 1596 (Σδρόλια Στ., Συμβολή στην εικονογραφία, 60, με παλαιότερη βιβλιογραφία).

[44] Για την επισκοπή Ραδοβισδίου βλ. Καλομπάτσος Π, Επισκοπή Ραδοβισδίου, 9 κ.ε., όπου και προσδιορισμός της έδρας της στη θέση Επισκοπή, κοντά στο χωριό Μικρά Βραγκιανά.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

σώπων που θα μπορούσαν να αναλάβουν ένα τέτοιο κόστος. Συγχρόνως, οι δυσκολίες της εποχής οδήγησαν στον κοινοτικό δανεισμό, που σε πολλές περιπτώσις είχε ως αποτέλεσμα την ερήμωση και διάλυση πολλών χωριών, ειδικά στα μέσα του αιώνα[46].

Η οικονομική ζωή στηρίζεται κυρίως στην κτηνοτροφία και τα παράγωγα αυτής, ένας άλλος σημαντικός κλάδος είναι αυτός της σηροτροφίας[47] ενώ δεν λείπει και η μεταλλοτεχνία, με εξέχων τοπικό κέντρο τη Σκλάτινα (Δρακότρυπα) που ήταν γνωστή για την κατασκευή σπαθιών[48]. Το εμπόριο ασκείται από τους ντόπιους στις γειτονικές περιοχές (Λάρισα, Άρτα, Ναύπακτο, Μεσολόγγι) με τις οποίες οι σχέσεις είναι πολύ στενές, όπως πληροφορούμαστε από γραπτές πηγές της εποχής[49]. Μάλιστα, η συσσώρευση πολλών ναών και μονών σε δύο από τις κύριες διόδους που συνέδεαν τη Θεσσαλία με την Ήπειρο (Χάρτης Ι) αποτελεί μία ακόμη ένδειξη της σημασίας των δρόμων αυτών για το εμπόριο.

Παράλληλα, οι δύσκολες συνθήκες διαβίωσης οδηγούν, όπως και στον προηγούμενο αιώνα, σε μετανάστευση. Τα κυριότερα κέντρα προορισμού είναι η Κωνσταντινούπολη, η Θεσσαλονίκη, οι παραδουνάβιες ηγεμονίες και η κεντρική Ευρώπη[50]· περιοχές όπου ήδη ζουν και εργάζονται Αγραφιώτες. Οι επαφές των μεταναστών με την πατρίδα τους και η όποια τους προσφορά δεν έχει προσδιοριστεί εκτός από μεμονωμένες περιπτώσεις που αφορούν κυρίως κινητές δωρεές[51]. Ωστόσο λείπουν οι επιφανείς οικογένειες του εξωελλαδικού χώρου που συνέδεσαν το όνομά τους με ανέγερση και τοιχογράφηση ναών, όπως, για παράδειγμα, οι Σλουτζιάρη και οι Στραβοένογλου κατά τον προηγούμενο αιώνα[52]. Η μετανάστευση αυτή δεν έχει μόνο τον χαρακτήρα της εξόδου Αγραφιωτών προς αναζήτηση εργασίας αλλά και επιστροφής πληθυσμιακών ομάδων από άλλες περιοχές, οι οποίες είχαν βρει καταφύγιο στα Άγραφα για διάφορους λόγους. Μία τέτοια περίπτωση παρατηρείται στο β΄ μισό του αιώνα όταν, για παράδειγμα, επιστρέφουν στη Λάρισα πρλλοί που ζούσαν στα Άγραφα[53]. Ο συνδυασμός αυτός της τοπικής παραγωγής με τις στενές εμπορικές σχέσεις με τις γειτονικές περιοχές και η μετανάστευση οδηγούν σε μία τοπική κοινωνία με ιδίους πόρους βιοπορισμού και σχετική οικονομική σταθερότητα παρά τα όποια προβλήματα που περιοδικά ενσκήπτουν.

---

[45] Για την επισκοπή Θαυμακού βλ. Κωνσταντινίδης Εμμ., Θαυμακού Επισκοπή, 123 - 124.

[46] Αντωνιάδη - Μπιμπίκου Ε., Ερημωμένα χωριά, 218 κ.ε., Γκιόλιας Μ., Ιστορία της Ευρυτανίας, 132.

[47] Γκιόλιας Μ., ό.π., 34.

[48] Leake W., Travels 4, 269, Γκιόλιας Μ., Συμβολή, 42.

[49] Γκιόλιας Μ., Ιστορία της Ευρυτανίας, 165 κ.ε.

[50] Πρβλ. αφιέρωση Αγραφιώτη (1778) από την Βιέννη σε αργυρό κιβωτίδιο στην Ι.Μ. Σπηλιάς (Βελανιδιώτης Ιεζεκιήλ, Μοναί της Πίνδου, 140).

[51] Ο Αγραφιώτης έμπορος στη Θεσσαλονίκη Χρίστος Μενεξές δωρίζει βιβλία στην Ι.Μ. Κορώνας (Βακαλόπουλος Α., Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 4, 501). Επίσης βλ. σε επιστολές του ιερομονάχου Αθανασίου, αδελφού του Αναστασίου του Γόρδιου, αναφορά ονομάτων ξενιτεμένων πλουσίων Αγραφιωτών οι οποίοι προσέφεραν πολλά στον τόπο τους (Κόλιας Ι., Αθανάσιος Ιερομόναχος, 15 κ.ε., σποραδικά). Για Αγραφιώτες που διαπρέπουν κατά τον 18ο αιώνα σε άλλες περιοχές αλλά για τους οποίους δεν υπάρχουν στοιχεία για ευεργεσίες στον τόπο καταγωγής τους βλ. Μαμώνη Κ., Αγραφιώτες στη Φιλιππούπολη, 171 κ.ε., Γκιόλιας Μ., ό.π., 175 κ.ε.

[52] Για την οικογένεια Σλουτζίαρη βλ. Σδρόλια Στ., Οι κτήτορες της μονής του Βλασίου, 99 κ.ε.. Για τους Στραβοένογλου βλ. Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 64 - 65.

[53] Βακαλόπουλος Α., ό.π., 162.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Η οικονομική ευχέρεια είτε προερχόμενη από τους προεστούς και την Εκκλησία είτε από την κοινότητα επέτρεψε την ίδρυση και συντήρηση κατώτερων και ανώτερων Σχολών. Ήδη από τον 17° αιώνα είναι γνωστή η ύπαρξη Σχολών όπου δίδαξαν μεγάλες πνευματικές μορφές της εποχής, όπως ο Ευγένιος Γιαννούλης. Από την εξεταζόμενη εποχή είναι γνωστές έξι Σχολές. Από αυτές εκείνη των Βραγγιανών ιδρύθηκε το 1661 και λειτούργησε μέχρι το 1770. Πρόκειται για την πλέον γνωστή Σχολή στην οποία δίδαξε ο Ευγένιος Γιαννούλης, για να τον διαδεχθεί στη συνέχεια ο Αναστάσιος Γόρδιος. Μάλιστα η Σχολή διέθετε μία από τις πλουσιότερες βιβλιοθήκες της περιοχής αποτελούμενη από 4.000 τόμους η οποία, δυστυχώς, διαλύθηκε το 1770 κατά τα Ορλωφικά. Ένα μεγάλο δε μέρος της κατέληξε στην προσωπική βιβλιοθήκη της οικογένειας Τσολάκογλου[54]. Οι υπόλοιπες Σχολές λειτούργησαν στην Καστανιά (αρχές 18ου - αρχές 19ου αι.), στον Φουρνά (1743 - 1784), στη Ρεντίνα (ιδρύθηκε το 1757), στην Αγία Τριάδα Κτημενίων (18ος αι.) και στο Καταφύγι (τέλη 17ου - αρχές 18ου αι.). Σε αυτές δίδαξαν μερικές από τις πλέον γνωστές πνευματικές μορφές της εποχής, όπως οι Αναστάσιος Γόρδιος, Χριστόφορος ο Αιτωλός, Γαβριήλ Καμπούρης και Θεοφάνης από τον Φουρνά[55] και μαθήτευσαν επίσης γνωστές μορφές, όπως οι Ιωάννης Δημητριάδης και Σέργιος Μακραίος. Η διατήρηση τόσων Σχολών είναι ενδεικτική της επιθυμίας των ντόπιων για μάθηση και αναζήτηση νέων οριζόντων. Άλλωστε και πολλοί από τους προεστούς έχουν εξαιρετική μόρφωση, όπως, για παράδειγμα ο Κωνσταντίνος Τσολάκογλου που γνωρίζει τέσσερις γλώσσες και με ενέργειες του οποίου σώθηκε το μεγαλύτερο μέρος της βιβλιοθήκης της Σχολής των Βραγγιανών[56].

Η προσπάθεια αυτή των Αγραφιωτών για διατήρηση της παιδείας συνοδεύεται και από ενέργειες ανέγερσης και τοιχογράφησης ναών. Ο αριθμός τους (27) είναι σαφώς μικρότερος από τα 37 μνημεία που σώζονται από τον προηγούμενο αιώνα χωρίς, όμως, αυτό να σημαίνει και πτώση του βιοτικού επιπέδου καθώς μία εξέταση του μεγέθους των μνημείων δείχνει ότι τα μεγάλα σε μέγεθος μνημεία είναι περισσότερα στον 18° απ' ό,τι στον 17° αιώνα[57]. Μάλιστα, τα περισσότερα από αυτά ανεγείρονται στην τρίτη, τέταρτη, πέμπτη και έβδομη δεκαετία, που αποτελούν χρόνια σχετικής ηρεμίας στην περιοχή και αφορούν κυρίως καθολικά νεοϊδρυθέντων μονών[58]. Παράλληλα, δεν αρκούνται στην εύρεση τοπικών ζωγράφων αλλά προχωρούν στην μετάκληση ήδη γνωστών και καταξιωμένων, όπως για παράδειγμα, συμβαίνει με τους Σεραφείμ ιερομόναχο από την Χίο και Δημήτριο Αναγνώστου από το Μέτσοβο, στον Άγιο Γεώργιο Ρεντίνας, και τον Θεόδωρο Ιερέα, στην Ι.Μ. Αγίας Τριάδος Δρακότρυπας[59].

---

[54] Αραβαντινός Π., Συλλογή λογίων, 45 - 46, 208, Γκιόλιας Μ., Ιστορία της Ευρυτανίας, 470. Για το περιεχόμενο των βιβλιοθηκών των λογίων της Τουρκοκρατίας και το εύρος των αναζητήσεών και ενδιαφερόντων τους βλ. Παπαγεωργίου Γ., Βιβλιοθήκες Ελλήνων λογίων, 319 κ.ε.

[55] Για τις Σχολές των Αγράφων και τους δασκάλους αυτών βλ. Νημάς Θ., Η εκπαίδευση, 178 κ.ε., Χατζημάνου Δ., Δραστηριότητες Ελλήνων διδασκάλων, 22 κ.ε., Γκιόλιας Μ., ό.π., 455 κ.ε.

[56] Σπυρόπουλος Ν., Τα Άγραφα, 82, Γκιόλιας Μ., ό.π., 470.

[57] Πρόκειται για τα καθολικά των Ι.Μ. Σπηλιάς, Αγίας Τριάδος Δρακότρυπας, Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Βράχας και Κοιμήσεως της Θεοτόκου Δομιανών, καθώς και τους Ι.Ν. Αγίου Γεωργίου και Αγίου Νικολάου Ρεντίνας, Κοιμήσεως της Θεοτόκου Βαθύλακκου και Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Μάραθο.

[58] Οι μονές που ιδρύονται είναι οι Αγίας Τριάδος Δρακότρυπας, Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Βράχας, Γενεσίου της Θεοτόκου Κώστη και Κοιμήσεως της Θεοτόκου Δομιανών.

[59] Για τους ζωγράφους αυτούς βλ. στο επόμενο κεφάλαιο.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Όλα αυτά τα στοιχεία, αν και αποσπασματικά, δείχνουν μία οργανωμένη και αυτάρκη κοινωνία, η οποία όχι μόνο έχει τη δυνατότητα να επιβιώνει ιδίοις πόροις και σε αντίξοες συνήθως συνθήκες και καταστάσεις, αλλά και να αποζητεί την οικονομική και πνευματική άνοδο[60]. Δυστυχώς, ο 18ος αιώνας αποτέλεσε το τελευταίο στάδιο ανάπτυξης των Αγράφων καθώς οι αυθαιρεσίες του Αλή Πασά[61], οι αντιμαχόμενες παρατάξεις των καπεταναίων για την επικράτηση στο αρματολίκι, η επανάσταση του 1821 και ο μετέπειτα χωρισμός της περιοχής μεταξύ Ελλάδος και Οθωμανικής αυτοκρατορίας όχι μόνο δημιούργησαν υλικές καταστροφές, αλλά οδήγησαν και σε οικονομική και συνακόλουθα πληθυσμιακή πτώση. Ενδεικτικό της οικονομικής καχεξίας είναι το γεγονός ότι ελάχιστα μνημεία ανεγείρονται ή τοιχογραφούνται κατά τον 19ο αιώνα, όπως, για παράδειγμα, το Ιερό του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Πορτής (1804)[62] και το καθολικό της Ι.Μ. Γενεσίου της Θεοτόκου Πετρίλου (1851)[63]. Τέλος, σχετικά με την συνεχή ελάττωση του πληθυσμού, είναι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι το σύνολο της πρόσθεσης που προκύπτει από τις απογραφές του 1879 στα Ευρυτανικά Άγραφα και του 1881 στα Θεσσαλικά είναι 24.552 κάτοικοι[64], δηλαδή ο μισός, σχεδόν, πληθυσμός από αυτόν στις αρχές του αιώνα.

[60] Πρβλ. τα παραπλήσια στοιχεία που υπάρχουν για την, επίσης αυτοδιοικούμενη περιοχή του Ζαγορίου (Παπαγεωργίου Γ., Οικονομικοί και κοινωνικοί μηχανισμοί, 11 κ.ε.).

[61] Κασομούλης Ν., Ενθυμήματα στρατιωτικά, 94 κ.ε., Μπουκουβάλας Ε., Το αρματολίκι, 23 κ.ε., με σχετική βιβλιογραφία.

[62] Καρατζόγλου Ι., Ο ναός της Κοιμήσεως, 88, Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 24.

[63] Καρατζόγλου Γ., Ναοί με σταυρεπίστεγη κάλυψη, 99.

[64] Μπουκουβάλας Ε., Το αρματολίκι των Αγράφων, 182 - 183.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

Τα μνημεία και οι επιγραφές τους.

ΧΡΟΝΟΛΟΓΗΜΕΝΑ ΜΝΗΜΕΙΑ.

Ι.Ν. Κοιμήσεως της Θεοτόκου Βατσουνιάς (1708).

Στο χωριό Βατσουνιά[65] βρίσκεται ο παλαιότερα διακοσμημένος ναός του 18ου αιώνα στα Άγραφα. Πρόκειται για ενοριακό ναό, μονόκλιτο, με ημικυκλική κόγχη, δίριχτη στέγη και κατά πολύ νεώτερο εξωνάρθηκα στη δυτική του πλευρά (εικ. 1). Είναι κτισμένος σε ανωφέρεια και για το λόγο αυτό διαθέτει τέσσερα φωτιστικά ανοίγματα μόνο στη νότια πλευρά, από όπου ήταν και η κύρια είσοδός του, ενώ μία δεύτερη είσοδος, δυτική, οδηγούσε και αυτή στο εσωτερικό του[66]. Όπως μαρτυρούν οι οπές των ξυλοδοκών αλλά και τα ίχνη τοιχογραφιών εξωτερικά του νότιου τοίχου, ο ναός έφερε χαγιάτι στη δυτική και νότια πλευρά.

Η κτητορική επιγραφή (εικ. 2), μέσα σε στρογγυλό πλαίσιο, βρίσκεται επάνω από τη νότια είσοδο και αναφέρει τα εξής :

«ΙC ✞ ΧC / ΑΝΕΣΤΟΡΙΘΙ Ο ΘΕΙΟΣ ΚΑΙ ΠΑΝ / ΣΕΠΤΟΣ ΝΑΟΣ ΤΗΣ ΗΠΕΡΑΠΑΣ ΔΕΣΠΙΝΗΣ / ΗΜΩΝ Θ(ΕΟΤΟ)ΚΟΥ ΚΑΙ ΑΗΠΑΡΘΕΝ(ΟΥ) ΜΑΡΙΑΣ ΔΗΑ ΣΙΝΔΡΟΜΗΣ / ΚΑΙ ΕΞΟΔΟΥ ΤΩΝ ΤΙΜΗΟΤΑΤΩΝ ΚΑΙ ΕΥΓΕΝΕΣΤΑΤΟΝ ΑΡΧΟΝΤΟΝ / ΧΡΙΣΤΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΚΑΙ ΣΤΕΦΑΝΟΥ ΤΟΥ ΠΟΥΤΕ ΖΑΦΙΡΙΟΥ / ΙΕΡΕΟΣ. ΑΡΧΗΕΡΑΤΕΒΟΝΤΟΣ ΤΟΥ ΠΑΝΙΕΡΟΤΑΤΟΥ / ΚΑΙ ΛΟΠΟΤΑΤΟΥ Κ(ΥΡΙ)Ω Κ(ΥΡΙ)Ω ΚΥΡ ΑΡΣΕΝΙΟΥ / ΕΝ ΕΤΙ ΑΠΟΥ Χ(ΡΙΣΤ)ΟΥ 1708 / ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ 15».

Στ. 1 - 4: «ΙC ✞ ΧC.... ΜΑΡΙΑΣ».

Η χρήση της λέξης «ανεστορίθει» δείχνει ότι η ανέγερση του ναού έγινε αρκετά χρόνια πριν, ώστε να μη θεωρείται αναγκαία η αναφορά σε αυτήν[67]. Μάλιστα, η χρονολόγηση του τέμπλου αλλά και ορισμένων φορητών εικόνων στα 1659 αποτελεί ένδειξη για την τοποθέτηση της ανέγερσης του ναού στις αρχές της δεύτερης πενηκονταετίας του 17ου αιώνα.

Στ. 4 - 6: «ΔΗΑ ΣΙΝΔΡΟΜΗΣ..... ΙΕΡΕΟΣ».

Για τους κτήτορες δεν υπάρχουν άλλες πληροφορίες. Θα πρέπει να θεωρήσουμε ότι τα ονόματα Χρίστου και Γεωργίου αναφέρονται σε δύο διαφορετικά πρόσωπα και όχι σε ένα. Οι κτήτορες, λοιπόν, είναι τρία αδέλφια των οποίων ο πατέρας ήταν ιερέας και στη συγκεκριμένη χρονική στιγμή δε ζει. Ίσως, η μη αναγραφή του επιθέτου αλλά μόνο του ονόματος του πατρός και της ιδιότητάς του έγινε για λόγους τιμής προς αυτόν. Η έκφραση «τιμιωτάτων και ευγενεστάτων αρχόντων» είναι μεν τυποποιημένη[68], μαρτυρεί δε την κοινωνική θέση των κτητόρων.

Στ. 6 - 7: «ΑΡΧΗΕΡΑΤΕΒΟΝΤΟΣ ... ΑΡΣΕΝΙΟΥ».

---

[65] Από το χωριό αυτό κατάγεται ο Άγιος Παρθένιος, Επίσκοπος Ραδοβισδίου (†1777). Γιαννούλης Δ., Ο Άγιος Παρθένιος, 13, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[66] Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η ξύλινη, επίπεδη και πολύχρωμα διακοσμημένη οροφή του.

[67] Σύμφωνα με την Παϊσίδου (Καστοριά, 47) σε πολλές περιπτώσεις τα ρήματα «ανηγέρθει και ανηστορίθει» συγχέονται Η παρατήρηση, όμως, των επιγραφών του 17ου και του 18ου αιώνα στην περιοχή των Αγράφων οδηγεί στο αντίθετο συμπέρασμα. Για τις επιγραφές του 17ου αιώνα στην περιοχή βλ. Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 20 κ.ε.

[68] Ίδια έκφραση συναντάται και σε άλλα μνημεία των Αγράφων, όπως, για παράδειγμα, στο καθολικό της Ι.Μ. Βλασίου (1644) και στο ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Δροσάτο (1645). Σδρόλια Στ., ό.π., 41 και 47 αντίστοιχα.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Υπάρχει σύγχυση σχετικά με το πότε ο Αρσένιος[69] διετέλεσε επίσκοπος Φαναρίου και Νεοχωρίου. Ο Ατέσης[70] τον τοποθετεί στα 1705 να μετατίθεται από την επισκοπή Ραδοβισδίου. Σε αυτό συμφωνούν ο Γιαννόπουλος[71] και ο Γριτσόπουλος[72]. Στον κατάλογο όμως του Ατέση εμφανίζεται το 1712 άλλο πρόσωπο, ως Αρσένιος Β', και αφού ήδη παρεμβάλλονται άλλοι τρεις επίσκοποι με σίγουρα χρονολογημένο τον δεύτερο, τον Δωρόθεο Α', στα 1707. Ο Γιαννόπουλος θεωρεί ότι ο Αρσένιος του 1712 είναι ο ίδιος με αυτόν του 1705 ενώ, αντίθετα, ο Γριτσόπουλος δεν αναφέρει επίσκοπο με αυτό το όνομα, πλην αυτού του Αρσενίου Α' το 1708. Το πιθανότερο, επομένως, είναι ότι ο Αρσένιος του 1705 για κάποιο λόγο να απομακρύνθηκε της θέσης του και να επανήλθε μετά ή μέσα στο 1707, ενώ διατήρησε τη θέση του μέχρι το 1710, οπότε εμφανίζεται ως επίσκοπος ο Ιάκωβος Α'[73].

Στην κόγχη του Ιερού υπάρχει αριθμητικώς η χρονολογία «1782 / Φευρουαρίου 28» (εικ. 3), ενώ στην εξωτερική πλευρά του δυτικού τοίχου, δίπλα στην απεικόνιση του Προδρόμου, αναγράφεται με γράμματα η ίδια χρονολογία: «ΑΨΠΒ». Σύμφωνα με τις δύο αυτές χρονολογήσεις, η κόγχη και η δυτική πλευρά του ναού τοιχογραφήθηκαν ή τουλάχιστον επιζωγραφίστηκαν, περίπου, 80 χρόνια μετά την αγιογράφηση του κυρίως ναού. Το ό,τι δεν αναφέρεται ο χορηγός ίσως να οφείλεται στην περιορισμένης κλίμακας επέμβαση στον ήδη προϋπάρχοντα διάκοσμο.

Σύμφωνα, λοιπόν, με την επιγραφή η ανέγερση του ναού προηγήθηκε αρκετά χρόνια της εικονογράφησής του η οποία και είναι αποτέλεσμα της συνεργασίας των τριών χορηγών - αδελφών που ανήκουν στην τάξη των αρχόντων. Ο ζωγράφος αποφεύγει να γράψει το όνομά του.

Ι.Ν. Κοιμήσεως της Θεοτόκου Κερασοχωρίου (1716).

Ο ναός της Κοιμήσεως της Θεοτόκου βρίσκεται στο κέντρο του χωριού. Πρόκειται για μικρών διαστάσεων μονόχωρο ναό με δίριχτη στέγη και εξωνάρθηκα (εικ. 4). Στην αρχική του μορφή πρέπει να στεγαζόταν με καμάρα καθώς η άνω απόληξη των κάθετων τοίχων διασώζει τη γέννεσή της.

Η μερικώς απολεπισμένη σήμερα κτητορική επιγραφή (εικ. 5), επάνω από τη δυτική είσοδο, δημοσιεύτηκε από τον Quinn[74] και αναφέρει:

«ΑΝΙΣΤΟΡΙΘΕΙ Ο ΘΕΙΟΣ ΚΑΙ ΠΑΝΣΕΠΤΟΣ ΝΑΟΣ ΟΥΤΟΣ ΤΗΣ ΥΠΕΡΑΓΙΑΣ ΔΕΣΠΟΙΝΗΣ ΗΜΩΝ / ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΚΑΙ ΑΕΙΠΑΡΘΕΝΟΥ ΜΑΡΙΑΣ ΔΙΑ ΕΞΟΔΟΥ ..... ΚΑΙ ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ ΤΗΣ ΧΩΡΑΣ ΤΑΥΤΗΣ / ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ ΤΟΥ ΘΕΟΦΙΛΕΣΤΑΤΟΥ ΕΠΙΣΚΟΠΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΚΥΡΙΟΥ / ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΕΠΙ ΕΤΟΥΣ ΑΨΙΣΤ ΙΟΥΝΙΟΥ 18».

Στ. 1-2 : «ΑΝΙΣΤΟΡΙΘΕΙ - ΜΑΡΙΑΣ».

Σύμφωνα με τους στίχους αυτούς ο ναός τοιχογραφήθηκε στα 1716. Η ανέγερσή του, όμως, ανάγεται στον προηγούμενο αιώνα, όπως μαρτυρεί το σωζόμενο τμήμα τοιχογραφίας, από την πρώτη φάση της εικονογράφησης, στο νότιο τοίχο του κυρίως ναού[75].

---

[69] Είναι γνωστός από την αλληλογραφία που διατηρούσε με τον Γόρδιο. Γριτσόπουλος Τ., Θεσσαλιώτιδος και Φαναριοφερσάλων, 436, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[70] Ατέσης Β., Επισκοπικοί κατάλογοι, 76.

[71] Γιαννόπουλος Ν., Επισκοπικοί κατάλογοι.1934, 137 και 141.

[72] Γριτσόπουλος Τ., Θεσσαλιώτιδος και Φαναριοφερσάλων, 436.

[73] Ατέσης Β., ό.π., 76 και Γιαννόπουλος Ν., ό.π., 138 και 141.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Στ. 2 : «ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ - ΤΑΥΤΗΣ ».

Η εικονογράφηση οφείλεται σε συλλογική κοινοτική προσπάθεια. Πρόκειται για τον πρώτο ναό της περιοχής των Αγράφων του 18ου αι., στον οποίο εκτελούνται εργασίες με έξοδα ολόκληρης της κοινότητας

Στ. 2 - 3 : «ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ - ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ».

Ο Διονύσιος ο Χίος διετέλεσε επίσκοπος Λιτζάς και Αγράφων από το 1693 έως το 1730, χρονιά που απεβίωσε[76].

Δίπλα στις μορφές του Χριστού και της Θεοτόκου, στον εξωνάρθηκα, υπάρχει η διπλή αναγραφή της επιγραφής : «ΔΕΗΣΙΣ ΤΟΥ / ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ ΘΕΟΥ/ ΔΑΝΙΛΗ βλασι»[77]. Πιθανώς το όνομα αναφέρεται σε κάποιον σημαίνοντα χορηγό της κοινότητας.

Σύμφωνα, λοιπόν, με τις επιγραφές, ο ναός διακοσμήθηκε στα 1716 με έξοδα ολόκληρης της κοινότητας.

I.N. Αγίου Γεωργίου Ρεντίνας (1719).

Ο ναός του Αγίου Γεωργίου είναι κτισμένος στο κέντρο της Ρεντίνας. Πρόκειται για μονόχωρο επίμηκες κτίσμα, με πλάγιους χορούς και ξύλινο υπερώο - γυναικωνίτη στο δυτικό του άκρο (εικ. 6). Εξωτερικά της νότιας και βόρειας πλευράς του ναού υπάρχει εξωνάρθηκας. Στην ανατολική απόληξη του νότιου, στο ύψος του Ιερού, σώζεται το μικρό παρεκκλήσιο του αγίου Δημητρίου, που βάσει επιγραφής, κτίσθηκε το 1662[78], ενώ στο βόρειο εξωνάρθηκα στεγάζεται σήμερα το εκκλησιαστικό μουσείο. Ιδιαίτερο, επίσης, ενδιαφέρον παρουσιάζει και η ξύλινη οροφή με φατνώματα, έργο του 1789[79].

Η ύπαρξη πλάγιων χορών αποτελεί μία αρχιτεκτονική ιδιομορφία που απαντά σε περιορισμένο αριθμό μεταβυζαντινών ναών, όπως, για παράδειγμα, στην Κοίμηση της Θεοτόκου Ρεντίνας (17ος αι.)[80], στην Κοίμηση της Θεοτόκου Πετροχωρίου Αγράφων (τοιχογραφήθηκε το 1736) και στο καθολικό της Ι.Μ. Αγίου Αθανασίου Εράτυρας (1797)[81].

Επάνω από τη νότια είσοδο (εικ. 7) υπάρχει η επιγραφή[82] ιστόρησης του ναού που αναφέρει:

«ΑΝΙΣΤΟΡΗΘΗ Ο ΘΕΙΟΣ / ΟΥΤΟΣ, Κ(ΑΙ) ΠΑΝΣΕΠΤΟΣ ΝΑΟΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΕΝΔΟΞΟΥ, ΜΕΓΑΛΟΜΑΡΤΥΡΟΣ/ ΓΕΩΡΓΙΟΥ, ΤΟΥ ΤΡΟΠΑΙΟΦΟΡΟΥ, ΔΙΑ ΣΗΝΔΡΟΜΗΣ ΔΕ Κ(ΑΙ) ΕΞΟΔΟΥ/ ΤΩΝ

---

[74] Quinn D., Χριστιανικαί επιγραφαί, 72.

[75] Πρόκειται για κεφαλή αδιάγνωστου νεαρού και αγένειου αγίου.

[76] Για τη δράση του επισκόπου αυτού βλ. Βασιλείου Π., Η Επισκοπή Λιτζάς και Αγράφων, 155 - 158.

[77] Ο Quinn (ό.π., 72) προσθέτει και τη χρονολογία 1716. Κάτι τέτοιο, όμως, δεν φαίνεται να υπήρχε, καθώς η μικρή αυτή επιγραφή σώζεται σε πολύ καλή κατάσταση.

[78] Για το παρεκκλήσιο βλ. Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 91 κ.ε.

[79] Μία επιγραφή, επάνω στην οροφή, μαρτυρεί για την ανακαίνισή της το 1789: «ΕΙΣ ΤΟ ΑΨΠΘ ΟΚΤΩΒ: ΚΣ/ΑΝΕΚΑΙΝΙΣΘΗ Ο ΠΕΡΙΚΑΛΛΗΣ ΟΥΤΟΣ ΟΡΟΦΟΣ ΔΙΑ ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ ΚΑΙ/ΦΙΛΟΤΙΜΟΥ ΔΑΠΑΝΗΣ ΤΟΥ ΕΥΓΕΝΝΕ/ΣΤΑΤΟΥ ΑΡΧΟΝΤΟΣ ΚΥΡΟΥ ΔΗΜΗΤΡΑΚΗ ΤΖΙΟΛΑΚΟΓΛΟΥ ΕΠΙ ΑΡΧΙΕ/ΡΕΩΣ ΙΑΚΩΒΟΥ, ΧΕΙΡΙ ΙΩΑΝΝΟΥ ΚΑΙ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΔΟΜΙΑΝΙΤΩΝ».

[80] Κανέλλος Κ., Ρεντίνα, 51 κ.ε., Οικονόμου Γ., Ρεντίνα, πίν. 67.

[81] Στεφανίδου - Φωτιάδου Αι., Το καθολικό, 21 κ.ε., με ανάλυση του αρχιτεκτονικού αυτού τύπου και σχετικά παραδείγματα.

[82] Τις επιγραφές του μνημείου δημοσίευσαν οι Quinn (ό.π., 61), Βελανιδιώτης Ιεζεκιήλ (Ιεραί Μοναί, 35 - 36), Κανέλλος Κ. (ό.π., 43 - 45) και Οικονόμου Γ. (ό.π., 105 - 106).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΤΙΜΙΩΤΑΤΩΝ Κ(ΑΙ) ΕΥΓΕΝΕΣΤΑΤΩΝ ΑΡΧΟΝΤΩΝ Κ(ΑΙ) ΚΛΗΡΙΚΩΝ ΤΗΣ ΠΟΛΙΤΕΙΑΣ/ ΡΕΝΔΙΝΗΣ. ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ ΤΟΥ ΘΕΟΦΙΛΕΣΤΑΤΟΥ Κ(ΑΙ) ΛΟΓΙΩΤΑΤΟΥ ΕΠΙΣΚΟΠΟΥ/ ΚΥΡΙΟΥ, ΚΥΡΙΟΥ ΖΩΣΙΜΑ, ΠΡΟΕΣΤΕΥΟΝΤΟΣ ΔΕ ΤΟΥ ΤΙΜΙΩΤΑΤΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΚΩΝ/ ΣΤΑΝΤΙΝΟΥ. ΕΤΕΛΕΙΩΘΗ ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΕΜΟΥ ΣΕΡΑΦΙΜ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΥ ΕΚ ΤΗΣ ΧΙ/ ΟΥ Κ(ΑΙ) ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ ΕΚ ΜΕΤΖΟΒΟΥ. ΚΑΤΑ ΤΟ ΣΩΤΗΡΙΟΝ ΕΤΟΣ / ΑΨΙΘ - εχ privile dio conli semca, nde supe/ rioris».

Στ. 1 - 3: «ΑΝΙΣΤΟΡΗΘΗ..... ΤΡΟΠΑΙΟΦΟΡΟΥ».

Σύμφωνα με το χωρίο αυτό ο ναός εικονογραφήθηκε το 1719. Δεν αναφέρεται όμως, το πότε κτίσθηκε[83].

Στ. 3 - 5: «ΔΙΑ ΣΗΝΔΡΟΜΗΣ..... ΡΕΝΔΙΝΗΣ».

Η ιστόρηση του ναού είναι αποτέλεσμα συλλογικής προσπάθειας, όχι όμως όλων των κατοίκων, αλλά μόνο των ανώτερων στρωμάτων της τοπικής κοινωνίας, δηλαδή των αρχόντων και των κληρικών[84]. Η σαφής αυτή διαφοροποίηση αποτελεί σημαντικό στοιχείο στη μελέτη της άγνωστης μέχρι σήμερα τοπικής κοινωνικής ζωής και αποκλείει την πιθανότητα να συνέβαλλαν τόσοι πολλοί, λόγω του υψηλού οικονομικού κόστους του έργου αυτού.

Στ. 5 - 6: «ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ..... ΖΩΣΙΜΑ».

Ο Ζωσιμάς διετέλεσε Επίσκοπος Θαυμακού από το 1711 έως το 1715 και από το 1717 έως το 1727[85].

Στ. 6 -7: «ΠΡΟΕΣΤΕΥΟΝΤΟΣ..... ΚΩΝ / ΣΤΑΝΤΙΝΟΥ».

Ο Κωνσταντίνος ηγούνταν του συμβουλίου των προεστών των Αγράφων[86] και για το λόγο αυτό αναφέρεται ως «προεστεύων». Για τη ζωή του δεν έχουμε άλλες άμεσες μαρτυρίες.

Στ. 7 - 9: «ΕΤΕΛΕΙΩΘΗ..... ΑΨΙΘ».

Οι δύο ζωγράφοι δεν είναι γνωστοί από άλλα έργα τους. Για τον Σεραφείμ αποτελεί το μόνο γνωστό ενυπόγραφο εντοίχιο έργο. Έχει όμως, ζωγραφίσει δύο φορητές εικόνες οι οποίες σήμερα βρίσκονται η μία στο Κάϊρο και η άλλη στην Αίνο[87]. Για τον Δημήτριο Αναγνώστη η εικονογράφηση του ναού του αγίου Γεωργίου αποτελεί το μόνο γνωστό του έργο[88].

Στ. 9 - 10: «ef priu..... superiorius».

---

[83] Ο Κανέλλος ερμηνεύοντας την κτητορική επιγραφή του παρεκκλησίου (1662), πιστεύει ότι ο ναός και το παρεκκλήσιο κτίσθηκαν την ίδια εποχή. Η Σδρόλια θεωρεί αβάσιμη την άποψη αυτή (Κανέλλος Κ., Ρεντίνα, 38 και Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 91). Συμφωνούμε με την άποψη της Σδρόλια, καθώς σύμφωνα με τις δύο επιγραφές, η ιστόρηση του ναού του Αγίου Γεωργίου έγινε το 1719 και κυρίως τα εγκαίνια, το 1722, δηλαδή, 60 έτη μετά την ανέγερση του παρεκκλησίου του Αγίου Δημητρίου. Επίσης, ενισχυτικό των παραπάνω αποτελεί η ύπαρξη της φορητής εικόνας του Χριστού Παντοκράτορα στην ξύλινη οροφή του ναού, στην αντίστοιχη θέση του τρούλλου και η οποία φέρει τη χρονολογία 1708. Η εικόνα αυτή χρονολογεί την κατασκευή της περίτεχνης οροφής τη χρονιά εκείνη και οδηγεί στην υπόθεση, αν όχι στη βεβαιότητα, ότι ο ναός κτίσθηκε την ίδια χρονιά ή λίγο πριν από το 1708.

[84] Ο Leake αναφέρει ότι στη Ρεντίνα βρισκόταν η έδρα του Συμβουλίου της περιοχής των Αγράφων και των αρχόντων. Leake W, Travels, 269. Επίσης, Γκιόλας Μ., Συμβολή, 32 κ.ε.

[85] Κωνσταντινίδης Εμμ., Θαυμακού Επισκοπή, 123 - 124.

[86] Σχετικά με τον τρόπο διοίκησης της περιοχής των Αγράφων βλέπε στο σχετικό με την ιστορία της περιοχής προηγούμενο κεφάλαιο.

[87] Για το ζωγράφο αυτό βλ. Χατζηδάκης Μ. - Δρακοπούλου Ε., Έλληνες Ζωγράφοι, 344 (Σεραφείμ 1), όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[88] Για τον Δημήτριο Αναγνώστη βλ. Χατζηδάκης Μ., Έλληνες Ζωγράφοι, 270, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Ο λατινικός αυτός στίχος αποτελείται από συντομογραφίες και στην πλήρη του μορφή έχει ως εξής: «ex privilegio consili senica de superioris» («εκ προνομίου του συμβουλίου των προεστών τα ανωτέρω»)[89]. Προέρχεται δε από βιβλία που εκδίδονταν στη Βενετία και στο εσώφυλλο των οποίων υπήρχε η φράση: «CON LICENZA DE SUPERIORI, E PRIVILEGIO»[90], που εννοούσε την άδεια της Γαληνοτάτης να εκδοθεί το εκάστοτε βιβλίο. Το νόημά του, στην επιγραφή μας, είναι δυσεξήγητο, όσο και ο λόγος που γράφτηκε στα λατινικά. Θα μπορούσε να αποτελεί μία επίδειξη γνώσης, αλλά το πιθανότερο είναι ότι προσφέρει μία σημαντική πληροφορία για ένα από τα δικαιώματα του Συμβουλίου των Προεστών. Είναι, δηλαδή, αυτό που αποφασίζει «εκ προνομίου», προερχομένου από την κεντρική Οθωμανική εξουσία, για την ανέγερση και την ιστόρηση ναών. Αποτελεί δε τη μοναδική ξενόγλωσση φράση σε κτητορική επιγραφή στους ναούς των Αγράφων, τόσο του 17ου[91], όσο και του 18ου αιώνα.

Μία δεύτερη επιγραφή, στον κίονα που υποβαστάζει την Αγία Τράπεζα (εικ. 8), αναφέρει :

«ΕΓΚΑΙΝΙΑΣΘΗ Ο ΘΕΙΟΣ ΚΑΙ/ ΠΑΝΣΕΠΤΟΣ ΝΑΟΣ ΟΥΤΟΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΕΝ / ΔΟΞΟΥ, ΜΕΓΑΛΟΜΑΡΤΥΡΟΣ, ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΤΟΥ ΤΡΟΠΑΙ/ ΟΦΟΡΟΥ, ΠΑΡΑ ΤΟΥ ΘΕΟΦΙΛΕΣΤΑΤΟΥ, ΕΠΙΣΚΟΠΟΥ/ ΘΑΥΜΑΚΟΥ, ΚΥΡΙΟΥ, ΚΥΡΙΟΥ, ΖΩΣΙΜΑ, ΤΟ ΟΜΟΙΟΝ/ ΚΑΙ Η ΑΓΙΑ ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ, ΕΙΣ ΤΟΝ ΜΑΧΑΛΑΝ/ ΧΟΤΕΝΑ, ΤΩ ΑΨΚΒου ΕΤΟΣ ΙΟΥΛΙΟΥ Η/ ΕΟΡΤΑΖΕΤΩ ΔΕ ΤΗ ΑΥΤΗ ΗΜΕΡΑ ΟΙ / ΧΡΙΣΤΙΑΝΟΙ ΠΑΝΤΕΣ ΤΗΣ ΧΩΡΑΣ»[92].

Στ. 1 - 5: «ΕΓΚΑΙΝΙΑΣΘΗ..... ΖΩΣΙΜΑ».

Τα εγκαίνια του ναού έγιναν το 1722, τρία χρόνια μετά την εικονογράφησή του.

Στ. 4 - 7: «ΤΟ ΟΜΟΙΟΝ..... ΧΟΤΕΝΑ».

Η συνοικία (μαχαλάς) Χότενα βρισκόταν βορειοδυτικά της Ρεντίνας. Σήμερα υπάρχουν μόνο κάποια ερείπια, ενώ είναι άγνωστη και η θέση του ναού της Αγίας Παρασκευής. Το γεγονός ότι στην επιγραφή των εγκαινίων του ναού του Αγίου Γεωργίου αναφέρεται και το σύγχρονο εγκαίνιο της Αγίας Παρασκευής, ίσως οφείλεται στο ό,τι ο Άγιος Γεώργιος ήταν ο κεντρικός ναός της Ρεντίνας.

Στ. 7 - 9: «ΤΩ....ΧΩΡΑΣ».

Υπάρχει εδώ μία διαφοροποίηση, αλλά και μία εννοιολογική σχέση με την κτητορική επιγραφή του ναού. Δεν αναφέρεται σε άρχοντες, αλλά σε όλους τους χριστιανούς «της χώρας» των οποίων, όμως, η αφορμή του εορτασμού είναι η ενέργεια των αρχόντων και κληρικών της πρώτης επιγραφής[93].

Σύμφωνα, λοιπόν, με τις επιγραφές, η αγιογράφηση του ναού έγινε το 1719, ενώ τα εγκαίνιά του τρία χρόνια αργότερα, το 1722. Για το διάκοσμό του συνέβαλλαν τα ανώτερα μόνο στρώματα της κοινότητας. Οι ζωγράφοι δεν είναι γνωστοί από άλλα εντοίχια έργα.

---

[89] Ευχαριστίες οφείλω στον Καθηγητή Λατινικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων κ. Σαββαντίδη για τη βοήθειά του στην μεταγραφή του στίχου.

[90] Βλ. για παράδειγμα, έντυπο του 1786, στην Ι.Μ. Βατοπαιδίου (Σκλαβενίτης Τρ., Τα έντυπα, πίν. 565).

[91] Για τις κτητορικές επιγραφές στους ναούς του 17ου αιώνα στην περιοχή των Αγράφων βλ. Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 20 κ.ε.

[92] Quinn D., Χριστιανικαί επιγραφαί, 61, Κανέλλος Κ., Ρεντίνα, 44, Οικονόμου Γ., Ρεντίνα, 106, με παραναγνώσεις.

[93] Σύμφωνα με τον Γκιόλια : «Οι προύχοντες και ο "κοινός λαός" (των Αγράφων δηλ.)...,ενώ αλληλοαποκλείονταν σαν κοινωνικές τάξεις, ταυτόχρονα ενώνονταν στα εθνικοθρησκευτικά πλαίσια της κοινότητας». Γκιόλιας Μ., Συμβολή, 34.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

Ι.Μ. Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Ανατολικής Φραγκίστας (1732).

Η Ι.Μ. Μεταμορφώσεως του Σωτήρος βρίσκεται βορειοανατολικά του χωριού Ανατολική Φραγκίστα και σε μικρή απόσταση από αυτό, δίπλα στην εθνική οδό Αγρινίου - Καρπενησίου. Από το άλλοτε μοναστηριακό συγκρότημα σώζεται μόνο καθολικό. Πρόκειται για μονόχωρο ναό αθωνίτικου τύπου (εικ. 9).

Η κτητορική επιγραφή[94], στο νότιο τοίχο (εικ. 10), αναφέρει: «† ΕΝ ΤΩ ΑΨΚΕ ΤΗΣ ΚΑΤΑ ΣΑΡΚΑ ΟΙΚΟΝΟ/ ΜΙΑΣ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ ΑΝΕΚΑΙΝΙΣΘΗ ΕΚ ΘΕΜΕΛΙΩΝ ΟΥΤΟΣ/ Ο ΘΕΙΟΣ ΚΑΙ ΙΕΡΟΣ ΝΑΟΣ ΤΟΥ ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΘΕΝΤΟΣ ΣΩΤΗΡΟΣ ΧΡΙΣΤΟΥ/ ΔΙ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ ΚΑΙ ΣΥΝΔΡΟΜΩΝ ΤΟΥ ΠΑΝΟΣΙΩΤΑΤΟΥ ΕΝ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΙΣ ΠΑΠΑ/ ΚΥΡ ΕΦΘΟΙΜΙΟΥ ΤΟΥ ΕΚ ΚΟΜΗΣ ΒΟΥΛΠΗΣ ΚΑΙ ΔΙ ΕΞΟΔΟΥ ΤΟΥ ΚΥΡ ΧΑΤΖΗΠΑΝΑΓΙΩΤΟΥ ΤΟΥ ΕΚ ΚΟΜΗΣ/ ΚΕΡΑΣΟΒΟΥ. ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ ΤΟΥ ΘΕΟΦΙΛΕΣΤΑΤΟΥ ΚΥΡ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΤΟΥ ΕΚ ΝΗΣΟΥ ΧΙΟΥ. † ΚΕ ΕΝ ΤΩ ΑΨΛΒ ΙΣΤΟΡΙΘΗ ΔΙΑ ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ ΚΕ ΕΞΟΔΟΥ ΤΩΝ ΑΝΩΘΕΝ ΓΕΓΡΑΜΕΝΩΝ ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ ΘΕΟΦΙΛΕΣΤΑΤΟΥ ΕΠΙΣΚΟΠΟΥ/ ΚΥΡΙΟΥ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΤΟΥ ΕΞ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ».

Στ. 1 - 3 : «ΕΝ ΤΩ ΑΨΚΕ.....ΧΡΙΣΤΟΥ»

Ο ναός κτίσθηκε το 1725, χρονολογία που πιθανώς ιδρύθηκε και η μονή. Ο όρος «ανεκαινίσθη εκ θεμελίων» πρέπει εδώ να έχει τη σημασία της ανέγερσης και όχι της αναστήλωσης καθώς δεν υπάρχει κάποια πληροφορία για προγενέστερη ύπαρξη μονής.

Στ. 4 - 6 : «ΔΙ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ.....ΚΕΡΑΣΟΒΟΥ»

Παρότι ο ναός βρίσκεται πολύ κοντά στη Ανατολική Φραγκίστα, εντούτοις διοικητικά ανήκε στα όρια του χωριού Κεράσοβο (Κερασοχώρι). Ο Χατζηπαναγιώτης δεν είναι γνωστός από άλλη πηγή. Η λέξη «επιτροπή» χρησιμοποιείται εδώ αντί «επιτροπεύοντος». Η απουσία αναφοράς ονομάτων μοναχών μαρτυρεί την έλλειψη μοναστικής κοινότητας, τουλάχιστον την εποχή αυτή[95].

Στ. 6 : «ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ.....ΧΙΟΥ»

Είναι η μοναδική επιγραφή σχετικά με τον Ιεράρχη αυτόν στην οποία αναγράφεται και η καταγωγή του.

Στ. 7 : «ΚΕ ΕΝ ΤΩ ΑΨΛΒ.....ΓΕΓΡΑΜΜΕΝΩΝ»

Η εικονογράφηση του ναού έγινε επτά χρόνια μετά την ανέγερσή του με τη συνδρομή των ίδιων προσώπων.

Στ. 7 - 8 : «ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ.....ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ»

Ο Διονύσιος ο εξ Ιωαννίνων διαδέχθηκε τον Διονύσιο τον Χίο στην επισκοπή Λιτζάς και Αγράφων (1730) και έμεινε στο θρόνο μέχρι το 1739, οπότε και παραιτήθηκε «*διά τάς ἀνωμαλίας καί ἀκαταστασίας καί ταραχάς και συγχήσεις τοῦ νῦν τρέχοντος καιρού*»[96].

Όπως, λοιπόν, προκύπτει από την επιγραφή ο ναός κτίσθηκε το 1725 και τοιχογραφήθηκε το 1732, χωρίς όμως να γίνεται αναφορά στο όνομα του ζωγράφου.

---

[94] Η κτητορική επιγραφή έχει δημοσιευτεί από τον Βασιλείου Π. (Η Επισκοπή Λιτζάς και Αγράφων, 158) και από τον π. Φεγγούλη (Ανατολική Φραγκίστα, 48 - 49).

[95] Στα 1798 υπήρχε μοναστική κοινότητα, όπως φαίνεται από πωλητήριο έγγραφο της εποχής, το οποίο σώζεται στον κώδικα Β 21 της Ι.Μ. Τατάρνας (Φεγγούλης Ε., ό.π., 49, πίν. σελ. 51).

[96] Βασιλείου Π., ό.π., 160, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Ι.Ν. Αγίας Παρασκευής Πετροχωρίου (1734).

Ο Ιερός ναός της Αγίας Παρασκευής βρίσκεται βορειοανατολικά του χωριού Πετροχώρι[97] και σε μικρή απόσταση από αυτό[98]. Ανήκει στον τύπο της δρομικής βασιλικής και σε παλαιότερη εποχή έφερε χαγιάτι στη βόρεια και στη δυτική πλευρά του, όπως μαρτυρούν τα σωζόμενα τμήματα τοιχογραφιών (εικ. 11). Αντίστοιχα, στις πλευρές αυτές βρίσκονται και οι δύο θύρες εισόδου. Η ανέγερσή του τοποθετείται πριν από το 1655, χρονολογία που αναγράφεται στην παράσταση της Κοιμήσεως της Θεοτόκου[99].

Η κτητορική επιγραφή, που βρίσκεται επάνω από τη βόρειο είσοδο (εικ. 12), εξ αιτίας μίας ρωγμής έχει μερικώς καταπέσει:

«✠ ΗΣΤΟΡ(ΗΘΕΙ Ο) ΘΙΟΣ ΚΑΙ ΠΑΝΣΕΠΤΟΣ ΝΑΟΣ ΟΥΤΟΣ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΕΝΔΟΞΟΥ ΟΣΙΟΜΑΡΤΥΡΟΣ ΚΑΙ ΑΘΛΗΦΩΡΟΣ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ ΠΑΡ(ΑΣΚΕΥΗΣ) / ΔΙΑ ΣΗΝ(ΔΡΟ)ΜΗΣ ΚΑΙ ΕΞΩΔΟΥ ΤΩΝ ΕΥΣΕΒΟΝ ΧΡΙΣΤΙΑΝΩΝ ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ ΤΟΥ ΠΑΝΙΕΡΟΥΤΑΤΟΥ ΑΡ(ΧΙΕΠΙΣΚΟΠΟΥ) / ΦΑΝΑ(ΡΙΟΥ) ΚΑΙ ΝΕΟΧΩΡΙΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΜΑΚΑΡΙΟΥ. ΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ ΤΩΝ ΕΥΣΕΒΕΣΤΑΤΩΝ ΙΕΡΕΩΝ. ΧΡΙΣΤΟΥ ΙΕΡΕΩΣ ..... ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΙΕΡΕΟΣ / ΕΠ(ΙΤΡΟΠΕΥ)ΟΝΤΟΣ ΤΟΥ ΤΙΜΙΟΥΤΑΤΟΥ ΑΡΧΟΝΤΟΣ ΚΥΡ ΘΕΟΔΩΡΟΥ ΥΟΣ ΤΟΥ ΜΑΚΑΡΙΤΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ/ ΕΠΙ ΕΤΟΥΣ ΑΨΛΔ / Δια χειρώς κωνσταντίνου ιερέως και κωνσταντίνου».

Στ. 1: «ΗΣΤΟΡ..... ΠΑΡ.....».

Η επιγραφή αναφέρεται μόνο στην ιστόρηση του ναού, το 1734. Ενώ δεν μνημονεύεται ο χρόνος της ανέγερσης, έχουμε μία ένδειξη για αυτόν. Στη σκηνή της Κοίμησης της Θεοτόκου αναγράφεται η χρονολογία 1655. Άρα μπορούμε να τοποθετήσουμε την ανέγερση στα αμέσως προηγούμενα χρόνια.

Στ. 2: «ΔΙΑ..... ΧΡΙΣΤΙΑΝΩΝ».

Αποτελεί η εικονογράφηση αυτή το δεύτερο παράδειγμα συλλογικής προσπάθειας στο επίπεδο της κοινότητας στην περιοχή των Αγράφων[100]. Συνήθως τέτοιες συλλογικές ενέργειες πηγάζουν από την οικονομική καχεξία του ενός να προσφέρει το κόστος ενός τέτοιου έργου. Για το λόγο αυτό το αναλαμβάνει η κοινότητα.

Στ. 2 - 3: «ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ..... ΙΕΡΕΟΣ».

Για τον Μακάριο υπάρχει σύγχυση στους μέχρι σήμερα κυριότερους επισκοπικούς καταλόγους. Οι Γιαννόπουλος[101], Γριτσόπουλος[102] και Ατέσης[103], στηριζόμενοι σε Πατριαρχική πράξη, αναφέρουν στα 1734 επίσκοπο με το όνομα Ιάκωβος και ως διάδοχό του, οι μεν δύο πρώτοι τον Ιωσήφ (αχρονολόγητα), ο δε τρίτος το Νεκτάριο (1753 - 1758). Αντίθετα ο Ιεζεκιήλ[104], στηριζόμενος προφανώς σε κτητορικές επιγραφές πιστεύει ότι ο Μακάριος ήταν επίσκοπος τουλάχιστον την

---

[97] Πρόκειται για παλαιό οικισμό ο οποίος αναφέρεται ήδη το 1530 στην πρόθεση αρ. 37 της Ι.Μ. Αγίου Βησσαρίωνος Δουσίκου. Σπανός Κ., Οι Καρδιτσιώτικοι οικισμοί, 118.

[98] Ο ναός, την εποχή που κτίσθηκε, βρισκόταν εντός της οικιστικής ζώνης του χωριού, όπως μαρτυρούν τα ερείπια κατοικιών που τον περιβάλλουν.

[99] Στη βάση της σκηνής της Κοιμήσεως της Θεοτόκου αναγράφεται η χρονολογία ΖΡΞΓ (1655).

[100] Το πρώτο απαντάται στο Κερασοχώρι (1716).

[101] Γιαννόπουλος Ν., Επισκοπικοί κατάλογοι.1934, 138 και 141.

[102] Γριτσόπουλος Τ., Θεσσαλιώτιδος και Φαναριοφερσάλων, 436.

[103] Ατέσης Β., Επισκοπικοί κατάλογοι, 76.

[104] Βελανιδιώτης Ιεζεκιήλ, Έργα και Ημέραι, τ.Α., 345.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

περίοδο 1734 - 1736. Το πιθανότερο, λοιπόν, είναι ο Μακάριος να ανέλαβε την επισκοπή Φαναρίου και Νεοχωρίου το 1734 αντικαθιστώντας τον Ιάκωβο. Είναι όμως αδύνατο, με τα υπάρχοντα στοιχεία, να υπολογιστεί μέχρι πότε έμεινε στη θέση του.

Στ. 4 : «ΕΠ..... ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ».

Δεν μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα αν ο Θεόδωρος, «υιός του μακαρίτου Κωνσταντίνου», έχει κάποια σχέση με τον προεστό του Συμβουλίου των Αγράφων, το όνομα του οποίου υπάρχει σε επιγραφές των ναών της Ρεντίνας, ή πρόκειται για κάποιον τοπικό άρχοντα.

Στ. 6: «Δια χειρώς..... κωνσταντίνου».

Για τους δύο αυτούς ζωγράφους δεν υπάρχει καμμία άλλη πληροφορία. Με βάση, όμως, τα εικονογραφικά και τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά του έργου τους, όπως θα αποδειχθεί στο επόμενο κεφάλαιο, αναγνωρίζονται και σε άλλους ναούς των Αγράφων.

Μία δεύτερη επιγραφή βρίσκεται στην εξωτερική πλευρά του δυτικού τοίχου, στο υπέρθυρο της εισόδου του ναού. Λόγω των καιρικών συνθηκών έχει καταστεί, στο μεγαλύτερο τμήμα της, δυσανάγνωστη :

«✞ Η ΜΕΝ ΦΙΛΟΣ ΕΙΣΕΛΘΕ (χαίρων) Η ΔΕ ΕΧΘΡΟΣ ΚΑΙ ΒΑΣΑΝΟΣ ΚΑΙ ΓΕΜΩΝ / ΟΛΟ ΔΟΛΟΥ ΠΟΡΟΥ ΠΟΡΟΥ ΠΕΦΕΥΓΕ (της πύλης ταύτης)».

Η επιγραφή αυτή έχει αποτροπαϊκό χαρακτήρα και συναντάται για πρώτη φορά στην περιοχή των Αγράφων, στο ναό του Αγίου Γεωργίου, στο χωριό Άγραφα, το 1610[105].

Συμπερασματικά, λοιπόν, ο ναός εικονογραφήθηκε το 1734, αν και η ημερομηνία ανέγερσής του τοποθετείται πριν από το 1655.

Ι.Ν. Κοιμήσεως της Θεοτόκου Πετροχωρίου (1736).

Ο ναός βρίσκεται βόρεια του χωριού και σε μικρή απόσταση από αυτό. Πρόκειται για δρομικό ναό, με πλάγιους χορούς και είσοδο στη νότια πλευρά του (εικ. 13). Μία δεύτερη είσοδος στο βόρειο τοίχο οδηγεί σε ένα μικρό, κλειστό χώρο, ίσως εξωνάρθηκα[106].

Στην επιγραφή, που βρίσκεται στο υπέρθυρο της βόρειας εισόδου, αναφέρεται:

«✞ ΑΝΙΣΤΟΡΙΘΗ Ο ΘΙΟΣ ΚΑΙ ΠΑΝΣΕΠΤΟΣ ΝΑΟΣ ΟΥΤΟΣ ΤΗΣ ΥΠΕΡΑΓΙΑΣ ΔΕΣΠΥΝΗΣ / ΗΜΩΝ ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΚΕ ΑΙΠΑΡΘΕΝΟΥ ΜΑΡΙΑΣ ΔΙΑ ΣΗΝΔΡΟΜΗΣ ΚΑΙ ΕΞΟΔΩΝ ΤΗΣ ΧΩΡΑΣ ΤΑΥΤΗΣ/ ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ ΤΟΥ ΠΑΝΙΕΡΟΤΑΤΟΥ ΑΡΧΙΕΠΙΣΚΟΠΟΥ ΦΑΝΑΡΙΟΥ ΚΑΙ ΝΕΟΧΩΡΙΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΜΑΚΑΡΙΟΥ / ΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ ΤΟΝ ΕΥΣΕΒΕΣΤΑΤΟΝ ΙΕΡΕΟΝ χρίστο ιερέος. νικολάου ιερέος. Διαμαντή ιερέος / Γεωργίου ιερέος. Αλεξίου ιερέος. Ιωάννου ιερέως ΕΠΙ ΕΤΟΥΣ ΑΨΛΣΤ Νοεμβρίου 27».

Στ. 1 - 2: «ΑΝΙΣΤΟΡΙΘΗ.... ΜΑΡΙΑΣ».

Ο ναός κοσμήθηκε με τοιχογραφίες το 1736. Δεν μπορούμε, όμως, να υπολογίσουμε το πότε κτίσθηκε, αν και υπάρχει το προηγούμενο του ναού της Αγίας Παρασκευής, του ίδιου χωριού, που αγιογραφήθηκε τουλάχιστον ογδόντα χρόνια μετά την ανέγερσή του.

Στ. 2: «ΔΙΑ..... ΤΑΥΤΗΣ».

---

[105] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 21. Για το νόημα της επιγραφής και άλλα παλιότερα παραδείγματα βλ. Πάλλας Δ., Βυζαντινό υπέρθυρο, 435 - 436.

[106] Ο αρχιτεκτονικός τύπος του ναού είναι παρόμοιος αυτού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου και του Αγίου Γεωργίου Ρεντίνας.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Και αυτός ο ναός εικονογραφήθηκε με πρωτοβουλία και έξοδα ολόκληρης της κοινότητας.

Στ. 3 - 5: «ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ..... ιερέως».

Εδώ αναγράφονται έξι ονόματα ιερέων, ενώ δύο χρόνια πρίν στην κτητορική επιγραφή του ναού της Αγίας Παρασκευής Πετροχωρίου αναφέρονται τα ονόματα δύο ιερέων και στο σημείο που η επιγραφή είναι εξίτηλη, υπάρχει χώρος για ένα ακόμη όνομα. Ο Φαναρίου και Νεοχωρίου Μακάριος είναι ο ίδιος με αυτόν της επιγραφής του ναού της Αγίας Παρασκευής (1734) του ίδιου χωριού.

Στ. 5: «ΕΠΙ..... 27».

Η χρονολογία ΑΨΛΣΤ (1736), λόγω φθοράς, έχει αναγνωστεί παλαιότερα ως ΑΨΛΔ (1734)[107].

I.M. Αγίου Αθανασίου Δροσάτου (1737).

Η Ι.Μ. Αγίου Αθανασίου είναι κτισμένη στους πρόποδες του όρους Καράβα, κοντά στο χωριό Δροσάτο. Από το άλλοτε μοναστηριακό συγκρότημα σήμερα, σώζεται μόνο το καθολικό (εικ. 15).

Το μικρών διαστάσεων καθολικό, αρχιτεκτονικά, ανήκει στον αθωνίτικο μονόκλιτο τύπο με τρούλλο. Στη σημερινή του μορφή φέρει ευμεγέθη, σε σχέση με τις διαστάσεις του κυρίως ναού, εξωνάρθηκα. Σύμφωνα, όμως, με την τοιχοδομία, είναι μεταγενέστερος του κτίσματος, το οποίο στην αρχική του μορφή έφερε χαγιάτι στη δυτική του πλευρά, όπως μαρτυρεί και η ύπαρξη τοιχογραφιών στο σημείο αυτό.

Η ιστορία της μονής είναι άγνωστη, καθώς έχει χαθεί κάθε γραπτή μαρτυρία για αυτήν και οι μόνες πληροφορίες που υπάρχουν προέρχονται από την κτητορική επιγραφή.

Η κτητορική επιγραφή του καθολικού[108], στο υπέρθυρο της εισόδου (εικ. 16), σε απλό ορθογώνιο πλαίσιο, σώζεται σε πολύ καλή κατάσταση και αναφέρει :

«† ΙΣΤΟΡΗΘΗ Ο ΘΕΙΟΣ ΚΑΙ ΠΑΝΣΕΠΤΟΣ ΝΑΟΣ ΤΟΥ ΕΝ ΑΓΙΟΙΣ ΗΜΩΝ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑΣ ΔΙΑ / ΣΙΝΔΡΟΜΗΣ ΠΑΝΤΟΝ ΤΟΝ ΧΡΙΣΤΙΑΝΟΝ ΤΗΣ ΑΥΤΗΣ ΧΩΡΑΣ ΜΗΖΗΛΟΥ, ΚΑΙ ΤΟΥ ΠΑΝΟΣΙ / ΟΤΑΤΟΥ ΕΝ ΙΕΡΟΜΩΝΑΧΗΣ ΤΟΥ ΙΕΡΟΥΡΓΟΥΝΤΟΣ ΑΝΑΝΙΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΜΑΚΑΡΙΤΟΥ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ ΕΠΕΙ / ΤΗ ΑΡΧΙΕΡΑΤΗΑ ΤΟΥ ΠΑΝΙΕΡΙΟΤΑΤΟΥ ΗΜΩΝ ΚΥΡΙΟΥ ΜΑΚΑΡΙΟΥ ΕΝ ΕΤΗ ΕΙΣΟΙ / Ζ. Σ. Μ. Ε.»

Στ. 1 : «ΙΣΤΟΡΗΘΗ..... ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑΣ».

Η επιγραφή αναφέρεται μόνο στην ιστόρηση του ναού, οπότε θα πρέπει να θεωρήσουμε ότι αυτός κτίσθηκε κάποια χρόνια πριν.

Στ. 1 - 4 : «ΔΙΑ..... Ζ.Σ.Μ.Ε.».

Η αγιογράφηση έγινε το 1737 με τη συνδρομή ολόκληρης της κοινότητας και με πρωτοβουλία του τότε ηγουμένου Ανανία και του προκατόχου του μακαριστού Αθανασίου. Για τα πρόσωπα αυτά δεν υπάρχουν άλλες πληροφορίες.

Μία δεύτερη, αλλά πολύ μικρή επιγραφή, δίπλα στην απεικόνιση της Θεοτόκου, στην ανατολική πλευρά του εξωνάρθηκα[109], μαρτυρεί τη χρονολογία της διακόσμησής του : «1776 / ΟΚΤΩΜΒΡΙΟΥ / 27».

---

[107] Σδρόλια Στ., Περιοδείες, 296, όπου διαβάζει ως «ΑΨΛΔ».

[108] Την επιγραφή δημοσίευσε ο Βελανιδιώτης Ιεζεκιήλ (Ιεραί Μοναί, 46 - 47).

[109] Από την εικονογράφηση του εξωνάρθηκα σώζεται μόνο αυτή του ανατολικού τοίχου.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Σύμφωνα, λοιπόν, με τις επιγραφές το καθολικό αγιογραφήθηκε το 1737 με έξοδα ολόκληρης της κοινότητας. Λίγα χρόνια αργότερα, το 1776, ιστορήθηκε και ο Νάρθηκας.

Ι.Μ. Κορώνας - Παρεκκλήσιο Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου (1739).

Η Ι.Μ. Γεννήσεως της Θεοτόκου Κορώνας[110] είναι κτισμένη στις υπώρειες των Αγράφων, κοντά στην κοινότητα Μεσενικόλα Καρδίτσας.

Το καθολικό αρχιτεκτονικά ανήκει στον Αθωνίτικο τύπο με εξωνάρθηκα στη δυτική του πλευρά. Το παρεκκλήσιο του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου είναι προσκολλημένο στη βόρεια πλευρά του εξωνάρθηκα του καθολικού (εικ. 17). Πρόκειται για μικρό μονόχωρο ναΐδριο με ημικυκλική κόγχη και τρίπλευρη επικλινή στέγη. Στο εσωτερικό του φέρει αβαθή θόλο στον κυρίως ναό και καμάρα στο Ιερό. Η είσοδος στο εσωτερικό γίνεται τόσο από τον εξωνάρθηκα, όσο και από τη βόρεια πλευρά του.

Επιγραφή ιστόρησης δεν υπάρχει. Όμως, η παράσταση του κτήτορα, στο βόρειο τοίχο του Κυρίως ναού (εικ. 18), συνοδευόταν από την, μη σωζόμενη σήμερα, επιγραφή :

«εἶμαι ὁ κτήτωρ ἐκ χωρίου Βραγιανών Ἀποστολάκης ἔτει ἀπό Χρ. αψλε»[111].

Στην κόγχη της Πρόθεσης επίσης, σε δύο στήλες (εικ. 19), σώζονται τα ονόματα του κτήτορα και άλλων προσώπων: «ΜΝΗΣΘΗΤΗ ΚΥΡΙΕ ΤΩΝ ΚΤΗΤΟΡΩΝ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΜΟΝΗΣ ΤΑΥΤΗΣ ΕΚ ΧΩΡΙΟΥ ΒΡΑΝΙΑΝΩΝ ΚΑΣΤΑΝΙΑΣ/ α'στήλη: ΑΠΟΣΤΟΛΗ / ΠΑΡΟΥΣΗ β'στήλη: ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ/ ΖΑΦΗΡΙ/ ΙΩΑΝΝΟΥ/ ΙΩΑΝΝΟΥ/ ΜΑΛΑΜΟΥΣ/ ..άννου ...α./ .....γράφως».

Στην επιγραφή της κτητορικής παράστασης αναγράφεται μόνο το μικρό όνομα του κτήτορα, όπως και στην πρόθεση. Παρόλα αυτά, όμως, λόγω της ελλιπούς μελέτης της ιστορίας της περιοχής, δεν μπορεί να ταυτιστεί ο Αποστολάκης με κάποιο γνωστό από τις πηγές σημαίνων πρόσωπο. Με τη λέξη κτήτωρ υπονοείται η συμβολή του Αποστολάκη στην εικονογράφηση του παρεκκλησίου και όχι στην ανέγερσή του. Και αυτό γιατί στην απεικόνιση του κτήτορα της μονής Ανδρέα Μπούνου (1587), στην οποία εμφανίζεται να κρατά ομοίωμα του καθολικού, ξεκάθαρα διακρίνεται προσκολλημένο σε αυτό και το παρεκκλήσιο (εικ. 20). Το χωριό Βραγγιανά είναι γνωστό ως Μεγάλα Βραγγιανά Ευρυτανίας και βρίσκεται κοντά στην κωμόπολη της Καστανιάς, σε αντιδιαστολή με τα Μικρά Βραγκιανά που βρίσκονται στην περιοχή της δυτικής Αργιθέας. Η αποσαφήνηση αυτή υποβοηθείται από τη διατύπωση της επιγραφής της πρόθεσης όπου αναφέρεται ότι το χωριό Βραγγιανά βρίσκεται κοντά στην Καστανιά.

Σύμφωνα, λοιπόν, με τις επιγραφές, το παρεκκλήσιο του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου της Ι.Μ. Κορώνας αγιογραφήθηκε το 1739 με έξοδα του άρχοντα Αποστολάκη από τα Μεγάλα Βραγγιανά. Παρόλο που ο ίδιος προσφωνείται «κτήτωρ», το παρεκκλήσιο είναι σύγχρονο του καθολικού (1587)[112].

Ι.Ν. Αγίου Ιωάννου του Προδρόμου Δρακότρυπας (1741).

---

[110] Για την Ι.Μ. Κορώνας βλ. Ορλάνδος Α., Σταχυολογήματα.

[111] Βελανιδιώτης Ιεζεκιήλ, Ιεραί Μοναί, 39. Ο Ορλάνδος, σε αντίθεση με τον Ιεζεκιήλ, υποστηρίζει ότι η χρονολογία είναι 1739 (ό.π., 170 - 171). Λόγω της πείρας και της αναγνωρισμένης αξιοπιστίας του Ορλάνδου, θεωρούμε ως πλέον σωστή τη δική του ανάγνωση της επιγραφής.

[112] Βελανιδιώτης Ιεζεκιήλ, ό.π., 40.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ

Ο μικρός ενοριακός ναός του Αγίου Ιωάννου του Προδρόμου βρίσκεται στο νότιο άκρο του χωριού Δρακότρυπα. Πρόκειται για μονόχωρο ναό, με ημικυκλική κόγχη, δίρριχτη στέγη και κλειστό εξωνάρθηκα στη βόρεια πλευρά (εικ. 21). Στη σημερινή του μορφή έχει υποστεί αρκετές επεμβάσεις, οι οποίες έχουν καταστρέψει το μεγαλύτερο τμήμα του. Στην αρχική του μορφή έφερε χαγιάτι στη νότιο και, ίσως, στη δυτική πλευρά· θέσεις από τις οποίες προσφέρεται μία υπέροχη θέα της κοιλάδας του Μουζακιώτη ποταμού και του όρους Ίταμος. Ο φωτισμός επιτυγχάνεται με δύο στενά παράθυρα στο βόρειο τοίχο, τα οποία διασώζουν όχι μόνο τα γύψινα διάχωρα αλλά και τα αρχικά πολύχρωμα τζάμια τους. Η οροφή του είναι επίπεδη, ξύλινη και πολύχρωμα διακοσμημένη.

Η κτητορική επιγραφή που βρίσκεται στο βόρειο τοίχο, επάνω από την είσοδο, εντός του πλαισίου της σκηνής του Αναπεσόντος Χριστού (εικ. 22), σώζεται αποσπασματικά και αναφέρει τα εξής :

«αψμα Ινδικτηό / νου 15 / Ιω(άνν)ου ».

Σύμφωνα με το σωζόμενο απόσπασμα, η εικονογράφηση του ναού έγινε το 1741. Η αναγραφή της δεκάτης πέμπτης ινδικτιώνος δεν έχει νόημα παρά μόνο αν θεωρήσουμε την αναγραφή ως μία μικρή επίδειξη «λογιωσύνης». Γνωρίζοντας, δηλαδή, ο ζωγράφος ή ο κτήτορας ότι η ινδικτιώνα αρχίζει το Σεπτέμβριο αναγράφει αντί του μήνα τη λέξη «ινδικτιώνα» και προσθέτει την ημερομηνία. Θα πρέπει, λοιπόν, να διαβαστεί ως «Σεπτεμβρίου 15»[113]. Το όνομα Ιωάννης δε γνωρίζουμε αν αναφέρεται στο ζωγράφο ή στο χορηγό του έργου. Αν, όμως, αναφέρεται στο ζωγράφο θα είναι και η μοναδική φορά για τη συγκεκριμένη περίοδο, που αναφέρεται το όνομα αυτό, καθώς δεν έχει εντοπισθεί στην περιοχή των Αγράφων ζωγράφος Ιωάννης κατά το 18ο αιώνα, σε αντίθεση με την πληθώρα του συγκεκριμένου ονόματος την προηγούμενη εποχή[114].

Απόσπασμα μίας δεύτερης επιγραφής, μέσα σε ορθογώνιο πλαίσιο, σώζεται στο υπέρθυρο της ίδιας εισόδου (εικ. 22):

«Όπιος τ(ων) ιερέων κι... και ο.... γράδ, ον μ.. .....τα βρέξη.....» .

Η επιγραφή αυτή, όπως μαρτυρούν οι ελάχιστες λέξεις που έχουν σωθεί, είχε αποτροπαϊκό χαρακτήρα και σχετιζόταν με την προστασία των τοιχογραφιών. Τέτοιου είδους επιγραφές είναι συνηθισμένες και συναντώνται και σε άλλους ναούς των Αγράφων κατά τον προηγούμενο αιώνα[115]. Είναι, όμως, η μοναδική φορά που απαντάται στο 18ο αι. στην ίδια περιοχή.

Ι.Μ. Κοιμήσεως της Θεοτόκου Ρεντίνας - Παρεκκλήσιο Αποστόλων Πέτρου και Παύλου και Αγίου Νικολάου (1743).

Η Ι.Μ. Κοιμήσεως της Θεοτόκου Ρεντίνας, ένα από τα γνωστότερα και μεγαλύτερα μοναστήρια της περιοχής των Αγράφων, είναι κτισμένη στα όρια των Νομών Καρδίτσας και Φθιώτιδος.

---

[113] Για την από κτίσεως κόσμου χρονολόγηση και τα λάθη που γίνονται σχετικά με την ινδικτιώνα βλ. Πολίτης Λ., Παλαιογραφικά, 321 κ.ε., όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[114] Κατά τον 17ο αιώνα, και συγκεκριμένα στο διάστημα 1619 - 1673, εργάζονται στην περιοχή πολλοί ζωγράφοι με το όνομα Ιωάννης (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 27).

[115] Για παράδειγμα, στο ναό του Αγίου Γεωργίου Αγράφων (1610) και στο καθολικό της Ι.Μ. Κατουσίου (1663) (Σδρόλια Στ., ό.π., 21, υποσ. 59, καθώς και Γιαννούλης Δ., Η ενεπίγραφη αγία Τράπεζα, 206 κ.ε., όπου και σχετική βιβλιογραφία).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

νότια της ομώνυμης κωμόπολης. Η ανέγερσή της ανάγεται στις αρχές, τουλάχιστον, του 16ου αιώνα, καθώς, σύμφωνα με την κτητορική επιγραφή, αναφέρεται μία πρώτη ανακαίνιση το 1579[116].

Το καθολικό ανήκει στον αγιορείτικο τύπο και στο ύψος του εξωνάρθηκα φέρει προσκολλημένα δύο παρεκκλήσια (εικ. 23). Το νότιο τιμάται στο όνομα του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου, ενώ το βόρειο στο όνομα των Αποστόλων Πέτρου και Παύλου και του αγίου Νικολάου[117]. Το Παρεκκλήσιο των Αποστόλων είναι μονόχωρο, μικρών διαστάσεων, με ξύλινη στέγη και η ανέγερσή του τοποθετείται στο πρώτο μισό του 18ου αιώνα[118].

Η επιγραφή ιστόρησης, η οποία δε σώζεται σήμερα, έχει καταγραφεί από τον Quinn[119] ως εξής:

«✞ ἱστορήθη το θεῖ / ον και ἱερόν παρακλήσιον τοῦτο / τῶν ἁγίων ἐνδόξων και πανευφήμων ἀποστόλων / πέτρου και παύλου και τοῦ ἐν ἁγίοις πατρός ἡμῶν νι / κολάου ἀρχιεπισκόπου μυρέων σύν τῶ ἱερῶ / καταπετάσματι δι᾽ ἀναλωμάτων τοῦ πανο / σιωτάτου καθηγουμένου ἐν ἱερομονάχοις κυρί / ου δοσιθέου, υἱοῦ κωνσταντί ἐκ κώμης ρενδίνης / εἰς μνημόσυνον αὐτοῦ και τῶν γονέων. / ἐν ἔτει σωτηρίω 1743 ἰουνίου».

Στ. 1 - 6: «ἱστορήθη..... καταπετάσματι».

Το παρεκκλήσιο τοιχογραφήθηκε το 1743 και την ίδια χρονιά έγινε και η οροφή του, η οποία σήμερα δεν σώζεται. Δεν αναφέρεται, όμως, η χρονολογία ανέγερσής του.

Στ. 6 - 8: «δι᾽ἀναλωμάτων..... γονέων».

Ο Δοσίθεος ήταν γιος του άρχοντα Κωνσταντίνου, ο οποίος αναφέρεται στις κτητορικές επιγραφές των ναών του Αγίου Γεωργίου και Αγίου Νικολάου Ρεντίνας[120].

Σύμφωνα, λοιπόν, με την επιγραφή, το παρεκκλήσιο ιστορήθηκε το 1743 με έξοδα του τότε ηγουμένου Δοσιθέου, ο οποίος ήταν γιος του προεστού των Αγράφων Κωνσταντίνου.

Ι.Μ. Γενεθλίου της Θεοτόκου Βλασίου - Νάρθηκας καθολικού (1744).

Η Ι.Μ. Βλασίου βρίσκεται βόρεια του ομώνυμου χωριού[121], στις πλαγιές του όρους Καράβα. Ο νάρθηκας του καθολικού είναι μονόχωρος, τετράγωνου σχήματος και φέρει μία είσοδο στη νότια

---

[116] Ορλάνδος Α. - Θεοχάρη Μ., Ιεραί Μοναί, 9 και Οικονόμου Π., Η Ρεντίνα, 32. Για την ιστορία της μονής και τον τοιχογραφικό διάκοσμο του καθολικού (1662) βλ. Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 62 κ.ε.

[117] Για την αρχιτεκτονική των παρεκκλησίων βλ. Καρατζόγλου Γ., Παρεκκλήσια, 67 κ.ε.

[118] Καρατζόγλου Ι., ό.π., 80.

[119] Quinn D, Χριστιανικαί επιγραφαί, 57. Ο μητροπολίτης Θεσσαλιώτιδος και Φαναριοφερσάλων Ιεζεκιήλ, όταν το 1929 επισκέφθηκε την μονή, δεν είδε την επιγραφή και πιθανολογεί ότι είχε ήδη καταπέσει, ενώ εκφράζει αμφιβολίες για το σημείο στο οποίο αναφέρεται ότι υπήρχε (Βελανιδιώτης Ιεζεκιήλ, Ιεραί Μοναί, 31 - 32). Θα πρέπει εδώ να διορθωθεί η λανθασμένη τοποθέτηση της επιγραφής από τον Quinn στο υπέρθυρο της εισόδου από το νάρθηκα του καθολικού στο παρεκκλήσιο. Η ύπαρξη στο υπέρθυρο της ίδιας εισόδου από το παρεκκλήσιο, όμως, στο νάρθηκα μικρού μέρους του πλαισίου της επιγραφής, την τοποθετεί εκεί και πιθανότατα η σύγχυση οφείλεται σε λανθασμένη συντακτική διατύπωση της πρότασης από τον Quinn.

[120] Το όνομα του Κωνσταντίνου και το γεγονός ότι είχε γιο αναφέρεται και σε επιγραφή στην, κλεμμένη σήμερα, φορητή εικόνα της Παναγίας της Οδηγήτριας που βρισκόταν στο καθολικό της Ι.Μ Ρεντίνας (Ορλάνδος Α. - Θεοχάρη Μ., ό.π., 11, Κανέλλος Κ., Ρεντίνα, 33. Επίσης, στο Βίο του Διονυσίου του εκ Φουρνά, του Θεοφάνους του εξ Αγράφων, αναγράφεται ότι: *«προσέτι δέ μετά ταῦτα οὐκ ὀλίγον ὑπό τῶν ἐν Ρενδίνῃ Κωνσταντήδων, κυρίου Δοσιθέου οἰκονόμου τε καί ἡγουμένου καί τῶν αὐτοῦ ἀδελφῶν προβιβασθείς..»* (Δημαράς Κ., Θεοφάνους του εξ Αγράφων, 253). Στο ίδιο συμπέρασμα καταλήγουν και οι Ορλάνδος - Θεοχάρη (ό.π., 11, υποσ. 1).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

πλευρά του, ενώ με μία δεύτερη επικοινωνούσε με τον κυρίως ναό (εικ. 24). Σύμφωνα με εγχάρακτη ημερομηνία στο υπέρθυρο της νότιας εξωτερικής εισόδου, κτίσθηκε το 1662, δεκαοκτώ χρόνια μετά την ιστόρηση του ναού, η οποία, σύμφωνα με επιγραφή, έγινε το 1644 από τους ζωγράφους Ιωάννη και Ιωάννη[122]. Για την ιστορία της μονής κατά τον 18° αιώνα δε γνωρίζουμε πολλά στοιχεία και οι μόνες πληροφορίες που υπάρχουν προέρχονται από ένα Πατριαρχικό σιγίλλιο του Πατριάρχη Γαβριήλ Δ', του 1782[123]. Σύμφωνα με αυτό ο Πατριάρχης επικυρώνει το σταυροπηγιακό καθεστώς του μοναστηριού στηριζόμενος σε σιγίλλιο του Πατριάρχη Κυρίλλου Β'του 1639. Όλο αυτό το διάστημα, όπως αναφέρεται στο έγγραφο, η Ι.Μ. Γενεθλίου της Θεοτόκου βρίσκεται κάτω από την προστασία της καταγόμενης από το ίδιο χωριό οικογένειας Σλουτζιάρη[124].

Η επιγραφή ιστόρησης του νάρθηκα βρίσκεται στο υπέρθυρο της εισόδου (εικ. 25) και αναφέρει: «ΔΕΗΣΙΣ ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΙΩΑΝΝΟΥ ΥΙΟΥ ΑΝΔΡΕΟΥ ΕΝ ΕΤΕΙ 1744/ ΔΙΑ ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ/ ΧΡΙΣΟΣΤΟμου/ ιερομονάχου»[125].

Σύμφωνα με τη λιτή αυτή επιγραφή η ιστόρηση του νάρθηκα έγινε το 1744 με χορηγό τον Ιωάννη. Με δεδομένη την προστασία που απολάμβανε το μοναστήρι εκ μέρους της οικογένειας Σλουτζιάρη, αν και δε γνωρίζουμε κάποιον της οικογένειας με τα ονόματα Ιωάννης ή Ανδρέας, τίθεται το ερώτημα, αν ο χορηγός της ιστόρησης προέρχεται από αυτήν[126]. Ο ιερομόναχος Χρυσόστομος θα πρέπει να είναι ο ηγούμενος της μονής.

Ι.Μ. Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Βράχας (1758).

Η Ι.Μ. Βράχας βρίσκεται στα Ευρυτανικά Άγραφα, μία ώρα περίπου οδικώς, βόρεια του Καρπενησίου και ένα χιλιόμετρο βορειότερα του ομώνυμου χωριού[127].

Από το άλλοτε μοναστηριακό συγκρότημα, σήμερα σώζεται μόνο το καθολικό (εικ. 26). Ο ναός, αρχιτεκτονικά[128], ανήκει στον τύπο του τετρακιόνιου εγγεγραμμένου σταυροειδούς με τρούλλο και χορούς (αθωνίτικος τύπος) και φέρει χαγιάτι στη δυτική του πλευρά, όπου και η μοναδική είσοδος. Η θολοδομία του παρουσιάζει ορισμένες ιδιαιτερότητες σπάνια συναντώμενες σε τέτοιου είδους κτίσματα. Οι κεραίες δηλαδή του σταυρού δεν καλύπτονται, ως συνήθως, με

---

[121] Το χωριό είναι αρκετά παλιό και αναφέρεται στην πρόθεση της Ι.Μ. Δουσίκου του 1530 (Σπανός Κ., Οι Καρδιτσιώτικοι οικισμοί, 114).

[122] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 41.

[123] Λάμπρος Σπ., Ογδοήκοντα Πατριαρχικά Σιγίλλια, 394. Επίσης, Ζακυθηνός Δ., Πατριαρχικά έγγραφα 6. 390 - 395.

[124] Για την οικογένεια Σλουτζιάρη βλ. Βελανιδιώτης Ιεζεκιήλ, Οι κτήτορες, 205 - 209, Σδρόλια Στ., Οι κτήτορες της μονής του Βλασίου, 99 - 107. Για την ιστορία της Ι.Μονής Βλασίου κατά τον 16° αιώνα, βλ. Σδρόλια Στ. Ι.Μ. Πέτρας, 40 - 43.

[125] Την επιγραφή δημοσίευσε ο Βελανιδιώτης Ιεζεκιήλ (Μοναί της Πίνδου, 141 - 142).

[126] Ο Ιεζεκιήλ δε μπόρεσε να βρει περαιτέρω στοιχεία για τον Ιωάννη ούτε η ντόπια προφορική παράδοση αναφέρει κάτι σχετικά με αυτό (Βελανιδιώτης Ιεζεκιήλ, Οι κτήτορες, 208).

[127] Για την ιστορία του χωριού Βράχα βλ. Μαντούζας Β., Η Βράχα, υστεροβυζαντινό χωριό των Αγράφων, Αθήνα, 1981.

[128] Για αναλυτική και εμπεριστατωμένη αρχιτεκτονική μελέτη του μνημείου βλ. Ντέλλας Γ., Ι.Μ. Βράχας, 99 - 112. Επίσης, Ορλάνδος Α. - Θεοχάρη Μ., Ιεραί Μοναί, 1 - 2,

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

καμάρες, αλλά η ανατολική και η δυτική με ημισφαιρικούς θόλους[129], ενώ η βόρεια και η νότια με ημικυλινδρικές καμάρες οι οποίες φέρουν στο κέντρο τους ασπίδες[130]. Η τοιχοδομία του είναι απλή και δεν παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Ο φωτισμός επιτυγχάνεται με λίγα, στενά, φωτιστικά τοξωτά ανοίγματα, κυρίως στον τρούλλο.

Για την ιστορία της μονής και για το πότε αυτή ιδρύθηκε δεν γνωρίζουμε, σχεδόν, τίποτα περισσότερο[131] απ'όσες πληροφορίες οι επιγραφές του μνημείου μας παρέχουν. Πρέπει πάντως να υφίστατο από τις αρχές τουλάχιστον του 18ου αιώνα, καθώς μία σειρά ενδείξεων οδηγούν σε αυτό το συμπέρασμα. Η παλαιότερη ονομαστική αναφορά γίνεται σε μία επιστολή του 1706 προς το Σχολάρχη της Σχολής Καστανιάς Κωνστάντιο, με αποστολέα τον Δαμασκηνό, Ηγούμενο «Βράχης»[132]. Αν και έχει αμφισβητηθεί η ορθότητα της απόδοσης της χρονολογίας[133], αποτελεί ένα σημαντικό τεκμήριο. Μία δεύτερη έμμεση μαρτυρία αποτελεί η επιγραφή σε σταυρό, αφιέρωμα του «Δαμασκηνού Ιερομονάχου ἐν ἔτει 1709»[134] και η οποία συνδυάζεται με συμβόλαιο του 1738, στην Ι.Μ. Φουρνάς, όπου αναφέρεται ως μάρτυρας και ο «ἐκ τῆς Βράχας Δαμασκηνός ἱερομόναχος»[135], ειδικά αν ισχύσει η υπόθεση της ταύτισής του με τον ομώνυμο ηγούμενο της μονής που αναφέρεται στην κτητορική επιγραφή.

Μία σειρά τεσσάρων επιγραφών[136] μας πληροφορούν όχι μόνο για την τοιχογράφηση του μνημείου αλλά και για την ανέγερσή του καθώς και για τους κτήτορες.

Η κτητορική επιγραφή βρίσκεται στο υπέρθυρο της μοναδικής, δυτικής, εισόδου (εικ. 27) και αναφέρει:

«†ΑΝΗΓΕΡΘΗ ΕΚ ΒΑΘΡΩΝ ΚΑΙ ΘΕΜΕΛΙΟΥ ΕΝ ΕΤΕΙ ΑΨΜΕ/ ΕΠΙ ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΥ ΔΗ ΤΑΠΕΙΝΟΥ ΚΑΙ ΗΓΟΥΜΕΝΟΥ ΚΑΤΕΣΚΕΥΑΣΘΗ ΤΟ/ ΠΑΡΟΝ ΦΑΙΔΡΟΝ ΕΡΓΟΝ. ΜΕΜΝΗΣΕ Χ(ΡΙΣΤ)Ε/ ΤΩΝ ΚΑΡΠΟΦΟΡΗΣΑΝΤΩΝ. ΟΙΚΤΗΡΟΝ Χ(ΡΙΣΤ)Ε/ ΤΟΥΣ ΕΝΘΑΔΕ ΟΙΚΟΥΝΤΑΣ ΔΙΑΚΟΝΟΥΝΤΟΣ/ ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΥ ΗΓΟΥΜΕΝΟΥ ΤΟΥ ΕΞ ΑΡΤΗΣ ΧΩΡΙΟΥ ΟΝΤΟΣ ΚΑΙ ΔΗ ΕΞΟΔΩΝ ΤΟΥ ΕΞ ΑΓΙΑΣ ΤΡΙΑΔΟΣ ΧΩΡΙΟΥ ΤΟΥ ΠΡΟΣΚΥΝΗΤΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ/ ΚΑΙ ΤΗΣ ΣΥΜΒΙΟΥ ΑΦΕΝΤΩΣ Κ(ΑΙ) ΤΟ ΙΟΥ ΑΥΤΩΝ ΚΑΙ ΔΙΑΔΟΧΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΠΡΟΣΚΥΝΗΤΟΥ ΈΠΕΙΤΑ ΈΓΕΓΟΝ. ἐτε-

---

[129] Με ημισφαιρικούς θόλους στεγάζονται η ανατολική και η δυτική κεραία και στο νεώτερο καθολικό (1736) της Ι.Μ. Σπηλιάς.

[130] Οι ιδιομορφίες αυτές αποτελούν γνωρίσματα της εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής της όψιμης Τουρκοκρατίας. Ντέλλας Γ., Ι.Μ. Βράχας, 106, όπου και σχετικά παραδείγματα άλλων μνημείων.

[131] Σύμφωνα με τον Ντέλλα (ό.π., 101), η ύπαρξη στο τέμπλο φορητών εικόνων με χρονολογία 1662 και 1664, δικαιολογεί την αναγωγή της ύπαρξης της μονής στον 17° αιώνα. Κάτι τέτοιο δεν μας βρίσκει σύμφωνους, καθώς τα προβαλλόμενα στοιχεία δεν είναι ισχυρά.

[132] Βασιλείου Π., Ανηγέρθη, 273 - 274.

[133] Η ορθότητα της χρονολογίας της επιστολής του «Δαμασκηνού ηγουμένου Βράχης» (1706) προς τον Σχολάρχη της Σχολής Καστανιάς Κωνστάντιο αμφισβητείται από τον Βασιλείου (ό.π.), ο οποίος και θεωρεί ως πιθανή την ανάγνωσή της ως 1756.

[134] Ο σταυρός βρίσκεται σήμερα στον ενοριακό ναό του Αγίου Νικολάου στο χωριό της Βράχας (Βασιλείου Π., ό.π., 274 υποσ. 13°).

[135] Μαντούζας Β., Η Βράχα, 36.

[136] Οι επιγραφές, εκτός αυτής της στεφάνης του τρούλλου, έχουν δημοσιευτεί από τους Quinn (Χριστιανικαί επιγραφαί, 65 - 66) και Ορλάνδο - Θεοχάρη (Ιεραί Μοναί, 4). Επίσης βλ., Ντέλας Γ., ό.π., 103 - 104, όπου λανθασμένα αντιγράφει τη χρονολογία της κτητορικής επιγραφής ως αψνγ.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

λειώθη ἅπασα η μονή ἐπί / ᾽αρχιερατεύοντος, κυροῦ νεκταρίου εἴληφε τέρμα η ταύτη ἱστορία. Αψνη ἔτει τῷ σωτηρίω / Αὐγούστου 15 ».

Στ. 1 - 3: «ΑΝΗΓΕΡΘΗ.... ΕΡΓΟΝ».

Το καθολικό κτίσθηκε το 1745[137] επί ηγουμενίας Δαμασκηνού[138]. Ο προσδιορισμός της ανέγερσης ως «φαιδρόν έργον» δικαιολογείται όχι από το μέγεθος του μνημείου αλλά από την ταπεινοφροσύνη του ηγουμένου.

Στ. 3 - 6: «ΜΕΜΝΗΣΕ..... ΈΓΕΓΟΝ».

Ο Δαμασκηνός κατάγονταν από την Άρτα. Από το ίδια περιοχή και συγκεκριμένα από το χωριό Αγία Τριάδα καταγόταν και οι δωρητές. Με τον προσδιορισμό «προσκυνητής» υποδηλώνεται το ταξίδι των ανδρών της οικογένειας στους Αγίους Τόπους. Προβληματίζει, όμως, η φράση «έπειτα έγεγον». Προφανώς αναφέρεται τόσο στην ανέγερση όσο και στην τοιχογράφηση του ναού. Την εποχή, δηλαδή, που ολοκληρώθηκε η ιστόρηση, ο Γεώργιος και η Αφέντω δε ζούσαν. Για το λόγο αυτό στην κτητορική παράσταση εικονίζεται μόνο ο Δημήτριος, ο οποίος και παριστάνεται μεσήλικας.

Στ. 6 - 8: «ἐτελειώθη..... Αὐγούστου 15».

Η εικονογράφηση του ναού ολοκληρώθηκε το 1758.Δηλαδή, δεκατρία χρόνια μετά την ανέγερσή του. Ο Νεκτάριος διετέλεσε επίσκοπος Λιτζάς και Αγράφων από το 1749 έως το 1766 και χαρακτηρίζεται ως ένας από τους πλέον λόγιους άνδρες της εποχής του[139].

Η δεύτερη επιγραφή βρίσκεται και αυτή στο υπέρθυρο της εισόδου (εικ. 28), αλλά στην εξωτερική της πλευρά. Μέσα σε οριζόντια ανοικτό ειλητάριο αναγράφεται :

«ΕΙ ΜΕΝ ΦΙΛΟΣ ΠΕΦΥΚΑΣ ΕΙΣΕΛΘΕ ΧΑΙ/ ΡΩΝ ΕΙ ΔΕ ΕΧΘΡΟΣ ΚΑΙ ΒΑΣΚΑΝΟΣ ΚΑΙ ΓΕΜΩΝ/ ΔΟΛΟΥ ΠΟΡΡΩ ΠΟΡΡΩ ΠΕΦΕΥΓΕ ΤΗΣ ΠΥΛΗΣ ΤΑΥΤΗΣ/ ΕΤΟΣ ΑΨΝΗ Αὐγούστου 15».

Στ. 1 - 3: «ΕΙ ΜΕΝ ΦΙΛΟΣ..... ΤΑΥΤΗΣ».

Το απόσπασμα αυτό έχει αποτροπαϊκό νόημα και το συναντούμε προηγουμένως στο ναό της Αγίας Παρασκευής Πετροχωρίου (1734)[140].

Η τρίτη επιγραφή, εγχάρακτη, είναι εντοιχισμένη στην εξωτερική πλευρά του ανατολικού τοίχου (εικ. 29):

«ΑΨΜΕ/ ΕΓΙΝΕ ΟΥ/ΤΟΣ Ο ΝΑΟΣ/ ΔΕΚΕΜ».

Αναφέρεται στην ανέγερση του ναού το 1745.

Η τέταρτη επιγραφή βρίσκεται στη σφενδόνη του τρούλλου:

«✞ ΤΟ ΣΤΕΡΕΩΜΑ ΤΩΝ ΕΠΙ ΣΟΙ ΠΕΠΟΙΘΟΤΩΝ ΣΤΕΡΕΩΣΟΝ ΚΥΡΙΕ ΤΗΝ ΕΚΚΛΗΣΙΑΝ ΤΗΝ ΕΚ ΕΚΤΗΣΩ ΤΙΜΙΩ ΣΟΥ ΑΙΜΑΤΙ ΑΠΟ ΤΗΣ ΕΝΣΑΡΚΟΥ ΟΙΚΟΝΟΜΙΑΣ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ ΑΨΜΗ. 1758 ✞».

Το χωρίο αυτό συναντάται και στην Ι.Μ. Αγίας Τριάδος Δρακότρυπας.

---

[137] Οι Ορλάνδος και Θεοχάρη πιστεύουν ότι το καθολικό απλώς ανακαινίστηκε. Κάτι τέτοιο, όμως, δεν μαρτυρείται ούτε από τις επιγραφές ούτε και από την τοιχοδομία. Ορλάνδος Α. - Θεοχάρη Μ., Ιεραί Μοναί, 5.

[138] Ο ηγούμενος Δαμασκηνός ίσως να ταυτίζεται με τον ιερομόναχο Δαμασκηνό που αναφέρεται σε συμβολαιογραφική πράξη του 1738. Για το έγγραφο βλ. Μαντούζας Β., Η Βράχα, 36.

[139] Βασιλείου Π., Η Επισκοπή Λιτζάς και Αγράφων, 168 - 184, όπου και σχετική βιβλιογραφία για τη ζωή και το έργο του Νεκταρίου.

[140] Σχετικά με την επιγραφή αυτή βλ. την αντίστοιχη του ναού της Αγίας Παρασκευής Πετροχωρίου.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Μία πέμπτη επιγραφή συνοδεύει την παράσταση των κτητόρων (εικ. 30), στη βορειοδυτική πλευρά του ναού:

«ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΣ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧ(ΟΣ). ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΠΡΟΣΚΥΝΗΤΗΣ / ΤΟΥ ΠΑΝΑΓΟΥ ΚΑΙ ΖΩΟΔΟΧΟΥ / ΤΑΦΟΥ ΚΑΙ ΚΤΗΤΩΡ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ / ΜΟΝΗΣ ΤΑΥΤΗΣ / ἐκ κώμης Ἁγίας Τριάδος».

Στην επιγραφή ο Δημήτριος ανφέρεται ως «κτήτωρ» της Μονής, χωρίς να εικονίζονται ή να αναφέρονται οι γονείς του και επιπλέον με έκδηλη υπερηφάνεια ως «προσκυνητής»[141].

Συμπερασματικά, λοιπόν, το καθολικό της Ι.Μ. Βράχας κτίσθηκε το 1745 και τοιχογραφήθηκε δεκατρία χρόνια αργότερα, το 1758. Δωρητές ήταν το ζεύγος Γεώργιος και Αφέντω και ο γιος τους Δημήτριος από το χωριό Αγία Τριάδα Άρτας. Κατά τη διάρκεια της ανέγερσης οι γονείς του Δημητρίου είχαν αποβιώσει· γεγονός που έμμεσα υπονοείται στην κτητορική επιγραφή και άμεσα στην επιγραφή που συνοδεύει την κτητορική παράσταση, όπου εικονίζεται μόνο ο Δημήτριος. Πουθενά δεν αναφέρεται το όνομα του ζωγράφου[142].

Ι.Μ. Αγίας Τριάδος Δρακότρυπας (1758).

Η Ι.Μ. Αγίας Τριάδος είναι κτισμένη στις πλαγιές του όρους Οξυά, σε υψόμετρο 800μ., νοτιοδυτικά του χωριού Δρακότρυπα[143]. Από το άλλοτε μοναστηριακό συγκρότημα σώζεται μόνο το καθολικό (εικ. 31).

Ο ναός ανήκει στο τετρακιόνιο σταυροειδή εγγεγραμμένο τρουλλαίο με χορούς τύπο (Αθωνίτικος) και φέρει νάρθηκα στη δυτική του πλευρά. Η μόνη ιδιαιτερότητα έγκειται στο ό,τι η ανατολική κεραία του σταυρού προχωρά και εφάπτεται της κόγχης του Ιερού, τα γωνιακά διαμερίσματα του οποίου φέρουν αβαθείς θόλους. Ο νάρθηκας καλύπτεται στο κέντρο με ασπίδα η οποία στηρίζεται σε δύο τόξα που πατούν σε λοφία, ενώ εκατέρωθεν αυτής υπάρχουν δύο σκαφοειδείς καμάρες. Η είσοδος στο νάρθηκα γίνεται από μία θύρα στο δυτικό του τοίχο και μία στο νότιο. Από εκεί δύο θύρες, στο ύψος του Ιερού Βήματος και του Διακονικού αντίστοιχα, εισάγουν τον πιστό στον κυρίως ναό, που φωτίζεται από ικανό αριθμό παραθύρων[144].

---

[141] Παρά τη συνήθεια της εποχής να προσθέτουν τη λέξη «χατζής» ως πρώτο συνθετικό του ονόματός τους, όσοι έχουν ταξιδέψει για προσκύνημα στους Αγίους Τόπους, ο Δημήτριος δεν το χρησιμοποιεί. Αργότερα, πάντως, το 1784, θα τον συναντήσουμε ως Χατζηδήμο σε επιγραφή φορητής εικόνας. Για την εικόνα και την επιγραφή βλ. Ορλάνδος Α. - Θεοχάρη Μ., Ιεραί Μοναί, 5.

[142] Η υπόθεση του Βασιλείου ότι ζωγράφοι του καθολικού ήταν οι Γεώργιος Γεωργίου και Γεώργιος Αναγνώστου δεν ευσταθεί, καθώς οι διαφορές στην εικονογραφία και στην τεχνοτροπία είναι εμφανείς (Βασιλείου Π., Η Επισκοπή Λιτζάς και Αγράφων, 78). Για το έργο των δύο αυτών ζωγράφων βλ. Χατζηδάκης Μ., Έλληνες Ζωγράφοι, 163, όπου και σχετική βιβλιογραφία. Επίσης, Παλιούρας Α., Το μοναστήρι, 63 κ.ε. και Φλώρου Κ., Παναγία Δομιανίτισσα, 245 κ.ε., ιδίως για τη ζωγραφική του καθολικού της Ι.Μ. Δομιανών.

[143] Η παλαιά ονομασία του χωριού ήταν Σκλάτενα. Στο πατριαρχικό σιγίλλιο του 1743 αναφέρεται ως Πηλάτενα, ενώ στο οπισθόφυλλο, όπου και η περίληψη του εγγράφου, ως Γλάτινα (Ζακυθηνός Δ., Πατριαρχικά έγγραφα 3, 146 - 147).

[144] Για την αρχιτεκτονική περιγραφή και ανάλυση του μνημείου βλ. Καρατζόγλου Γ., Η Μονή Αγίας Τριάδος, 139 κ.ε.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Η Μονή, που ιδρύθηκε στις αρχές της 5ης δεκαετίας του 18ου αιώνα, το 1743 έγινε σταυροπηγιακή, όπως μαρτυρεί Σιγίλλιο του Πατριάρχη Παϊσίου Β'[145]. Την ίδια χρονιά, σύμφωνα με το έγγραφο, ολοκληρώθηκε και η ανέγερση του καθολικού. Κατά το πατριαρχικό Σιγίλλιο, υπήρχε ήδη στην ίδια θέση ένα «πτωχόν μοναστηράκι» τιμώμενο επ'ονόματι της Αγίας Τριάδος[146] το οποίο, λόγω της εγκατάλειψης και της φθοράς του χρόνου, είχε μεταβληθεί σε ερείπια. Οι κάτοικοι του χωριού, όμως, έκτισαν με δικά τους έξοδα ένα καινούριο και φρόντισαν να επανδρωθεί με τρεις μοναχούς. Για την κατοπινή ιστορία της μονής δεν υπάρχουν άλλες πληροφορίες εκτός από επιστολή των μοναχών προς τον Πατριάρχη Κωνσταντινουπόλεως στα 1797, όπου διεκτραγωδούν την κατάστασή τους και ζητούν προστασία ως προς τη διαμάχη τους με τους ντόπιους και τις οικονομικές αυθαιρεσίες Τούρκων σπαχήδων[147].

Η κτητορική επιγραφή[148], που βρίσκεται στο υπέρθυρο της κύριας εισόδου από το νάρθηκα στο ναό (εικ. 32), αναφέρει:

«ΕΤΟΣ ΖΣΞΣΤ ΑΠΟ Χ(ΡΙΣΤ)ΟΥ ΑΨΝΗ κατά μηνί ....μβρίου 23.» /

†ΑΝΑΞ ΑΝΑΡΧΕ ΠΑΤΡΟΣ ΑΝΑΡΧΟΥ ΛΟΓΕ ΙΗΣΟΥ ΦΙΛΑΝΘΡΩΠΕ ΜΑΡΙΑΣ ΓΟΝΕ / ΣΥΝ ΤΩ ΝΑΩ ΣΟΥ ΦΡΟΥΡΕΙ ΑΕΙ ΚΑΙ ΣΚΕΠΕ ΤΟΥΣ ΣΟΙ ΤΕΛΟΥΝΤΑΣ ΠΡΟΣΦΟΡΑΝ / ΚΑΙ ΛΑΤΡΕΙΑΝ. ΑΝΙΣΤΟΡΗΘΗ Ο ΠΑΝΣΕΠΤΟΣ ΟΥΤΟΣ ΝΑΟΣ ΤΙΜΩΜΕΝΟΣ ΜΕΝ/ ΕΠΟΝΟΜΑΤΙ ΤΗΣ ΟΜΟΟΥΣΙΟΥ ΚΑΙ ΑΔΙΑΙΡΕΤΟΥ ΤΡΙΑΔΩΣ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟΣ ΔΕ ΚΑ/ΤΑ ΠΑΝΤΑ ΤΗΣ ΑΠΑΣ ΚΑΙ ΠΑΤΡΙΑΡΧΙΚΗΣ ΜΟΝΗΣ. ΠΑΤΡΙΑΡΧΕΥΟΝΤΟΣ ΤΟΥ ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΤΟΥ / ΠΑΤΡΙΑΡΧΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΕΩΣ ΚΥΡΙΟΥ ΣΕΡΑΦΕΙΜ. ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ / ΦΑΝΑΡΙΟΥ ΜΑΚΑΡΙΟΥ ΕΦΗΜΕΡΕΟΝΤΑΙΣ ΕΝ ΤΗ ΜΩΝΗ ΤΑΥΤΗ ΠΑΤΕΡΩΝ ΗΜΩΝ / ΙΩΣΥΦ ΚΑΙ ΑΙΤΕΡΩΝ ΣΙΛΕΙΤΟΥΡΓΟΥΝΤΩΝ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ. ΔΑΝΙΗΛ. ΑΝΑΝΙΟΥ. ΠΑΡΘΕΝΙΟΥ. ΣΕΡΑΦΕΙΜ / ΑΡΣΕΝΙΟΥ ΤΩΝ ΙΕΡΟΜΩΝΑΧΩΝ ΚΑΙ ΑΝΘΙΜΟΥ ΜΩΝΑΧΟΥ ΔΙ ΕΞΟΔΟΙΣ ΚΑΙ ΚΟΠΟΙΣ ΙΩΣΥΦ ΚΑΙ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ. / διά χιρώς ταπινοῦ θεοδώρου ἱερέως τοῦ ἐκ κόμης ἁγιάς ».

Στ. 1 : «ΕΤΟΣ..... ....μβρίου 23».

Χρησιμοποιούνται και οι δύο τύποι χρονολόγησης, από κτίσεως κόσμου, δηλαδή, και από Γεννήσεως Χριστού.

Στ. 2 - 4 : «ΑΝΑΞ ΑΝΑΡΧΕ..... ΛΑΤΡΕΙΑΝ».

Ο παρακλητικός αυτός ύμνος, που διακρίνεται για το δογματικό του περιεχόμενο[149], συναντάται άπαξ στην περιοχή. Αναγράφεται, όμως, σε ανεξάρτητο πλαίσιο δίπλα στις κτητορικές επιγραφές των ναών του Αγίου Γεωργίου (1749)[150] και των Αγίων Αποστόλων (1756)[151] Αγιάς Λάρισας και του Αγίου Νικολάου (1749 - 50) Τσαριτσάνης Ελασσόνας[152].

---

[145] Για το σημαντικό, για την Μονή αυτό έγγραφο, που βρίσκεται σήμερα στην Εθνική Βιβλιοθήκη των Παρισίων, βλ. Λάμπρος Σπ., Ογδοήκοντα Πατριαρχικά Σιγίλλια, 388 - 9, αρ. 39, Ζακυθηνός Δ., Πατριαρχικά έγγραφα 3, 146 - 148.

[146] Ο Καρατζόγλου (Η Μονή Αγίας Τριάδος, 148) πιστεύει ότι το προηγηθέν μονύδριο τιμώνταν στο όνομα του αγίου Προκοπίου. Κάτι τέτοιο, όμως, αποκλείεται, καθώς η αναφορά σε αυτό του πατριαρχικού σιγιλίου είναι σαφής.

[147] Apostolopoulos D., Docouments ecclesiastiques, 312 - 314.

[148] Τις εντοίχιες επιγραφές, πλην αυτών της Προθέσεως και της φορητής εικόνας αντίστοιχα, έχουν δημοσιεύσει με ελάχιστες διαφορές οι Βελανιδιώτης Ιεζεκιήλ (Μοναί της Πίνδου, 137 - 138) και Καρατζόγλου (ό.π., 143).

[149] Τρεμπέλας Π., Δογματική, 249.

[150] Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, 53.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

Στ. 4 - 6 : «ΑΝΙΣΤΟΡΗΘΗ..... ΜΟΝΗΣ».

Η κτητορική επιγραφή αναφέρεται στην ιστόρηση του ναού και όχι στην ανέγερσή του η οποία έγινε λίγα χρόνια πριν.

Στ. 6 - 10 : «ΠΑΤΡΙΑΡΧΕΥΟΝΤΟΣ..... ΜΩΝΑΧΟΥ».

Η μονή είχε καταστεί σταυροπηγιακή με το προαναφερθέν πατριαρχικό σιγίλλιο του Πατριάρχη Παϊσίου Β' του 1743. Ο Σεραφείμ Β΄ χρημάτισε Οικουμενικός Πατριάρχης από το 1758 έως το 1761, οπότε και καθαιρέθηκε[153], θύμα και ο ίδιος των συνεχών αλλαξοπατριαρχειών της εποχής[154]. Ο Μακάριος, διετέλεσε επίσκοπος Φαναρίου και Νεοχωρίου το διάστημα 1758 έως και 1759, οπότε και μετατέθηκε στην Μητρόπολη Πισιδίας[155]. Ο αριθμός των οκτώ μοναχών φανερώνει μία ζώσα και δυναμική αδελφότητα.

Στ. 10 : «ΔΙ ΕΞΟΔΟΙΣ..... ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ».

Τη δαπάνη της ιστόρησης προσέφεραν ο ηγούμενος Δανιήλ και ο ιερομόναχος Διονύσιος.

Στ. 11 : «διά χιρώς..... αγιάς».

Δεν υπάρχει κάποιο άλλο ενυπόγραφο έργο του καταγόμενου από την Αγιά Λάρισας Θεοδώρου Ιερέως[156]. Μία ομάδα, όμως, μνημείων συγγενεύουν εικονογραφικά και τεχνοτροπικά με τη ζωγραφική του, όπως θα δείξουμε στη συνέχεια. Πρόκειται για τους ναούς του Αγίου Γεωργίου και των Αγίων Αποστόλων[157] Αγιάς Λάρισας, του Αγίου Νικολάου και του παρεκκλησίου του Αγίου Αντωνίου της Ι.Μ. Αγίου Αθανασίου Τσαριτσάνης Ελασσόνας, του Αγίου Γεωργίου Λεύκης Καρδίτσας[158], του καθολικού της Ι.Μ. Σπηλιάς και του καθολικού της Ι.Μ. Αγίου Αθανασίου Δροσάτου.

Μία δεύτερη επιγραφή (εικ. 33) στα αριστερά της εισόδου αναφέρει:

«ΟΙ ΕΥΡΕΘΕΝΤΕΣ ΠΑΤΕΡΕΣ ΕΙΣ ΤΗΝ ΑΓΙΑΝ ΜΟΝΗΝ ΤΑΥΤΗΝ ΙΕΡΟΜΟ/ΝΑΧΗ ΤΕ ΚΑΙ ΜΟΝΑΧΗ ΚΑΙ ΜΕΤΑΓΕΝΕΣΤΕΡΟΙ ΕΙΣΕΛΘΟΥΝ ΟΠΙΟΣ ΑΜΕΛΗΣΗ ΚΑΙ ΔΕΝ ΔΙΑΒΑΣΕΙ ΤΗΝ ΑΚΟΛΟΥΘΙΑΝ, ΟΣ ΚΑΘΩΣ ΠΡΟΣΕΤΑ/ΞΑΝ ΟΙ ΑΓΙΟΙ ΠΑΤΕΡΕΣ ΚΑΙ ΔΕΝ ΜΝΗΣΘΗ ΗΜΩΝ....ΤΑ ΟΝΟΜΑΤΑ ΤΩΝ ΚΤΗΤΟΡΩΝ ΝΑ ΕΧΕΙ ΤΗΝ ΚΑΤΑΡΑ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΤΡΙΑΔΟΣ ΚΑΙ ΕΙΣ ΤΟΝ ΔΕΣΜΟΝ ΤΟΥ ΑΦΟΡΙΣΜΟΥ ΟΙΤΟΙ ΚΑΙ ΤΗΣ ΠΡΟΘΕΣΕΩΣ»[159].

Η επιγραφή έχει το νόημα αφορισμού για όποιον τυχόν παραβιάσει τους κανόνες της μοναστικής κοινωνίας.

Στην κόγχη της Πρόθεσης (εικ. 32) αναγράφονται τα ονόματα της μοναστικής αδελφότητας:

---

[151] Ό.π. 106.

[152] Αδημοσίευτη επιγραφή. Για τη ζωγραφική του 17ου αιώνα στο ναό βλ. Φλώρου Κ., Ο ζωγραφικός διάκοσμος. Επίσης, της ιδίας, Ιερός ναός, 24 κ.ε., ειδικά για το εικονογραφικό πρόγραμμα του 18ου αι., 43 κ.ε.

[153] Γριτσόπουλος Τ., Σεραφείμ, 55 - 57.

[154] Για τα γεγονότα μέσα στα οποία εντάσσεται η άνοδος στον πατριαρχικό θρόνο και η πτώση του Σεραφείμ Β΄ βλ. Σαβράμης Ε., Η πρώτη καθαίρεσις, 161 κ.ε., όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[155] Ατέσης Β., Επισκοπικοί κατάλογοι, 77.

[156] Οι Βελανιδιώτης Ιεζεκιήλ (Μοναί της Πίνδου, 137) και Χατζηδάκης - Δρακοπούλου (Έλληνες Ζωγράφοι, 258) τον αναφέρουν ως Θεόδωρο Ουρία. Μία προσεκτική, όμως, ανάγνωση της επιγραφής επιβεβαιώνει το «Ιερέος».

[157] Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., ό.π. 53 - 78 και 106 - 120 αντίστοιχα.

[158] Δεριζιώτης Λ., Ο ιερός ναός, 67 κ.ε., πίν. 1 - 13.

[159] Βελανιδιώτης Ιεζεκιήλ, ό.π., 137 - 138.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

«ΙΩΣΗΦ ΜΟΝΑΧΟΥ / ΔΑΝΙΗΛ, ΑΝΑΝΙΟΥ, ΠΑΡΘΕΝΙΟΥ / ΣΕΡΑΦΕΙΜ, ΑΡΣΕΝΙΟΥ, ΑΝΘΙΜΟΥ /ΚΟΣΜΑ, ΤΩΝ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΩΝ / Κ(ΑΙ) ΑΝΘΙΜΟΥ ΜΩΝΑΧΟΥ, ΑΝΑΝΙΟΥ, ΑΡΣΕΝΙΟΥ / ΘΕΟΔΩΡΗ ἱερέος ΜΑΚΑΡΙΟΥ ΜΑΝΑΧΟΥ».

Στ. 1 - 6 : «ΙΩΣΗΦ ΜΟΝΑΧΟΥ..... ΜΑΚΑΡΙΟΥ ΜΑΝΑΧΟΥ».

Στην Πρόθεση αναγράφονται δώδεκα ονόματα μοναχών αντί των οκτώ της κτητορικής επιγραφής. Από τους τελευταίους δεν αναφέρεται ο Διονύσιος. Τα ονόματα αυτά, μαζί με αρκετά άλλα, αναγράφονται και στην πρόθεση με τα ονόματα των δωρητών της μονής, που χρονολογείται περίπου στα 1740 - 43[160].

Στ. 6 : «ΘΕΟΔΩΡΗ ἱερέος».

Πιστεύουμε ότι το όνομα αυτό ανήκει στο ζωγράφο του καθολικού, ο οποίος και υπογράφει στην κτητορική επιγραφή[161].

Στο νάρθηκα, επάνω από την κύρια είσοδο του ναού (εικ. 34), υπάρχει η συνήθης επιγραφή:

«† ΤΟ ΣΤΕΡΕΩΜΑ ΤΟΝ ΕΠΙ ΣΟΙ ΠΕΠΟΙΘΟΤΩΝ ΣΤΕΡΕΟΣΟΝ ΚΥΡΙΕ ΤΗΝ ΕΚΚΛΗΣΙΑΝ ΗΝ ΕΚΤΗΣΩ ΤΩ ΤΙΜΙΩ ΣΟΥ ΑΙΜΑΤΙ».

Η ίδια επιγραφή συναντάται και στο καθολικό της Ι.Μ. Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Βράχας (1758).

Κάτω από την προηγούμενη επιγραφή (εικ. 35), μέσα σε ειλητό που κρατούν οι Αρχάγγελοι Γαβριήλ και Μιχαήλ αναγράφεται μία δεύτερη:

«† ΥΜΗΝ ΔΕΔΟΤΑΙ Η ΤΩΝ ΟΥ(ΡΑ)ΝΩΝ ΒΑΣΙΛΕΙΑΝ ΔΕΙΞΕΤΕ ΗΜΗΝ ΤΑ ΚΑΛΑ ΕΡΓΑ ΚΕ ΑΠΟΛΑΥΣΕΤΑΙ ΤΟΝ ΜΗΣΘΟΝ».

Μία τελευταία επιγραφή, που αναφέρεται και στην ανέγερση του καθολικού, βρίσκεται σε φορητή εικόνα της Αγίας Τριάδος[162] και αναφέρει:

«† Ὁράς το κάλλος και ναοῦ λοιπήν χάριν· τῆς ζωοποιοῦ καί ἀνάρχου Τριάδος· ἀλγεῖ δι᾽ ὃν-περ Σατάν ὁ βροτοκτόνος· Πολλάς κατ᾽αὐτοῦ μηχανάς πρίν συρράψας ἐμπρησμόν οἶμοι, καί φθοράν παρ᾽ ἐλπίδα. Ιωσήφ ἐστί μόχθος ἀρχηγοῦ πάσης· νῦν τῆς χορείας τῆς τελούσης ἐνθάδε· ὁμοῦ σύν αὐτῷ Διονύσιος πάλιν, συνεργός ἔργῳ καί λόγῳ τε εὑρέθη· ἐν ἐσχατιᾷ τῶν χρόνων τῶν δύσκολων ἡμῶν τε τ᾽ ἀναγκῶν τῶν δε τῶν πολυπλόκων. Ἴστω δε πᾶς τις μετ᾽αὐτούς ἐνθάδε, ἔγνω βιῶσαι μέχρι τέρματος βίου· ῥυσθῆναι πάντων τῶν ἐκεῖσε κειμένων, ὀρθῶς γεένῃ ἔκρινε τῇ μελλούσῃ, διηνεκῶς εἰς νοῦν ἔχειν τά τῶν πάλαι ἴχνη πρεπόντως, κ᾽απιτούτων ῥυθμίζειν, ἀμί λογισμούς καί λόγους ὥσπερ Θέμις· κεῖνος γάρ αὐτός παῖς, μιμητής τις ὁ στόχος, εἴτις πρό παντός ἠγάπησεν εὐλόγως, νοεῖν κατ᾽ ἄκρον, καί τελεῖν πράξεις τούτων· οὗτος πέπνυται τοιδ᾽ *ἀϊσίσου πισκιάϊ* ἰδών καλῶς γε καί συνείς ὥσπερ ἔδει· σεσωσμένων τε τήν ὁδόν τήν σήν πόνῳ· ἄγειν φιλοῦσαν τοῦ βαδίζοντος πρός φῶς· μηδείς ἀδελφοί μή ταραττέσθω ὅτι· βαρεῖα δήπου καί πόνων πληρεστάτη·

---

[160] Σπανός Κ., Η πρόθεση της μονής «Αγία Τριάδα», 126.

[161] Ίδια αναγραφή ονόματος, δηλαδή «Θεοδωρή ιερέως», σώζεται στην πρόθεση του ναού του Αγίου Γεωργίου Λεύκης Καρδίτσας (μέσα 18ου αι.), στον οποίο, όμως, δεν υπάρχει κτητορική επιγραφή, αλλά οι τοιχογραφίες του, αν και δεν έχουν μελετηθεί, μπορούν να αποδοθούν στο ίδιο καλλιτεχνικό κλίμα με αυτές του καθολικού της Ι.Μ. Αγίας Τριάδος Δρακότρυπας.

[162] Η φορητή εικόνα, στην οποία αποδίδεται η Αγία Τριάδα, βρίσκεται στη Συλλογή της Ι.Μητρόπολης Θεσσαλιώτιδος και Φαναριοφερσάλων. Δεν στάθηκε δυνατό να μελετήσουμε την εικόνα.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ρὺέν εἰ γάρ δεσμῶν καί γεέννης παμφάγου· δσους φιλεί γε καί κακῶν ἀπαλλάτει· σκέποις δε πάσης ὦ Τριάς σκευορίας· ἰσοσθενής ἄναρχε εὐλογημένη· δν εἰς σόν ὑμνον δοῦλοι σοί θεῖον ναόν· Σπουδῆ καί μόχθων νῦν ἔπηξαν κοσμίως. ἔτος 1758»[163].

Η επιγραφή αυτή της εικόνας αναφέρεται στις δυσκολίες που αντιμετώπισαν ο ηγούμενος Ιωσήφ και ο Διονύσιος στην ανέγερση της μονής. Συγκεκριμένα, υπήρξε κάποιας έκτασης καταστροφή από πυρκαγιά που δικαιολογείται ως εμπρησμός, προερχόμενος από τον Σατανά. Παρόλες, όμως, τις δυσκολίες των «χαλεπών καιρών», κατόρθωσαν να κτίσουν ξανά το ναό. Για τον Ιωσήφ δεν υπάρχουν άλλες πληροφορίες. Με βάση, όμως, το περιεχόμενο της επιγραφής, φαίνεται άνθρωπος καλλιεργημένος και με βαθιές λόγιες ρίζες. Μαζί δε με τον Διονύσιο φαίνεται να αποτελούσαν την ηγετική ομάδα της αδελφότητας.

Σύμφωνα, λοιπόν, με τις γραπτές πληροφορίες, που προέρχονται από το πατριαρχικό σιγίλλιο και τις επιγραφές, η Ι.Μ. Αγίας Τριάδος επανιδρύθηκε με πρωτοβουλία και χρήματα των κατοίκων της Δρακότρυπας, λίγο πριν από το 1743, χρονιά κατά την οποία έγινε σταυροπηγιακή. Οι ίδιοι κάτοικοι φρόντισαν για την επάνδρωσή της. Ανάμεσα στο 1743 και 1758 ο ναός, τουλάχιστον, υπέστη καταστροφή από πυρκαγιά και για το λόγο αυτό ξανακτίσθηκε. Η καταστροφή θα πρέπει να ήταν μερική, καθώς το τέμπλο, που χρονολογείται στα 1745, διατηρήθηκε ανέπαφο. Το καθολικό τοιχογραφήθηκε το 1758, με έξοδα του ηγουμένου Ιωσήφ και του μοναχού Διονυσίου, από το ζωγράφο Θεόδωρο, ιερέα από την Αγιά Λάρισας.

Ι.Μ. Γενεσίου της Θεοτόκου Κώστη Κουμπουριανών (1759).

Η Ι.Μ. Κώστη βρίσκεται βορειοδυτικά της Ι.Μ. Σπηλιάς, κοντά στο χωριό Κουμπουριανά, μέσα σε πυκνό δάσος. Από το άλλοτε μοναστηριακό συγκρότημα σώζεται μόνο το καθολικό και νεώτερος περίβολος (εικ. 36).

Το καθολικό ανήκει στον μονόκλιτο Αθωνίτικο τύπο και παλαιότερα είχε δύο νάρθηκες καθώς και ένα παρεκκλήσιο πάνω από αυτούς[164]. Σήμερα, όμως, διατηρείται μόνο ο κυρίως ναός και ένας νάρθηκας που αποτελεί μεταγενέστερη κατασκευή.

Για την ιστορία της Μονής δεν υπάρχουν άλλα στοιχεία εκτός απ' όσα οι επιγραφές μας προσφέρουν:

Στη βόρεια εξωτερική πλευρά του καθολικού, επάνω από το παράθυρο της κόγχης (εικ. 37), σώζεται αποσπασματικά η εγχάρακτη επιγραφή ανέγερσης του ναού:

«ΑΝΗΓΕΡΘΗ Ο ΘΗΟΣ ΚΑΙ / ΠΑΝΣΕΠΤΟΣ ..... ΠΛΗΣΗ ..Ο ΚΘ / ΕΠΗ ΜΑΚΑΡΙΟ. ..... / .....(ΣΩΤΗΡ) / ΙΩ ΕΤΕΙ 1749 ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΥ».

Σύμφωνα με την επιγραφή η ανέγερση του ναού ολοκληρώθηκε το Σεπτέμβριο του 1749. Δε σώζονται τα ονόματα των χορηγών του έργου, παρά μόνο το όνομα του επισκόπου Μακαρίου[165].

Η επιγραφή ιστόρησης βρίσκεται στη νότια κόγχη του ναού και αναφέρει (εικ. 38):

---

[163] Βελανιδιώτης Ιεζεκιήλ, Μοναί της Πίνδου, 138.

[164] Το 1928 που το επισκέφθηκε ο Ιεζεκιήλ, Μητροπολίτης Θεσσαλιώτιδος και Φαναριοφερσάλων, διατηρούνταν τόσο οι δύο νάρθηκες όσο και το παρεκκλήσιο. Βελανιδιώτης Ιεζεκιήλ, ό.π., 140. Επίσης, Κορλός Κ., Το μοναστήρι του Κώστη, 108.

[165] Για τον Μακάριο βλ. την κτητορική επιγραφή του καθολικού της Ι.Μ. Αγίας Τριάδος Δρακότρυπας.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

«ΑΝΙΣΤΟΡΙΘΗ Ο ΠΑΝΣΕΠΤΟΣ ΝΑΟΣ/ ΟΥΤΟΣ ΤΟ ΓΕΝΕΣΙΟΝ ΤΗΣ ΥΠΕΡΑΓΙΑΣ ΔΕΣΠΙΝΗΣ ΗΜΩΝ/ ΘΕΩΤΟΚΟΥ ΔΙΑ ΣΙΝΔΡΟΜΗΣ ΚΟΠΟΥ ΚΑΙ ΜΟΧΘΟΥ ΤΟΥ ΠΑ/ ΝΟΣΙΟΤΑΤΟΥ ΔΑΝΙΗΛ ιερομονάχου ΘΕΟΚΛΗΤΟΥ ιερομονάχου ΚΑΙ ΠΑΡΘΕΝΙΟΥ μοναχού/ ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ ΤΟΥ ΠΑΝΙΕΡΩΤΑΤΟΥ ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΟΥ ΦΑΝΑΡΙΟΥ ΚΑΙ ΝΕΟΧΩΡΙΟΥ Κ(ΥΡΙΟ)Υ Κ(ΥΡΙΟ)Υ ΜΑΚΑΡΙΟΥ ΕΤΗ ΑΠΟ ΧΡΙΣΤΟΥ ΑΨΝΘ 1759/ δεκεμβρίου 30».

Στ. 1 - 4 : «ΑΝΙΣΤΟΡΙΘΗ..... μοναχού ».

Το καθολικό αγιογραφήθηκε με έξοδα του ηγουμένου Δανιήλ και των μοναχών Θεοκλήτου και Παρθενίου.

Στ. 5 : «ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ..... ΜΑΚΑΡΙΟΥ».

Ο Μακάριος, επίσκοπος Φαναρίου και Νεοχωρίου, αναφέρεται, επίσης, και στην επιγραφή ανέγερσης του ναού.

Στ. 5 - 6 : «ΕΤΗ ΑΠΟ..... δεκεμβρίου 30».

Η ιστόρηση έγινε δέκα χρόνια μετά την ανέγερση του καθολικού και σε συνθήκες δριμύτατου, για την εποχή και την περιοχή, ψύχους, όπως προκύπτει από το μήνα που αυτή ολοκληρώθηκε.

Στη βόρεια κόγχη, μέσα σε δέλτο, υπήρχε μία ακόμη επιγραφή, δίστιχη, από την οποία σώζονται σήμερα ελάχιστα γράμματα.

Στο νότιο τοίχο (εικ. 97) σώζεται αποσπασματικά η επιγραφή:

«ΕΛΕΟΣ ..... τα ....ρπος όράθης / ΚΩΡΗ .....αφ .... ἐκούρα τον / ...ΟΥΛΩΤΟΝ. ΕΤΗ τοινην ουσα / της .....ηας. Τυν η ούτον αγωγής/ εις α...ημον ελεος. ..... / σος χερσί περιλαλούσα ον έχει / ..η κρα.... ορε ..... η ..δέσποινα / το κον..... .....σος / ολο .....ιου στον.....».

Πρόκειται για ύμνο προς την Θεοτόκο, η προέλευση του οποίου είναι δύσκολο να εντοπιστεί λόγω του αποσπασματικά σωζόμενου κειμένου.

Τέλος, στο εσωτερικό του ναού, δίπλα στο παράθυρο της βόρειας κόγχης (εικ. 40) είναι γραμμένη η εξής ενθύμηση:

«✞ 1762 ✞ / ΕΡΗΞΕ ΧΙΟ / ΝΗ ΤΟ ΜΑΗΟΥ 23.... / ΕΨΟΦΗΣΑΝ ΤΟ ...Α / ... ΟΛ../ ΔΑΝΗΗΛ ΗΕΡΟΜΟ / ΝΑΧΟΣ ».

Στην ενθύμηση αυτή αναφέρεται πάλι το όνομα του ιερομόναχου Δανιήλ, ηγουμένου της μονής.

Όπως, λοιπόν, προκύπτει από τις επιγραφές, το καθολικό κτίσθηκε το 1749 και δέκα χρόνια αργότερα ιστορήθηκε με έξοδα του τότε ηγουμένου Δανιήλ.

Ι.Μ. Κοιμήσεως της Θεοτόκου Δομιανών (1787).

Το μοναστήρι βρίσκεται ανατολικά του χωριού Δομιανοί και σε κοντινή απόσταση από αυτό. Το κτιριακό συγκρότημα αποτελείται από την πτέρυγα των κελιών, στο δυτικό τμήμα, και το καθολικό. Ο ναός ανήκει στον τύπο της τρίκλιτης βασιλικής, με εσωνάρθηκα και υπερώο - γυναικωνίτη (εικ. 41)[166].

[166] Για την αρχιτεκτονική του ναού βλ. Βρυνιώτης Ν. - Γιαννίτσαρης Γ., Παναγία Δομιανών, 71 κ.ε. Για τη ζωγραφική, Φλώρου Κ., Παναγία Δομιανίτισσα, 245 κ.ε.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Για την ιστορία της μονής υπάρχουν στοιχεία που αναγάγουν την ύπαρξή της στις αρχές του 16ου αιώνα[167]. Το καθολικό, στη σημερινή του μορφή, κτίσθηκε κατά τη χρονική περίοδο 1779 - 1787 και στοίχισε 25.000 γρόσια[168].

Η κτητορική επιγραφή στο υπέρθυρο της νότιας εισόδου (εικ. 42) αναφέρει: «ΑΝΑΚΑΙΝΕΙΣΘΗ ΚΑΙ ΑΝΕΙΣΤΟΡΙΘΗ Ο ΘΕΙΟΣ ΟΥΤΟΣ ΚΑΙ ΠΑΝΣΕ/ ΠΤΟΣ ΝΑΟΣ ΤΗΣ ΥΠΕΡΑΓΙΑΣ ΔΕΣΠΟΙΝΗΣ ΥΜΩΝ ΘΕΟΤΟΚΟΥ/ ΤΗΣ ΕΠΩΝΟΜΑΖΟΜΕΝΗΣ ΤΗΣ ΚΟΙΜΗΣΕΩΣ ΕΞ ΙΔΙΩΝ/ ΕΙΣΟΔΙΜΑΤΩΝ ΤΗΣ ΑΥΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ/ ΤΟΥ ΘΕΟΦΙΛΕΣΤΑΤΟΥ ΑΠΟΥ ΛΙΤΖΑΣ ΚΥΡΙΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΕΝ ΕΤΕΙ/ ΣΩΤΗΡΙΩ ΑΨΠΖ. ΔΙΑ ΧΕΙΡΩΝ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΚΑΙ/ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ ΙΓ»[169].

Στ. 1 - 3: «ΑΝΑΚΑΙΝΙΣΘΗ.....ΚΟΙΜΗΣΕΩΣ».

Ο όρος «ανακαινίσθει» επιβεβαιώνεται από τις πηγές καθώς ο ναός, που κτίσθηκε για πρώτη φορά το 1515, καταστράφηκε τουλάχιστον δύο φορές.

Στ. 3 - 4 : «ΕΞ ΙΔΙΩΝ.....ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ».

Είναι η μοναδική περίπτωση, στην περιοχή των Αγράφων, κατά την οποία τα χρήματα για την ανέγερση και την εικονογραφική διακόσμηση του ναού προέρχονται από την περιουσία του, η οποία, με βάση το μέγεθός του θα πρέπει να ήταν πολύ μεγάλη.

Στ. 4 - 5 : «ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ.....ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ».

Ο Ιεράρχης αυτός καταγόταν από χωριό της Λάρισας και διετέλεσε Επίσκοπος Λιτζάς και Αγράφων την περίοδο 1766 έως και 1793, οπότε και παραιτήθηκε λόγω γήρατος[170].

Στ. 5 - 7 : «ΕΝ ΕΤΕΙ.....ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ ΙΓ».

Οι ζωγράφοι αυτοί συνεργάστηκαν στην εικονογράφηση ικανού αριθμού ναών κατά την Τελευταία 20ετία του 18ου αιώνα[171].

Μία δεύτερη επιγραφή (εικ. 43) υπάρχει στο νοτιοανατολικό τμήμα της οροφής: «ΔΙΑΚΟΣΜΗΘΗ Ο ΘΕΙΟΣ ΑΥΤΟΣ ΗΚΟΣ ΤΗΣ ΥΠΕΡΑΓΙΑΣ ΔΕΣΠΟΙΝΗΣ ΥΜΩΝ ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΚΑΙ ΑΥΠΑΡ/ΘΕΝΟΥ ΜΑΡΙΑΣ ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ ΚΥΡΙΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΛΙΤΖΑΣ ΚΑΙ ΑΓΡΑΦΩΝ, ιερατευοντος ..... / ..... 1780 ΕΤΟΥΣ ΑΠΟ ΧΡΙΣΤΟΥ ΑΨΠ».

Σύμφωνα με την επιγραφή αυτή, η περίτεχνη οροφή του ναού ολοκληρώθηκε στα 1780, χρονολογία που δείχνει την άμεση ανέγερση του κτίσματος, αλλά και μία καθυστέρηση οκτώ ετών

---

[167] Ο ναός κτίσθηκε το 1515, κάηκε το 1611, κτίσθηκε πάλι το 1621 και καταστράφηκε ολοσχερώς κατά την περίοδο των Ορλωφικών. Ζούμπος Ι., Το μοναστήρι των Δομιανών, 43 κ.ε., Βρυνιώτης Ν. - Γιαννίτσαρης Γ., Παναγία Δομιανών, 73.

[168] Ζούμπος Ι., ό.π., 46, όπου παραθέτει, χαμένο, σήμερα, αντίγραφο πρακτικού αναφερόμενου στην η ανέγερση του ναού.

[169] Την επιγραφή έχουν δημοσιεύσει οι Quinn D., Χριστιανικαί επιγραφαί, 68, Ζούμπος Ι., ό.π., 44, Βρυνιώτης Ν. - Γιαννίτσαρης Γ., ό.π., 71 - 73.

[170] Για τον Ιεράρχη αυτό βλ. Βασιλείου Π., Η επισκοπή Λιτζάς και Αγράφων, 185 - 190, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[171] Πρόκειται για το καθολικό της Ι.Μ. Προυσού (1785), το ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Παλαιοφαρσάλων (1786), το καθολικό της Ι.Μ. Κοιμήσεως της Θεοτόκου Δομιανών (1787), το ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ Μαράθου (1791) και το καθολικό της Ι.Μ. Προφήτη Ηλία Αγίας Τριάδος Κτημενίων (μετά το 1787). Επίσης, ο Γεώργιος Γεωργίου εργάστηκε στο ναό του Αγίου Αθανασίου Ομβριακής Δομοκού (1810). Στους ναούς αυτούς θα πρέπει να προστεθεί και ο ναός των Αγίων Πάντων στην Ι.Μ. Προυσού (Παλιούρας Α., Το μοναστήρι, 95 κ.ε). Για τους δύο αυτούς ζωγράφους βλ. παραπάνω, υποσ. 142, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

στην τοιχογράφησή του, πιθανώς λόγω οικονομικών δυσχερειών, καθώς τόσο η ανέγερση, όσο και η τοιχογράφηση έγινε «*εξ ιδίων εισοδημάτων*».

Ι.Μ. Γενεσίου της Θεοτόκου Κατουσίου - Παρεκκλήσιο Ζωοδόχου Πηγής και Νάρθηκας καθολικού (1788).

Η Ι.Μ. Κατουσίου[172] βρίσκεται βόρεια του χωριού Ανθηρό, στην πλαγιά του όρους Τύμπανος. Το πρόσφατα ανακαινισμένο κτιριακό συγκρότημα έχει σχήμα Π, ανοικτού προς το νότο, με το καθολικό στο κέντρο του προαύλιου χώρου (εικ. 44). Ο ναός χωρίζεται καθ'ύψος σε δύο τμήματα. Το «ισόγειο» ανήκει στον τύπο του τρίκογχου, με τρούλλο και μικρό νάρθηκα, και τιμάται στη μνήμη του Γενεσίου της Θεοτόκου. Στον όροφο υπάρχουν δύο «δίδυμα», εφαπτόμενα παρεκκλήσια με ευρύχωρο κοινό νάρθηκα - τράπεζα. Το νότιο παρεκκλήσιο τιμάται στην μνήμη των αγίων Αναργύρων, ενώ το βόρειο στη Ζωοδόχο Πηγή.

Για την ιστορία της Μονής κατά το 18ο αιώνα δεν γνωρίζουμε σχεδόν τίποτα, καθώς δε σώζονται γραπτές πηγές. Ως ένα terminus ante quem μπορούμε μόνο να θεωρήσουμε την ιστόρηση του κυρίως ναού του καθολικού που έγινε, σύμφωνα με επιγραφή, το 1663 από τους ζωγράφους Ιωάννη τον Ευτελή, ιερέα Αναστάσιο και Δημήτριο Αναγνώστη[173].

Ι.Μ. Κατουσίου. Νάρθηκας (1788).

Ο νάρθηκας του κυρίως ναού είναι μικρών διαστάσεων και αρκετά χαμηλός, λόγω της αρχιτεκτονικής ιδιομορφίας του μνημείου. Στεγάζεται με ημικυλινδρική καμάρα, στο μέσο της οποίας υπάρχει θόλος που βαίνει σε δύο τόξα. Ο αμυδρός φωτισμός επιτυγχάνεται μόνο με ένα μικρό μονόλοβο παράθυρο στη νότια πλευρά του. Παρά το γεγονός ότι διακοσμήθηκε το 18ο αι., είναι σύγχρονος του καθολικού, όπως μαρτυρεί η εξωτερική τοιχοποιία και η έλλειψη αρμών.

Η κτητορική επιγραφή βρίσκεται μέσα σε μπαρόκ διακόσμησης πλαίσιο (εικ. 45), στο υπέρθυρο της δυτικής εισόδου και αναφέρει :

«† ΑΝΗΣΤΟΡΙΘΙ Ο ΠΑΡΟΝ (Ν)ΑΡΔΗΚΑΣ ΑΡΧΕΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ ΤΟΥ ΠΑΝ/ ΙΕΡΟΤΑΤΟΥ Κ(ΥΡΙ)ΟΥ Κ(ΥΡΙ)ΟΥ ΜΑΚΑΡΙΟΥ ΔΙΑ ΣΙΝΔΡΟΜΗΣ Κ(ΑΙ) ΕΞΟΔΟΥ / ΙΩΝΑ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΥ Κ(ΑΙ) ΗΓΟΥΜΕΝΟΥ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΜΟΝΗΣ ΤΑΥΤΗΣ / Ε(Κ) ΚΟΜΗΣ ΜΠΟΓΟΒΙΤΣΑ ΙΟΣ ΠΑΠΑΘΑΝΟΥ ΕΥΗΜΕΡΕΒΟΝΤΟΣ ΙΩ / ΝΑ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΥ. ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ Ε(Κ) ΚΟΜΗΣ ΒΡΕ / ΣΤΕΝΗΤΖΑΣ. ΜΕΤΑ ΤΩΝ ΜΑΘΗΤΩΝ ΜΟΥ ΙΩΑΝΟΥ ΚΑΙ ΓΕΩΡΓΙΟΥ / ΕΤΙ 1788 ιουλιου 19».

Στ. 1 : «ΑΝΗΣΤΟΡΙΘΙ Ο ΠΑΡΟΝ (Ν)ΑΡΔΗΚΑΣ».

Η επιγραφή αναφέρεται στην ιστόρηση του νάρθηκα. Η ανέγερσή του, σύμφωνα με την τοιχοδομία, είναι σύγχρονη με αυτή του καθολικού.

Στ. 1 - 2 : «ΑΡΧΕΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ..... ΜΑΚΑΡΙΟΥ».

Πρόκειται για τον Μακάριο Γ΄, επίσκοπο Φαναρίου και Νεοχωρίου τουλάχιστον από το 1779 έως και το 1788 που παραιτήθηκε[174].

Στ. 2 - 5 : «ΔΙΑ ΣΙΝΔΡΟΜΗΣ..... ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΥ».

---

[172] Η μονή πήρε την προσωνυμία Κατούσι από τον ομώνυμο συνοικισμό του χωριού Ανθηρό, του οποίου η παλαιά ονομασία ήταν Μπουκοβίτσα.

[173] Σδρόλια Στ., Θεσσαλία, 408, της ιδίας, Ι.Μ. Πέτρας, 70 - 71.

[174] Ατέσης Β., Επισκοπικοί κατάλογοι, 76.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Τα έξοδα για την αγιογράφηση του νάρθηκα κατέβαλε ο ηγούμενος Ιωνάς ο οποίος και κατάγεται από το χωριό Μπουκοβίτσα (Ανθηρό).

Στ. 5 - 6 : «ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ.....ΓΕΩΡΓΙΟΥ».

Ο Κωνσταντίνος καταγόταν από τις σημερινές Πηγές (Βρεστενίτσα) Άρτας. Εκτός από κάποιες φορητές εικόνες[175] και την εργασία του στη Ι.Μ. Κατουσίου, δεν υπάρχει κάποιο άλλο γνωστό εντοίχιο έργο του. Η ταύτισή του από τους Χατζηδάκη - Δρακοπούλου[176] με τον ομώνυμο ζωγράφο του νάρθηκα της Ι.Μ. Πέτρας δεν ευσταθεί, καθώς οι εικονογραφικές και τεχνοτροπικές διαφορές είναι εμφανέστατες. Για τους μαθητές του Γεώργιο και Ιωάννη δεν υπάρχουν άλλες πληροφορίες για έργα τους. Τους αναγνωρίζεται όμως, λανθασμένα, μόνο η συμμετοχή τους στην ιστόρηση του νάρθηκα του καθολικού[177].

Στ. 7 : «ΕΤΙ 1788 ιουλιου 19».

Η ίδια ημερομηνία υπάρχει και στα δύο παρεκκλήσια που σημαίνει ότι υπήρξε εκτεταμένο πρόγραμμα εικονογράφησης.

Ι.Μ. Κατουσίου. Παρεκκλήσιο Αγίων Αναργύρων (1788).

Το νότιο παρεκκλήσιο, των αγίων Αναργύρων είναι μονόχωρο και στεγάζεται με χαμηλό θόλο[178]. Δύο μικρές κόγχες στον ανατολικό τοίχο έχουν το ρόλο της κόγχης του Ιερού Βήματος και της Πρόθεσης. Ο φωτισμός επιτυγχάνεται με δύο μικρά μονόλοβα παράθυρα στο νότιο τοίχο, ενώ δύο παρόμοια ανοίγματα, στον ενδιάμεσο με το παρεκκλήσιο των Ταξιαρχών τοίχο, επιτρέπουν ελάχιστο φως να εισέρχεται και σε αυτό.

Η κτητορική επιγραφή, που βρίσκεται μέσα σε πλαίσιο στο υπέρθυρο της εισόδου (εικ. 46), αναφέρει:

«ΑΝΙΣΤΟΡΙΘΕΙ ΤΟ ΠΑΡΟΝ ΠΑΡΕΚΚΛΗΣΙΟΝ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΑΝΑΡΓΥΡΩΝ / ΔΙΑ ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ ΚΑΙ ΕΞΟΔΩΝ ΙΩΝΑ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΥ 1788 ιουλίου 22»[179].

Το παρεκκλήσιο, λοιπόν, των Αγίων Αναργύρων ιστορήθηκε το 1788 με έξοδα του ηγουμένου Ιωνά. Παρόλο που δεν αναφέρεται ο ζωγράφος, γνωρίζουμε ότι είναι ο Κωνσταντίνος από τη Βρεστενίτσα και οι μαθητές του Ιωάννης και Γεώργιος, τόσο λόγω της εικονογραφίας και της τεχνοτροπίας του έργου όσο και της ημερομηνίας που με διαφορά λίγων ημερών, είναι ίδια με αυτήν του νάρθηκα και του παρεκκλησίου της Ζωοδόχου Πηγής και Ταξιαρχών.

Ι.Μ. Κατουσίου. Παρεκκλήσιο Ζωοδόχου Πηγής και Ταξιαρχών (1788).

Το βόρειο παρεκκλήσιο, της Ζωοδόχου Πηγής και των Ταξιαρχών, αρχιτεκτονικά είναι παρόμοιο με αυτό των Αγίων Αναργύρων. Η μόνη διαφορά έγκειται στο ό,τι εκτός από τις δύο μικρές κόγχες στον ανατολικό τοίχο, υπάρχει και μία τρίτη στο βόρειο, κάτι που δε συμβαίνει στο Πα-

---

[175] Για τις φορητές εικόνες, έργα του ζωγράφου Κωνσταντίνου βλ. Χατζηδάκης Μ. - Δρακοπούλου Ε., Έλληνες ζωγράφοι, 138, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[176] Ό.π., 138.

[177] Χατζηδάκης Μ., Έλληνες ζωγράφοι, 225 και 338 αντίστοιχα.

[178] Για την αρχιτεκτονική του παρεκκλησίου βλ. Καρατζόγλου Γ., Παρεκκλήσια, 69 κ.ε.

[179] Βελανιδιώτης Ιεζεκιήλ, Μοναί της Πίνδου, 143, Αγραφιώτης Δ., Ι.Μ. Κατουσίου, 199. Ο Καρατζόγλου (ό.π., 69) διαβάζει τη χρονολογία ως 1784. Μία προσεκτική, όμως, ανάγνωση επιβεβαιώνει το 1788.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ρεκκλήσιο των Αγίων Αναργύρων. Επίσης, δεν έχει παράθυρα, με αποτέλεσμα ο όποιος φυσικός φωτισμός να επιτυγχάνεται με τα δύο μικρά ανοίγματα στο νότιο τοίχο[180].

Όπως και στο δίδυμό του παρεκκλήσιο, των Αγίων Αναργύρων, η επιγραφή της ιστόρησης βρίσκεται στο υπέρθυρο της εισόδου (εικ. 47) και είναι, σχεδόν, πανομοιότυπη[181]:

«ΑΝΙΣΤΟΡΙΘΗ ΤΟ ΠΑΡΟΝ ΠΑΡΕΚΚΛΗΣΙΟΝ ΤΟΝ ΠΑΜΜΕΓΙΣΤΟΝ ΤΑΞΙΑΡΧΩΝ / ΔΙΑ ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ ΚΑΙ ΕΞΟΔΟΥ ΙΩΝΑ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΥ ΚΑΙ ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ/ ΕΚ ΚΟΜΗΣ ΒΡΕΣΤΕΝΙΤΣΗΣ 1788 ιουλ 22».

Το παρεκκλήσιο των Ταξιαρχών ιστορήθηκε και αυτό με έξοδα του ηγουμένου Ιωνά από το ζωγράφο Κωνσταντίνο. Η ημερομηνία ολοκλήρωσης της ιστόρησης είναι ίδια με αυτήν του παρεκκλησίου των Αγίων Αναργύρων και διαφέρει κατά τρεις ημέρες από αυτήν του νάρθηκα.

Ι.Μ. Κατουσίου. Νάρθηκας - «Τράπεζα» (1784 και 1788).

Ο κοινός νάρθηκας των δύο παρεκκλησίων έχει διαστάσεις 5χ6μ. και προεκτείνεται δυτικά του ναού, δημιουργώντας κατ'αυτόν τον τρόπο ένα υπόστεγο χώρο κάτω από αυτόν. Η είσοδος βρίσκεται στο δυτικό τοίχο, ενώ δύο σύμμετρες θυρίδες στον ανατολικό οδηγούν στα παρεκκλήσια. Σε αντίθεση με αυτά, έχει άπλετο φωτισμό καθώς φέρει δύο παράθυρα στο νότιο τοίχο, ο οποίος στη σημερινή του μορφή είναι ανακατασκευασμένος, και ένα στο δυτικό . Η ξύλινη οροφή του χώρου είναι αρκετά ενδιαφέρουσα καθώς σώζεται, σχεδόν, ολόκληρη η αρχική διακόσμηση.

Στο δυτικό τοίχο, κοντά στη νοτιοδυτική γωνία του νάρθηκα (εικ. 48) βρίσκεται η εξής επιγραφή[182]:

«ούστις εστι ατράπεζος ον θεωριτε πᾶντες / ἔρχεσθε καὶ τρέφεσθε ὃ,τι ο κύ / ριος υμᾶς εδώωρίσατο μυδίς / εισελθι μνησίκακος ενθάδε / μηδε φλυαρις και μέθισως και ἰνο / πότης αλ' εν οσιώτιτι και σωφροσίνι και ει τις / πίνει καπνόν και ει τις δεν ευπρεπίζη την πα / ρούσαν τράπεζαν ας εχει την κατάραν της / παναγίας και των ταξιαρχών και των αγίον / αναργίρον και πᾶντων των αγιον αμῆν 1784 / ιουλιου 23».

Στ. 1 - 10: «ούστις εστι ατράπεζος..... των αγιον αμῆν».

Αναφέρεται στη μερική εικονογράφηση του νάρθηκα από την οποία σώζεται μόνο ένα τμήμα στο δυτικό τοίχο. Έχει αποτρεπτικό χαρακτήρα και εντυπωσιάζει η αναφορά στο κάπνισμα ως ενέργεια που δεν συνάδει στα χρηστά ήθη. Παρόμοια αντιμετώπιση του καπνίσματος συναντούμε στη σκηνή της Δευτέρας Παρουσίας στο κοιμητηριακό παρεκκλήσιο της Ι.Μ. Γρηγορίου (1739)[183]. Η ύπαρξη δε της επιγραφής μαρτυρεί μία χρήση του χώρου ως τράπεζας της μονής για ορισμένο διάστημα, τουλάχιστον ως το 1788.

Στ. 10 - 11 : «1784 / ιουλιου 23».

Η ημερομηνία αυτή αποτελεί τη μόνη ενδιάμεση προσπάθεια ιστόρησης ανάμεσα στο 1663, χρονιά ιστόρησης του καθολικού, και το 1788, οπότε εικονογραφήθηκαν οι υπόλοιπες επιφά-

[180] Για την αρχιτεκτονική του παρεκκλησίου βλ. Καρατζόγλου Γ., Παρεκκλήσια, 69 κ.ε.

[181] Ο Βελανιδιώτης Ιεζεκιήλ (Μοναί της Πίνδου, 142 -143) διαβάζει τη χρονολογία ως 1784. Το ίδιο και οι Χατζηδάκης - Δρακοπούλου (Έλληνες ζωγράφοι, 138). Ο Αγραφιώτης (Ι.Μ. Κατουσίου, 199 - 200) διαβάζει ως 1788. Μία προσεκτική από κοντά παρατήρηση της ημερομηνίας επιβεβαιώνει την ανάγνωση του Αγραφιώτη.

[182] Βελανιδιώτης Ιεζεκιήλ, ό.π., 143, Αγραφιώτης Δ., ό.π., 199.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

νειες του μνημείου. Αποτελεί δε αυτή η χρονική διαφορά μία έμμεση μαρτυρία για την οικονομική κατάσταση της μονής κατά την περίοδο αυτή.

Μία δεύτερη επιγραφή, που σήμερα δεν σώζεται, υπήρχε δίπλα σε ένα από τα παράθυρα και σύμφωνα με τον Ιεζεκιήλ, που τη διέσωσε, ανέφερε:

«Αρχιερετεύοντος τοῦ πανιερωτάτου κ.κ. Μακαρίου διά συνδρομῆς και ἐξόδων Ἰωνά Ἱερομ. 1788 Ἰουλίου 22»[184].

Αναφέρεται στην ιστόρηση του κοινού νάρθηκα των παρεκκλησίων η οποία μπορεί, λόγω της ημερομηνίας και των τεχνοτροπικών χαρακτηριστικών, να αποδοθεί στο συνεργείο του Κωνσταντίνου.

Συμπερασματικά, λοιπόν, μία πρώτη περιορισμένη προσπάθεια εικονογράφησης έγινε το 1784 η οποία, όμως, σύμφωνα με τα σωζόμενα στοιχεία, περιορίστηκε στο χώρο της τράπεζας. Στη συνέχεια, το 1788 με έξοδα του ηγουμένου Ιωνά ιστορήθηκε από το ζωγράφο Κωνσταντίνο και το συνεργείο του ο νάρθηκας του καθολικού, τα δύο παρεκκλήσια και ο κοινός τους νάρθηκας, ο οποίος χρησιμοποιούνταν και ως τράπεζα.

Ι.Μ. Κοιμήσεως της Θεοτόκου Πέτρας Καταφυγίου - Νάρθηκας (1789).

Η Ι.Μ. Πέτρας βρίσκεται βορειοδυτικά του χωριού Καταφύγι. Το καθολικό (εικ. 49), στο οποίο διακρίνονται διάφορες οικοδομικές φάσεις[185], ανήκει στον τετρακιόνιο αγιορείτικο τύπο, έχει νάρθηκα και φέρει δύο παρεκκλήσια[186]. Ο εικονογραφικός του διάκοσμος ανάγεται, σύμφωνα με σπάραγμα της κτητορικής επιγραφής, στο 17ο αιώνα (1625)[187] και σώζεται σε πολύ καλή κατάσταση.

Ο νάρθηκας, σύγχρονος του ναού, ενιαίος και ευρύχωρος στεγάζεται με σταυροθόλιο. Από τις δύο πλαϊνές εισόδους, η νότια οδηγεί στο παρεκκλήσιο της Μεταμορφώσεως ενώ η βόρεια, που οδηγεί στο εσωτερικό του νάρθηκα, έχει κτισθεί το 1891, όπως μαρτυρεί η χρονολογία στο υπέρθυρο στην εξωτερική της πλευρά.

Την παλαιότερη μαρτυρία για τη Μονή μας την παρέχει η σφραγίδα της, που βρίσκεται στην Ι.Μ. Κορώνας, με χρονολογία 1593-4[188]. Συνεπώς, πρέπει να ιδρύθηκε τη δεύτερη πεντηκονταετία του 16ου αιώνα καθώς και ο Μυλωνάς τοποθετεί την ανέγερση του καθολικού στην ίδια χρονική περίοδο[189]. Στα μέσα του 17ου αιώνα αντιμετώπιζε ήδη σοβαρά προβλήματα τα οποία, μετά από

---

[183] Προβατάκης Θ., Ο Διάβολος, 261, πίν. 235.

[184] Βελανιδιώτης Ιεζεκιήλ, Μοναί της Πίνδου, 143.

[185] Για την αρχιτεκτονική του καθολικού, βλ. Μυλωνάς Π., Η Μονή Πέτρας, 121 - 137.

[186] Το πρώτο παρεκκλήσιο εφάπτεται στη βόρεια πλευρά του νάρθηκα, είναι αφιερωμένο στην Μεταμόρφωση του Σωτήρος και κτίσθηκε το 1672, ενώ ένα χρόνο μετά, σύμφωνα με επιγραφή, ολοκληρώθηκε η ζωγραφική του διακόσμηση από το ζωγράφο Ιωάννη. Το δεύτερο παρεκκλήσιο βρίσκεται στον όροφο του νάρθηκα, δίπλα από την κρύπτη του «Κρυφού Σχολειού» και δεν έχει ποτέ αγιογραφηθεί.

[187] Ορλάνδος, Σταχυολογήματα, 181, Μυλωνάς Π., ό.π., 129. Για τη ζωγραφική του καθολικού βλ. Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 93 κ.ε.

[188] Ζαρκάδας Θ., Ένα πατριαρχικό σιγίλλιο, 203. Το αποτύπωμα της σφραγίδας σώζεται και στον υπ' αριθμόν 133 χειρόγραφο κώδικα της Μονής του Αγίου Στεφάνου Μετεώρων: «† ΠΑΝΑΓΙΑ ΚΙΜΙΣΙΟΣ ΛΕΓΟΜΕΝΟΥ ΠΕΤΡΑΣ ΕΤΟΣ ζρβ» (Σοφιανός Δ., Τα χειρόγραφα των Μετεώρων, 395).

[189] Μυλωνάς Π., ό.π., 133.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

παρέμβαση του Πατριαρχείου, τα ξεπέρασε[190]. Για την ιστορία της Μονής, κατά το 18ο αιώνα, δε σώζονται γραπτές πηγές και ως εκ τούτου είναι πολύ δύσκολο, αν όχι αδύνατο, να την ανασυνθέσουμε, έστω και με βάση κάποιες έμμεσες μαρτυρίες[191].

Η επιγραφή ιστόρησης του νάρθηκα αναπτύσσεται μέσα σε δέλτο, στο υπέρθυρο της κυρίας εισόδου του ναού (εικ. 50) και κατά το ήμισυ είναι έμμετρη[192]:

«† ΠΑΝΤΑΝΑΣΣΑ ΠΑΝΥΜΝΥΤΕ ΚΥΡΙΑ ΘΕΟΤΟΚΕ / ΩΣ ΟΥΣΑ ΧΑΡΙΤΟΒΡΥΤΟΣ ΠΗΓΗ ΠΑΣΩΝ ΧΑΡΙΤΩΝ ΤΟΥΣ / ΣΕ ΠΟΘΟΥΝΤΑΣ ΕΥΣΕΒΩΣ ΣΥΝ ΤΩ ΝΑΩ ΣΟΥ ΦΡΟΥΡΕΙ / ΣΚΕΠΕ ΚΑΙ ΔΙΑΦΥΛΑΤΤΕ ΚΑΜΕ ΤΟΝ ΕΥΛΑΒΩΣ / ΣΕ ΚΑΘΙΣΤΟΡΙΣΑΝΤΑ ΚΑΙ ΤΟΝ ΕΞ ΟΛΗΣ ΚΑΡΔΙΑΣ / ΟΛΟΝ ΤΟΥ ΤΟΝ ΟΛΒΟΝ ΠΕΡΙ ΣΟΥ ΔΑΠΑΝΗΣΑΝΤΑ ΔΕ (ΧΟΥ) ΚΑΙ ΤΟΝ ΓΟΥΜΕΝΕΥΟΝΤΑ,ΩΝ ΤΑ ΟΝΟΜΑΤΑ ΤΟΥ ΜΕΝ ΙΣΤΟΡΙΣΤΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΤΟΥ ΔΕ ΗΓΟΥΜΕΝΟΥ ΙΑΚΩΒΟΣ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΣ ΑΨΠΘ / ΤΟΥ ΔΕ ΠΛΗΡΩΤΟΥ ΠΑΧΩΜΙΟΣ ΜΟΝΑΧΟΣ Τ(ΩΝ) ΔΕ ΕΤΕΡ(ΩΝ) ΠΑΡΘΕΝΙΟΣ, ΚΟΣΜΑΣ, ΑΡΣΕΝΙΟΣ, ΔΟΣΙΘΕΟΣ, ΔΑΝΙΗΛ ΤΩΝ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΩΝ, ΜΑΡΤΙΟΥ».

Στ. 1 - 6 : «ΠΑΝΤΑΝΑΣΣΑ ΠΑΝΥΜΝΥΤΕ..... ΔΕ (ΧΟΥ)».

Ο δεκαπεντασύλλαβος ύμνος συναντάται άπαξ σε κτητορική επιγραφή.

Στ. 6 - 7 : «ΚΑΙ ΤΟΝ ΗΓΟΥΜΕΝΕΥΟΝΤΑ..... ΠΑΧΩΜΙΟΣ ΜΟΝΑΧΟΣ».

Παραξενεύει και δε μπορεί να εξηγηθεί με τα υπάρχοντα στοιχεία το γεγονός ότι αναφέρεται πρώτο το όνομα του ζωγράφου Κωνσταντίνου και όχι αυτό του ηγουμένου. Για το έργο του ζωγράφου δεν υπάρχουν άλλες πληροφορίες. Τα έξοδα της αγιογράφησης κατέβαλε ο μοναχός Παχώμιος.

Στ. 7 : «Τ(ΩΝ) ΔΕ ΕΤΕΡ(ΩΝ)..... ΜΑΡΤΙΟΥ».

Ο αριθμός των επτά μοναχών που αναφέρονται μαρτυρεί μία ανθούσα μοναστική κοινότητα.

Στο υπέρθυρο της νότιας, δευτερεύουσας εισόδου από το νάρθηκα στον κυρίως ναό (εικ. 51), μέσα σε δέλτο, βρίσκεται η δεύτερη επιγραφή [193]:

«ΕΡΧΟΜΕΝΟΙ ΔΙΑ ΤΑΥΤΗΣ ΔΕ ΤΗΣ ΠΥΛΕΩΣ ΑΡΑΤΕ ΤΟΥΣ / ΥΜΩΝ ΟΦΘΑΛΜΟΥΣ ΕΙΣ ΤΗΝ ΠΛΑΤΥΤΕΡΑΝ Κ(ΑΙ) / ΑΝΑΣΣΑΝ ΤΟΥ ΟΥΡΑΝΟΥ ΚΑΙ ΤΗΣ ΓΗΣ ΙΝ' ΑΥΤΗΝ ΕΞΕ/ ΤΕ ΒΟΗΘΟΝ ΕΝ ΤΗ ΤΟΥ ΥΙΟΥ ΤΗΣ ΜΕΛΟΥΣΗ ΚΡΙΣΙ».

Στην παράσταση των κτητόρων σώζεται αποσπασματικά η αφιερωματική επιγραφή : «(ΟΡ)ΑΤΕ ΕΠΙΜΕΛΩΣ ΟΣΟΙ .....ΟΥΔΕ Κ(ΑΙ) ΠΡΟΣΤΡΕΧΩΝ ΕΠΙ ΣΟΙ ΚΑΤΗΣΧΥΜΕΝΟΣ ΚΥΡΙΩ ΤΗ ΣΑ..ΜΟ .. ΚΛΑΘΜΟΝ ....ΣΥΝΤΡΙΒΗ ΚΑΡΔΙΑΣ ΚΥΡΙΕ ΜΗ... .....ΡΑΣ ΜΟΝ, ΟΤΙ ΔΙΑΝΕΙΜΙ ΧΑΥΝΟ..».

Η ιερατικού περιεχομένου αυτή φράση προσιδιάζει στην μοναχική ιδιότητα του κτήτορα.

---

[190] Για την ιστορία της μονής κατά τον 17ο αιώνα βλ. Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 27 - 38, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[191] Ένα προσκυνητάρι κατασκευάσθηκε το 1781, ενώ το κιβώριο της Αγίας Τράπεζας το 1793, με έξοδα του ηγουμένου Ιωακείμ. Ο ίδιος δεν αναφέρεται στην κτητορική επιγραφή του νάρθηκα (1789), στην οποία υπάρχουν τα ονόματα όλης της μοναστικής αδελφότητας. Προφανώς, εντάχθηκε σε αυτήν μετά το 1789. Επίσης, ο υπ' αριθμ. 118 κώδικας της Ι.Μ. Αγίου Στεφάνου Μετεώρων προέρχεται από την Ι.Μ. Πέτρας· πρόκειται για Εξομολογητάριο και γράφτηκε το 1795 από τον ιερομόναχο Αυξέντιο (Σοφιανός Δ., Τα χειρόγραφα των Μετεώρων, 362 - 363, 436).

[192] Βελανιδιώτης Ιεζεκιήλ, Ιεραί Μοναί, 42, Ορλάνδος Α., Σταχυολογήματα, 182, Μυλωνάς Π., Η Μονή Πέτρας, 131.

[193] Βελανιδιώτης Ιεζεκιήλ, ό.π., 42, Μυλωνάς Π., ό.π., 131.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Η εικονογράφηση, επομένως, του νάρθηκα έγινε το 1789 από το ζωγράφο Κωνσταντίνο, με έξοδα του μοναχού Παχώμιου. Ο τελευταίος αποδίδεται και στην μερικώς κατεστραμμένη, σήμερα, κτητορική παράσταση (εικ. 52 - 53).

Ι.Ν. Αρχαγγέλου Μιχαήλ Μάραθου (1791).

Ο ναός βρίσκεται στην κορυφή του υψώματος στο οποίο είναι κτισμένο το χωριό και δεσπόζει επ'αυτού. Αρχιτεκτονικά ανήκει στον αθωνίτικο τύπο, με τη διαφορά ότι η ανατολική και η δυτική κεραία του σταυρού φέρουν θόλους αντί για καμάρες[194] (εικ. 54). Στην αρχική του μορφή έφερε εξωνάρθηκα στη βόρεια και δυτική πλευρά, ο οποίος, όμως, κατέπεσε στους σεισμούς του 1966 - 1967[195].

Ο χρόνος ανέγερσής του ναού είναι άγνωστος. Η αναγραφή, όμως, στην Πρόθεση της χρονολογίας 1760 (εικ. 55), παρόλο που έχει οδηγήσει παλαιότερα σε λανθασμένη χρονολόγηση μέρους του τοιχογραφημένου συνόλου[196], πιστεύουμε ότι πιθανότατα αναφέρεται στην ανέγερση και γράφτηκε μεταγενέστερα, συνοδεύοντας τα ονόματα των χορηγών της.

Η κτητορική επιγραφή[197], στο υπέρθυρο της εισόδου (εικ. 56) αναφέρει :

«† ΙΣΤΟΡΗΘΗ Ο ΘΕΙΟΣ ΟΥΤΟΣ ΚΑΙ ΕΥΑΓΗΣ ΝΑΟΣ ΤΟΥ ΑΡΧΙΣΤΡΑΤΗΓΟΥ ΜΙΧΑΗΛ ΔΙΑ ΣΥΝ / ΔΡΟΜΗΣ ΚΑΙ ΔΑΠΑΝΗΣ ΤΩΝ ΟΡΘΟΔΟΞΩΝ ΧΡΙΣΤΙΑΝΩΝ ΤΩΝ ΚΑΤΟΙΚΟΥΝΤΩΝ ΕΝ ΤΗ ΧΩ / ΡΑ ΤΑΥΤΗ ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ ΤΟΥ ΘΕΟΦΙΛΕΣΤΑΤΟΥ ΕΠΙΣΚΟΠΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΛΗΤΖΑΣ / ΚΑΙ ΑΓΡΑΦΩΝ. ΕΝ ΕΤΕΙ ΑΨΛΑ ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΚΑΙ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ / αβγουστου 23» .

Στ. 1 : «ΙΣΤΟΡΙΘΗ.....ΜΙΧΑΗΛ»

Η επιγραφή αναφέρεται μόνο στην ιστόρηση του ναού και όχι στην ανέγερσή του, η οποία θα πρέπει να έγινε πριν πολλά χρόνια για να μην μνημονεύεται.

Στ. 1 - 4 : «ΔΙΑ .....ΤΑΥΤΗ»

Η ιστόρηση έγινε με τη χρηματική συνεισφορά ολόκληρης της κοινότητας, ένδειξη οικονομικής δυσπραγίας και αδυναμίας μεμονωμένων ατόμων να αναλάβουν ένα τέτοιο έργο, αλλά και κοινωνικής συνοχής. Το χωρίο «*των ορθοδόξων ... ταύτη*» προέρχεται από τη Θεία Λειτουργία. Ο Διονύσιος διετέλεσε Επίσκοπος Λιτζάς και Αγράφων από το 1766 έως το 1793, οπότε και παραιτήθηκε λόγω γήρατος[198].

Στ. 4 : «ΕΝ ΕΤΕΙ.....ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ»

---

[194] Παρόμοια είναι η στέγαση των αντίστοιχων κεραιών του προγενέστερου καθολικού της Ι.Μ. Σπηλιάς (1736). Για την αρχιτεκτονική του ναού βλ. Γιαννίτσαρης Γ. - Βρυνιώτης Ν., Ο ιερός ναός Αγίων Ταξιαρχών, 57 κ.ε.

[195] Ό.π., 57.

[196] Ο Ορλάνδος (Επιγραφαί, 300) δημοσίευσε την χρονολογία ως 1569. Ο Λαζαρίδης (Μεσαιωνικά Αιτωλοακαρνανίας, 199) διορθώνει σε 1769 αλλά επιπλέον αναφέρει ως έτος ανέγερσης του ναού το 1760, χωρίς, όμως, να προσδιορίζει από πού αντλεί την πληροφορία αυτή. Επιπλέον θεωρεί ότι το 1769 αναφέρεται στην τοιχογράφηση του Ιερού. Η σύγκριση, όμως, των τοιχογραφιών του Ιερού και του κυρίως ναού αποκλείει την πιθανότητα της ύπαρξης δύο χρονικών φάσεων στην τοιχογράφηση του μνημείου.

[197] Quinn D., Χριστιανικαί επιγραφαί, 73, Ορλάνδος Α., ό.π., 300 (με λανθασμένη χρονολόγηση στα 1591), Γιαννίτσαρης Γ. - Βρυνιώτης Ν., ό.π., 62 - 63.

[198] Βασιλείου Π., Η Επισκοπή Λιτζάς και Αγράφων, 185 κ.ε.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Πρόκειται για το τελευταίο κοινό έργο των δύο αυτών ζωγράφων. Στο επόμενο γνωστό, στο ναό του Αγίου Αθανασίου Ομβριακής (1810)[199] Φθιώτιδος, ο Γεώργιος Γεωργίου θα έχει ως συνεργάτη το συγχωριανό του Ιωάννη[200].

Σύμφωνα, λοιπόν, με την επιγραφή ο ναός εικονογραφήθηκε με έξοδα της κοινότητας από τους ζωγράφους Γεώργιο Γεωργίου και Γεώργιο Αναγνώστου.

Ι.Μ. Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Βραγκιανών (1797).

Στο χωριό των Βραγκιανών[201], έδρα επί Τουρκοκρατίας του Επισκόπου Ραδοβισδίου[202], σώζεται το νεώτερο τοιχογραφημένο μνημείο του 18ου αιώνα στην περιοχή των Αγράφων. Πρόκειται για το νάρθηκα του καθολικού της Ι.Μ. Μεταμορφώσεως του Σωτήρος.

Το καθολικό της μονής είναι ναός τρίκογχος με τρούλλο (εικ. 57). Σύμφωνα με την κτητορική επιγραφή, κτίσθηκε και αγιογραφήθηκε το 1645[203]. Ο ορθογώνιος νάρθηκας αποτελεί μεταγενέστερη κατασκευή του 18ου αιώνα και φέρει ξύλινη οροφή, αποτέλεσμα καταστροφής που υπέστη συνολικά το μνημείο στα προηγούμενα πενήντα περίπου χρόνια.

Στο υπέρθυρο της εισόδου του νάρθηκα (εικ. 58) βρίσκεται η κτητορική επιγραφή:

«ΑΝΗΓΕΡΘΗ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΗΘΗ ΟΥΤΟΣ Ο ΘΕΙΟΣ ΚΑΙ / ΙΕΡΟΣ ΝΑΡΘΗΞ ΔΙΑ ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ ΔΑΠΑΝΗΣ ΤΕ ΚΑΙ ΕΞΟ/ ΔΩΝ ΤΟΥ ΘΕΟΦΙΛΕΣΤΑΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΡΑΔΟΒΙΣΔΙΟΥ ΚΥΡΙΩ ΚΥΡΙΩ / ΚΑΛΛΙΝΙΚΟΥ ΤΟΥ ΝΥΝ ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ ΚΕ ΗΓΟΥΜΕΝΕΥ/ ΟΝΤΟΣ ΚΥΡΙΟΥ ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΥ ΚΕ ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΙΣΤΟΡΙ / ΘΗΣΑΝΤΕΣ ΘΕΟΔΩΡΟΥ ΚΑΙ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ/ τά δύο αδέλφια εκ κώμης πινάσας/ έτος 1797, μαγίου 25»[204].

Στ. 1 - 2 : «ΑΝΗΓΕΡΘΗ..... ΝΑΡΘΗΞ».

Πρόκειται για την τέταρτη μόνο επιγραφή στην περιοχή[205], η οποία ρητά αναφέρεται τόσο στην ανέγερση, όσο και στην ιστόρηση του μνημείου.

Στ. 2 - 5 «ΔΙΑ ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ..... ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΥ».

Ο Καλλίνικος διετέλεσε επίσκοπος Ραδοβισδίου από το 1797 έως το 1810[206]. Είναι δε η πρώτη φορά κατά την οποία ο τοπικός επίσκοπος χρηματοδοτεί ο ίδιος ένα τέτοιο έργο[207]. Για τον ηγούμενο Χριστόφορο δεν υπάρχουν άλλες πληροφορίες.

Στ. 5 - 8 : «ΚΑΙ ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ..... μαγίου 25».

---

[199] Χατζηδάκης Μ., Έλληνες ζωγράφοι, 227.

[200] Για το ζωγράφο αυτό, του οποίου δεν είναι γνωστό κάποιο άλλο έργο, βλ. Χατζηδάκης Μ., ό.π., 339.

[201] Το χωριό ονομάζεται Μικρά Βραγκιανά για να ξεχωρίζει από τα Μεγάλα Βραγγιανά του νομού Ευρυτανίας. Για την ιστορία του βλ. Πρασσά Α., Τα Βραγκιανά της Καρδίτσας, 113 κ.ε. Επίσης, Καλομπάτσος Π., Επισκοπή Ραδοβισδίου, 55 - 56.

[202] Για την επισκοπή Ραδοβισδίου βλ. Καλομπάτσος Π., ό.π., 9 κ.ε., όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[203] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 45 - 46.

[204] Βελανιδιώτης Ιεζεκιήλ, Ιεραί Μοναί, 45 - 46, Κωτσιώρης Β., Η Αργιθέα, 116, Πρασσά Α., ό.π., 117, με αρκετές παραναγνώσεις.

[205] Πρόκειται για τα καθολικά των Ι.Μ. Μεταμορφώσεως Ανατολικής Φραγκίστας (1732), Βράχας (1758) και Κοιμήσεως της Θεοτόκου Δομιανών (1787).

[206] Ατέσης Β., Επισκοπικοί κατάλογοι, 297, υποσ. 6.

[207] Κάτι παρόμοιο δεν είναι γνωστό στην περιοχή ούτε από τα μνημεία του 17ου αιώνα. Σδρόλια Στ., ό.π., 20 κ.ε.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Οι Θεόδωρος και Αθανάσιος κατάγονταν από τη σημερινή Νεράιδα Αιτωλοακαρνανίας και δεν υπάρχουν πληροφορίες για άλλα έργα τους[208].

Ο νάρθηκας, λοιπόν, αγιογραφήθηκε το 1797 από τους ζωγράφους Θεόδωρο και Αθανάσιο, με χορηγό τον επίσκοπο Ραδοβισδίου Καλλίνικο.

ΑΧΡΟΝΟΛΟΓΗΤΑ ΜΝΗΜΕΙΑ.

Ι.Ν. Αγίου Νικολάου Ρεντίνας (1725).

Ο ναός του Αγίου Νικολάου βρίσκεται δίπλα στην κεντρική «Μεγάλη» βρύση της Ρεντίνας. Πρόκειται για επιμήκη τρίκλιτη ξυλόστεγη βασιλική, με γυναικωνίτη στο δυτικό της άκρο (εικ. 59). Καθώς έχει ριζικά ανακατασκευαστεί το 1932, σε τίποτα δε θυμίζει εξωτερικά παλαιό ναό, ούτε διασώζει το χαγιάτι, που υπήρχε μέχρι εκείνη τη χρονιά στη δυτική και νότια πλευρά του[209].

Η σταυρόσχημη επιγραφή είναι εντοιχισμένη στην δυτική πρόσοψη του ναού, δίπλα στην είσοδο (εικ. 60) και αναφέρει[210]:

«ΑΝΑΚΑΙΝΙΣΘΗ Ο Θ / ΕΙΟΣ ΟΥΤΟ / Σ ΝΑΟΣ ΤΟΥ ΕΝ / ΑΓΙΟΙΣ ΠΑΤΡΟΣ ΗΜΩΝ / ΝΗΚΟΛΑΟΥ ΔΙ ΈΞΟΔΟΥ / ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΚΤΗΣΘΗΣ ΠΑΝΑΓΙΟΤΗΣ / 1725».

Στ. 1 - 5: «ΑΝΑΚΑΙΝΙΣΘΗ..... ΝΙΚΟΛΑΟΥ».

Ο ναός ανακαινίσθηκε το 1725. Άρα κτίσθηκε αρκετά χρόνια πριν, ώστε να χρειάζεται συντήρηση. Δεν υπάρχουν, όμως, ενδείξεις για το πότε.

Στ. 5 - 7: «ΔΙ ΈΞΟΔΟΥ..... ΠΑΝΑΓΙΟΤΗΣ».

Ο Κωνσταντίνος που χορήγησε τα χρήματα για την ανακαίνιση του ναού πρέπει να είναι ο ίδιος που αναφέρεται ως «προεστεύων» στην κτητορική επιγραφή του ναού του Αγίου Γεωργίου[211]. Για τον πρωτομάστορα Παναγιώτη δεν έχουμε άλλες πληροφορίες. Η αναφορά δε του ονόματος του αρχιτεχνίτη δεν είναι κάτι συχνό για την εποχή[212].

Σύμφωνα, λοιπόν, με την επιγραφή ο ναός ανακαινίσθηκε το 1725 με έξοδα του ίδιου προεστού που αναφέρεται και στην επιγραφή του ναού του Αγίου Γεωργίου. Άρα πρέπει να αναχθεί η ανέγερσή του το λιγότερο στην τελευταία εικοσαετία του 17ου αιώνα. Αν συνδυαστεί η χρονολογία της ανέγερσης με αυτήν της δημιουργίας του τέμπλου (1726), μπορεί να μας οδηγήσει στο συμπέρασμα ότι και η εικονογράφηση του ναού δεν πρέπει να απέχει πολύ από το 1725 - 26.

Ι.Μ. Σπηλιάς (1736).

Η Ι.Μ. Σπηλιάς είναι κτισμένη στην περιοχή Κουμπουριανά, απέναντι από το ομώνυμο χωριό, σε μία δυσπρόσιτη και απόκρημνη προεξοχή βράχου, σε υψόμετρο 880 μ. (εικ. 61). Παρόλο

---

[208] Χατζηδάκης Μ., Έλληνες Ζωγράφοι, 159 και 306 αντίστοιχα, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[209] Οικονόμου Γ., Η Ρεντίνα, 133.

[210] Τις επιγραφές του μνημείου δημοσίευσαν οι Quinn (Χριστιανικαί επιγραφαί, 62), Βελανιδιώτης Ιεζεκιήλ (Ιεραί Μοναί, 37), Κανέλλος Κ. (Ρεντίνα, 50), Οικονόμου Γ. (Ρεντίνα, 131).

[211] Την ίδια άποψη έχει και ο Κανέλλος (ό.π., 50).

[212] Παρόμοια αναφορά στο όνομα του πρωτομάστορα υπάρχει και σε αδημοσίευτη εγχάρακτη επιγραφή του 1779 στον τρούλλο του εξωνάρθηκα του ναού της Πόρτα - Παναγιάς στην Πύλη Τρικάλων.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

που δεν είναι επανδρωμένη[213] και έχει υποστεί την εκδικητική μανία των Τούρκων, κατά την επανάσταση του 1866-67[214], διασώζει σε άριστη κατάσταση το οικοδομικό της συγκρότημα.

Το νεώτερο καθολικό, αφιερωμένο στη Ζωοδόχο Πηγή, βρίσκεται στη βόρεια πλευρά του τετράγωνου, φρουριακής μορφής, μοναστηριακού συγκροτήματος (εικ. 62). Ανήκει στον τετρακιόνιο αθωνίτικο τύπο και φέρει μεταγενέστερο εξωνάρθηκα[215]. Στην αρχική του μορφή, πρέπει να είχε χαγιάτι στη δυτική του πλευρά, όπως μαρτυρεί η ύπαρξη τοιχογραφιών στο σημείο αυτό. Στο εσωτερικό του η μοναδική αρχιτεκτονική διαφοροποίηση, σε σχέση με άλλους παρόμοιους ναούς, έγκειται στο ό,τι η ανατολική και δυτική κεραία του σταυρού δεν στεγάζονται με τρουλλοκαμάρες αλλά με θόλους. Η είσοδος στον κυρίως ναό γινόταν μόνο από μία θύρα στα δυτικά, ενώ η σημερινή δεύτερη θύρα, στο βόρειο χορό,αποτελεί νεώτερη κατασκευή.

Η χρονολογία ίδρυσης της Ι. Μονής είναι άγνωστη. Διάφοροι μελετητές αναφέρουν την ύπαρξη κτητορικής επιγραφής, στο παλαιό καθολικό, με χρονολογία 1064[216]. Η επιγραφή αυτή όχι μόνο δε σώζεται σήμερα, αλλά και αμφισβητείται η ορθή ανάγνωσή της[217]. Επίσης, ο Friedrich Hild, ταυτίζει την Ι.Μ. Σπηλιάς με τη Βυζαντινή Μονή Γραδιστίου, η οποία αναφέρεται σε έγγραφο του 1328[218]. Τελικά, η μόνη σίγουρη unte quem χρονολογία ύπαρξης της μονής είναι το 1667, έτος εκδόσεως πατριαρχικού σιγιλίου, που την καθιστά Σταυροπηγιακή.[219] Στην αναγωγή δε της ίδρυσης της μονής στο 17ο αιώνα συνηγορεί και η ύπαρξη του πρώτου καθολικού[220], αφιερωμένου στην Κοίμηση της Θεοτόκου, οι τοιχογραφίες του οποίου ανάγονται στον ίδιο αιώνα[221].

Η κτητορική επιγραφή, το πλαίσιο της οποίας διατηρείται στον ανατολικό τοίχο του νάρθηκα, στο υπέρθυρο της εισόδου στον κυρίως ναό, έχει απολεπιστεί με αποτέλεσμα να έχει χαθεί κάθε πληροφορία για την ανέγερση ή την τοιχογράφηση του ναού. Εξωτερικά, όμως, δίπλα στη νότια είσοδο προς το νάρθηκα, υπήρχε χαραγμένη η κατεστραμμένη σήμερα επιγραφή ανέγερσης του καθολικού :

«Ανοικοδομήθη ὁ Θεῖος καί Ἱερός Ναός τῆς Ζωοδόχου Πηγής ἐπί ἔτους ΑΨΛΣ μηνί Απριλίου / διά συνδρομῆς Παρθενίου καί Παπαϊωνᾶ καί Παπαγαβριήλ καί Παπαανανία»[222].

Το νέο καθολικό, λοιπόν, κτίσθηκε το 1736 με έξοδα των μοναχών. Ο αριθμός των τεσσάρων μοναχών που αναφέρονται δεν αποκλείει την ύπαρξη μεγαλύτερης μοναστικής κοινότητας αν ληφθεί υπόψη και το μεγάλο μέγεθος του μνημείου. Για το πότε ο ναός αγιογραφήθηκε δεν υπάρχουν άμεσες πληροφορίες. Η μόνη χρονολόγηση που υπάρχει είναι αυτή των φορητών εικόνων

---

[213] Τελευταίος μοναχός και ηγούμενος υπήρξε ο Παχώμιος (1969 - 1972) (Κορλός Κ., Παναγία η Σπηλιώτισσα, 81).

[214] Κατά τη Θεσσαλική Επανάσταση του 1866 - 1867 η Ι.Μ. Σπηλιάς υπήρξε έδρα της προσωρινής κυβερνήσεως. Στις 25 Ιανουαρίου 1867, ύστερα από σφοδρό κανονιοβολισμό, κατελήφθη με έφοδο από τα τουρκικά στρατεύματα Κορλός Κ., ό.π., 81.

[215] Η εγχάρακτη επιγραφή ανέγερσης του νάρθηκα βρίσκεται στο υπέρθυρο της εισόδου σε αυτόν και αναφέρει: «ΕΚΤΙΣΘΗ Ο ΝΑΡΘΗΞ ΠΑΡΑ/ΤΩΝ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΩΝ ΤΟΥ ΧΩΡΙΟΥ/ ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΥ/ ΙΟΥΛΙΟΥ 31 1892».

[216] Καλτσούλας Δ., Ι.Μ. Σπηλιάς, 58 και Κόρλος Κ., Παναγία η Σπηλιώτισσα,64.

[217] Η Καλαντζή τη διαβάζει ως 1664 (Περιοδείες, 245).

[218] Friedrich Hild, Η Βυζαντινή Θεσσαλία, 40.

[219] Ζακυθινός Δ., Πατριαρχικά έγγραφα. 2, 388.

[220] Το παλαιό καθολικό ανήκει στον μονόκλιτο Αθωνίτικο τύπο, είναι κτισμένο νότια του νεώτερου καθολικού και εφάπτεται σε αυτό (Σδρόλια Στ. Θεσσαλία, 410, της ιδίας, Ι.Μ. Πέτρας, 83 - 85, όπου και σχετική βιβλιογραφία).

[221] Σδρόλια Στ., Θεσσαλία, 410, της ίδιας, Ι.Μ. Πέτρας, 83 κ.ε.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

του τέμπλου οι οποίες έγιναν από το ζωγράφο Θεόδωρο από την Αγιά Λάρισας[223], την ίδια χρονιά που κτίσθηκε το νέο καθολικό.

Ι.Ν. Κοιμήσεως της Θεοτόκου Βαθύλακκου.

Ο ναός ανήκει στον τύπο της τρίκλιτης βασιλικής και έχει την κόγχη του Ιερού εγγεγραμμένη στον ανατολικό τοίχο (εικ. 63). Σύμφωνα με εγχάρακτη επιγραφή υπέστη ριζική ανακαίνιση το 1901[224], μέρος της οποίας πρέπει να είναι και τα έξι μεγάλα παράθυρα που υπάρχουν στη νότια πλευρά αλλά και η ξύλινη οροφή. Η πρόσβαση στο ναό γίνεται από δύο εισόδους, μία δυτική και μία νότια.

Στο ναό δεν σώζεται η κτητορική επιγραφή και η μόνη χρονολόγηση που υπάρχει είναι αυτή στο βημόθυρο του τέμπλου που αναφέρει: «Δι᾽ἐξόδου Κωνσταντίνου πιζα/ κοι - 1726, μαρτίου / εις τας 2». Επίσης στη δεσποτική εικόνα της Θεοτόκου αναγράφεται: «ΔΕΗΣΙΣ ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ ΘΕΟΥ .....ΟΥ, ΙΩΑΝΝΟΥ αψκστ». Οι δύο αυτές επιγραφές δεν μπορούν να χρησιμοποιηθούν για την ασφαλή χρονολόγηση των τοιχογραφιών. Μπορούν, όμως, να δώσουν ένα μέτρο σύγκρισης και κατά χρονική απόκλιση τοποθέτησή τους.

Ι.Μ. Ρεντίνας. Παρεκκλήσιο Τιμίου Σταυρού.

Το παρεκκλήσιο του Τιμίου Σταυρού είναι ουσιαστικά ένα μικρό, σχεδόν κυκλικό, δωμάτιο με θόλο που είχε το ρόλο κρύπτης και βρίσκεται ανάμεσα στον πρώτο και δεύτερο όροφο της δυτικής πτέρυγας των κελιών (εικ. 64). Το Ιερό χωρίζεται από τον υπόλοιπο χώρο με ένα μικρό τέμπλο. Οι κόγχες του Ιερού και της Πρόθεσης είναι «χωνευτές» στον τοίχο, ενώ από αυτήν του Διακονικού ξεκινά μία σκάλα που οδηγεί σε μία δεύτερη κρύπτη. Ο φωτισμός επιτυγχάνεται με δύο μικρά παράθυρα - φεγγίτες στο θόλο. Καθώς δεν υπάρχει κάποια κτητορική επιγραφή, η μόνη χρονολόγηση που μπορεί να γίνει είναι αυτή των τοιχογραφιών που κατά προσέγγιση μπορούν να τοποθετηθούν στο α΄ μισό του 18ου αιώνα.

Ι.Μ. Προφήτη Ηλία Αγίας Τριάδος Κτημενίων.

Από το άλλοτε μοναστηριακό συγκρότημα, σήμερα, σώζεται μόνο το καθολικό. Πρόκειται για μικρών διαστάσεων μονόχωρο ναό, με χωνευτή στον ανατολικό τοίχο κόγχη και δίρριχτη στέγη (εικ. 65).

---

[222] Βελανιδιώτης Ιεζεκιήλ, Μοναί της Πίνδου, 139.

[223] Στην εικόνα του Χριστού αναγράφεται: «ΕΛΑΧΙΣΤΟΥ ΘΕΟΔΩΡΟΥ ΑΓΙΟΓΡΑΦΟΥ ΕΚ ΤΟΥ ΜΕΓΑΛΟΒΛΑΧΙΑΣ / ΤΟΥ (ΕΚ) ΚΩΜΗΣ ΜΠΟΥΚΟΥΡΕΣΗ ΕΤΕΙ ΑΨΛΔ ΔΕΗΣΙΣ ΤΟΥ / ΔΟΥΛΟΥ ΣΟΥ ΣΤΕ(ΡΓΙΟΥ) ΧΡΙΣΤΟΥ». Στην εικόνα της Θεοτόκου υπάρχει η επιγραφή: «ΔΕΗΣ(ΙΣ) Θ(ΕΟΔΩΡ)ΟΥ .....ΙΟΥ ΕΤΕΙ 17.. ..... / ΕΤΕΛΕΙΩΘΗΚΑΝ Η ΕΙΚΟΝΕΣ ΟΥΤΕΣ διά χηρώς ελαχίστου / Θεοδώρου του εκ κώμης αγιάς ». Πίσω από την εικόνα του Προδρόμου αναγράφεται: «ΕΤΕΛΕΙΩΘΗ ΕΤΗ ΑΠΟ ΑΔΑΜ ΖΣΜΔ / ΑΠΟ ΧΡΙΣΤΟΥ ΑΨΛς, ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΥ ιζ». Στην εικόνα των αγίων Γεωργίου και Παντελεήμονος αναγράφεται: «ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΥ 16 ΑΨΛς ..... ΑΝΘΗΜΟΥ». Τις επιγραφές δημοσίευσαν οι Βελανιδιώτης Ιεζεκιήλ (Μοναί της Πίνδου, 139 - 40) και Κορλός Κ. (Παναγία η Σπηλιώτισσα, 106 - 107) με αρκετές παρανοήσεις.

[224] Η εγχάρακτη επιγραφή βρίσκεται στην εξωτερική πλευρά του δυτικού τοίχου και αναφέρει: «ΕΚΤΙΣΘΗ/ ΤΟ ΠΕΡΙΤΙΧΙ/ ΣΜΑ ΚΑΙ ΜΕΡΟΣ/ ΤΟΥ ΝΑΟΥ/ 1901/ ΙΟΥΝΙΟΥ 4».

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Η κτητορική επιγραφή έχει καταπέσει[225] και οι μόνες έμμεσες πηγές χρονολόγησης προέρχονται από την αναγραφή των ονομάτων των ζωγράφων Γεώργιου Γεωργίου και Γεώργιου Αναγνώστου στην Πρόθεση (εικ. 66) και από την κτητορική παράσταση (εικ. 67). Σε αυτήν εικονίζεται ο κτήτορας μοναχός Δανιήλ να κρατά ομοίωμα του ναού, ενώ συνοδεύεται από την επιγραφή: «Ο ΚΤΗΤΩΡ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ/ ΓΑΒΡΙΗΛ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΣ ΕΚ ΤΗΣ ΑΥΤΗΣ ΧΩΡΑΣ». Με βάση την εργασία των συγκεκριμένων ζωγράφων στο ναό της Παναγίας στο γειτονικό χωριό Δομιανοί, στα 1787, και την αναφορά ενός ιερομόναχου Γαβριήλ, ως επιτρόπου του έργου αυτού[226], θα μπορούσε ο τελευταίος να ταυτιστεί με τον κτήτορα της Ι.Μ. Προφήτη Ηλία και να τοποθετηθεί η διακόσμηση του μνημείου στα αμέσως μετά το 1787 χρόνια[227].

Συμπεράσματα

Όπως μαρτυρούν οι επιγραφές των μνημείων του 18ου αιώνα στην περιοχή των Αγράφων, το μεγαλύτερο μέρος των εικονογραφικών συνόλων εκτελέστηκε στις επιφάνειες νεότευκτων κτιρίων, ενώ ένα μικρότερο σε ήδη προϋπάρχοντα[228]. Είναι φανερό ότι παρατηρείται μία καθυστέρηση στην εικονογραφική διακόσμηση των ναών σε σχέση με το χρόνο ανέγερσής τους. Η χρονική αυτή απόσταση κυμαίνεται συνήθως στα ένδεκα έτη. Για παράδειγμα, ο ναός του Αγίου Γεωργίου Ρεντίνας διακοσμήθηκε το λιγότερο ένδεκα έτη μετά την ανέγερσή του, το καθολικό της Ι.Μ. Κώστη δέκα και το καθολικό της Ι.Μ. Βράχας δεκατρία. Το φαινόμενο αυτό αποτελεί ισχυρή ένδειξη αλλά και απόρροια οικονομικής δυσπραγίας που εμποδίζει και καθυστερεί την απρόσκοπτη εκτέλεση μεγάλων οικοδομικών και εικονογραφικών προγραμμάτων[229].

Ως προς τους κτήτορες, οι περισσότεροι προέρχονται από την τάξη των αρχόντων (6 ναοί)[230] και των κληρικών (8 ναοί)[231]. Σε έξι, όμως, ναούς τα έξοδα εικονογράφησης καταβάλλει ολόκληρη η κοινότητα[232]. Οι περιπτώσεις αυτές της κοινοτικής συμβολής στην εκτέλεση έργων είναι

---

[225] Ο Βασιλείου (Η Επισκοπή Λιτζάς και Αγράφων, 78) αναφέρει ότι η ανέγερση έγινε με τη χρηματική συνδρομή του χωριού, χωρίς να τεκμηριώνει την πληροφορία αυτή. Η απεικόνιση, πάντως, του ηγουμένου Γαβριήλ ως κτήτορα να κρατά ομοίωμα του ναού, πιστεύουμε ότι ανατρέπει την άποψη του Βασιλείου.

[226] Ζούμπος Ι., Το μοναστήρι των Δομιανών, 46.

[227] Οι Βρυνιώτης Ν. - Γιαννίτσαρης Γ. (Παναγία Δομιανών, 77) τοποθετούν την εικονογράφηση του ναού στα 1790 χωρίς, όμως, να αναφέρουν την πηγή τους.

[228] Πρόκειται για τους ναούς του Αγίου Νικολάου Ρεντίνας και Αγίας Παρασκευής Πετροχωρίου, τους νάρθηκες και τα παρεκκλήσια της Ι.Μ. Κατουσίου και το νάρθηκα της Ι.Μ. Πέτρας.

[229] Δεν αποκλείεται, όμως, και η υπόθεση να καθυστερεί η εικονογράφηση λόγω του γεγονότος της μη εύρεσης διαθέσιμου και αποδεκτού συγχρόνως, ζωγράφου.

[230] Με έξοδα αρχόντων ανηγέρθηκαν ή τοιχογραφήθηκαν οι ναοί της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Βατσουνιάς, του Αγίου Γεωργίου και του Αγίου Νικολάου Ρεντίνας, το καθολικό της Ι.Μ. Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Ανατολικής Φραγκίστας, το παρεκκλήσιο του Προδρόμου της Ι.Μ. Κορώνας και το καθολικό της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Βράχας.

[231] Αντίστοιχα, στο 17ο αιώνα, στην ίδια περιοχή σε ίσο σχεδόν αριθμό μνημείων οι χορηγοί κατανέμονται ως εξής: άρχοντες 12, ιερωμένοι 4, κοινότητα 3 (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 20 κ.ε.).

[232] Πρόκειται για τους ναούς της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Βατσουνιάς, Αγίας Παρασκευής και Κοιμήσεως της Θεοτόκου Πετροχωρίου, τις Ι.Μ. Δρακότρυπας (μόνο ως προς την ανέγερση) και Δροσάτου, καθώς και το ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Μάραθο.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

αυξημένες σε σχέση με τον προηγούμενο αιώνα, καθώς τότε συναντούμε μόνο τρεις ναούς[233] σε ένα σύνολο 19 μνημείων, έμμεση μαρτυρία οικονομικής δυσπραγίας. Ξεχωριστό παράδειγμα αποτελεί η Ρεντίνα, όπου, στον κεντρικό ναό του χωριού (Άγιος Γεώργιος), η εικονογραφική διακόσμηση παίρνει το χαρακτήρα προβολής της εξουσίας και της αγαστής συνεργασίας αρχόντων και κληρικών. Στα μοναστήρια, χορηγοί είναι συνήθως οι ηγούμενοι ή απλοί μοναχοί. Μόνο στην Ι.Μ. Βράχας και στην Ι.Μ. Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Βραγκιανών χορηγοί είναι ένας κοσμικός και ο τοπικός αρχιερέας αντίστοιχα. Το γεγονός, όμως, ότι ένας ηγούμενος μπορεί και χρηματοδοτεί την εκτέλεση μεγάλων εικονογραφικών προγραμμάτων μαρτυρεί και την προέλευσή του ή τις δυνατότητες που είχε. Μόνο ένας λόγιος, όπως ο Ιωσήφ της Ι.Μ. Δρακότρυπας, ή ένας γόνος αρχοντικής οικογένειας, όπως ο Δοσίθεος της Ι.Μ. Ρεντίνας, θα μπορούσε να συγκεντρώσει τα χρήματα που απαιτούνται για τέτοια έργα.

Η χρονολογική συνέχεια των επιγραφών για μία περίοδο, σχεδόν, εκατό ετών συμβάλλει στην άντληση σημαντικών ιστορικών, κοινωνικών και εκκλησιαστικών πληροφοριών. Πόσο μάλλον για μία περιοχή ελάχιστα γνωστή στην ιστοριογραφία. Δεν παρέχουν, όμως, πολλές πληροφορίες για τους ζωγράφους. Οι ίδιοι, στην πλειοψηφία τους, αποφεύγουν να αναφέρουν το όνομά τους σε αντίθεση με τους κτήτορες και τους χορηγούς. Από ένα σύνολο εικοσιεπτά έργων γνωρίζουμε τα ονόματα μόνο δεκατεσσάρων ζωγράφων, στους οποίους αντιστοιχούν δεκατρία εικονογραφικά σύνολα. Αξίζει δε να σημειωθεί ότι τα ονόματα οκτώ απ'αυτούς τα συναντούμε στο τελευταίο τέταρτο του αιώνα και μάλιστα εντός μίας δεκαετίας (1787 - 1797). Ένας δε, ο Κωνσταντίνος (1789), στην Ι.Μ. Πέτρας, βέβαιος για την αξία του έργου του, γράφει το όνομά του πριν και από αυτό του ηγουμένου. Από το σύνολο των ζωγράφων αυτών, μόνο τρεις κατάγονται από την περιοχή[234], χωρίς, όμως, αυτό να σημαίνει ότι κάποιος από εκείνους που δεν αναφέρουν την καταγωγή τους ή ακόμη και το όνομά τους δεν προέρχονται από τα Άγραφα καθώς, όπως θα φανεί στη συνέχεια, αρκετοί ακολουθούν παλαιότερα τοπικά εργαστήρια, γεγονός που αποτελεί ένδειξη πιθανής καταγωγής.

[233] Πρόκειται για τους ναούς της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Πορτής (1619), την Ι.Μ. Κοιμήσεως της Θεοτόκου Ανθηρού (1682) και την Ι.Μ. Αγίας Τριάδος Οξυάς (1682), με την επισήμανση ότι στους δύο τελευταίους, σύμφωνα με τις επιγραφές, συμβάλλουν τόσο οι μοναχοί όσο και η κοινότητα. Σδρόλια Στ., ό.π., 23, 77 και 80 αντίστοιχα.

[234] Πρόκειται για τον Γεώργιο Γεωργίου από τον Φουρνά και τους Θεόδωρο και Αναστάσιο από την Σπινάσα.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ

Το καθολικό της Ι.Μ. Αγίας Τριάδος Δρακότρυπας (1758).

Α. Εικονογραφικό πρόγραμμα :

Το μεγάλο μέγεθος του μνημείου επέτρεψε στο ζωγράφο να αναπτύξει ένα εκτεταμένο, εικονογραφικό πρόγραμμα, με εξαιρετική σαφήνεια και συνοχή. Οι τοιχογραφίες σώζονται στο μεγαλύτερο τμήμα τους σε αρκετά καλή κατάσταση, εκτός από ένα τμήμα, στη δυτική κεραία, που έχει καταπέσει.

Το πρόγραμμα του τρούλλου διαρθρώνεται σε τρεις ζώνες. Ο επιβλητικός Παντοκράτορας περιβάλλεται από την Παναγία, τον Πρόδρομο και Αρχάγγελους, ενώ στην τρίτη ζώνη απεικονίζονται ολόσωμοι Προφήτες. Από τους τέσσερις Ευαγγελιστές, στα σφαιρικά τρίγωνα, ξεχωρίζει ο Λουκάς να ζωγραφίζει την εικόνα της Θεοτόκου. Στη στεφάνη του τρούλλου, στα μεσοδιαστήματα ανάμεσα στα σφαιρικά τρίγωνα εικονίζονται, στο ανατολικό το Άγιο Μανδήλιο, ενώ στα υπόλοιπα τρεις προσχισματικοί Πάπες Ρώμης. Επίσης, στο εσωτερικό μέτωπο των τεσσάρων τόξων ιστορούνται εντός μεταλλίων οι Τεσσαράκοντα μάρτυρες.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού είναι αυτοτελές και επικεντρώνεται στο Λειτουργικό και Ευχαριστιακό χαρακτήρα του χώρου. Στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης του Ιερού κυριαρχεί η μορφή της Θεοτόκου, ένθρονη Βρεφοκρατούσα, να περιβάλλεται από τέσσερις αρχαγγέλους. Την αμέσως κατώτερη ζώνη καταλαμβάνει η Λειτουργία των Αγγέλων και ακολουθεί η Κοινωνία των Αποστόλων, η οποία και εκτείνεται σε όλο το μήκος του ανατολικού τοίχου. Στη συνέχεια υπάρχει μία τέταρτη ζώνη, με μετάλλια Ιεραρχών, που περιτρέχει και τις τρεις πλευρές του χώρου. Ακολουθούν οι ολόσωμες των συλλειτουργούντων Ιεραρχών. Η ζώνη αυτή εκτείνεται, με τις απεικονίσεις και άλλων Ιεραρχών, όπως των αγίων Νικολάου επισκόπου Μύρων, Πολυκάρπου, Σπυρίδωνος και Ελευθερίου, όχι μόνο στις τρεις πλευρές του Ιερού αλλά και στους δύο πεσσούς και στα εσωράχια των τόξων.

Η κόγχη της Πρόθεσης χωρίζεται σε τρεις ζώνες. Στην ανώτερη εικονίζεται ο Χριστός ως Μέγας Αρχιερεύς να περιβάλλεται από άνθινο διάκοσμο και μετάλλια με τις μορφές των Αποστόλων. Αμέσως μετά ακολουθεί η παράσταση «Ιδέ ο Άνθρωπος» και ο Μελιζόμενος Χριστός ενώ στην κατώτερη ζώνη είναι αναγεγραμμένα τα ονόματα των κτητόρων και των δωρητών. Ο βόρειος τοίχος της Πρόθεσης, κοσμείται με πέντε ζώνες. Στην κατώτερη, σχεδόν κατεστραμμένη σήμερα, συναντούμε την παράσταση του Άφρονος Αρείου, στην αμέσως δε επόμενη, διάφορους ολόσωμους αγίους, όπως τους Σέπλο, Βικέντιο και Ιωάννη τον Ελεήμονα καθώς και το Όραμα του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας. Ακολουθεί η ζώνη με Ιεράρχες σε μετάλλια, ενώ εντύπωση προκαλεί η παράθεση, στην τέταρτη ζώνη, δύο σκηνών με το ίδιο νόημα, της Φιλοξενίας του Αβραάμ, δηλαδή, και της δυτικότροπης Αγίας Τριάδος. Η εικονογράφηση ολοκληρώνεται με τη σκηνή της Θυσίας του Αβραάμ.

Στην κόγχη του Διακονικού, η διακόσμηση διαρθρώνεται σε τέσσερις ζώνες. Στην ανώτερη εικονίζεται ο Χριστός ως «Της Μεγάλης Βουλής Άγγελος». Οι επόμενες δύο ζώνες αποτελούν τμήματα της απεικονίσεως της Κοινωνίας των Αποστόλων («ΤΟΥΤΟ ΕΣΤΙ ΤΟ ΑΙΜΑ ΜΟΥ») και αγίων σε μετάλλια και αντίστοιχα. Στην κατώτερη, εικονίζονται οι Ιεράρχες Σίλβεστρος Ρώμης, Βασιλέας Αμασείας και Μελέτιος, ενώ στο μέτωπο της κόγχης και εκατέρωθεν αυτής παριστά-

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

νονται οι άγιοι Νικόλαος, Επίσκοπος Μύρων και Πολύκαρπος. Στο βόρειο τοίχο του Διακονικού, επίσης στη ζώνη των ολόσωμων αγίων παριστάνονται οι Σεραφείμ Κρύας Βρύσης, Νικόλαος Μεγαλοπόλεως, Αχίλλειος Λαρίσης και Επιφάνειος Κύπρου. Μετά τη ζώνη των αγίων σε μετάλλια ακολουθεί μία τέταρτη που περιλαμβάνει την Αποτομή του Προδρόμου και την Ίαση της Αιμορροούσας. Η εικονογράφηση ολοκληρώνεται με τη σκηνή του Ζακχαίου.

Ο εικονογραφικός διάκοσμος του Ιερού συμπληρώνεται με τα φουρνικά της Πρόθεσης και του Διακονικού. Στο πρώτο παριστάνεται η Παναγία Βρεφοκρατούσα και στο δεύτερο ο Χριστός Εμμανουήλ, ενώ στα σφαιρικά τρίγωνα από τέσσερις, αντίστοιχα, υμνογράφοι[235].

Στον κυρίως ναό, το πρόγραμμα ακολουθεί την καθιερωμένη από τους ναούς του 16ου αιώνα διάταξη. Οι σημαντικότεροι κύκλοι εκτυλίσσονται στις καμάρες, ενώ τα κύρια, για τη λατρεία, επεισόδια, στα εξέχοντα σημεία.

Η απεικόνιση του Χριστολογικού κύκλου ξεκινά από τη νότιο κεραία του ναού με τη Γέννηση του Χριστού και επτά ακόμη παραστάσεις, ενώ η σκηνή του Ευαγγελισμού είναι διασπασμένη σε δύο τμήματα, στο δυτικό μέτωπο των ποδαρικών των τόξων των ανατολικών κιόνων. Η αφήγηση συνεχίζεται στη δυτική κεραία, στην οποία, όμως, υπάρχουν δύο πλήρως κατεστραμμένες σκηνές, ενώ δύο άλλες, η Προδοσία και η Κρίση των Αρχιερέων, έχουν υποστεί σημαντικές ζημιές. Στη βόρειο κεραία, από τις οκτώ σκηνές οι επτά ανήκουν στον κύκλο των Εωθινών και η όγδοη αναφέρεται στην Παραβολή του Άφρονος Πλουσίου. Τα Εωθινά επεισόδια ολοκληρώνονται στην ανατολική κεραία, στην οποία τοποθετούνται και σκηνές του Θεομητορικού κύκλου Θεοτόκου αλλά και των Θαυμάτων του Χριστού.

Στα γωνιακά διαμερίσματα (σταυροθόλια) εικονίζονται άγγελοι ενώ στα εσωράχια των τόξων των ανατολικών διαμερισμάτων Προπάτορες και στα δυτικά ιαματικοί άγιοι.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα, στις κάθετες και κυρτές επιφάνειες του κυρίως ναού, αναπτύσσεται σε πέντε ζώνες. Η κατώτερη έχει ανεικονικό γεωμετρικό διάκοσμο, παρόμοιο με αυτόν του Ιερού. Η ζώνη των ολόσωμων αγίων ξεκινά από το νότιο τοίχο με τους κορυφαίους των Αποστόλων, Πέτρο και Παύλο και καταλήγει στο βόρειο με τους γονείς της Θεοτόκου, Ιωακείμ και Άννα. Στους χορούς εικονίζονται στρατιωτικοί άγιοι όπως οι Δημήτριος, Γεώργιος, Προκόπιος, Αρτέμιος, Θεόδωρος ο Τήρων και Θεόδωρος ο Στρατηλάτης. Στον υπόλοιπο δε χώρο, παριστάνονται ασκητές και μοναχοί, όπως οι άγιοι Αντώνιος ο Μέγας, Θεοδόσιος ο Κοινοβιάρχης, Θεόδωρος ο Στουδίτης και Μάξιμος ο Ομολογητής. Μετά τη ζώνη των αγίων, που παριστάνονται μέσα σε μετάλλια[236], ακολουθεί η απεικόνιση του Ακαθίστου Ύμνου, η οποία με μικρές διακοπές καταλαμβάνει και τις δύο ανώτερες ζώνες του μνημείου. Οι υπόλοιποι χώροι των τριών πλευρών του ναού δεν καταλαμβάνονται από ένα συγκροτημένο κύκλο αλλά είτε αποτελούν τις καθιερωμένες για τη θέση τους παραστάσεις, είτε αναφέρονται σε σημαντικές στιγμές της Χριστιανικής πίστης. Έτσι, στο νότιο τοίχο, πριν το χορό, τοποθετείται η παράσταση της Γεννήσεως του Προδρόμου. Το τεταρτοσφαίριο του νότιου χορού καταλαμβάνει η Μεταμόρφωση, για να ακολουθή-

[235] Στο νότιο φουρνικό εικονίζονται οι άγιοι Αρσένιος ο Ποιητής και Συμεών ο Ποιητής, Ιωάννης ο Δαμασκηνός και Ιωσήφ, ενώ στο Βόρειο οι οι άγιοι Κοσμάς ο Ποιητής, Ιωσήφ ο Ποιητής, Ιωάννης ο Ποιητής και Βυζάντιος ο Ποιητής.

[236] Σε μετάλλια παριστάνονται οι άγιοι Πέντε μάρτυρες της Αρμενίας, οι συνεορτάζοντες Ανεμπόδιστος, Ακίνδυνος, Πηγάσιος, Αφθόνιος και Ελπιδοφόρος, οι άγιοι Επτά Μακκαβαίοι, οι Δέκα Μάρτυρες της Κρήτης και οι Επτά Παίδες οι εν Εφέσω.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

σουν αμέσως μετά, στην κατώτερη ζώνη, η Αναστήλωση των Εικόνων και ο εν Κανά Γάμος. Στο δυτικό τοίχο, ανάμεσα στις υπερμεγέθεις ολόσωμες μορφές των τοπικών αγίων Βησσαρίωνος και Διονυσίου του εν Ολύμπω, συναντούμε την Κοίμηση της Θεοτόκου και στην επόμενη, τρίτη ζώνη, την Αίτηση του Ιωσήφ, την Αποκαθήλωση και τον Επιτάφιο Θρήνο. Η σκηνή δε της Σταύρωσης καλύπτει ολόκληρο το κεντρικό τμήμα της πέμπτης ζώνης. Τέλος, στο τεταρτοσφαίριο του βόρειου χορού ο ζωγράφος τοποθέτησε την Ανάσταση και στην αμέσως κατώτερη ζώνη το θαύμα του Πολλαπλασιασμού των άρτων και των ιχθύων και την Ίαση του Παραλυτικού. Μία τελευταία παράσταση, στο ανατολικό τμήμα του βόρειου τοίχου, αμέσως μετά το χορό, είναι αδιάγνωστη λόγω φθοράς.

Στο φουρνικό του νάρθηκα ιστορούνται οι Αίνοι και στα σφαιρικά τρίγωνα οι υμνογράφοι Θεοφάνης ο Γραπτός, Θεοφάνης ο Ποιητής, Φιλόθεος ο Κόκκινος και Ιωσήφ ο υμνογράφος, ενώ στα μεσοδιαστήματα, μέσα σε μετάλλια, οι μαρτυρήσαντες άγιοι στη Βουλγαρία επί Μουρτάγωνος. Στις δύο καμάρες παριστάνονται δεκαέξι συνολικά ολόσωμοι μάρτυρες, όπως οι Γουρίας, Σαμωνάς, Άβιβος, Πρόβος και Τάραχος, Μηνάς ο Καλικέλαδος, Αγάπιος, Θεόπιστος και Ερμογένης. Επίσης, στη νότια καμάρα ιστορούνται τα μαρτύρια της αγίας Αικατερίνης και των Ν΄ Ρητόρων καθώς και θαύμα των Αγίων Αναργύρων, ενώ στη βόρεια τα μαρτύρια των αγίων Παντελεήμονος και Θεοδώρου του Τύρωνος. Στα εσωράχια των τόξων του φουρνικού εικονίζονται εντός μεταλλίων εικοσιέξι από τους Εβδομήκοντα Αποστόλους.

Η διακόσμηση των κάθετων επιφανειών του νάρθηκα αναπτύσσεται και αυτή, όπως και στον κυρίως ναό, σε πέντε ζώνες. Στις δύο ανώτερες περιλαμβάνονται κυρίως μαρτύρια αγίων, όπως αυτά των Γεωργίου, Δημητρίου, Χαραλάμπους, Θεοδώρου του Στρατηλάτου και Νέστορος. Επίσης εικονίζονται σκηνές από τον κύκλο των θαυμάτων των Αρχάγγελων, η Φιλοξενία του Αβραάμ, η Ζωοδόχος Πηγή και η Βρεφοκτονία, που καταλαμβάνει ολόκληρο το μήκος της πέμπτης ζώνης στο νότιο τοίχο. Τέλος, ξεχωριστή θέση κατέχουν οι Κοιμήσεις των αγίων Ιωάννη του Χρυσοστόμου και Εφραίμ του Σύρου, που κυριαρχούν με το μέγεθός τους στο ανώτερο τμήμα του ανατολικού και δυτικού τοίχου αντίστοιχα. Η τρίτη ζώνη καταλαμβάνεται από μετάλλια με προτομές αγίων από τον κόσμο των μοναχών. Στο υπέρθυρο της κεντρικής εισόδου στον κυρίως ναό, οι Αρχάγγελοι Μιχαήλ και Γαβριήλ εικονίζονται να κρατούν δέλτο με επιγραφή, ενώ ακριβώς απέναντί τους, στο υπέρθυρο της δυτικής εισόδου, προτάσσεται η σκηνή του Αναπεσόντα Χριστού. Στην αμέσως επόμενη, εικονίζονται ολόσωμοι άγιοι όπως οι Βαρλαάμ και Ιωάσαφ, Παχώμιος, Μακάριος ο Αλεξανδρεύς, Θεόδωρος ο Γραπτός κ.α. Ανάμεσα σε αυτούς, ο ζωγράφος τοποθετεί, σε περίοπτη θέση δίπλα στη δυτική είσοδο του νάρθηκα, τον κυνοκέφαλο άγιο Χριστοφόρο και στο βόρειο τοίχο μία σκηνή από την Παλαιά Διαθήκη· την Πάλη, δηλαδή, του Σαμψών με το λέοντα. Εκατέρωθεν της εισόδου στον κυρίως ναό παριστάνονται, οι μορφές του Χριστού, της Παναγίας και του Προδρόμου. Η κατώτερη, τέλος,ζώνη φέρει ανεικονικό γεωμετρικό διάκοσμο.

Ο Θεόδωρος εφάρμοσε στην διακόσμηση του καθολικού το καθιερωμένο από τον 16ο αιώνα εικονογραφικό πρόγραμμα για ναούς παρόμοιας αρχιτεκτονικής, όπως το συναντούμε σε καθολικά των Ι.Μονών του Αγίου Όρους[237] και των Μετεώρων[238], αλλά και σε ναούς του 17ου αιώνα στην περιοχή των Αγράφων[239].

[237] Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, 43 κ.ε., Garidis M., La peinture murale, 139 κ.ε, Παλιούρας Α., Οι τοιχογραφίες, 291 κ.ε.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του τρούλλου - συμβολισμός του Ουράνιου κόσμου - διαμορφωμένο κατά την βυζαντινή εποχή[240], δε διαφέρει, στα κύρια μέρη του, από αντίστοιχες συνθέσεις της μεταβυζαντινής περιόδου, κατά τη διάρκεια της οποίας καθιερώνεται και η παρουσία της Παναγίας και του Προδρόμου[241]. Η απεικόνιση, όμως, προσχισματικών Παπών Ρώμης έλκει την καταγωγή από μνημεία της Ρουμανίας[242], καθώς εκεί εικονίζονται ήδη από τον 16ο αιώνα και εντάσσεται η παρουσία τους σε ένα γενικότερο αντιπαπικό και ανθενωτικό κλίμα[243].

Στην περιοχή των Αγράφων, στους ναούς με τρούλλο, ακολουθείται η ίδια εικονογραφική σύνθεση. Εξαίρεση αποτελούν τα καθολικά των Ι.Μ. Σπηλιάς και Δροσάτου όπου, πλην των καθιερωμένων, η απεικόνιση της Ετοιμασίας του Θρόνου και δεκαπέντε προσχισματικών Παπών, μόνο στην Ι.Μ. Σπηλιάς, συνδέουν το συγκεκριμένο εικονογραφικό πρόγραμμα, που αποτελεί επιβίωση παλαιολόγειων προτύπων, με μεταβυζαντινούς ναούς της Ρουμανίας[244].

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού είναι αυτοτελές και επικεντρωμένο στον Ευχαριστιακό χαρακτήρα του χώρου. Σκηνές, όπως η Βρεφοκρατούσα Παναγία, η Λειτουργία των Αγγέλων, η Κοινωνία των Αποστόλων και η Άκρα Ταπείνωση - συμβολικά θέματα με Ευχαριστιακό περιεχόμενο - δε διαφοροποιούνται ως προς τη θέση τους από προγενέστερα μνημεία Αθωνίτικου τύπου. Η απεικόνιση δε του Μελιζόμενου Χριστού στην κόγχη της Πρόθεσης, αντί αυτής του κυρίως Ιερού που είναι και η συνηθέστερη, εξηγείται από τη φύλαξη στο σημείο αυτό του Δισκοπότηρου πριν και μετά τη Θεία Κοινωνία. Η ιστόρηση σκηνών της Παλαιάς Διαθήκης έχει σχέση με τον προεικονιστικό τους χαρακτήρα ως προς το Μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας, ενώ οι απεικονίσεις της Ίασης της Αιμορροούσας γυναικός και της Αποτομής του Προδρόμου αποτελούν εικονιστικές μαρτυρίες της δύναμης της προσευχής (θαύμα) αλλά και της αφοσίωσης, πίστης και μαρτυρίας (μαρτύριο). Οι μορφές του Χριστού Εμμανουήλ και της Μεγάλης Βουλής Αγγέλου συνδέονται με την Παλαιά Διαθήκη και μαζί με την απεικονιση της Παναγίας στο φουρνικό, αποτελούν αναπόσπαστα στοιχεία του εικονογραφικού διάκοσμου του Ιερού, συνήθως απαντώμενα σε αντίστοιχες θέσεις, από τον 16ο ήδη αιώνα σε ναούς παρόμοιας αρχιτεκτονικής[245]. Οι Συλλειτουργούντες Ιεράρχες είναι οι συνηθισμένοι, ενώ αυτοί που ολόσωμοι ή σε μετάλλια πλαισιώνουν τους χώρους του Ιερού, αντιπροσωπεύουν τα Οικουμενικά Πατριαρχεία, σύμφωνα

---

[238] Garidis M., La peinture murale, 168 κ.ε., Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, 37 κ.ε. Επίσης, Panayotidi M., Les eglises des Meteores, 320 κ.ε., Νικονάνος Ν., Μετέωρα, 30, 43, 65, Σοφιανός Δ., Μετέωρα, 27 - 28, 66 κ.ε., 114, εικ. σελ. 62, 64 - 65. Ακόμη, για την Ι.Μ. Κορώνας βλ. Δεριζιώτης Λ., Πρώτη «επίσκεψις», 413 κ.ε. και για την Ι.Μ. Αγίου Παντελεήμονα Αγιάς (1721), Koumoulides J. - Walter C., The Monastery of Saint Panteleimon, 13 κ.ε.

[239] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 93 κ.ε., όπου αναφορά και σε άλλους ναούς του 17ου αιώνα στην περιοχή.

[240] Γκιολές Ν., Ο βυζαντινός τρούλλος, 55 κ.ε., Παπαμαστοράκης Τ., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 39 κ.ε.

[241] Κατά την παλαιολόγεια περίοδο, η Παναγία με τον Πρόδρομο παριστάνονται μόνο στην Όμορφη Εκκλησιά στο Γαλάτσι και στον Άγιο Νικόλαο Μονεμβασίας (Παπαμαστοράκης Τ., ό.π., 80).

[242] Για παράδειγμα στις μονές Cozia (1543) και D'intr'un Lemn (1715) (Stefansescu I., Valachie (texte), 123 - 124 και 171 αντίστοιχα).

[243] Για το θέμα αυτό βλ. παρακάτω, στην εικονογραφική ανάλυση των παραστάσεων του τρούλλου.

[244] Πρβλ. τις παραστάσεις στις Μονές Cepturoaia (1529), Gura - Motrului (1653/1832), Surpatele (1701) και Govora (1711) (Stefanescu I., Valachie, πίν. 30, 86.1, 63 και 33.2 αντίστοιχα).

[245] Ενδεικτικά, στις Ι.Μ. Δοχειαρίου (Παλιούρας Α., Οι τοιχογραφίες, 292 κ.ε.), Δουσίκου, Κορώνας (αδημοσίευτες παραστάσεις) και Πέτρας (Σδρόλια Στ., ό.π., 95 κ.ε, ιδ., 120 κ.ε.).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

με την παράδοση της μεταβυζαντινής εντοίχιας ζωγραφικής. Μάλιστα, στο νότιο τοίχο του Διακονικού παριστάνονται τοπικοί άγιοι σύμφωνα με μία παράδοση που επιχωριάζει κατά την μεταβυζαντινή περίοδο στην περιοχή της Θεσσαλίας[246].

Στον κυρίως ναό, η παράσταση του Ευαγγελισμού τοποθετείται στο δυτικό μέτωπο των επικράνων των ανατολικών κιόνων, θέση που παρατηρείται και σε προγενέστερα μνημεία, όπως στις Ι.Μ. Σταυρονικήτα[247], Μεγάλου Μετεώρου[248], Δουσίκου, Κορώνας[249] και Πέτρας[250]. Ο Χριστολογικός κύκλος ιστορείται, κυρίως, στις τέσσερις καμάρες, με πρώτη την νότια, ενώ οι σκηνές της Αιτήσεως του Ιωσήφ, της Αποκαθήλωσης και του Επιτάφιου Θρήνου συνοδεύουν την παράσταση της Σταύρωσης στον δυτικό τοίχο, σύμφωνα με το καθιερωμένο για ναούς αθωνίτικου τύπου εικονογραφικό πρόγραμμα. Στην ιστόρηση του Χριστολογικού κύκλου παρατηρείται μία προσπάθεια αποφυγής διαχωρισμού των σκηνών του Δωδεκαόρτου, ενώ τα επεισόδια τοποθετούνται ανά ομάδες, σύμφωνα με την χρονολογική σειρά των γεγονότων. Μάλιστα, η Μεταμόρφωση και η Ανάσταση του Χριστού τοποθετούνται στα τεταρτοσφαίρια των κογχών σε πλήρη χρονολογική συνάρτηση με τις παραστάσεις των αντίστοιχων κεραιών[251]. Εξαίρεση αποτελεί η ανατολική καμάρα όπου συνυπάρχουν σκηνές που εμπεριέχουν την έννοια του Βαπτίσματος, όπως οι Ιάσεις του τυφλού και του παραλύτου (Βηθεσδά), μαζί με παραστάσεις του Θεομητορικού κύκλου. Επίσης, σκηνές της Παλαιάς Διαθήκης με προεικονιστικό περιεχόμενο, όπως η Καιόμενη Βάτος, η Κλίμακα του Ιακώβ και οι Τρεις Παίδες εν Καμίνῳ[252] συνδέονται οπτικά με τον Ευαγγελισμό της Θεοτόκου, καθώς τοποθετούνται απέναντι ή και δίπλα σε αυτόν, όπως συμβαίνει, για παράδειγμα και στις Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου[253], Δουσίκου[254], Κορώνας[255] και Πέτρας[256].

Η εξιστόρηση του Ακαθίστου Ύμνου στις κάθετες επιφάνειες του κυρίως ναού απαντάται προηγουμένως στις Ι.Μ. Δουσίκου, Κορώνας[257] και Πέτρας[258], όπως άλλωστε συμβαίνει και με τις σκηνές θαυμάτων στους πλάγιους χορούς.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα δε διαφοροποιείται και αυτό από αντίστοιχα προγράμματα ναών αθωνίτικου τύπου με νάρθηκα καθώς παρόμοιες σκηνές, όπως μαρτυρία. Αί-

---

[246] Ενδεικτικά, στην Ι.Μ. Βυτουμά Καλαμπάκας (1600) (Τριβυζά Ε. - Στ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 13 κ.ε.), στο παλαιό καθολικό της Ι.Μ. Αγίου Στεφάνου Μετεώρων (Vitaliotis I., Saint Etienne, πίν. 26) και στην Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 152, πίν. 67 - 68).

[247] Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, πίν. 13.

[248] Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 116

[249] Αδημοσίευτες παραστάσεις.

[250] Σδρόλια Στ., ό.π., 174 κ.ε., πίν. 96.

[251] Το γεγονός αυτό παρατηρείται σε ναούς με παρόμοια αρχιτεκτονική, ιδίως σε αυτούς η ζωγραφική των οποίων εντάσσεται στην παράδοση της Κρητικής Σχολής.

[252] Για την διττή σημασία των τριών αυτών παραστάσεων και την θεολογική τους ερμηνεία σε σχέση με το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού βλ. Καλομοιράκης Δ., Ερμηνευτικές παρατηρήσεις, 206 κ.ε., ιδίως 208.

[253] Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., ό.π., εικ. σελ. 116, 117.

[254] Αδημοσίευτη παράσταση.

[255] Αδημοσίευτη παράσταση.

[256] Σδρόλια Στ., ό.π., 98.

[257] Αδημοσίευτες παραστάσεις.

[258] Σδρόλια Στ., ό.π., 274 κ.ε.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

νοι αλλά και οι μοναχοί άγιοι συναντώνται στις Ι.Μ. Δουσίκου[259], Βαρλαάμ[260], Κορώνας και Οσίου Μελετίου στον Κιθαιρώνα[261]. Η διαφορά σε σχέση με τα παραπάνω εικονογραφικά προγράμματα, τουλάχιστον τα δύο δημοσιευμένα, έγκειται στο ότι ο Θεόδωρος περιορίστηκε στην απεικόνιση μαρτυρίων των πρώτων κυρίως μηνών του εκκλησιαστικού έτους και χωρίς, μάλιστα, να υπάρχει χρονολογική σειρά μεταξύ τους.

Όπως, λοιπόν, προκύπτει από τα παραπάνω, ο Θεόδωρος, για την εικονογράφηση του καθολικού ακολούθησε το ήδη καθιερωμένο εικονογραφικό πρόγραμμα για ναούς αθωνίτικου τύπου. Η προσπάθειά του αυτή δεν οδήγησε, όμως, σε πιστή αντιγραφή αλλά μπορεί να θεωρηθεί ως μία επιτυχημένη προσαρμογή, σύμφωνη με τις όποιες αρχιτεκτονικές ιδιαιτερότητες του μνημείου[262] και ίσως και με τις επιθυμίες της μοναστικής κοινότητας. Η απουσία από το εικονογραφικό πρόγραμμα νεομαρτύρων αλλά και αγίων γυναικών, σε συνδυασμό με την παρουσία σπανίων εικονογραφικών θεμάτων, όπως ο Ενταφιασμός της Θεοτόκου και οι Κλήροι των Αποστόλων μας, οδηγούν στο συμπέρασμα να το χαρακτηρίσουμε ως «συντηρητικό» με την έννοια της προσκόλλησης σε αρκετά προγενέστερα πρότυπα.

[259] Καρατζόγλου Γ., Η Μονή Αγίας Τριάδος Δρακότρυπας, 144.

[260] Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 55 κ.ε.

[261] Deliyianni - Doris H., Hosios Meletios, 9 κ.ε.

[262] Η κύρια αρχιτεκτονική ιδιαιτερότητα του μνημείου έγκειται στο μεγάλο μήκος της ανατολικής κεραίας του σταυρού σε σχέση με τις υπόλοιπες τρεις (Καρατζόγλου Γ., Η μονή Αγίας Τριάδος, 139 κ.ε.).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Β. Εικονογραφική ανάλυση.

Ο Τρούλλος[263].

Ο Παντοκράτορας.

Ο Παντοκράτορας (εικ. 68) εικονίζεται να κρατά κλειστό Ευαγγέλιο στο αριστερό του χέρι και να ευλογεί με το δεξιό. Πίσω Του προβάλλει ακτινωτή δόξα ενώ ο κάμπος είναι έναστρος. Εκατέρωθεν του προσώπου υπάρχουν τα αρχικά του ονόματός Του: «Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ» και ο προσδιορισμός: «Ο ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ». Στην κυκλική ταινία που τον περιβάλλει αναγράφεται δυσανάγνωστη σήμερα επιγραφή.

Η μορφή του Παντοκράτορα[264] ακολουθεί την εικονογραφική παράδοση του θέματος η οποία παραμένει αναλλοίωτη από τη βυζαντινή εποχή, παρά τις επιμέρους κάθε φορά διαφοροποιήσεις. Η απεικόνισή Του συνοδευόμενη από ακτίνες δεν είναι πολύ συνηθισμένη καθώς τη συναντούμε σε μικρό αριθμό μνημείων, όπως, για παράδειγμα στις Ι.Μ. Δοχειαρίου, Ιβήρων[265] και Σταυρονικήτα[266], αλλά και σε ναούς της Ρουμανίας[267]. Πρόκειται για ένα εικονογραφικό στοιχείο που σε παραλλαγμένη μορφή απαντά ήδη από την παλαιολόγεια περίοδο[268] και συνδέεται με την Παλαμική διδασκαλία περί «ακτίστου φωτός»[269].

Οι Ουράνιες Δυνάμεις.

Στην επόμενη ζώνη εικονίζονται η Παναγία, ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος και οι Αγγελικές Δυνάμεις (εικ. 68). Η Παναγία αποδίδεται μετωπική και δεομένη, όπως και ο Πρόδρομος που κρατά ειλητό και σταυροφόρο ράβδο[270]. Επίσης μετωπικοί και κρατώντας σκήπτρο και σφαίρα απεικονίζονται και οι άγγελοι εκτός από δύο που συγκρατούν με τα χέρια τους το μετάλλιο στο οποίο εικονίζεται η μορφή του Παντοκράτορα. Ανάμεσά τους και εναλλάξ παριστάνονται τα υπόλοιπα τάγματα των αγγέλων[271].

Η διάταξη των μορφών της ζώνης αυτής αλλά και οι στάσεις τους είναι αρκετά συνηθισμένες σε αντίστοιχες παραστάσεις τρούλλων της μεταβυζαντινής εποχής[272]. Διαφοροποιείται, όμως, ως προς την απεικόνιση των δύο αγγέλων που ίπτανται κρατώντας το μετάλλιο του Παντοκράτορα.

---

[263] Η εικονογράφηση του τρούλλου διατηρείται σε αρκετά καλή κατάσταση εκτός ενός τμήματος του τυμπάνου στο οποίο έχει αυτή καταπέσει.

[264] Για τον Παντοκράτορα βλ. Timken - Matthews J., The Changing Interpretation, 419 κ.ε., Παπαμαστοράκης Τ., Ο διάκοσμος του τρούλλου, 95 κ.ε., όπου και προγενέστερη βιβλιογραφία.

[265] Millet G., Athos, πίν. 221.1 και 255.1 αντίστοιχα.

[266] Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, 45, πίν. 20.

[267] Ενδεικτικά, στο Voronet και στη Sucevita (Henry P., Moldavie du Nord, πίν. XIII.1 και LVII αντίστοιχα).

[268] Στη Bogorodeca Ljeviska στο Prizren, στο Staro Nagoritsino και στο Lesnovo (Παπαμαστοράκης Τ., ό.π., 114 - 115, πίν. 12 - 13, 16, 18).

[269] Παπαμαστοράκης Τ., ό.π., 344.

[270] Η απεικόνιση της Παναγίας και του Προδρόμου στον τρούλλο τονίζει το δόγμα της Ενσαρκώσεως και της Θυσίας του Κυρίου (Γκιολές Ν., Ο βυζαντινός τρούλλος, 119, Παπαμαστοράκης Τ., ό.π., 142 κ.ε., 153 κ.ε.).

[271] Για τη διαίρεση των Αγγέλων σε εννέα τάγματα και το νόημα αυτών βλ. Παπαμαστοράκης Τ., ό.π., 158 κ.ε., όπου σχετική βιβλιογραφία και παράθεση πηγών.

[272] Ενδεικτικά, στις Ι.Μ. Κουτλουμουσίου, Διονυσίου, Δοχειαρίου, Ιβήρων (Millet G., ό.π., πίν. 159.1, 195.3, 221.1 και 255. 1 - 2 αντίστοιχα), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 100 - 101) και Πέτρας (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 104, πίν. 21 - 22).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Πρόκειται για μία στάση που έλκει την καταγωγή από τη σκηνή της Αναλήψεως[273] και η οποία απαντάται σε μνημεία της βυζαντινής εποχής, κυρίως στην περιοχή της Μακεδονίας[274] ενώ στην μεταβυζαντινή, στον Ελλαδικό χώρο, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως όχι συχνή, καθώς παραλλαγή αυτής απαντούμε σε έργα Λινοτοπιτών, κυρίως, ζωγράφων[275], ενώ στην περιοχή των Αγράφων, κατά τον 17ο αιώνα, στο παλαιό καθολικό της Ι.Μ. Σπηλιάς και στην Ι.Μ. Προφήτη Ηλία Πετροχωρίου[276]. Αντίθετα, την ίδια περίοδο, η απεικόνιση αγγέλων, που κρατούν μετάλλιο σε θόλους ή φουρνικά, είναι πιο συχνή σε μνημεία της Ρουμανίας[277]. Παρόμοια, επίσης, της παράστασής μας απεικόνιση συναντούμε στον τρούλλο του καθολικού της Ι.Μ. Αγίου Παντελεήμονα Αγιάς[278].

Οι Προφήτες.

Στην επόμενη ζώνη, ανάμεσα στα παράθυρα, εικονίζονταν εννέα ολόσωμοι προφήτες. Από αυτούς διατηρούνται σε καλή κατάσταση οι πέντε, ένας, ο Δανιήλ, σώζεται μέχρι την μέση ενώ από τους υπόλοιπους, σε δύο σώζονται μόνο οι κεφαλές τους με αποτέλεσμα να μην είναι δυνατή η ταύτισή τους και ο ένατος έχει καταπέσει πλήρως. Όλοι τους κρατούν ανοικτά ειλητά και με έντονες κινήσεις ο καθένας στρέφεται προς τα άνω, όπου βρίσκεται ο Παντοκράτορας. Παράλληλα, παρατηρείται μία διαλογική και κατά ζεύγη παρουσίαση των προφητών. Πρόκειται για ένα εικονογραφικό σχήμα που απαντάται ήδη στη παλαιολόγεια εποχή[279] και το οποίο επιβιώνει και κατά την μεταβυζαντινή, ειδικά σε ναούς που ακολουθούν την παράδοση της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος[280]. Η διατήρηση των τοιχογραφιών δεν μας επιτρέπει την ταύτιση των ζευγών των προφητών παρά τον εντοπισμό τους, με εξαίρεση τους προφήτες Σολομώντα και Δαυίδ[281].

Ο Μωυσής («Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΜΩΥΣΗΣ») φέρει χιτώνα και ιμάτιο, καθώς και τον χαρακτηριστικό πίλο των προφητών (εικ. 69). Έχει στάση έντονου διασκελισμού προς τα δεξιά ενώ συγ-

---

[273] Παπαμαστοράκης Τ., Ο διάκοσμος του τρούλλου, 166.

[274] Για παράδειγμα, στην Ολυμπιώτισσα (Constantinides E., Panagia Olympiotissa, πίν. 10) και στο Staro Nagoritsino (Millet - Frolow, Yougoslavie III, πίν. 72.1). Για το θέμα βλ. Παπαμαστοράκης Τ., ό.π., 166, όπου και άλλα παραδείγματα.

[275] Στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας, στον Άγιο Νικόλαο Κλειδωνιάς Κόνιτσας, στον Άγιο Νικόλαο Σαρακήνιστας και στην Κοίμηση Θεοτόκου Ελαφότοπου (Τούρτα Α., Οι ναοί, 136, πίν. 75α, 106β). Επίσης, στην Ι.Μ. Ραβενίων (Γιακουμής Γ., Μονή Ραβενίων, πίν. 35).

[276] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 389, υποσ. 80.

[277] Ενδεικτικά, στο Voronet (Henry P., Moldavie du Nord, πίν. XXVI. 1, Vasiliu A., Monasteres de Moldavie, πίν. 157), στο Humor (Henry P., ό.π., πίν. XXVI. 2, Vasiliu A., ό.π., πίν. 113) και στη Vatra Moldovitei (Vasiliu A., ό.π., πίν. 104).

[278] Αδημοσίευτη παράσταση.

[279] Παπαμαστοράκης Τ., ό.π., 223 κ.ε., όπου και σχετικά παραδείγματα.

[280] Πρβλ. τις απεικονίσεις των προφητών στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 34 - 37), στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 117 κ.ε., πίν. 43 a - b, 44 a - b), στην Ι.Μ. Γηρομερίου (Τσιουρής Ι., Μονή Γηρομερίου, 19 - 20, πίν. 11 - 13), στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας και στον Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου (Τούρτα Α., ό.π., 140 κ.ε., πίν. 81α - 89β).

[281] Για την απεικόνιση του ζεύγους των προφητών Δαυίδ και Σολομώντα στην παλαιολόγεια περίοδο βλ. Παπαμαστοράκης Τ., ό.π., 226 κ.ε.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

χρόνως τείνει προς τα πίσω, όπου στρέφει το πρόσωπό του. Με το δεξί χέρι δείχνει το ειλητό που κρατά, στο οποίο αναγράφεται: «ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΕΚ ΤΩΝ ΑΔΕΛΦΩΝ ΜΟΥ ΑΝΑΣΤΗΣΑΙ ...»[282].

Η απεικόνιση του προφήτη με μανδύα και ιμάτιο[283] αλλά και η στάση του απαντώνται στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας[284] και στην Ι.Μ. Γηρομερίου[285] αλλά και σε φορητές εικόνες[286], μαρτυρώντας την προέλευση του εικονογραφικού προτύπου που χρησιμοποίησε ο Θεόδωρος.

Ο **Δαυίδ** («Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΔΑΒΙΔ») φέρει πολυτελή ενδυμασία, χιτώνα κοσμημένο με ερμίνα και στέμμα (εικ. 70). Εικονίζεται μετωπικός, αλλά κοιτά προς τα δεξιά όπου βρίσκεται ο Σολομών, κρατά ανεπτυγμένο ειλητό με το δεξιό του χέρι όπου αναγράφεται: «ΤΩ ΛΟΓΩ ΤΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΟΙ ΟΥΡΑΝΟΙ ΕΣΤΕΡΕΩΘΗΣΑΝ»[287].

Με παρόμοια στάση απαντάται προηγουμένως ο προφήτης[288] στην Ι.Μ. Γηρομερίου[289], στο παλαιό καθολικό της Ι.Μ. Αγίου Στεφάνου[290], στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας, στον Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου[291] και στην Ι.Μ. Πέτρας[292]. Ειδικά, όμως, η επένδυση του μανδύα με ερμίνα συνδέει την παράστασή μας με τις αντίστοιχες των Λινοτοπιτών ζωγράφων, παρόλο που το χωρίο του ειλητού απαντάται προηγουμένως μόνο στην Ι.Μ. Γηρομερίου.

Ο **Σολομών** («Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΣΟΛΟΜΩΝ») είναι μετωπικός, φέρει και αυτός πολυτελή ενδυμασία και στέμμα, έχει ανασηκωμένο σε χειρονομία λόγου το δεξιό του χέρι, ενώ στο αριστερό κρατά ανεπτυγμένο ειλητό με δυσανάγνωστο περιεχόμενο (εικ. 71).

Η απεικόνιση του προφήτη[293] με βασιλικά ενδύματα, στέμμα και μανδύα, που δένει με κόμπο στο ύψος του ώμου[294], απαντάται προηγουμένως στην Ι.Μ. Γηρομερίου[295] αλλά και σε φορητές

---

[282] Δευτερονόμιο, ιη΄. 15 - 16 (Ερμηνεία,141, 290). Το ίδιο κείμενο προτείνει η Πηγή Ε΄ της Ερμηνείας (290).

[283] Συνήθως, ο Μωυσής εικονίζεται με ιερατική ενδυμασία και μετωπικός. Πρβλ. τις παραστάσεις των Ι.Μ. Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, πίν. 30), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 105) και Πέτρας (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 111, πίν. 29), καθώς και στους ναούς του Αγίου Νικολάου Βίτσας και Αγίου Μηνά Μονοδενδρίου (Τούρτα Α., Οι ναοί, 140, πίν. 81 α - β).

[284] Semoglou A., Saint Nicolas, 96, πίν. 80a.

[285] Τσιουρής Ι., Μονή Γηρομερίου, 19, πίν. 12.

[286] Πρβλ. τις φορητές εικόνες Άνωθεν οι Προφήται (16ος αι.) και αυτήν του Μιχαήλ Δαμασκηνού που απεικονίζει τον προφήτη Μωυσή, στο Ελληνικό Ινστιτούτο της Βενετίας (Chatzidakis M., Icones, 23 κ.ε., πίν. 8 - 9 και 61, πίν. 25 αντίστοιχα).

[287] Ψαλμοί, λβ΄. 6. Το χωρίο διαφέρει από αυτό που προτείνει η Ερμηνεία (77, 262, 289).

[288] Για τις απεικονίσεις του προφήτη σε τρούλλους της βυζαντινής εποχής βλ. Παπαμαστοράκης Τ., Ο διάκοσμος του τρούλλου, 240 - 242.

[289] Τσιουρής Ι., Μονή Γηρομερίου, 19, πίν. 12.

[290] Vitaliotis I., Saint Etienne, 309, πίν. 132.

[291] Τούρτα Α., ό.π., 141, πίν. 82 α - β.

[292] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 108, πίν. 23.

[293] Με παρόμοια χαρακτηριστικά περιγράφεται από την Ερμηνεία (77, 262, 289).

[294] Συνήθως, στην εντοίχια μεταβυζαντινή ζωγραφική ο προφήτης εικονίζεται με μανδύα που σταθεροποιείται με πόρπη μπροστά στο στήθος. Πρβλ. τις απεικονίσεις του στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας, στον Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου (Τούρτα Α., ό.π., 141, 82 α - β, 83β) και στην Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., ό.π., 108, πίν. 23).

[295] Τσιουρής Ι., Μονή Γηρομερίου, 19, πίν. 12.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

εικόνες, όπως, για παράδειγμα, σε αυτές με θέμα την Παναγία ως «Κυρία των Αγγέλων» (± 1500) και ως «Η Πάντων Ελπίς» (μέσα 16ου αι.) της Κέρκυρας[296].

Ο **Ζαχαρίας** («Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΖΑΧΑΡΙΑΣ») είναι σχεδόν μετωπικός, εικονίζεται σε γεροντική ηλικία με μακριά κόμη και γενειάδα, φέρει τον πίλο των προφητών και ιερατική ενδυμασία (εικ. 72). Στρέφει το πρόσωπό του προς τα αριστερά, έχει υψωμένο το αριστερό χέρι και στο ειλητό που κρατά αναγράφεται: «ΕΥΛΟΓΗΤΟΣ ΚΥΡΙΟΣ Ο ΘΕΟΣ ΤΟΥ ΙΣΡΑΗΛ»[297].

Πρόκειται για τον πατέρα του Προδρόμου και όχι για το συνονόματό του που εικονίζεται σε νεαρή ηλικία και αγένειος[298]. Η τοποθέτησή του στον τρούλλο παρόλο που αναφέρεται και από τον Διονύσιο τον εκ Φουρνά[299] δεν είναι συχνή και παρόμοια εικονίζεται στην Περίβλεπτο Μυστρά[300], στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας και στον Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου[301] καθώς και στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας[302]. Μάλιστα, στη συγκεκριμένη παράσταση της Ι.Μ. Δρακότρυπας, ο Προφήτης αποδίδεται με τα ίδια χαρακτηριστικά και ενδυμασία με την σκηνή των Εισοδίων της Παναγίας του ιδίου ναού.

Ο προφήτης **Ωσηέ** («Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΩΣΙΕ») εικονίζεται σε ώριμη ηλικία με κοντή κόμη και γενειάδα, φέρει χιτώνα και ιμάτιο (εικ. 73). Αποδίδεται με έντονη κίνηση προς τα αριστερά η οποία τονίζεται περισσότερο με αντικίνηση της κεφαλής και του άνω μέρους του σώματός του στην αντίθετη κατεύθυνση. Κρατά ειλητό στο οποίο διακρίνεται η φράση: «ΠΟΥ ΣΟΥ ΘΑΝΑΤΕ ΤΟ ΚΕΝΤΡΟΝ.....»[303].

Η απόδοση της μορφής του είναι σύμφωνη με την περιγραφή της Ερμηνείας[304] και του κειμένου του Ελπίου[305] αλλά και με αντίστοιχες απεικονίσεις άλλων ναών, όπως της Αγίας Σοφίας Τραπεζούντας[306], του παλαιού καθολικού της Ι.Μ. Αγίου Στεφάνου[307] και του Αγίου Νικολάου Βίτσας[308].

---

[296] Βοκοτόπουλος Π., Εικόνες της Κέρκυρας, 24 κ.ε., πίν. 15 και 35 κ.ε., πίν. 104 αντίστοιχα.

[297] Λουκ. α΄, 68.

[298] Για παράδειγμα, στις Ι.Μ. Ολυμπιώτισσας (Constantinides E., Panagia Olympiotissa, 109, πίν. 136), Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, πίν. 28) και Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 37), στο νάρθηκα της Ι.Μ. Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 92, πίν. 33) και στην Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 111, πίν. 30).

[299] Ερμηνεία, 79.

[300] Μουρίκη Ντ., Βιβλικαί προεικονίσεις, 232, πίν. 83.

[301] Τούρτα Α., Οι ναοί, 144, πίν. 86 α - β.

[302] Στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας, ο προφήτης Ζαχαρίας συναπεικονίζεται με άλλους προφήτες στις κάθετες επιφάνειες του ναού, με παραπλήσια της παράστασής μας χαρακτηριστικά αλλά με διαφορετικό περιεχόμενο του ειλητού (Semoglou A., Saint Nicolas, 95, πίν. 79b).

[303] Ωσηέ, ιγ΄. 14.

[304] Ερμηνεία, 289.

[305] Χατζηδάκης Μ., Εκ των Ελπίου, 411.

[306] Talbot - Rice D., Hagia Sophia, 116. Επίσης, Παπαμαστοράκης Τ., Ο διάκοσμος του τρούλλου, 271, όπου κατάλογος βυζαντινών μνημείων στα οποία εντοπίζεται απεικόνιση του προφήτη Ωσηέ.

[307] Vitaliotis I., Saint Etienne, 307, πίν. 129.

[308] Τούρτα Α., ό.π., 143, πίν. 84β.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

Οι Ευαγγελιστές.

Στο νοτιοανατολικό σφαιρικό τρίγωνο, ο ευαγγελιστής[309] **Μάρκος** (εικ. 74), καθισμένος σε θρόνο με ερεισίνωτο και συνοδευόμενος από τον λέοντα - σύμβολό του, γράφει σε κώδικα τα πρώτα λόγια του ευαγγελίου: «ΑΡΧΗ ΤΟΥ ΕΥΑΓΓΕ»[310]. Ολόκληρος ο χώρος πίσω από τον Ευαγγελιστή καταλαμβάνεται από κτίσματα.

Η απεικόνιση του Ευαγγελιστή Μάρκου να γράφει σε κώδικα δεν είναι πολύ συχνή[311] και απαντά προηγουμένως στο Πρωτάτο[312], στο παλαιό καθολικό της Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου[313], στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών[314], στον Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου[315] και στην Ι.Μ. Πέτρας[316]. Η στάση, όμως, του ευαγγελιστή διαφοροποιείται από το σύνολο των παραστάσεων καθώς εικονίζεται να έχει το ένα πόδι επάνω στο άλλο. Πρόκειται για μία ασυνήθιστη κίνηση μορφής, την οποία συναντούμε, τόσο στην εντοίχια ζωγραφική[317], όσο και σε φορητές εικόνες[318] και χειρόγραφα[319] και με την οποία αποδίδονται και οι υπόλοιποι ευαγγελιστές πλην του Ιωάννη. Το θέμα του συνοδεύοντος συμβόλου του ευαγγελιστή[320], απεικονιζόμενο στον ίδιο πίνακα, που παρατηρείται και στους υπόλοιπους ευαγγελιστές του μνημείου μας, απαντά σε έργα της της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος για να αποκτήσει στη συνέχεια μία ευρύτερη χρήση[321]. Στην περιοχή των Αγράφων θα

---

[309] Για τους ευαγγελιστές βλ. Hunger H. - Wessel K., Evangelisten, 452 - 507, Spatharakis I., The Left - handed Evangelist, 3 κ.ε.

[310] Μάρκ. α΄, 1.

[311] Συνήθως εικονίζεται να διαβάζει από κώδικα. Πρβλ. τις παραστάσεις των Ι.Μ. Κουτλουμουσίου, Διονυσίου, Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 159.1, 195.2 και 215.1 αντίστοιχα) και Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 100), καθώς και στην πλειοψηφία των μνημείων του 17ου αιώνα στην περιοχή των Αγράφων (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 116).

[312] Millet G., ό.π., πίν. 36.1.

[313] Georgitsoyanni E., Les peintures murales, 96 - 97, πίν. 32.

[314] Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 34.

[315] Τούρτα Α., Οι ναοί, 137, πίν. 78β.

[316] Σδρόλια Στ., ό.π., 115, πίν. 33.

[317] Για παράδειγμα, βλ. την παράσταση του Ευαγγελιστή Μάρκου στο παρεκκλήσιο του Προδρόμου στο ναό της Γεννήσεως του Χριστού στο Arbanassi (1632) (Praschkov L., Arbanassi, πίν. 135), στην Ι.Μ. Ραβενίων (Γιακουμής Γ., Μονή Ραβενίων, πίν. 28), στον Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου (φάση 1734) και στο ναό του Αγίου Αθανασίου στο Ντουρμάνι Βερμίου (1736) (Τούρτα Α., Οι Γιαννιώτες ζωγράφοι, 181, πίν. 18 και 17 αντίστοιχα). Επίσης, βλ. παρόμοια στάση του ευαγγελιστή Λουκά στο παλαιό καθολικό της Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου (Georgitsoyanni E., ό.π., 96, πίν. 31) και του Ματθαίου στους Αγίους Αποστόλους Θεσσαλονίκης (Ξυγγόπουλος Α., Η ψηφιδωτή διακόσμησις, 40 - 41, πίν. 12) και στο παρεκκλήσιο του Αγίου Δημητρίου (1721) της Ι.Μ. Βατοπαιδίου (Spatharakis I., ό.π., πίν. 130).

[318] Πρβλ. τη φορητή εικόνα, του ευαγγελιστή Λουκά (15ος αι.) από το Arbanassi (Praschkov L., ό.π., πίν. 13).

[319] Βλ. την απεικόνιση του ευαγγελιστή Λουκά σε μικρογραφία από τετραευαγγέλιο της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Σόφιας (13ος αι.) (Grabar A., Les influences orientales, πίν. XI.1).

[320] Για τα σύμβολα των ευαγγελιστών βλ. Wessel K., Evangelistensymbolen, 508 κ.ε., Nelson P., The Iconography, 15 κ.ε., 113 κ.ε., Πανσέληνου Ν., Τα σύμβολα των Ευαγγελιστών, 79 κ.ε.

[321] Ενδεικτικά, στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 34 - 37), στην Ι.Μ. Βαρλαάμ (Σδρολια Στ., Ζωγραφικός διάκοσμος, πίν. πίν. 46), στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 119 κ.ε., πίν.45a - b, 46) και στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας (Semoglou A., Saint Nicolas, πίν. 3 - 5a - b). Επίσης, στους ναούς του Αγίου Νικολάου Βίτσας και Αγίου Μηνά Μονοδενδρίου (Τούρτα Α., Οι ναοί, 138, με αναφορά και σε άλλους ναούς του 17ου αι.), στο παλαιό καθολικό της Ι.Μ. Αγίου Στεφάνου (Vitalio-

το συναντήσουμε σε όλες τις παραστάσεις των ευαγγελιστών (εικ. 407, 499, 501) πλην αυτών του παρεκκλησίου της Ι.Μ. Κορώνας[322].

Με παρόμοιο της παράστασής μας σχήμα παριστάνεται ο ευαγγελιστής στις Ι.Μ. Σπηλιάς και Δροσάτου καθώς και στο παρεκκλήσιο του Αγίου Αντωνίου της Ι.Μ. Αγίου Αθανασίου Τσαριτσάνης Ελασσόνας. Στον τύπο του γραφέα εικονίζεται, επίσης, στην Κοίμηση Πετροχωρίου και στις Ι.Μ. Κώστη (εικ. 383) και Βράχας (εικ. 407). Αντίθετα, στην Ι.Μ. Δομιανών και στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Μάραθο η στάση περισυλλογής του ευαγγελιστή και η στροφή του προς τον ουρανό, από όπου προβάλλουν ακτίνες, αποτελούν στοιχεία που μαρτυρούν πρότυπο κοινό με αυτό των ζωγράφων Κωνσταντίνου και Αθανασίου στο Άγιον Όρος[323].

Στο νοτιοδυτικό σφαιρικό τρίγωνο, μεγάλο τμήμα της διακόσμησης του οποίου έχει καταπέσει, διακρίνεται, μπροστά σε οικοδομήματα, μέρος του σώματος του ευαγγελιστή Λουκά (εικ. 75), που κάθεται σε θρόνο με χαμηλό ερεισίνωτο να ζωγραφίζει την φορητή εικόνα της Παναγίας, από την οποία σώζεται ένα μικρό τμήμα. Πίσω από τον Λουκά παριστάνεται το σύμβολό του και ένας άγγελος που κρατά ανοικτό κώδικα με χωρίο από την αρχή του Ευαγγελίου του[324].

Πρόκειται για μία απεικόνιση η οποία απαντάται ήδη από τον 14ο αιώνα[325]. Η χρησιμοποίηση του συγκεκριμένου εικονογραφικού τύπου από τους ζωγράφους της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος[326] και από Κρήτες ζωράφους φορητών, κυρίως, εικόνων[327] είχε ως αποτέλεσμα τη

---

tis I., Saint Etienne, πίν. 146 - 151) και στο καθολικό της Ι.Μ. Ρεντίνας (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 114, όπου αναφορά και σε άλλους ναούς των Αγράφων). Την παρουσία του αντίστοιχου συμβόλου δίπλα σε κάθε ευαγγελιστή προτείνει και η Ερμηνεία (151).

[322] Η απουσία του συμβόλου του κάθε ευαγγελιστή από την παράστασή του είναι συχνή σε εντοίχιες παραστάσεις έργων της Κρητικής Σχολής, όπου, συνήθως, τα σύμβολα εικονίζονται ανεξάρτητα, στα μεσοδιαστήματα μεταξύ των σφαιρικών τριγώνων του τρούλλου. Πρβλ. τις παραστάσεις στην Μολυβοκκλησιά (Millet G., Athos, πίν. 154.1) και στις Ι.Μ. Δουσίκου, Κορώνας (Σδρόλια Στ., ό.π., 114, υποσ. 79) και Γηρομερίου (Τσιουρής Ι., Μονή Γηρομερίου, 21, πίν. 7). Σε άλλα, ωστόσο, μνημεία της ίδιας Σχολής, στα μεσοδιαστήματα των σφαιρικών τριγώνων παριστάνονται άγγελοι σε προτομή· ενδεικτικά, βλ. τις Ι.Μ. Κουτλουμουσίου, Διονυσίου (Millet G., ό.π., πίν. 159.1, 195.2), Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, πίν. 38 - 39) και Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 100 - 101).

[323] Στο καθολικό της Ι.Μ. Φιλοθέου και στα Κυριακά των Σκήτεων της Αγίας Άννας και της Ξενοφώντος (Τσιγάρας Γ., Οι ζωγράφοι, 144, πίν. 119.β, 120 α - β αντίστοιχα, όπου και σχετική βιβλιογραφία).

[324] Η παρουσία του αγγέλου, ως αγγελιοφόρου του Θεού στον ευαγγελιστή, είναι αρκετά συχνή σε έργα της μεταβυζαντινής εποχής και παρατηρείται τόσο στις δύο κυρίαρχες Σχολές του 16ου αιώνα όσο και σε μεταγενέστερους ζωγράφους που ακολουθούν την παράδοση των Σχολών αυτών. Για παράδειγμα βλ. τις παραστάσεις στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 35 - 36), στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, πίν. 45a), στις Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας, Διονυσίου και Κουτλουμουσίου (Millet G., ό.π., πίν. 115.3, 195.2 και 159.1 αντίστοιχα), στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας και στον Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου (Τούρτα Α., Οι ναοί, 138, όπου και σχετική για το θέμα βιβλιογραφία), καθώς και στην Ι.Μ. Ραβενίων (Γιακουμής Γ., Μονή Ραβενίων, πίν. 19, 28, 59). Η παρουσία αυτή του αγγέλου παρατηρείται, στην περιοχή των Αγράφων, και στις Ι.Μ. Σπηλιάς και Δροσάτου. Για το θέμα της Θεϊκής καθοδήγησης στους ευαγγελιστές και την μορφή με την οποία αυτή, μερικές φορές, εικονογραφείται βλ., επίσης, Spatharakis I., A Dove Whispers, 267 κ.ε.

[325] Χαρακτηριστική είναι η σκηνή στο Mateic (Petkovits Vl., La peinture Serbe, pl. CXLIV).

[326] Στις Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 35) και Ελεούσας, στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., ό.π., 120 κ.ε., πίν. 46, όπου και αναλυτική για το θέμα βιβλιογραφία) και στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας (Millet G., ό.π., πίν. 255. 2, Semoglou A., Saint Nicolas, 26, πίν. 4b).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

διάδοσή του στην εντοίχια ζωγραφική των επόμενων εποχών. Παρόλο που μεγάλο τμήμα της παράστασής μας έχει καταπέσει, μπορούμε να ανιχνεύσουμε στη στάση του ευαγγελιστή, στον άγγελο που κρατά ανοικτό κώδικα και στα υπολείμματα των κτιρίων, πρότυπο αντίστοιχο αυτού των παραστάσεων των Ι.Μ. Σπηλιάς (εικ. 501) και Δροσάτου καθώς και του παρεκκλησίου του Αγίου Αντωνίου της Ι.Μ. Αγίου Αθανασίου Τσαριτσάνης Ελασσόνας. Με βάση, λοιπόν, τις παραπάνω σκηνές παρατηρούμε ότι ο Θεόδωρος χρησιμοποιεί έναν εικονογραφικό τύπο που απαντά προηγουμένως στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών, στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας, στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας και στον Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου[328] διαφοροποιούμενος ως προς την απεικόνιση του αγγέλου που κρατά την εικόνα. Πρόκειται για στοιχείο που προέρχεται από έναν άλλο εικονογραφικό τύπο απαντώμενο σε φορητές εικόνες και ο οποίος καθιερώθηκε με το έργο του Θεοτοκόπουλου και του Δαμασκηνού[329]. Η ύπαρξη στο καθολικό της Ι.Μ. Αγίου Παντελεήμονα Αγιάς (1721)[330] παρόμοιου τύπου μαρτυρεί την ύπαρξη συγκεκριμένου προτύπου και όχι τη δημιουργία αυτού από τον ζωγράφο μας.

Με παραπλήσιο εικονογραφικό τύπο εικονίζεται ο ευαγγελιστής στην Αγία Παρασκευή Πετροχωρίου, στα παρεκκλήσια του Προδρόμου της Ι.Μ. Κορώνας και των Αποστόλων της Ι.Μ. Ρεντίνας, στην Ι.Μ. Κώστη (εικ. 383) και στον Άγιο Νικόλαο Ρεντίνας. Στα δύο πρώτα μνημεία, η απεικόνιση της αναρτημένης από νοητό τοίχο εικόνας είναι επηρεασμένη από την παράσταση της Ι.Μ. Αναπαυσά[331], με τη διαφορά ότι εδώ ο Λουκάς ζωγραφίζει. Επίσης, ως ζωγράφος αποδίδεται και στον Άγιο Γεώργιο Ρεντίνας (εικ. 357), όπου ακολουθείται ο βασισμένος σε χαμένη σήμερα φορητή εικόνα του Δαμασκηνού εικονογραφικός τύπος[332]. Μάλιστα, η ύπαρξη στο Βυζαντινό Μουσείο ενός ανθίβολου από την Κέρκυρα (ΒΜ4224) με παρόμοιο της παράστασής μας εικονογραφικό σχήμα[333], χαρακτηριστικό του οποίου αποτελεί ο ένθρονος ευαγγελιστής και η παρουσία μόνο δύο αγγέλων, μας οδηγεί στην υπόθεση της προέλευσης του συγκεκριμένου τύπου από την περιοχή των Επτανήσων. Τέλος στα υπόλοιπα μνημεία ο ευαγγελιστής εικονίζεται στον τύπο του γραφέως[334] (εικ. 407).

---

[327] Ενδ. βλ. τις φορητές εικόνες του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου στο Μουσείο Μπενάκη (Χατζηδάκη Ν., Εικόνες, 55 κ.ε., πίν. 49), της Συλλογής Λοβέρδου (17ος αι.) (Χατζηδάκης Μ., Εκ των Ελπίου, πίν. 17, όπου και άλλα παραδείγματα) και του Μουσείου Ζακύνθου (αρχές 18ου αι.) (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Εικόνες της Ζακύνθου, 184 - 186, εικ. σελ. 185, Μυλωνά Ζ., Μουσείο Ζακύνθου, 278, εικ. σελ. 279).

[328] Τούρτα Α., Οι ναοί, 137, πίν. 79α.

[329] Πρβλ. τις φορητές εικόνες του Θεοτοκόπουλου, στο Μουσείο Μπενάκη (Χατζηδάκης Μ., Εκ των Ελπίου, 109 κ.ε. πίν. 11, όπου και άλλα παραδείγματα) και του Μουσείου Ζακύνθου (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., ό.π., 184 - 186, εικ. σελ. 185, όπου και σχετική βιβλιογραφία).

[330] Koumoulides J. - Walter C., The Monastery of Saint Panteleimon, πίν. 24.

[331] Chatzidakis M., Reserches, πίν. 4. Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 160 - 161.

[332] Πρβλ. τη φορητή εικόνα του Μουσείου Ζακύνθου (αρχές 18ου αι.) (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., ό.π., 184 - 186, εικ. σελ. 185, Μυλωνά Ζ., ό.π., 278, εικ. σελ. 279).

[333] Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., ό.π., 184. Το ανθίβολο είναι αδημοσίευτο αλλά περιγράφεται από τη συγγραφέα.

[334] Στις Ι.Μ. Βράχας και Δομιανών, καθώς και στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Μάραθο. Για τον εικονογραφικό αυτόν τύπο που είναι και ο πλέον συχνός στην περιοχή των Αγράφων κατά τον προηγούμενο αιώνα βλ. Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 117 - 118, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Στο βορειοδυτικό σφαιρικό τρίγωνο ο ευαγγελιστής **Ματθαίος** (εικ. 76), καθισμένος σε πολυτελή θρόνο, ξύνει με μαχαίρι («γλύφανον») τη γραφίδα («δόνακα»)[335], ενώ μπροστά του βρίσκεται γραφείο και κλειστός κώδικας. Μπροστά του στέκεται άγγελος κρατώντας ανοικτό κώδικα στον οποίο αναγράφεται: «ΒΙΒΛΟΣ ΓΕΝΝΕΣΕΩΣ ....»[336], ενώ πίσω του ένας δεύτερος άγγελος που απευθύνεται σε αυτόν με χειρονομία λόγου. Το βάθος της σκηνής καταλαμβάνεται από κτίρια, ανάμεσα στα οποία και στον ευαγγελιστή ορθώνονται δύο πεσσοί που δημιουργούν μία λανθάνουσα αίσθηση βάθους.

Η απεικόνιση του ευαγγελιστή Ματθαίου να ξύνει τη γραφίδα[337] εμφανίζεται στη βυζαντινή εντοίχια ζωγραφική μετά το 1300[338], ενώ απαντάται και σε μικρογραφίες χειρογράφων της ίδιας περιόδου[339]. Η όχι συχνή αυτή σκηνή χρησιμοποιείται και από ζωγράφους της μεταβυζαντινής εποχής[340] έχοντας πάντοτε μία περιορισμένη απήχηση, ενώ θα τη συναντήσουμε και σε απεικονίσεις άλλων ευαγγελιστών[341]. Ο πολυτελής δε με μπαρόκ διακόσμηση θρόνος αλλά και οι δύο πεσσοί, των οποίων η γένεση των τόξων χάνεται στο άνω τμήμα της σκηνής, έλκουν την καταγωγή από έργα επηρεασμένα από τη δυτική τέχνη, όπως τα συναντούμε σε ικανό αριθμό φορητών εικόνων της Επτανήσου[342]. Με παρόμοιο εικονογραφικό τύπο αποδίδεται ο ευαγγελιστής Ματθαίος στην Ι.Μ. Σπηλιάς (εικ. 499) και στο παρεκκλήσιο του Αγίου Αντωνίου της Ι.Μ. Αγίου Αθανασίου Τσαριτσάνης (εικ. 306), γεγονός που μας οδηγεί στην διαπίστωση της ύπαρξης συγκεκριμένου προτύπου.

Στην περιοχή των Αγράφων, παρόμοια αναβίωση παλαιολόγειου προτύπου συναντούμε στην Αγία Παρασκευή Πετροχωρίου. Επίσης, στην Ι.Μ. Δροσάτου (εικ. 514), ο Ματθαίος παριστάνεται να ασχολείται με τη βιβλιοδεσία του κώδικα καθώς κρατά ειδικό επί αυτού εργαλείο[343]. Η σκη-

---

[335] Ελεόπουλος Ν., Η Βιβλιοθήκη, 27.

[336] Ματθ. α΄. 1.

[337] Βλ. Hunger H. - Wessel K., Evangelisten, 462 κ.ε., Εμμανουήλ Μ., Οι τοιχογραφίες, 141.

[338] Ενδεικτικά, στον Άγιο Νικόλαο Αγόριανης Λακωνίας (αρχές 14ου αι.) (Εμμανουήλ Μ., Οι τοιχογραφίες, 141, πίν. 17) και στον Άγιο Αθανάσιο στο Λεοντάρι Αρκαδίας (περίπου 1400) (Αλμπάνη Τζ., Οι τοιχογραφίες, 11).

[339] Χαρακτηριστικές είναι οι μικρογραφίες σε τετραευαγγέλια της Ι.Μ.Διονυσίου (14ος αι.) (Θησαυροί Αγίου Όρους 1, πίν. 62 και 71 αντίστοιχα) και της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας (15ος αι.) (Θησαυροί Αγίου Όρους 3., πίν. 124). Για περισσότερα παραδείγματα βλ. Hunger H. - Wessel K., Evangelisten, 462 κ.ε..

[340] Για παράδειγμα, στο παλαιό καθολικό της Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου (Georgitsoyanni E., Les peintures murales, 95 - 96, πίν. 30), στην Ι.Μ. Ραβενίων (Γιακουμής Γ., Μονή Ραβενίων, πίν. 19) και σε ευαγγελιστάριο της Ι.Μ. Ξηροποτάμου (1654) (Θησαυροί Αγίου Όρους 1, 478, πίν. 432).

[341] Για το θέμα βλ. Spatharakis I., The Left - handed Evangelist, 23, πίν. 55 - 62, Εμμανουήλ Μ., Οι τοιχογραφίες, 141, υποσ. 155, όπου παραδείγματα και βιβλιογραφία. Πρόσθεσε σε αυτές την παράσταση του ευαγγελιστή Μάρκου σε βημόθυρο, έργο του Ονούφριου (Tresors d'art Albanais, 65, πίν. 15 - 16).

[342] Για τους πεσσούς, βλ. αντίστοιχες απεικονίσεις τους σε έργα του Πουλάκη (Ρηγόπουλος Ι., Θεόδωρος Πουλάκης, πίν. 1 κ.ε., σποραδικά) και σε φορητή εικόνα με θέμα τη Γέννηση του Προδρόμου του Ηλία Μόσκου (β΄ μισό 17ου αι.), σήμερα στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (Ρηγόπουλος Ι., Φλαμανδικές επιδράσεις, πίν. 91). Για το θρόνο, πρβλ., ενδεικτικά, τις απεικονίσεις των ένθρονων Αποστόλων στο ναό του Παντοκράτορος Κέρκυρας (μέσα 17ου αι.) (Βοκοτόπουλος Π., Εικόνες της Κέρκυρας, πίν. 271 - 283).

[343] Για τη βιβλιοδεσία και τα εργαλεία αυτής κατά τη βυζαντινή περίοδο βλ. Κουκουλές Φ., Βυζαντινών Βίος και Πολιτισμός, Ι, 78 - 79, Ελεόπουλος Ν., Η Βιβλιοθήκη, 27 κ.ε., Hunger H.,Ο Κόσμος του Βυζαντινού Βιβλίου, 41 κ.ε.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

νή αυτή είναι σπάνια και θα τη συναντήσουμε προηγουμένως στο Πρωτάτο[344] από όπου, πιθανώς, προέρχεται και το πρότυπο του ζωγράφου. Στην πλειοψηφία των υπολοίπων μνημείων της περιοχής εικονίζεται να συγγράφει, σύμφωνα με τον πλέον διαδεδομένο τύπο[345]. Ενδιαφέρον, επίσης, παρουσιάζει η σκηνή του Αγίου Νικολάου Ρεντίνας (εικ. 367), όπου η στάση και η ενδυμασία του αγγέλου, με το σχίσιμο από το οποίο προβάλλει το πόδι του έλκει την καταγωγή από έργα επηρεασμένα από τη δυτική τέχνη, όπως, για παράδειγμα, η φορητή εικόνα με θέμα τον ευαγγελιστή Λουκά στο Μουσείο Ζακύνθου[346].

Τέλος, στο βορειοανατολικό σφαιρικό τρίγωνο εικονίζεται ο Ευαγγελιστής **Ιωάννης** (εικ. 77), καθιστός εντός του σπηλαίου να στρέφει πίσω του από όπου κατέρχεται άγγελος Κυρίου, ενώ δίπλα του στέκεται το σύμβολο του Ευαγγελιστή. Μπροστά του βρίσκεται μικρό τραπέζι και αναλόγιο με ανοικτό κώδικα όπου αναγράφεται: «ΕΝ ΑΡΧΗ ΗΝ Ο ΛΟΓΟΣ»[347] και δίπλα ο Πρόχορος καθιστός να γράφει σε κώδικα.

Η απεικόνιση του Ιωάννη μέσα σε σπήλαιο απαντάται σε χειρόγραφα της μεσοβυζαντινής εποχής[348] και είναι η πλέον συχνή κατά την μεταβυζαντινή, ειδικά στην εντοίχια ζωγραφική. Ο τύπος του καθιστού και στρεφόμενου προς τα πίσω ευαγγελιστή που συγχρόνως υπαγορεύει στον Πρόχορο δε διαφοροποιείται από την εικονογραφική παράδοση της παράστασης[349]. Επιμέρους, όμως, στοιχεία τη συνδέουν με συγκεκριμένα πρότυπα προερχόμενα, κυρίως, από την παράδοση της Κρητικής Σχολής. Έτσι, λοιπόν, το αναλόγιο που στηρίζεται επάνω στο τραπέζι απαντάται προηγουμένως στις Ι.Μ. Αναπαυσά[350] και Μεγάλου Μετεώρου αλλά και σε φορητές εικόνες, όπως αυτή της Πάτμου (μέσα 16ου αι.)[351] και του Εμμανουήλ Λαμπάρδου (1602)[352]. Επίσης, η απεικόνιση του αγγέλου που υπαγορεύει στον Ιωάννη δεν είναι συχνή[353], απαντάται κυρίως σε φορητές ει-

---

[344] Millet G., Athos, πίν. 37. 1, Spatharakis I., The Left - Handed Evangelist, 10, πίν. 26.

[345] Στον Άγιο Γεώργιο και στον Άγιο Νικόλαο Ρεντίνας, στις Ι.Μ. Κώστη, Βράχας και Δομιανών, καθώς και στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Μάραθο. Στον Άγιο Γεώργιο Ρεντίνας και στην Ι.Μ. Βράχας η απεικόνιση του ευαγγελιστή να κρατά ανεπτυγμένο ειλητό έλκει την καταγωγή από την παράδοση της Κρητικής Σχολής· πρβλ. τις παραστάσεις στις Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 100), Διονυσίου και Δοχειαρίου (Millet G., ό.π., πίν. 195.2 και 215 αντίστοιχα).

[346] Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Εικόνες της Ζακύνθου, 184 - 186, εικ. σελ. 185, όπου και αναφορά σε άλλες απεικονίσεις του αγγέλου αυτού.

[347] Ιωάν. α΄.1.

[348] Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 120 κ.ε., όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[349] Ενδεικτικά βλ. τις παραστάσεις στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 37), στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., ό.π., 120, πίν. 45b), στις Ι.Μ. Γηρομερίου (Τσιουρής Ι., Μονή Γηρομερίου, 22, πίν. 14), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., ό.π., εικ. σελ. 101), Διονυσίου (Millet G., ό.π., πίν. 201.2) και Πέτρας (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 116 - 117, πίν. 34), καθώς και στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα Α., Οι ναοί, 137, πίν. 80).

[350] Chatzidakis M., Recherches, πίν. 2., Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 158 - 159.

[351] Χατζηδάκης Μ., Πάτμος, 98, πίν. 106 - 107.

[352] Chatzidakis M., Icones, 84 - 85, πίν. 42.

[353] Η χρήση, ωστόσο, αγγέλων, ως αγγελιοφόρων του Λόγου του Θεού στους ευαγγελιστές δεν είναι ξένη στην μεταβυζαντινή ζωγραφική. Για το θέμα βλ. στις προηγούμενες, σχετικές με τον ευαγγελιστή Λουκά υποσημειώσεις. Επίσης, για παράδειγμα, βλ. τις φορητές εικόνες του Θεοτοκόπουλου με θέμα τον ευαγγελιστή Λουκά· ενδεικ. βλ. φορητή εικόνα του Μουσείου Ζακύνθου (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., ό.π., 184, εικ. σελ. 185, όπου αναφορά και

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

κόνες στις οποίες ο ευαγγελιστής εικονίζεται μόνος[354], ενώ σε αντίστοιχο της παράστασής μας εικονογραφικό τύπο θα τον συναντήσουμε στην Ι.Μ. Ραβενίων[355] και σε φορητές εικόνες του Μουσείου Ζακύνθου (β΄ μισό 16ου αι.)[356] και της Κρήτης (αρχές 18ος αι.)[357].

Παρόμοια αποδίδεται η σκηνή στις Ι.Μ. Σπηλιάς (εικ. 499) και Δροσάτου και στο παρεκκλήσιο του Αγίου Αντωνίου της Ι.Μ. Αγίου Αθανασίου Τσαριτσάνης Ελασσόνας. Στους υπόλοιπους ναούς της περιοχής των Αγράφων[358] ο ευαγγελιστής Ιωάννης εικονίζεται μέσα στο σπήλαιο, αλλά χωρίς την παρουσία του αγγέλου[359] (εικ. 407).

Το Άγιο Μανδήλιον.

Στον ανατολικό μεσοδιάστημα, μεταξύ των ευαγγελιστών Μάρκου και Ιωάννη εικονίζεται το Άγιο Μανδήλιον να συγκρατείται από δύο αγγέλους που το κρατούν από τα επάνω άκρα του, ενώ με το άλλο χέρι δείχνουν προς αυτό (εικ. 78). Η μορφή του Χριστού είναι παρόμοια αυτής του Παντοκράτορα στον τρούλλο, ενώ το ύφασμα είναι κοσμημένο με ερυθρό σειρήτιο και στικτό διάκοσμο.

Η τοποθέτηση της παράστασης του Αγίου Μανδηλίου[360] στον τρούλλο απαντάται ήδη, σποραδικά, από τη βυζαντινή περίοδο[361] και παγιώνεται κατά την μεταβυζαντινή σε ναούς με παρόμοια αρχιτεκτονική[362]. Η απεικόνιση των δύο αγγέλων που κρατούν το Άγιο Μανδήλιον, δείχνοντας συγχρόνως προς αυτό, απαντά από τον 16ο αιώνα και αποτελεί επιρροή της δυτικής τέχ-

---

σε άλλες εικόνες και βιβλιογραφία). Επίσης, το βημόθηρο του Ονούφριου (ευαγγελιστής Ματθαίος) (Tresors d΄art Albanais, 65, πίν. 15 - 16).

[354] Πρβλ. φορητή εικόνα της Κρήτης (1500) (Μπορμπουδάκης Μ., Άγιος Ιωάννης Ι, 489, πίν. 133, όπου αναφορά και σε άλλα παρόμοια έργα).

[355] Γιακουμής Γ., Μονή Ραβενίων, πίν. 59.

[356] Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Εικόνες της Ζακύνθου, 120, εικ. σελ. 121.

[357] Μπορμπουδάκης Μ., Άγιος Ιωάννης ΙΙ, 466 - 467, πίν. 109.

[358] Στον Άγιο Γεώργιο Ρεντίνας, στην Ι.Μ. Ανατολικής Φραγκίστας, στην Αγία Παρασκευή και στην Κοίμηση Πετροχωρίου, στο παρεκκλήσιο της Ι.Μ. Κορώνας, στις Ι.Μ. Βράχας, Κώστη και Δομιανών, καθώς και στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Μάραθο.

[359] Στον Άγιο Νικόλαο Ρεντίνας και στο παρεκκλήσιο των Αποστόλων της Ι.Μ. Ρεντίνας η Θεϊκή καθοδήγηση προς τον ευαγγελιστή λαμβάνει την μορφή περιστεράς που κρατά κλειστό ευαγγέλιο. Για το θέμα αυτό, γνωστό ήδη από μικρογραφίες χειρογράφων της βυζαντινής εποχής βλ. Spatharakis I., A Dove Wispers, 267 κ.ε., πίν. 5 κ.ε.

[360] Για την εικονογραφία του Αγίου Μανδηλίου, που εμφανίζεται στην τέχνη μετά το 944 βλ. Grabar A., La Sainte Face, 5 κ.ε., Pallas D., Passion, 134 κ.ε., Weitzman K., The Mandylion, 163 κ.ε., Γκιολές Ν., Ο βυζαντινός τρούλλος, 181 κ.ε. Παπαδάκη - Oekland Στ., Το Άγιο Μανδήλιο, 283 κ.ε.

[361] Γκιολές Ν., Ο βυζαντινός τρούλλος, 180, με σχετική βιβλιογραφία και παραδείγματα.

[362] Σε ξυλόστεγους ναούς, η συνηθέστερη θέση του Αγίου Μανδηλίου είναι αυτή στο μέτωπο της κόγχης του Ιερού. Σε όσα μνημεία της περιοχής των Αγράφων αυτό εικονίζεται, όταν πρόκειται για ξυλόστεγο ναό, τοποθετείται πάντοτε στο παραπάνω σημείο με εξαίρεση τους ναούς της Κοιμήσεως της Θεοτόκου και της Αγίας Παρασκευής Πετροχωρίου. Στο ναό της Κοιμήσεως έχει τοποθετηθεί στο βόρειο χορό κατ΄αντιστοιχία του Άγιου Κεραμίου που βρίσκεται στο νότιο. Επίσης, στην Αγία Παρασκευή εικονίζεται, στο βόρειο τοίχο, επάνω από παράθυρο, στη ζώνη, όμως, των ολόσωμων αγίων. Και οι δύο αυτές παραπλήσιες τοποθετήσεις του ιερού υφάσματος απαντώνται σπάνια στην μεταβυζαντινή ζωγραφική, καθώς, απ΄όσον γνωρίζουμε, υπάρχει ένα προηγούμενο, στο ναό της Παναγίας της συνοικίας Μουζεβίκη στην Καστοριά (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 74, πίν. 42α).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

νης[363]. Παρόμοια εικονίζεται σε ικανό αριθμό μνημείων, όπως, στην Ι.Μ. Δοχειαρίου[364], στην τράπεζα της Ι.Μ. Σταυρονικήτα[365], στο καθολικό[366] και στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ[367], στον άμβωνα της Κοιμήσεως Καλαμπάκας[368], στον Άγιο Γεώργιο Βασιλικής Καλαμπάκας[369] και στο Πρωτάτο (1686)[370]. Η κίνηση των αγγέλων να κοιτούν προς τα έξω συνδέει την παράστασή μας με αυτές του καθολικού της Ι.Μ. Βαρλαάμ και του άμβωνα της Κοιμήσεως Καλαμπάκας, καθώς στις άλλες παραπλήσιες σκηνές οι άγγελοι στρέφονται προς τα έσω.

Με παρόμοιο εικονογραφικό τύπο αποδίδεται το θέμα στην Κοίμηση Βατσουνιάς. Σε μία άλλη ομάδα μνημείων, στην Ι.Μ. Ανατολικής Φραγκίστας, στην Κοίμηση Βαθύλακκου και στην Ι.Μ. Βράχας οι άγγελοι κρατούν μεν το Άγιο Μανδήλιον αλλά κοιτάζουν προς αυτό ακολουθώντας πρότυπα αντίστοιχα της τράπεζας της Ι.Μ. Σταυρονικήτα και του παρεκκλησίου της Ι.Μ. Βαρλαάμ. Αντίθετα, στην Ι.Μ. Προφήτη Ηλία Αγίας Τριάδος Κτημενίων το αναρτημένο ιερό ύφασμα και οι δύο άγγελοι που παραστέκουν έλκουν την καταγωγή από έργα αντίστοιχα αυτών των Λινοτοπιτών ζωγράφων[371]. Τέλος, στους ναούς της Κοιμήσεως της Θεοτόκου (εικ. 373) και της Αγίας Παρασκευής Πετροχωρίου καθώς και στο παρεκκλήσιο της Ι.Μ. Κορώνας αποδίδεται σύμφωνα με τον «κλασικό» τύπο[372], που είναι και ο πλέον συνήθης στην εικονογραφική παράδοση της Κρητικής Σχολής.

Πάπες Ρώμης.

Στα υπόλοιπα τρία μεσοδιαστήματα παριστάνονται, μέσα σε μετάλλια, οι Πάπες Ρώμης **Γρηγόριος** («Ο ΠΑΠΑΣ ΓΡΗΓΟΡΙ»)[373] (εικ. 79), **Αγάθων** («Ο ΠΑΠΑΣ ΑΓΑΘΩΝ»)[374] (εικ. 80) και ένας αδιάγνωστος. Και οι τρεις φέρουν αρχιερατική ενδυμασία, μίτρα και κρατούν κλειστό ευαγγέλιο.

Παρόλο που η απεικόνιση προσχισματικών Παπών είναι αρκετά συχνή στο ιερό των ορθόδοξων ναών, η κατεξοχήν τιμητική θέση που καταλαμβάνουν στον τρούλλο της Ι.Μ. Δρακότρυπας θα μπορούσε να χαρακτηριστεί εξαιρετικά σπάνια στην ελληνική μεταβυζαντινή ζωγραφική. Τα μόνα παράλληλα που γνωρίζουμε είναι αυτα του νέου καθολικού της Ι.Μ. Σπηλιάς (εικ. 499), όπου στην ίδια θέση και με τα ίδια εικονογραφικά χαρακτηριστικά αποδίδονται συνολικά

---

[363] Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, 74.

[364] Millet G., Athos, πίν. 245.2.

[365] Χατζηδάκης Μ., ό.π., 74, πίν. 201.

[366] Σδρόλια Στ., Ζωγραφικός διάκοσμος, 11, πίν. 48.

[367] Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 77 - 78, πίν. 42.

[368] Σδρόλια Στ., ό.π., 9 κ.ε., πίν. 17.

[369] Σαμπανίκου Ε., ό.π., 78, πίν. 203 - 204.

[370] Millet G., ό.π., πίν. 58.1.

[371] Για το θέμα βλ. Τούρτα Α., Οι ναοί, 67, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[372] Grabar A., La Sainte Face, 17 κ.ε. Πρβλ. τις παραστάσεις των Ι.Μ. Αναπαυσά, Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, εικ. παραρτήματος 9 και 37 αντίστοιχα), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 101) και Πέτρας (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 118).

[373] Thomas A., Gregor I. der Grobe, 432 - 441.

[374] Schutz L., Agathon, 50.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

δεκαπέντε Πάπες[375], και του καθολικού της Ι.Μ. Κεχρεάς Σκιάθου (α΄ μισό 18ου αι.)[376]. Η αναζήτηση προτύπου μας οδηγεί στην Ρουμανία όπου σε τρούλλους καθολικών, όπως στο παρεκκλήσιο της Μονής Cozia (Bolnita) (1543) και στο καθολικό της Μονής D'intr'un Lemn (1715)[377] παρατηρούμε όχι μόνο παρόμοια τοποθέτηση των αγίων αυτών αλλά και ίδια χαρακτηριστικά. Θα πρέπει εξάλλου να συνδεθεί η παρουσία τους στον τρούλλο όχι μόνο με κάποια πιστή αντιγραφή προτύπου αντίστοιχου των Ρουμανικών έργων αλλά και να ενταχθεί σε μία προσπάθεια απεικόνισης ανθενωτικών ιδεών καθώς το κύριο κοινό χαρακτηριστικό των Παπών αυτών είναι ο προ του Σχίσματος βίος τους. Στο πλαίσιο δε αυτό, πιστεύουμε ότι θα πρέπει να ενταχθούν τόσο η προγενέστερη απεικόνιση Παπών που πλαισιώνουν τον Μελισμό στην Πρόθεση της Ι.Μ. Δουσίκου[378], όσο και η φορητή εικόνα της Παναγίας των Ξένων στην Κέρκυρα (τέλη 17ου - αρχές 18ου αι.)[379] και τα τρία βημόθυρα της Ζακύνθου (1719), στα οποία εικονίζονται προσχισματικοί Πάπες[380].

Ο εικονογραφικός, λοιπόν, διάκοσμος του τρούλλου ακολουθεί πρότυπα απαντώμενα τον 16ο και τον 17ο αιώνα και συνδυάζοντας επιμέρους εικονογραφικά στοιχεία μερικά εκ των οποίων εντοπίζονται κυρίως σε ναούς της Ρουμανίας (Πάπες).

Με τον χώρο αυτό, επίσης, συνδέεται η εικονογράφηση των τρούλλων των καθολικών των Ι.Μ. Σπηλιάς και Δροσάτου. Στα μνημεία αυτά και ειδικά στην Ι.Μ. Σπηλιάς το Ρουμανικό πρότυπο[381] ακολουθείται με μεγαλύτερη πιστότητα καθώς εικονίζεται και η Ετοιμασία του Θρόνου. Πρόκειται για μία παράσταση με βαθύ θεολογικό περιεχόμενο, η οποία απαντάται στον διάκοσμο τρούλλων από τον 12ο ήδη αιώνα[382], ενώ δε γνωρίζουμε μνημεία της μεταβυζαντινής εποχής, στον Ελλαδικό χώρο, στα οποία να εντάσσεται η παράσταση στον διάκοσμο του τρούλλου.

Από τους υπόλοιπους ναούς των Αγράφων[383], το πρόγραμμα του τρούλλου διαφοροποιείται στην Ι.Μ. Βράχας και στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Μάραθο, όπου εικονίζονται και

---

[375] Εικονίζονται οι Πάπες Αλέξανδρος, Ιππόλυτος, Στέφανος, Σίλβεστρος, Δάμασος, Καιλεστίνος, Λέων, Ιωάννης ο Ελεήμων, Αγαπητός, Βιγίλιος, Γρηγόριος, Μαρτίνος, Αγάθων, Σέργιος και ένας αδιάγνωστος.

[376] Αδημοσίευτες παραστάσεις. Για το διάκοσμο του καθολικού βλ. Τσιουρής Ι., Εργαστήριο ζωγραφικής, 96.

[377] Stefansescu I., Valachie (texte), 123 - 124 και 171 αντίστοιχα.

[378] Αδημοσίευτη παράσταση.

[379] Θεοχάρη Μ., Ένα «άπαξ», 238 κ.ε., Τριανταφυλλόπουλος Δ., Θρησκευτικοί ανταγωνισμοί, 227 κ.ε. Πιστεύουμε ότι θα πρέπει αναθεωρηθεί μερικώς η άποψη για τη φορητή εικόνα της Κέρκυρας, ως προς το uniqum, δηλαδή, και την πρωτοτυπία του θεολογικού της νοήματος, μιας και η ύπαρξη παραπλήσιων εικονογραφικών θεμάτων σε προγενέστερους αυτής ναούς μαρτυρεί την προέλευσή του, τουλάχιστον ως θεολογικής ιδέας, από τον 16ο αιώνα.

[380] Κονόμος Ντ, Ζάκυνθος, πίν. 65 - 67, Τριανταφυλλόπουλος Ντ., Θρησκευτικοί ανταγωνισμοί, υποσ. 55, Μυλωνά Ζ., Μουσείο Ζακύνθου, 117 - 119, εικ. σελ. 117 - 19. Η Αχειμάστου - Ποταμιάνου (Εικόνες της Ζακύνθου, 180) θεωρεί τις συγκεκριμένες απεικονίσεις των Παπών ως αποτέλεσμα μιας φιλενωτικής διάθεσης και προσωπικής έκφρασης της δωρήτριας.

[381] Πρβλ. τις παραστάσεις στις Μονές Cepturoaia (1529), Gura - Motrului (1653/1832), Surpatele (1701) και Govora (1711) (Stefanescu I., Valachie, πίν. 30, 86.1, 63 και 33.2 αντίστοιχα).

[382] Για την παράσταση της Ετοιμασίας του Θρόνου βλ. Γκιολές Ν., Ο βυζαντινός τρούλλος, 87 κ.ε., Παπαμαστοράκης Τ., Ο διάκοσμος του τρούλλου, 118 κ.ε.

[383] Πρόκειται τις Ι.Μ. Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Ανατολικής Φραγκίστας, Βράχας και Κώστη, το ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Μάραθο, καθώς και τα παρεκκλήσια του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου της Ι.Μ. Κορώνας, των Αγίων Αναργύρων και της Ζωοδόχου Πηγής της Ι.Μ. Κατουσίου και του Τιμίου Σταυρού της Ι.Μ. Ρεντίνας.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

σκηνές του Δωδεκαόρτου. Επίσης, στα παρεκκλήσια που φέρουν θόλο, παρατηρούμε μία ποικιλία εικονογραφικού προγράμματος που προσαρμόζεται στο μέγεθος του μνημείου και στους περιορισμούς του εικονογραφικού προγράμματος που ακολουθείται, με πάγιο στοιχείο μόνο την μορφή του Παντοκράτορα. Έτσι, λοιπόν, στο παρεκκλήσιο της Ι.Μ. Κορώνας εικονίζονται μόνον η Παναγία με τον Πρόδρομο και τις Αγγελικές Δυνάμεις, καθώς και οι Ευαγγελιστές, ενώ στο παρεκκλήσιο του Τιμίου Σταυρού της Ι.Μ. Ρεντίνας, σε δύο ζώνες, ο Χριστολογικός κύκλος. Αντίθετα, στο παρεκκλήσιο των Αγίων Αναργύρων της Ι.Μ. Κατουσίου ακολουθείται το πρόγραμμα ναών με καμάρα[384], με τη διαφορά ότι προστίθενται, στη ζώνη των Προφητών, Ιεράρχες και ο Μελισμός. Τέλος, στο παρεκκλήσιο της Ζωοδόχου Πηγής της ίδιας Μονής, στη θέση του Παντοκράτορα απεικονίζεται ο Χριστός Εμμανουήλ.

[384] Πρβλ. την εικονογράφηση της καμάρας της Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 34 - 37).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΙΕΡΟ.

Ευχαριστιακός κύκλος.

Η ΠΛΑΤΥΤΕΡΑ.

Η Παναγία (εικ. 81 - 82) εικονίζεται σε θρόνο με ερεισίνωτο και υποπόδιο έχοντας στην αγκαλιά της το Χριστό, ο οποίος κάθεται σε μαξιλάρι και ευλογεί με το δεξιό του χέρι, ενώ στο αριστερό κρατά σφαίρα. Εκατέρωθεν του θρόνου στέκονται τέσσερις αρχάγγελοι. Δύο από αυτούς, με αυτοκρατορική ενδυμασία και κρατώντας δόρυ παραστέκουν στις πλευρές του ερεισίνωτου του θρόνου και κοιτούν τους άλλους δύο που προσκλίνουν σεβίζοντες. Η παράσταση επιγράφεται «Η ΚΥΡΙΑΡΧΕΙΑ».

Η απεικόνιση στην αψίδα του Ιερού της ένθρονης, Βρεφοκρατούσας Παναγίας συνοδευόμενης από δύο αρχαγγέλους απαντάται πολύ συχνά στην μεταβυζαντινή εποχή[385], παράλληλα με αυτόν της Βλαχερνίτισσας[386]. Η παράστασή μας, όμως, διαφοροποιείται ως προς στον αριθμό των Αγγέλων αλλά και ως προς την απόδοση του Χριστού.

Η κίνηση της Παναγίας να κρατά το γυμνό πόδι του Χριστού είναι αρκετά συχνή και η εν γένει στάση της με την αξονική τοποθέτηση του Χριστού αλλά και ο περίτεχνος θρόνος με τα δύο μαξιλάρια αποτελούν στοιχεία της μεταβυζαντινής παράδοσης της παράστασης, όπως αυτά διαμορφώθηκαν και καθιερώθηκαν στη φορητή εικόνα του Ρίτζου[387] για να διαδοθούν στη συνέχεια με το συγκεκριμένο εικονογραφικό τύπο. Αντίθετα το μαξιλάρι στο οποίο κάθεται ο Χριστός και η σφαίρα[388] που κρατά αποτελούν επιρροή φορητών εικόνων με θέμα την Παναγία Βρεφοκρατούσα[389], ιδιαίτερα δε αυτών της Madre de la Consolazione[390]. Παρόμοια απεικόνιση του Χριστού δεν μας είναι γνωστή στην εντοίχια ζωγραφική προηγούμενων αιώνων.

---

[385] Ενδεικτικά, στις Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας (Millet G., Athos, πίν. 118.1), Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, 48, πίν. 49), Δουσίκου και Κορώνας (αδημοσίευτες παραστάσεις), στον Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου (Τούρτα Α., Οι ναοί, 58 - 59, πίν. 1 - 2, όπου αναφορά και σε άλλους ναούς) και στην Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 120 κ.ε., πίν. 36, με κατάλογο μνημείων του 17ου αιώνα της περιοχής των Αγράφων, που μαρτυρεί την ιδιαίτερη διάδοση του εικονογραφικού αυτού τύπου στην περιοχή).

[386] Για τον εικονογραφικό τύπο της Βλαχερνίτισσας βλ. Grabar A., Remarques, 169 κ.ε., Tatic - Djuric M., La Porte du Verbe, 63 κ.ε., της ιδίας, L' icone, 3 κ.ε. Για παράδειγμα, βλ. τις παραστάσεις στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 44 - 45, πίν. 19), στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 29 - 30, πίν. 2α), στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα Α., Οι ναοί, 58 - 59, πίν. 1 - 2, όπου αναφορά και σε άλλους ναούς) και στην Αγία Παρασκευή Αγιάς (1642) (Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, 35, πίν. 2).

[387] Χατζηδάκη Ν., Συλλογή Βελιμέζη, 124, πίν. 55, με σχετική βιβλιογραφία και παραδείγματα. Πρβλ., στην περιοχή των Αγράφων, την Παναγία στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας της Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., ό.π., 120 κ.ε., πίν. 36).

[388] Για το συμβολισμό της σφαίρας βλ. Μπαλτογιάννη Χρ., Μήτηρ Θεού, 277, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[389] Βλ. τις φορητές εικόνες τουΕμμανουήλ Τζάνε στην Κέρκυρα (Βοκοτόπουλος Π., Εικόνες της Κέρκυρας, 114 - 115, πίν. 55), στη Συλλογής Κανελλοπούλου (Δρανδάκης Ν., Ο Εμμανουήλ Τζάνε, 106 κ.ε., πίν. 45) και στη Συλλογής Λοβέρδου (Ξυγγόπουλος Α., Σχεδίασμα, πίν. 58.2), καθώς και του Κωνσταντίνου Τζάνε στην Κέρκυρα (124 - 125, πίν. 59). Πρβλ. μεταγενέστερη παρόμοια απεικόνιση, σε κορωνίδα τέμπλου (1778), έργο του Ιωάννη Κορνάρου (Χατζηδάκης Μ. - Δρακοπούλου Ε., Έλληνες Ζωγράφοι, 110 κ.ε., πίν. 60).

[390] Για τον εικονογραφικό τύπο της Παναγίας Madre de la Consolazione βλ. Μπαλτογιάννη Χρ., Μήτηρ Θεού, 273 κ.ε.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Η απεικόνιση τεσσάρων αγγέλων απαντάται ήδη από τον 15° αιώνα στη Βουλγαρία και στη Ρουμανία[391], ενώ στον Ελλαδικό χώρο είναι γνωστές μόνο οι παραστάσεις της Ι.Μ. Ζάβορδας[392] και των παρεκκλησίων του Αγίου Νικολάου της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας[393] και των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ[394]. Οι στάσεις τους, στην Ι.Μ. Δρακότρυπας, είναι παρόμοια αυτής στο Dragalevci αλλά και των Ελλαδικών έργων[395] με τη διαφορά ότι στα τελευταία οι δύο ακραίοι δεν κρατούν ειλητά αλλά αποδίδονται σεβίζοντες. Ο έναστρος δε κάμπος της παράστασης, αν και όχι συχνός, έλκει την καταγωγή από τη Ρουμανική τέχνη[396].

Ο εικονογραφικός αυτός τύπος της Βρεφοκρατούσας Παναγίας δεν απαντάται σε άλλο μνημείο του 18ου αιώνα στην περιοχή των Αγράφων, ενώ στην περιοχή της Θεσσαλίας μόνο στην Κοίμηση Αστρίτσας, στον Άγιο Γεώργιο Αγιάς και στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης (εικ. 317) με τη διαφορά ότι ο Χριστός κρατά αντί σφαίρας ανοικτό ειλητό. Η ομοιότητα αυτή παραστάσεων μας οδηγεί στο συμπέρασμα της ύπαρξης κοινού προτύπου παρά τις σημαντικές διαφορές ως προς το συνολικό εικονογραφικό σχήμα, ειδικά στους ναούς της Αγιάς και της Λεύκης[397].

Στην περιοχή των Αγράφων, ένθρονη εικονίζεται η Παναγία στον Άγιο Γεώργιο Ρεντίνας, στην Κοίμηση Πετροχωρίου, στις Ι.Μ. Σπηλιάς (εικ. 498) και Δομιανών (εικ. 475) καθώς και στον Άγιο Νικόλαο Ρεντίνας (εικ. 365). Στα τρία πρώτα μνημεία ακολουθείται ο συνήθης εικονογραφικός τύπος με την Παναγία να περιβάλλεται από δύο αρχαγγέλους που κρατούν ανοικτά ενεπίγραφα ειλητά ή σκήπτρο και σφαίρα (Ι.Μ. Σπηλιάς). Αντίθετα, στον Άγιο Νικόλαο Ρεντίνας (εικ. 365) και στην Ι.Μ. Δομιανών (εικ. 475) συναπεικονίζονται και προφήτες εντός μεταλλίων που δη-

---

[391] Στο Dragalevci (αρχές 15ου αι.) (Tschilingirov A., Christlichen Mittelalters, 356, εικ. σελ. 77, Garidis M., La peinture murale, 193, υποσ. 981), στο Voronet (1488 - 1489) (Henry P., Moldavie du Nord, 166, πίν. 79), στο Balinesti (1493 - 1499) (Stefanescu I., L'evolution, πίν. 3.1, Vasiliu A., Monasteres de Moldavie, πίν. 54), στο Dobrovat (1528) (Stefanescu I., L'art Byzantine, πίν. XXXIX) και στο Humor (1530) (Henry P., ό.π., πίν. XIII.3).

[392] Αδημοσίευτη παράσταση.

[393] Semoglou A., Saint Nicolas, 29 - 31, πίν. 8α.

[394] Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 53 κ.ε., πίν. Β1.

[395] Συνήθως, παρά τις όποιες εικονογραφικές διαφορές, στα Ρουμανικά μνημεία οι αρχάγγελοι εικονίζονται σε ζεύγη εκατέρωθεν του θρόνου.

[396] Για παράδειγμα, στο Balinesti (1493 - 1499) (Stefanescu I., L'evolution, πίν. 3.1, Vasiliu A., Monasteres de Moldavie, πίν. 54) και στο Πατριαρχικό παρεκκλήσιο του Βουκουρεστίου (Stefanescu I., Valachie, πίν. 82. 1). Στον ελλαδικό χώρο βλ. ενδεικτικά την έναστρη διακόσμηση στην αψίδα του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Καλαμπάκας (Σαμπανίκου Ε., ό.π., πίν. ΙΒ΄) και του καθολικού της Ι.Μ. Βλασίου (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 122). Για την έναστρη διακόσμηση του κάμπου των συνθέσεων στην μεταβυζαντινή εντοίχια ζωγραφική βλ. Σδρόλια Στ., ό.π., 352, υποσ. 215.

[397] Στον Άγιο Γεώργιο Αγιάς και στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης η ένθρονη Παναγία περιβάλλεται από τέσσερις αγγέλους και δύο πολυπληθείς ομίλους Προφητών, ενώ στο ανώτερο τμήμα εικονίζεται εντός νεφέλης η Αγία Τριάδα, με τον Πατέρα Θεό και τον Χριστό να κρατούν μαζί στέμμα που επιθέτουν στην κεφαλή της Παναγίας. Ως σύνολο, η σκηνή στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας δεν απαντάται, με τη μέχρι σήμερα έρευνα, σε άλλο μνημείο και πιστεύουμε ότι έλκει την καταγωγή από την εικονογράφιση του Επί Σοι Χαίρει (Αλιπράντης Θ., Ο λειτουργικός ύμνος, 116 κ.ε., πίν. 1 - 3, με σχετική βιβλιογραφία). Πρβλ. παρόμοια χρήση του Θεομητορικού αυτού ύμνου στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας του Ιερού του καθολικού της Ι.Μ. Μαρδακίου Μεσσηνίας, όπου, όμως, ο εικονογραφικός τύπος διαφοροποιείται αισθητά από αυτόν της Λεύκης (Καλοκύρης Κ., Βυζαντιναί εκκλησίαι, 180, πίν. 139). Για τη στεψη της Θεοτόκου, εικονογραφικό θέμα προερχόμενο από τη δυτική τέχνη, βλ. Μυλωνά Ζ., Η Στέψη της Θεοτόκου, 247 κ.ε., πίν.1-4.

μιουργούνται από διαπλεκόμενους κλάδους αμπέλου παραπέμποντας στις παραστάσεις Άνωθεν οι Προφήται[398] και της Θεοτόκου ως Ράβδου εκ Ρίζης Ιεσσαί[399]. Πρόκειται για ένα εικονογραφικό σχήμα που γνωρίζει μία περιορισμένη διάδοση στην εντοίχια ζωγραφική[400]. Το ίδιο θέμα αλλά σε διαφορετικό σχήμα απαντάται, επίσης, στην Αγία Παρασκευή Πετροχωρίου και στην Ι.Μ. Ανατολικής Φραγκίστας, με τους Προφήτες να εικονίζονται κάτω από την απεικόνιση της Παναγίας Βλαχερνίτισσας. Στα υπόλοιπα μνημεία[401] (εικ. 406, 448, 494) η Παναγία εικονίζεται στον τύπο της Βλαχερνίτισσας, σε αντίθεση με την κύρια επιλογή των ζωγράφων του 17ου αιώνα στην ίδια περιοχή[402]. Η επικράτηση του τύπου αυτού, ωστόσο, κατά τον 18ο αιώνα στην περιοχή των Αγράφων δεν μπορεί να θεωρηθεί ως αυστηρά καλλιτεχνική επιλογή των ζωγράφων, καθώς οι περιορισμένες επιφάνειες των μνημείων απέτρεπαν την απεικόνιση της ένθρονης Θεοτόκου.

Η Λειτουργία των Αγγέλων.

Στο κέντρο της παράστασης (εικ. 82 - 84) εικονίζεται η Αγία Τράπεζα με διπλό κιβώριο πίσω από το οποίο προβάλλει η διπλή απεικόνιση του Χριστού ως Μεγάλου Αρχιερέα. Στα αριστερά, ο Χριστός ευλογεί την πομπή των αγγέλων που απομακρύνεται, ενώ στα δεξιά τους υποδέχεται κρατώντας θυμιατό και ευλογώντας συγχρόνως. Στον αριστερό όμιλο των αγγέλων προηγούνται αυτοί που φέρουν τον επιτάφιο ακολουθούμενοι από άλλους που κρατούν λαμπάδες και θυμιατό. Στον δεξιό, προηγείται άγγελος που φέρει στους ώμους του τον Αέρα και συγχρόνως κρατά επάνω από την κεφαλή του το δισκάριο με τον άρτο. Ακολουθείται από άγγελο που κρατά το δισκοπότηρο, ένας άλλος το θυμιατό και οι υπόλοιποι μίτρα, λαμπάδες και εξαπτέρυγα. Και στις δύο δε πομπές εικονίζονται να ίπτανται χερουβείμ, ενώ αναγράφεται επάνω από τους αγγέλους ο Τρισάγιος ύμνος.

---

[398] Για το εικονογραφικό θέμα Άνωθεν οι Προφήται βλ. Μουρίκη Ντ., Προεικονίσεις, 217 κ.ε., Καλοκύρης Κ., Η Θεοτόκος, 191 - 194, Γούναρης Γ., Φορητή εικόνα, 227 κ.ε.

[399] Για την απεικόνιση της Παναγίας ως Ράβδου εκ Ρίζης Ιεσσαί και το δογματικό της περιεχόμενο βλ. Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., Οι μικρογραφίες, 36 - 42, με παραδείγματα από τη δυτική και την ορθόδοξη τέχνη.

[400] Στην μεταβυζαντινή εποχή το θέμα απαντάται στο νάρθηκα της Ι.Μ. Αναπαυσά (Chatzidakis M., Recherches, πίν. 15, Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 261), στο νάρθηκα της Ι.Μ. Δουσίκου (αδημοσίευτη παράσταση), στην Ι.Μ. Μαρδακίου Μεσσηνίας (Καλοκύρης Κ., Βυζαντιναί εκκλησίαι, 182) και στον κώδικα Garret 13 (Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., ό.π., 36 κ.ε., πίν. 1). Για τον 18ο αιώνα και ειδικά την απεικόνιση του θέματος στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας του Ιερού βλ. στην Ι.Μ. Φιλοθέου (Τσιγάρας Γ., Οι ζωγράφοι, 44 κ.ε., πίν. 6α), στην Κοίμηση της Θεοτόκου Καπεσόβου και στην Ι.Μ. Μακρίνου (Κωνστάντιος Κ., Προσέγγιση στο έργο, 98, πίν. 108 α - β), καθώς και στο καθολικό της Ι.Μ. Κλεινοβού Καλαμπάκας (τέλη 18ου αι.) (Τσιουρής Ι., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 166 - 167, εικ. 5)

[401] Πρόκειται για τους ναούς της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Βατσουνιάς, Αγίας Παρασκευής Πετροχωρίου, το παρεκκλήσιο του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου της Ι.Μ. Κορώνας, το ναό του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου Δρακότρυπας, τις Ι.Μ. Βράχας, Κώστη και Δροσάτου, τα παρεκκλήσια της Ζωοδόχου Πηγής και των Αγίων Αναργύρων της Ι.Μ. Κατουσίου, τους ναούς του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Μάραθο, Αγίου Νικολάου Ρεντίνας, Κοιμήσεως της Θεοτόκου Βαθύλακκου και την Ι.Μ. Προφήτη Ηλία Αγίας Τριάδος Κτημενίων.

[402] Στην πλειονότητα των παραστάσεων του 17ου αιώνα στην περιοχή των Αγράφων η Παναγία εικονίζεται ένθρονη (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 122).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Η απεικόνιση της Λειτουργίας των Αγγέλων, που αποτελεί μία συμβολική απόδοση της πομπής της Μεγάλης Εισόδου, στη λειτουργία του Μεγάλου Σαββάτου[403], εμφανίζεται στην παλαιολόγεια περίοδο[404] για να γνωρίσει ιδιαίτερη διάδοση στην μεταβυζαντινή εποχή[405]. Η διπλή απεικόνιση του Χριστού[406], αποτέλεσμα της κυκλικής κίνησης της πομπής[407], κυριαρχεί κατά την μεταβυζαντινή περίοδο, όπως και η απόδοσή Του ως Μεγάλου Αρχιερέως που αποτελεί δημιούργημα του δευτέρου μισού του 14ου αιώνος[408]. Η τοποθέτηση δε του Κυρίου πίσω από την τράπεζα δεν είναι συχνή και παρόλο που απαντάται τόσο σε μνημεία της παλαιολόγειας περιόδου[409], όσο και της μεταβυζαντινής εποχής[410], πιστεύουμε ότι περισσότερο οφείλεται στον περιορισμένο χώρο παρά σε επιρροή συγκεκριμένου προτύπου.

Ως προς την πομπή των αγγέλων, εικονογραφικές λεπτομέρειες όπως ο άγγελος στα δεξιά που πλησιάζει πρώτος έχοντας στον ώμο τον Αέρα και τον άρτο στην κεφαλή του, ο Χριστός που τον υποδέχεται κρατώντας θυμιατό[411] και τα χερουβείμ που ίπτανται κρατώντας ριπίδια αποτελούν χαρακτηριστικά γνωρίσματα της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος[412] που επιβιώνουν κατά το 17ο αιώνα τόσο σε Ηπειρωτικά μνημεία[413], όσο και σε αυτά της περιοχής των Αγράφων[414]. Η έντονη, ωστόσο, κινητικότητα ορισμένων αγγέλων είναι ξένη στην εικονογραφική παράδοση του

---

[403] Για τη Λειτουργία των Αγγέλων βλ. Walter C., Art and Ritual, 217 κ.ε., Παπαμαστοράκης Τ., Ο διάκοσμος του τρούλλου, 164 κ.ε., Grondijs L., Croyances, 194 κ.ε., Κέπετζη Β., Ο ναός του Αγίου Γεωργίου, 519 κ.ε.

[404] Παπαμαστοράκης Τ., Ο διάκοσμος του τρούλλου, 182 κ.ε., όπου και σχετικά παραδείγματα τόσο από απεικονίσεις της παράστασης σε τρούλλους όσο και στο Ιερό.

[405] Για απεικονίσεις του θέματος στην μεταβυζαντινή εποχή βλ. Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 19 - 20, Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 39 - 40, Τούρτα Α., Οι ναοί, 68 κ.ε., Παϊσίδου Ε., Καστοριά, 68, Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 59 κ.ε., Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 122 κ.ε., Τσιγάρας Γ., Οι ζωγράφοι, 59 κ.ε.

[406] Την παλαιολόγεια περίοδο ο Χριστός, συνήθως, εικονίζεται μόνο μία φορά (Παπαμαστοράκης Τ., ό.π., 205 κ.ε.). Επιβίωση του τύπου συναντούμε στις Ι.Μ. Αγίου Νικολάου Αναπαυσά και Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, 46, πίν. 7 και 21 - 25 αντίστοιχα), ενώ κατά τον 18ο αιώνα, στον Άγιο Γερμανό Πρέσπας (1743) (Πελεκανίδης Στ., Βυζαντινά μνημεία, 25, πίν. ΙΙΙ).

[407] Η κυκλική απεικόνιση της πομπής απαντάται ήδη στη Decani. Παπαμαστοράκης Τ., ό.π., 194, πίν. 55 - 63.

[408] Για την απεικόνιση του Χριστού ως Μεγάλου Αρχιερέως και την προέλευση της δημιουργίας του θέματος αυτού ως αποτέλεσμα των αντιλήψεων του 14ου αιώνος περί του κύρους, της εξουσίας και των αυξημένων αρμοδιοτήτων του Οικουμενικού Πατριάρχη βλ. Παπαμαστοράκης Τ., Η μορφή του Χριστού, 69 κ.ε.

[409] Ενδεικτικά, στο Lesnovo (Millet - Velmans, Yougoslavie IV, πίν. 6.3, Walter C., ό.π., 216, πίν. 63, Παπαμαστοράκης Τ., Ο διάκοσμος του τρούλλου, 206).

[410] Κάτω από το κιβώριο εικονίζεται ο Χριστός στις Ι.Μ. Δουσίκου (Σαμπανίκου Ε., ό.π., 62) και Κορώνας (αδημοσίευτη παράσταση).

[411] Συνήθως, στα μνημεία της Κρητικής Σχολής δεν θυμιατίζει ο Χριστός αλλά οι άγγελοι που βρίσκονται μπροστά του.

[412] Για παράδειγμα, στις Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 28) και Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., ό.π., 19 - 20, πίν. 4), καθώς και στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., ό.π., 39 - 40, πίν 10α - b).

[413] Στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας και στον Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου (Τούρτα Α., ό.π., 68 - 69, πίν. 39β - 40 α - β), όπου αναφορά και σε άλλες παραστάσεις.

[414] Στην Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., ό.π., 122 κ.ε., πίν. 37 - 41, όπου αναφορά και σε άλλα μνημεία της περιοχής των Αγράφων).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

θέματος, όπως αυτό συναντάται στην εντοίχια ζωγραφική αλλά αρκετά συχνή σε φορητές εικόνες[415].

Παρόμοια αποδίδεται η παράσταση στον Άγιο Γεώργιο Αγιάς (εικ. 308) και στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης (εικ. 318), με τη διαφορά ότι στο τελευταίο μνημείο η σκηνή είναι πολυπρόσωπη σε σχέση με τις αυτές της Δρακότρυπας και της Αγιάς.

Στους ναούς των Αγράφων η παράσταση αποδίδεται με δύο διαφορετικούς εικονογραφικούς τύπους, ενώ ποικίλει και η θέση της. Στον πρώτο τύπο, που απαντά στους ναούς που φέρουν τη σκηνή στον τρούλλο (Ι.Μ. Κώστη, Σπηλιάς και Δροσάτου) (εικ. 383, 499), αντί του Χριστού εικονίζεται η Αγία Τριάδα[416], με τον Χριστό στον τύπο του Μεγάλου Αρχιερέως. Ιδιαίτερα, στις Ι.Μ. Σπηλιάς (εικ. 499) και Δροσάτου[417], η συνολική απεικόνιση της πομπής των αγγέλων αποτελεί ένα εικονογραφικό σχήμα που έλκει την καταγωγή από φορητές εικόνες όπως αυτή του Δαμασκηνού[418] και γνώρισε περιορισμένη διάδοση στις επόμενες του ζωγράφου εποχές[419]. Παρόμοιο δε εικονογραφικό σχήμα απαντάται και στον τρούλλο του παρεκκλησίου του Αγίου Αντωνίου της Ι.Μ. Αγίου Αθανασίου Τσαριτσάνης, γεγονός που μαρτυρεί τη διάδοση μέσω συγκεκριμένου προτύπου του σχήματος αυτού. Στα υπόλοιπα μνημεία (εικ. 495), η παράσταση τοποθετείται στο χώρο του Ιερού[420] και ακολουθείται ένας εικονογραφικός τύπος επηρεασμένος από την παράδοση της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος, όπως άλλωστε συμβαίνει και με τους ζωγράφους του 17ου αιώνα της ίδιας περιοχής[421].

---

[415] Για παράδειγμα, βλ. τη φορητή εικόνα του Δαμασκηνού (Κωνσταντουδάκη - Κιτρομηλίδου Μ., Θεία Λειτουργία, 455 - 457, πίν. 99).

[416] Η απεικόνιση της Αγίας Τριάδος αντί του Χριστού, στη Λειτουργία των Αγγέλων, απαντάται ήδη στην Περίβλεπτο του Μυστρά (Dufrenne S., Mistra, 14, πίν. 29, σχ. XVIII, Παπαμαστοράκης Τ., Ο διάκοσμος του τρούλλου, 198, πίν. 192, του ιδίου, Η μορφή του Χριστού, πίν. 2, Grondijs L., Croyances, πίν. XXXIII).

[417] Στην Ι.Μ. Κώστη, τμήμα της παράστασης μπροστά και γύρω από την Αγία Τριάδα έχει καταπέσει με αποτέλεσμα να μη γνωρίζουμε αν και ποιοι εικονίζονταν εκεί. Η συνολική, όμως, απόδοση της πομπής και των αγγέλων και η απουσία ιπτάμενων χερουβείμ έλκει την καταγωγή από πρότυπο της Κρητικής Σχολής, όπως για παράδειγμα το συναντούμε στις Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας και Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 118.2 - 3 και 218.2, 219.3 αντίστοιχα), καθώς και στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ (Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 59 κ.ε., πίν. 21 - 24). Θα πρέπει να σημειωθεί ότι κατά τον 18ο αιώνα η απεικόνιση της Αγίας Τριάδος στη συγκεκριμένη παράσταση απαντά και σε άλλους ναούς, όταν αυτή τοποθετείται στον τρούλλο. Πρβλ. τη σκηνή στο καθολικό της Ι.Μ. Φιλοθέου και στα Κυριακά των Σκήτεων της Αγίας Άννας και της Ξενοφώντος (Τσιγάρας Γ., Οι ζωγράφοι, 59 κ.ε., πίν. 25α - 28β).

[418] Κωνσταντουδάκη - Κιτρομηλίδου Μ., Θεία Λειτουργία, 455 - 457, πίν. 99. Για τους θεολογικούς προβληματισμούς και την ερμηνεία της παράστασης βλ. Fleischer J., The Role of Icon painting, 291 κ.ε.

[419] Πρβλ. τις φορητές εικόνες του Φιλόθεου Σκούφου (Ξυγγόπουλος Α., Σχεδίασμα, πίν. 52.2), του Ιωάννη Μόσκου (Chatzidakis M., Icones, 166, πίν. 161) και τις ανυπόγραφες της Συλλογής Abou Adal (17ος αι.) (Chatzidakis M., Abou Adal, 68, εικ. σελ. 69), της Ι.Μ. Αγίου Ιωάννου Ανωπόλεως Κρήτης (1704) (Μπορμπουδάκης Μ., Θεία Λειτουργία, 465, πίν. 107) και του Royal Ontario Museum (18ος αι.) (Galavaris G., The Icon, 38, πίν. XXXVI).

[420] Πρόκειται για το ναό της Αγίας Παρασκευής Πετροχωρίου, το παρεκκλήσιο του Προδρόμου της Ι.Μ. Κορώνας, τις Ι.Μ. Βράχας και Δομιανών, το ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Βαθύλακκου και την Ι.Μ. Προφήτη Ηλία Αγίας Τριάδος Κτημενίων. Επίσης, στην Ι.Μ. Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Ανατολικής Φραγκίστας βρίσκεται στην ανατολική κεραία του ναού, στο ύψος του Ιερού, ενώ στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Μάραθο, στο ανατολικό φουρνικό του ναού.

[421] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 125.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Η Κοινωνία των Αποστόλων.

Η σκηνή, που έπεται της Λειτουργίας των Αγγέλων, εικονίζεται ανάμεσα στα φωτιστικά ανοίγματα της κόγχης και επεκτείνεται και στην υπόλοιπη επιφάνεια του ανατολικού τοίχου του Ιερού (εικ. 81, 83-84). Εκατέρωθεν του κεντρικού παραθύρου της κόγχης εικονίζεται δύο φορές η Αγία Τράπεζα στεγαζόμενη με κιβώριο, μπροστά από την οποία στέκεται ο Χριστός. Στα αριστερά, ο Κύριος κρατά πινάκιο με άρτους από το οποίο και προσφέρει στον Πέτρο που ευλαβικά τείνει τα χέρια του. Ακολουθούν σε ζεύγη τέσσερις Απόστολοι, ενώ ο Ιούδας τελευταίος κινείται προς αντίθετη κατεύθυνση εμέσσοντας συγχρόνως τον άρτο. Στα δεξιά ο Χριστός κοινωνεί τον Ιωάννη ενώ ακολουθούν άλλοι πέντε Απόστολοι. Η παράσταση, στα διάχωρα των παραθύρων φέρει την επιγραφή «ΛΑΒΕΤΕ ΦΑΓΕΤΕ ΤΟΥΤΟ ΕΣΤΙ ΤΟ ΣΩΜΑ ΜΟΥ ΠΙΕΤΕ ΕΞ ΑΥΤΟΥ ΠΑΝΤΕΣ ΤΟΥΤΟ ΕΣΤΙ ΤΟ ΑΙΜΑ ΜΟΥ»[422], της οποίας τα δύο νοηματικά μέρη έχουν τοποθετηθεί κατ'αντιστοιχία της απεικονιζόμενης στιγμής της Κοινωνίας.

Η παράσταση[423] ακολουθεί έναν εικονογραφικό τύπο καθιερωμένο ήδη από την παλαιολόγειο εποχή, η εικονογραφική εξέλιξη του οποίου κατά την μεταβυζαντινή περίοδο περιορίζεται σε επιμέρους λεπτομέρειες[424] και όχι στο σύνολο της σκηνής.

Η απεικόνιση του Χριστού με ιμάτιο και χιτώνα ακολουθεί παλαιολόγειο πρότυπο που επιβιώνει στις μεταβυζαντινές παραστάσεις[425], παράλληλα με αυτήν της απεικόνισής του ως Μεγάλου Αρχιερέως[426]. Στην ίδια περίοδο θα πρέπει να αναζητηθεί και το πρότυπο της απόδοσης του Ιωάννη αντί του Παύλου να λαμβάνει πρώτος τη Θεία Κοινωνία[427]. Πρόκειται για μία παραλλαγή που απαντάται κυρίως στη Σχολή της Βορειοδυτικής Ελλάδος[428] αλλά και κατά τον 17ο αιώ

---

[422] Ματθ. κστ΄, 26.

[423] Για τη σκηνή βλ. Miljkovic - Pepek P., Une icone, 395 κ.ε., Velmans T., Les Fresques, 147 κ.ε., Walter C., Art and Ritual, 184 κ.ε., 214 κ.ε., Kepetzis V., Tradition iconographique, 443 κ.ε. Για την μεταβυζαντινή εποχή, Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 45 κ.ε., Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 30 - 32, Τούρτα Α., Οι ναοί, 59 - 61, Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 125 - 128.

[424] Οι διαφορές, κατά την μεταβυζαντινή περίοδο εντοπίζονται κυρίως στην απεικόνιση του Χριστού, στις κινήσεις των Αποστόλων, στην απόδοση του Ιούδα και στην ύπαρξη ή όχι κτισμάτων στο βάθος της παράστασης.

[425] Ενδεικτικά, στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., ό.π., 30 - 32, πίν. 3α - b), στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας και στον Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου (Τούρτα Α., ό.π., 59 - 61, πίν. 31α και 33α - β αντίστοιχα, με αναφορά και σε άλλους ναούς της περιοχής), στον Άγιο Νικόλαο της συνοικίας των Αγίων Αναργύρων και στον Άγιο Γεώργιο της Πολιτείας Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 65 κ.ε., πίν. 34α), καθώς και στον Άγιο Γεώργιο Αγράφων (Σδρόλια Στ., ό.π., 126, με αναφορά και σε άλλους ναούς των Αγράφων).

[426] Για την απεικόνιση του Χριστού ως Μεγάλου Αρχιερέως βλ. παραπάνω τη σκηνή της Λειτουργίας των Αγγέλων, (σ. 69), όπου και σχετική βιβλιογραφία. Για τη σκηνή της Κοινωνίας των Αποστόλων πρβλ. αντίστοιχες απεικονίσεις του Χριστού στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., ό.π., 45 - 46, πίν. 19, Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 10), στην Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., ό.π., 125 κ.ε., πίν. 42 - 45) και στο ναό της Γεννήσεως του Χριστού στο Arbanassi (Praschkov L., Arbanassi, πίν. 53, 62).

[427] Για παράδειγμα, βλ. παρόμοια απεικόνιση στο Staro Nagoritsino (Millet - Frolow, Yougoslavie III, πίν. 71.1, 76. 4 - 5), στον Άγιο Νικόλαο Βεύης (1460) (Subotic G., Ohrid, σχ. 68) και στο παρεκκλήσιο των Αποστόλων στον Άγιο Νικόλαο στην Bolnica (1467) (Subotic G., ό.π., πίν. 69).

[428] Ενδεικτικά, στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., ό.π., 45 - 46, πίν. 19, Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 10), στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., ό.π., 30 - 32, πίν.3α - b), στην Ι.Μ. Βαρλαάμ (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., ό.π., 46) και στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας (Semoglou A., Saint Nicolas, 35 - 36, πίν. 15α - b).

να[429], ενώ προτείνεται και από τον Διονύσιο τον εκ Φουρνά[430]. Στην παράδοση της ίδιας Σχολής και μνημείων του Βαλκανικού χώρου[431], επίσης, οφείλεται η έντονη κινητικότητα των Μαθητών[432], η απεικόνιση του Ιούδα να στρέφει τα νώτα του και να φεύγει καθώς και η απουσία αρχιτεκτονημάτων στον κάμπο της παράστασης.

Ο ίδιος εικονογραφικός τύπος απαντάται στις Ι.Μ. Σπηλιάς και Δροσάτου, στον Άγιο Γεώργιο και στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς[433] καθώς και στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης[434].

Από τα υπόλοιπα μνημεία της περιοχής των Αγράφων, ο εικονογραφικός τύπος της Ι.Μ. Δρακότρυπας απαντάται επίσης στην Κοίμηση Βατσουνιάς, στην Κοίμηση Πετροχωρίου, στον Άγιο Νικόλαο Ρεντίνας, στο παρεκκλήσιο της Ι.Μ. Κορώνας[435], στις Ι.Μ. Βράχας και Κώστη[436] (εικ. 384) καθώς και στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Μάραθο. Αντίθετα, στον Άγιο Γεώργιο Ρεντίνας και στην Ι.Μ. Φραγκίστας προβάλλεται αντί του Ιωάννη ο Παύλος, ενώ κοινό στοιχείο όλων των παραπάνω παραστάσεων αποτελεί η μορφή του Ιούδα που αποστρέφεται την Κοινωνία, στοιχείο που απουσιάζει από την παράδοση της Κρητικής Σχολής[437]. Επίσης, στην Ι.Μ. Δομιανών, η απεικόνιση του Χριστού μία μόνο φορά να κρατά στα δύο Του χέρια τον άρτο και το δισκοπότηρο ακολουθεί πιστά τις οδηγίες του Διονυσίου του εκ Φουρνά[438], η οποία στηρίζεται σε βυζαντινό πρότυπο[439]. Χαρακτηριστική δε, αν και σπάνια, είναι η μορφή του διαβόλου που έχει επικαθίσει στους ώμους του Ιούδα[440], στις παραστάσεις της Ι.Μ. Φραγκίστας, της Κοιμήσεως Πετρο-

---

[429] Στο παλαιό καθολικό της Ι.Μ. Αγίου Στεφάνου Μετεώρων (Vitaliotis I., Saint - Etienne, 67 κ.ε., πίν. 21 - 24), στην Ι.Μ. Μαρδακίου Μεσσηνίας (Καλοκύρης Κ., Βυζαντιναί εκκλησίαι, πίν. 144α - β) και στο ναό της Γεννήσεως του Χριστού στο Arbanassi (Praschkov L., Arbanassi, πίν. 53, 62).

[430] Ερμηνεία, 127 - 128.

[431] Για παράδειγμα, στις Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών και Βαρλαάμ, στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας, στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας, στο παλαιό καθολικό της Ι.Μ. Αγίου Στεφάνου, στον Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου και στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας, στις Ι.Μ. Βουλκάνου (1608) και Μαρδακίου (1635) Μεσσηνίας (Καλοκύρης Κ., Βυζαντιναί εκκλησίαι, 134, πίν. 62 και 182, πίν. 144α - β αντίστοιχα), καθώς και στο ναό της Γεννήσεως του Χριστού στο Arbanassi.

[432] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 65. Πρβλ. παρόμοια κινητικότητα στην παράσταση του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης (Φλώρου Κ., Ο ζωγραφικός διάκοσμος, 55 - 56, πίν. 13α - β, 15α - β).

[433] Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, πίν. 3.

[434] Στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης και στις Ι.Μ. Σπηλιάς και Δροσάτου ο Χριστός εικονίζεται ως Μέγας Αρχιερεύς.

[435] Στο παρεκκλήσιο της Ι.Μ. Κορώνας, η απόδοση της σκηνής είναι παρόμοια αυτής του καθολικού. Επίσης, μαζί με το Βαθύλακκο αποτελούν τις μόνες παραστάσεις, στην περιοχή των Αγράφων, εκτός της Ι.Μ. Δρακότρυπας, στις οποίες ο Χριστός δεν εικονίζεται ως Μέγας Αρχιερεας.

[436] Στην Ι.Μ. Κώστη, ο τρόπος απεικόνισης του Χριστού, των Αποστόλων και ιδιαιτέρως του αρχιτεκτονικού βάθους, με τα βήλα να κρέμονται και να ενώνουν τις στέγες των κτιρίων, παραπέμπει σε πρότυπο αντίστοιχο αυτού του ναού του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη Καστοριάς (1385) (Πελεκανίδης Στ., Καστοριά, πίν. 144β).

[437] Πρβλ. τις παραστάσεις των Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 71) και Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, 50, πίν 40, 45 - 48).

[438] Ερμηνεία, 127 - 128.

[439] Βλ. ενδεικτικά την παράσταση στην Αγία Σοφία Αχρίδας (Kepetzis V., Tradition iconographique, πίν. 2).

[440] «...*μετά το ψωμίον τότε εἰσῆλθεν εἰς ἐκεῖνον ὁ σατανᾶς*», Ιωάν. ιγ΄, 27. Για το θέμα αυτό βλ. Προβατάκης Θ., Ο διάβολος, 67 - 69. Πρβλ. παρόμοια απεικόνιση του δαιμονοκρατούμενου Ιούδα, κατά τον 17ο αιώνα, στην Ι.Μ. Φυλακτής Αγράφων (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 128, υποσ. 135, πίν. 275) και στον 18ο στις Ι.Μ. Φιλοθέου και Ξηροπο-

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

χωρίου, των Ι.Μ. Κώστη (εικ. 384) και Δομιανών και του ναού στον Μάραθο. Τέλος, στην Αγία Παρασκευή Πετροχωρίου (εικ. 433) το εικονογραφικό σχήμα της σκηνής διαφέρει από τα συνήθη απαντώμενα καθώς εικονίζεται μεν ο Χριστός ως Μέγας αρχιερέας, δύο φορές και σε χωριστές Τράπεζες, αλλά οι Απόστολοι βρίσκονται εκατέρωθεν της κάθε Αγίας Τράπεζας και όχι στην μία πλευρά αυτής. Πρόκειται για ένα σχήμα που απαντάται προηγουμένως στον Άγιο Νικόλαο τον Νέο («Κερασά») Αγιάς (1587)[441] καθώς και σε Αέρα της Ι.Μ. Χιλανδαρίου (14ος αι.)[442] και της Μονής Poutna στη Ρουμανία (15ος αι.)[443], αλλά είναι δύσκολο να διασαφηνιστεί αν έλκει την καταγωγή από κάποιο άγνωστο σε εμάς πρότυπο, αντίστοιχο των παραπάνω παραστάσεων ή αν πρόκειται για λύση του ζωγράφου στην ιδιαιτερότητα της απεικόνισης, καθώς παρεμβάλλεται στο κέντρο η σκηνή του Μελισμού.

Οι Συλλειτουργούντες Ιεράρχες.

Στην κόγχη του Ιερού παριστάνονται έξι Ιεράρχες στραμμένοι ανά τρεις προς το κέντρο όπου υπάρχει μικρό παράθυρο (εικ. 85 - 86). Όλοι φέρουν αρχιερατικά ενδύματα και κρατούν ανοικτά ειλητά. Στην αριστερή ομάδα ηγείται ο άγιος **Ιωάννης ο Χρυσόστομος**[444] (εικ. 85, 87) με ειλητό στο οποίο αναγράφεται: «Ο ΘΕΟΣ Ο ΘΕΟΣ ΥΜΩΝ Ο ΤΟΝ οὐράνιον»[445]. Πίσω του εικονίζονται ο άγιος **Γρηγόριος ο Θεολόγος**[446] (εικ. 85), με ειλητό που φέρει το χωρίο: «ΟΠΩΣ ΥΠΟ ΤΟΥ ΚΡΑΤΟΥΣ ΣΟΥ ΠΑΝτοτε φυλατόμμενοι»[447] και ο άγιος **Γρηγόριος ο Διάλογος**[448] (εικ. 85) με το χωρίο: «ΟΣΟΙ Π(Ρ)ΟΣ ΤΟ ΦΩΤΙΣΜΑ ΠΡΟΕΛΘΕΤΕ»[449]. Της δεξιάς ομάδας ηγείται ο άγιος **Βασίλειος ο Ουρανοφάντωρ**[450] (εικ. 86, 88), στο ειλητό του οποίου αναγράφεται: «ΟΥΔΕΙΣ ΑΞΙΟΣ ΤΩΝ

τάμου, καθώς και στα Κυριακά των Σκήτεων της Αγίας Άννας και της Ξενοφώντος (Τσιγάρας Γ., Οι ζωγράφοι, 46 - 47, πίν. 8α - β - 10α). Πρβλ. παρόμοια απεικόνιση του Ιούδα στην Μονή Draca (Milisavljevic D., Draca, σχ. σελ. 12).

[441] Αδημοσίευτο μνημείο. Σώζεται μόνο η εικονογράφηση του Ιερού, ενώ στην κτητορική επιγραφή, που βρίσκεται στην κόγχη της Πρόθεσης, δεν αναφέρεται το όνομα του ζωγράφου.

[442] Θεοχάρη Μ., Αήρ, 402, εικ. σελ. 402.

[443] Vasiliu A., Monasteres de Moldavie, πίν. 30.

[444] Για την εικονογραφία του αγίου βλ. Musseler A., Johannes Chrysostomus, 93 - 101.

[445] Πρόκειται για την ευχή της Προθέσεως (Τρεμπέλας Π., Αι τρεις Λειτουργίαι, 17, Walter C. - Babic G., The Inscriptions, 270, Κωνσταντινίδη Χ., Ο Μελισμός, 555 - 556, όπου και κατάλογος βυζαντινών μνημείων). Είναι το πλέον συνηθισμένο χωρίο που συνοδεύει τον άγιο Ιωάννη τον Χρυσόστομο και απαντάται σε όλα τα μνημεία του 18ου αιώνα στην περιοχή των Αγράφων, όπως και σε αυτά του 17ου (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 132). Το ίδιο προτείνει και η Ερμηνεία (154).

[446] Knoben U., Gregor von Nazianz, 444 - 450.

[447] Εκφώνηση μετά την ευχή των πιστών (Τρεμπέλας Π., Αι τρεις Λειτουργίαι, 70). Αποτελεί ένα σπάνιο χωρίο που απαντά στη βυζαντινή περίοδο μόνο σε δύο ναούς· στον Άγιο Ιωάννη το Θεολόγο Αχρίδας και στο Lesnovo (Κωνσταντινίδη Χ., Ο Μελισμός, 560). Δεν στάθηκε δυνατός ο εντοπισμός του χωρίου αυτού σε κάποιο μεταβυζαντινό μνημείο εκτός από το παρεκκλήσιο του Τιμίου Σταυρού της Ι.Μ. Ρεντίνας, σε ειλητό του αγίου Γρηγορίου του Θεολόγου και στη Σκήτη της Ι.Μ. Ξενοφώντος, στον Μέγα Βασίλειο (Τσιγάρας Γ., Οι ζωγράφοι, 50).

[448] Για την εικονογραφία του αγίου βλ. Thomas A., Gregor I. Der Grobe, 432 - 441.

[449] Πρόκειται για την ευχή των Κατηχουμένων (Τρεμπέλας Π., ό.π., 209).

[450] Το επίθετο Ουρανοφάντωρ προέρχεται από το κοντάκιο του αγίου και την ευχή της απόλυσης της Λειτουργίας του (Κωνσταντινίδη Χ., Ο Μελισμός, 333, υποσ. 53, με σχετική βιβλιογραφία). Επίσης, Myslivec J., Basilius der Grosse, 337 - 341. Το ίδιο επίθετο φέρει ο άγιος στην Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., ό.π., 132), ενώ κατά τον 18ο αιώνα,

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΣΥΝΔΕδεμένων»[451]. Ακολουθεί ο άγιος **Αθανάσιος Αλεξανδρείας**[452] (εικ. 86) με το κείμενο: «ΕΥ-ΛΟΓΗΜΕΝΗ Η ΒΑΣΙΛΕΙΑ»[453] και τέλος ο **άγιος Κύριλλος**[454] (εικ. 86) στο ειλητό του οποίου διαβάζουμε: «ΕΞΑΙΡΕΤΩ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΑΧΡΑΝΤΟΥ»[455].

Η απεικόνιση των Συλλειτουργούντων Ιεραρχών[456] με αρχιερατικό σάκο απαντάται με μεγάλη συχνότητα από τον 16ο αιώνα, κυρίως από ζωγράφους που ακολουθούν την παράδοση της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος[457], σε αντίθεση με την Κρητική Σχολή όπου αποδίδονται με φαιλόνιο[458]. Στη Δρακότρυπα η απεικόνιση των αγίων Ιωάννη του Χρυσοστόμου, Γρηγορίου του Θεολόγου, Βασιλείου και Αθανασίου με αρχιερατικό σάκκο, ενώ των αγίων Γρηγορίου του Διαλόγου και Κυρίλλου με φαιλόνιο συνδυάζει τις δύο αυτές παραδόσεις, ως προς την ενδυμασία· κάτι που απαντά προηγουμένως σε αρκετά μνημεία, όπως στους Αγίους Αποστόλους Καστοριάς[459] και στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ. Ο συνδυασμός αυτός απαντάται στα περισσότερα μνημεία του 18ου αιώνα, στην περιοχή των Αγράφων, με εξαίρεση την Κοίμηση Βατσουνιάς, τον Άγιο Νικόλαο Ρεντίνας και τις Ι.Μ. Σπηλιάς και Δροσάτου, όπου όλοι φέρουν κατάκοσμο σάκκο ενώ στο παρεκκλήσιο του Προδρόμου της Ι.Μ. Κορώνας ακολουθείται η παράδοση της Κρητικής Σχολής.

στην περιοχή των Αγράφων στον Άγιο Νικόλαο Ρεντίνας, στην Ι.Μ. Ανατολικής Φραγκίστας, στην Αγία Παρασκευή Πετροχωρίου και στις Ι.Μ. Σπηλιάς και Δροσάτου.

[451] Αποτελεί την αρχή του χερουβικού ύμνου (Τρεμπέλας Π., Αι τρεις Λειτουργίαι, 71, Κωνσταντινίδη Χ., Ο Μελισμός, 560, με κατάλογο βυζαντινών μνημείων). Θα τον συναντήσουμε στην Ι.Μ. Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, 47), στους Αγίους Αποστόλους Καστοριάς (Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, 29), στην πλειοψηφία των ναών του 17ου αιώνα στην περιοχή των Αγράφων (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 133, υποσ. 153) και στα περισσότερα μνημεία του 18ου αιώνα της ίδιας περιοχής. Επίσης παραδίδεται και από την Ερμηνεία (154).

[452] Για τον άγιο Αθανάσιο Αλεξανδρείας βλ. Κωνσταντινίδη Χ., Ο Μελισμός, 327, με βιβλιογραφία.

[453] Εκφωνείται στην έναρξη της Θείας Λειτουργίας (Τρεμπέλας Π., ό.π., 23). Το ίδιο χωρίο υπάρχει σε ειλητό του αγίου Ιακώβου του Αδελφοθέου στο Κυριακό της Σκήτης της Ι.Μ. Ξενοφώντος (Τσιγάρας Γ., Οι ζωγράφοι, 50).

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

[455] Πρόκειται για την εκφώνηση στον καθαγιασμό των Τιμίων Δώρων (Τρεμπέλας Π., ό.π., 116). Επίσης, Κωνσταντινίδη Χ., ό.π., 565, όπου κατάλογος βυζαντινών μνημείων στα οποία απαντάται το χωρίο αυτό. Το κείμενο αυτό αναγράφεται, επίσης, στο ειλητό του αγίου Κυρίλου στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 46). Σε μνημεία της περιοχής των Αγράφων του 17ου αιώνα το χωρίο αυτό αναγράφεται στο ειλητό που κρατά ο άγιος Αθανάσιος Αλεξανδρείας (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 132, υποσ. 150). Επίσης, στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα Α., Οι ναοί, 61). Το ίδιο κείμενο παραδίδεται και στην Ερμηνεία (154).

[456] Για τους Συλλειτουργούντες Ιεράρχες βλ. Κωνσταντινίδη Χ., Ο Μελισμός, 319 κ.ε.

[457] Ενδεικτικά, στις Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών,46 - 47, πίν. 22β, 23β, Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 14) και Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 20 - 22, πίν. 5 - 6, Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 372), στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 32 - 33, πίν. 5 - 6), στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα Α., ό.π., 61 - 62, πίν. 3 - 4, όπου αναφορά και σε άλλα έργα), στον Άγιο Νικόλαο της συνοικίας των Αγίων Αναργύρων Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 62 - 63, πίν. 33α) στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ (Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 62 κ.ε., πίν. 26 - 27) και στην Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., ό.π., 131 - 134, πίν. 46 - 49, με αναφορά και σε άλλα μνημεία της περιοχής των Αγράφων).

[458] Για παράδειγμα, στις Ι.Μ. Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, 47, πίν. 40 - 42) και Δουσίκου (αδημοσίευτη παράσταση).

[459] Γούναρης Γ., ό.π., 29 - 30, πίν. 2α - β.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Την ίδια αυτή ομάδα των Ιεραρχών που παριστάνεται στην Ι.Μ. Δρακότρυπας θα τη συναντήσουμε και στις Ι.Μ. Σπηλιάς και Δροσάτου[460]. Σε όσα μνημεία της περιοχής εικονίζονται έξι Ιεράρχες, παριστάνονται οι πέντε της παράστασής μας, πλην συνήθως, του αγίου Γρηγορίου του Διαλόγου στη θέση του οποίου τοποθετούνται είτε ο άγιος Ιάκωβος ο Αδελφόθεος[461] είτε ο άγιος Νικόλαος επίσκοπος Μύρων[462]. Στους υπόλοιπους ναούς παρατηρούμε τους ίδιους Ιεράρχες και μόνο στο παρεκκλήσιο των Αποστόλων της Ι.Μ. Ρεντίνας απεικονίζεται ως συλλειτουργών ο άγιος Ιωάννης ο Ελεήμων[463].

Ο Χριστός ως Ζωηφόρος Άρτος (Μελισμός).

Μέσα από τον κάλυκα ενός δισκοπότηρου προβάλλει ο Χριστός σε ώριμη ηλικία και φέροντας ιμάτιο να ευλογεί και με το δεξιό του χέρι, ενώ στο αριστερό κρατά κλειστό ειλητό (εικ.89).

Η παράσταση[464], που έχει άμεση σχέση με την προηγούμενη των Συλλειτουργούντων Ιεραρχών, τοποθετείται στην κόγχη της Πρόθεσης καθώς εμπεριέχει το συμβολισμό της Θείας Μεταλήψεως[465] μέσω της θυσίας του Κυρίου, όπως αυτή αποτυπώνεται στη σκηνή της Άκρας Ταπείνωσης, που συναπεικονίζεται στην ίδια κόγχη. Ο συμβολισμός αυτός ενισχύεται και από το γεγονός της φύλαξης του δισκοπότηρου στο συγκεκριμένο σημείο του ναού. Ήδη δε από τον 16° αιώνα συναντούμε τη σκηνή του Μελισμού στην κόγχη της Πρόθεσης[466].

Ο εικονογραφικός τύπος του Χριστού ως Ζωηφόρου Άρτου[467], εντός δισκοπότηρου, απαντάται για πρώτη φορά στην Ευαγγελίστρια του Μυστρά[468] και γνωρίζει περιορισμένη διάδοση κατά τη βυζαντινή περίοδο, ενώ στην μεταβυζαντινή είναι περισσότερο διαδεδομένος τόσο σε εντοίχια έργα[469], όσο και σε φορητές εικόνες[470], μικρογραφημένα χειρόγραφα[471], λειτουργικά υφάσματα[472] και χαρακτικά[473].

---

[460] Τους Ιεράρχες αυτούς προτείνει και το Δ΄ παράρτημα της Ερμηνείας (279).

[461] Στην Κοίμηση Βατσουνιάς και στην Ι.Μ. Βράχας.

[462] Στην Ι.Μ. Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Ανατολικής Φραγκίστας, στον Άγιο Γεώργιο Ρεντίνας (εικονίζεται και ο άγιος Ιάκωβος ο Αδελφόθεος) και στην Κοίμηση Πετροχωρίου. Για την απεικόνιση του αγίου Νικολάου ως Συλλειτουργού αγίου βλ. Αντουράκης Γ., Ο άγιος Νικόλαος ως Συλλειτουργών Ιεράρχης, 671 κ.ε.

[463] Για τον άγιο Ιωάννη τον Ελεήμονα βλ. Kaster G., Johannes der Almosengeber, 82 - 83, Εμμανουήλ Μ., Οι τοιχογραφίες, 132, πίν. 9. Πρβλ. παρόμοια απεικόνιση του αγίου στην Ι.Μ. Βυτουμά (αδημοσίευτη παράσταση), στην Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 134, πίν. 51) και στον Άγιο Νικόλαο της συνοικίας των Αγίων Αναργύρων Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 53, πίν. 35α, με σχετική βιβλιογραφία).

[464] Για τη σκηνή του Μελισμού, που εμφανίζεται στα τέλη του 12ου αιώνα, και τις παραλλαγές του βλ. Κωνσταντινίδη Χ., Ο Μελισμός, 37 κ.ε. Για την μεταβυζαντινή εποχή βλ. Γούναρης Γ., τοιχογραφίες, 27 κ.ε., Τούρτα Α., Οι ναοί, 61 - 62, Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 62 κ.ε., Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 62 κ.ε.

[465] Κωνσταντινίδη Χ., ό.π., 298.

[466] Ενδεικτικά, στο καθολικό της Ι.Μ. Δουσίκου (αδημοσίευτη παράσταση) και στο καθολικό της Ι.Μ. Αγίου Παντελεήμονα Αγιάς (1721) (Koumoulides J. - Walter C., The Monastery of Saint Panteleimon, σχ. 21).

[467] Για την απεικόνιση του Χριστού εντός δισκοπότηρου βλ. Κωνσταντινίδη Χ., Ο Μελισμός, ό.π., όπου και ταξινόμηση με βάση την ηλικία του Χριστού και αντίστοιχα παραδείγματα.

[468] Κωνσταντινίδη Χ., ό.π., 297, πίν. 193.

[469] Ενδεικτικά, στο ναό των Αγίων Ιουλίτας και Κηρύκου Βέροιας (1582) (Κωνσταντινίδη Χ., ό.π., 305, υποσ. 28, όπου και ενδεικτικός κατάλογος μεταβυζαντινών παραστάσεων μέχρι και τον 18° αιώνα), στην Ι.Μ. Αγίου Παντελεήμονα Αγιάς (Koumoulides J. - Walter C., ό.π., πίν. 15 - 16), στον Άγιο Νικόλαο Μαγαλειού, στην Παναγία Κουμπελιδική και στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., ό.π., 63 - 64, πίν. 32α, 31α και 32β).

Στην παράστασή μας ο ζωγράφος παραλλάσσει το σχήμα καθώς συνήθως ο Χριστός εικονίζεται σε νεαρή ηλικία, ευλογώντας και με τα δύο του χέρια. Η απόδοση αυτή του ευλογούντος Χριστού σε ώριμη ηλικία δεν είναι πολύ συχνή και απαντάται μόλις τον 16ο αιώνα στο έργο του Δαμασκηνού στη Βενετία[474]. Η απεικόνισή του, επίσης, να φέρει ιμάτιο που αποκαλύπτει μεγάλο μέρος του σώματός του αποτελεί επιρροή έργων επηρεασμένων από τη δυτική τέχνη[475] και δεν απαντάται σε παρόμοιες παραστάσεις, όπως άλλωστε συμβαίνει και με την κίνησή του να ευλογεί μόνο με το δεξιό του χέρι.

Στην πλειοψηφία των ναών του 18ου αιώνα, στην περιοχή των Αγράφων απεικονίζεται η σκηνή του Μελισμού, σε αντίθεση με τον 17ο αιώνα, στην ίδια περιοχή, όπου αυτή απαντάται σπάνια[476]. Ο εικονογραφικός τύπος ποικίλει, ενώ η θέση του βρίσκεται συνήθως[477] στην κόγχη του Ιερού, ανάμεσα στους Συλλειτουργούντες Ιεράρχες. Στον Άγιο Γεώργιο Ρεντίνας, λοιπόν, στα παρεκκλήσια των Αποστόλων (εικ. 448) και του Τιμίου Σταυρού της Ι.Μ. Ρεντίνας, στο παρεκκλήσιο των Αγίων Αναργύρων της Ι.Μ. Κατουσίου (εικ. 469) και στην Ι.Μ. Προφήτη Ηλία Αγίας Τριάδος Κτημενίων (εικ. 494) εικονίζεται παραπλήσιος της παράστασής μας τύπος με τον Χριστό σε νεαρή ηλικία, να προβάλλει μέσα από δισκοπότηρο ευλογώντας και με τα δύο του χέρια[478]. Αντίθετα, στον Άγιο Νικόλαο Ρεντίνας, στην Ι.Μ. Φραγκίστας, στις Ι.Μ. Σπηλιάς, Δροσάτου και Κώστη, καθώς και στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Μάραθο ο Χριστός - βρέφος

αντίστοιχα). Πρβλ. επίσης, τις παραστάσεις στην Ι.Μ. Καταφυγίου (1740) και στο ναό του Αγίου Αθανασίου στο Πυργί (β΄ μισό 18ου αι.) Αιτωλοακαρνανίας (Παλιούρας Α., Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία, 248, πίν. 251 και σελ. 289 αντίστοιχα).

[470] Βλ. τις δύο σκηνές της συλλογής του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας (Chatzidakis M., Icones, 69 - 70, πίν. 47 (αποδίδεται στο Δαμασκηνό) και 153 - 154, πίν. 140), τη φορητή εικόνα (1740) από Ελβετική Συλλογή, προερχόμενη από την Ήπειρο (Collections Suisses, αρ. κατ. 105, πίν. 105), το ξύλινο πέτασμα της Ωραίας Πύλης στο ναό του Αγίου Αθανασίου Πάρου (Ορλάνδος Α., Πάρος, 86, πίν. 46) και το ξυλόγλυπτο της Συλλογής Τσακύρογλου (18ος αι.) (Καρακατσάνη Α., Εικόνες, 179, πίν. 290)

[471] Για παράδειγμα, στους κώδικες 538 (18ος αι.) της Ι.Μ. Διονυσίου, 129 (1698) της Ι.Μ. Ξηροποτάμου (Θησαυροί Αγίου Όρους 1, 433, πίν. 183 και 479, πίν. 440 αντίστοιχα), καθώς και 127 (1679) και 1438 (1659) της Ι.Μ. Ιβήρων (Θησαυροί Αγίου Όρους 2, πίν. 167 και 346, πίν. 263 αντίστοιχα).

[472] Ενδεικτικά σε Πύλη (1801) και σε κάλυμμα δισκοπότηρου (αρχές 19ου αι.) (Βέη - Χατζηδάκη Ε., Εκκλησιαστικά κεντήματα, 60, πίν. ΛΒ΄2 και 63, πίν. ΛΑ΄1 αντίστοιχα).

[473] Βλ. χαρακτικά του Zefarovic (Davidof D., Srpska Grafika, πίν. 59 και 216).

[474] Chatzidakis M., ό.π., 69 - 70, πίν. 47. Πρβλ., επίσης, παρόμοια απεικόνιση στο Ανδρομονάστηρο Μεσσηνίας (Καλοκύρης Κ., Βυζαντιναί εκκλησίαι, πίν. 49α), σε αρτοφόριο των αρχών του 18ου αιώνα στην Κεφαλονιά (Κεφαλονιά 1, πίν. 233) και σε Πύλη (1801), στο Μουσείο Μπενάκη (Βέη - Χατζηδάκη Ε., ό.π., 60, πίν. ΛΒ.2).

[475] Βλ., για παράδειγμα, την παράσταση της Αλληγορίας της Θείας Μεταλήψεως του Δαμασκηνού (Βοκοτόπουλος Π., Εικόνες της Κέρκυρας, 59 - 61, πίν. 40).

[476] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 131. Απαντάται μόνο στα καθολικά των Ι.Μ. Νεράιδας, Ρεντίνας και Φυλακτής.

[477] Μόνο στο παρεκκλήσιο των Αποστόλων της Ι.Μ. Ρεντίνας απεικονίζεται στο βόρειο τοίχο της Πρόθεσης, ενώ στο παρεκκλήσιο των Αγίων Αναργύρων της Ι.Μ. Κατουσίου, στο θόλο.

[478] Πρβλ. τις παρόμοιες απεικονίσεις σε ναούς του 17ου αιώνα στην Καστοριά (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 63 - 64). Επίσης, στον Άγιο Γεώργιο, στους Αγίους Αποστόλους (Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, 54, πίν. 3) και στην Ι.Μ. Αγίου Παντελεήμονα Αγιάς (αδημοσίευτη παράσταση), καθώς και στην Μονή Draca (1735) (Milisavljevic D., Draca, σχ. σελ. 12 - 13).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

εικονίζεται εντός δίσκου σκεπασμένου με τον αστέρα[479] ή πορφυρό ύφασμα[480]. Πρόκειται για το συνηθέστερο εικονογραφικό τύπο[481] που απαντάται σε πολλά μνημεία του 16ου και 17ου αιώνα[482].

Τέλος, σε δύο μνημεία, στις Ι.Μ. Δομιανών (εικ. 476) και Βράχας, στο σημείο που συγκλίνουν οι δύο ομάδες των Συλλειτουργούντων Ιεραρχών απεικονίζεται ο ένθρονος Χριστός (στην Ι.Μ. Βράχας ως Μέγας Αρχιερέας). Πρόκειται για σκηνή συνδεόμενη με τη Θεία Λειτουργία και κατ' επέκταση με τον Μελισμό. Αποτελεί δε μία απλοποιημένη σύνθεση ενός λιγότερο διαδεδομένου σχήματος του Μελισμού, όπως αυτό απαντά σε μνημεία της βυζαντινής εποχής και στα οποία πίσω από την Αγία Τράπεζα προβάλλει σε προτομή η μορφή του ώριμου σε ηλικία Χριστού[483]. Το μόνο γνωστό στην έρευνα παράλληλο αποτελεί η παράσταση της Ι.Μ. Ξηροποτάμου[484], ενώ είναι ακόμη άγνωστο το πρότυπο μέσω του οποίου έφθασε το σχήμα αυτό στους ζωγράφους του 18ου αιώνα.

Η Άκρα Ταπείνωση.

Στο κέντρο της σκηνής, μέσα σε οριζόντια σαρκοφάγο εικονίζεται μέχρι το ισχίο το σώμα του Χριστού, ο οποίος έχει σταυρωμένα τα χέρια του μπροστά στο στήθος (εικ. 90). Εκατέρωθεν Αυτού εικονίζονται η λόγχη και ο σπόγγος να στηρίζονται στο σταυρό που προβάλλει πίσω Του. Στα δύο άκρα της σαρκοφάγου στέκονται περίλυποι η Παναγία με τον Απόστολο Ιωάννη. Η παράσταση φέρει την επιγραφή: «ΕΙΔΕ Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ».

Παρά την επιγραφή της σκηνής, ουσιαστικά πρόκειται για την παράσταση της Άκρας Ταπείνωσης[485] η οποία απαντάται από τον 12ο αιώνα, ενώ από το 14ο εικονίζεται, λόγω του θεολογικού της περιεχομένου - σχετικού με τη Θεία Ευχαριστία- στην κόγχη της Πρόθεσης[486]. Η στάση του Χριστού, με τα χέρια τοποθετημένα στο στήθος, ώστε να φαίνονται οι τύποι των ήλων, ακολουθεί

---

[479] Στις Ι.Μ. Σπηλιάς και Δροσάτου ο Χριστός εικονίζεται γυμνός ακολουθώντας την παράδοση της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος, όπως για παράδειγμα στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 32 - 33, πίν. 5) και στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα Α., Οι ναοί, 61 - 62, πίν. 3). Στα υπόλοιπα έργα της ομάδας αυτής η διατήρηση της παράστασης δεν επιτρέπει την παρατήρηση της λεπτομέρειας αυτής.

[480] Με πορφυρό ύφασμα εικονίζεται σκεπασμένος ο Χριστός μόνο στην Ι.Μ. Κώστη. Πρόκειται για μία λεπτομέρεια που απαντάται προηγουμένως, ενδεικτικά, στην Ι.Μ. Δουσίκου (αδημοσίευτη παράσταση), στους Αγίους Αποστόλους Καστοριάς (Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, 27 - 28, πίν.1) και στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ (Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 62 κ.ε., πίν. 25).

[481] Για τον εικονογραφικό αυτόν τύπο βλ. Κωνσταντινίδη Χ., Ο Μελισμός,119 κ.ε.

[482] Ενδεικτικά, στην Ι.Μ. Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 20 - 22, πίν. 5), στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας, στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας (Semoglou A., Saint Nicolas, 32 - 34, πίν. 11 α - β), στον Άγιο Νικόλαο της συνοικίας των Αγίων Αναργύρων Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 62 - 63, πίν. 33α) και στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα Α., ό.π.).

[483] Κωνσταντινίδη Χ., ό.π., 205 κ.ε., όπου σχετικά παραδείγματα και βιβλιογραφία.

[484] Τσιγάρας Γ., Οι ζωγράφοι, 48, πίν. 9α.

[485] Για τη σκηνή της Άκρας Ταπείνωσης βλ. Millet G., Recherches, 483 κ.ε., Mersemann W., Schmerzensmann, 87 κ.ε., Belting H., The Man of Sorrows, 1 κ.ε., Simic - Lazar D., Le Christ de Pitie vivant, 81 κ.ε., όπου αναφορά σε βυζαντινά έργα και αντίστοιχη βιβλιογραφία. Για την μεταβυζαντινή εποχή βλ. Λίβα - Ξανθάκη Θ., ό.π., 25 - 27, Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, 33, Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 47, Τούρτα Α., ό.π., 63 - 64.

[486] Dufrenne S., Images, 298.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

παλαιολόγεια παράδοση[487] η οποία επιβιώνει κατά την μεταβυζαντινή περίοδο, με ιδιαίτερη συχνότητα σε μνημεία του Ηπειρωτικού και Βορειοελλαδικού χώρου[488]. Η παρουσία της Παναγίας με τον Απόστολο Ιωάννη, των οποίων οι στάσεις θυμίζουν την απεικόνισή τους σε σκηνές Σταύρωσης δεν είναι συχνή, ως προς το σχήμα της παράστασης, και απαντώνται προηγουμένως, σε αρκετά μνημεία της Θεσσαλίας, όπως, στις Ι.Μ. Βυτουμά Καλαμπάκας (1600)[489] και Ρεντίνας (1662), στην Κοίμηση της Θεοτόκου Πολυδενδρίου (τέλη 16ου αι.) και στο ναό της Παναγίτσας Αγιάς (τέλη 17ου - αρχές 18ου αι.)[490] καθώς και στον Άγιο Νικόλαο Καρυάς Αγράφων (17ος αι.)[491] αλλά και σε μνημεία του ευρύτερου Ελλαδικού και Βαλκανικού χώρου, ενώ χρησιμοποιείται και από άλλους ζωγράφους του 18ου αιώνα[492]. Η επιγραφή δε που συνοδεύει την παράστασή μας[493] είναι ξένη ως προς το θέμα της αλλά όχι ως προς το θεολογικό περιεχόμενο, και μαρτυρεί πιθανή γνώση του εικονογραφικού θέματος Ίδε ο Άνθρωπος που εισήχθη στην μεταβυζαντινή ζωγραφική από τον Ἰωάννη Μόσκο[494].

Με το ίδιο εικονογραφικό σχήμα αποδίδεται η Άκρα Ταπείνωση στις Ι.Μ. Σπηλιάς, Δροσάτου και Προφήτη Ηλία Αγίας Τριάδος Κτημενίων, στα παρεκκλήσια των Αγίων Αναργύρων και της Ζωοδόχου Πηγής της Ι.Μ. Κατουσίου καθώς και στην Κοίμηση της Θεοτόκου Βαθύλακκου, ενώ

---

[487] Ενδεικτικά, στην Μονή Marko (Millet - Velmans, Yougoslavie IV, πίν. 99, εικ. 181), στο ναό των Εισοδίων της Θεοτόκου στη Nova Pavlica (1389), στην Αγία Σοφία Μυστρά (β΄ μισό 14ου αι.) και στο Kalenic (1418) (Simic - Lazar D., Le Christ de Pitie vivant, πίν. 3, 9 και 1 αντίστοιχα).

[488] Για παράδειγμα, στις Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 47, σχ. Α, Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 21), Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 25 - 27, πίν. 10, Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 410), Γαλατάκη (Λιάπης Ι., Μεσαιωνικά Μνημεία, πίν. 43) και Ξενοφώντος (Millet G., Athos, πίν. 169.5), στον Άγιο Νικόλαο της συνοικίας των Αγίων Αναργύρων και στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 71 - 72, πίν. 39β), στην Ι.Μ. Βυτουμά (Τριβυζά Ε. - Στ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 28, εικ. 11), στον Άγιο Νικόλαο Αετού και στον Άγιο Γεώργιο (β΄ μισό 18ου αι.) Αρχοντοχωρίου Ακαρνανίας (Παλιούρας Α., Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία, πίν. 143 - 144), καθώς και στον Άγιο Νικόλαο Καρυάς Αγράφων (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 137, πίν. 328).

[489] Τριβυζά Ε. - Στ., ό.π., 28, εικ. 11.

[490] Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, 146, πίν. 4 και 129, πίν. 2 αντίστοιχα.

[491] Στην Ι.Μ. Ρεντίνας και στον Άγιο Νικόλαο Καρυάς η σκηνή της Άκρας Ταπείνωσης συνδυάζεται με αυτήν του Άνω Σε εν Θρόνω (Σδρόλια Στ., ό.π., 137 - 138, πίν. 328, όπου αναφορά και σε άλλα μνημεία της περιοχής).

[492] Πρβλ. τις σκηνές στη Ρασιώτισσα Καστοριάς (Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, 109, πίν. 23α), στο καθολικό της Ι.Μ. Δαμανδρίου Λέσβου (β΄ μισό 16ου αι.) (Γούναρης Γ., Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, 62 - 63, πίν. 47α), στο ναό της Γεννήσεως του Χριστού στο Arbanassi (Boschkov A., Bulgarisse malarei, πίν. 175), στον Άγιο Γεώργιο (17ος αι.) και στον Άγιο Αθανάσιο (18ος αι.) στο Κορωπί Αττικής (Εκκλησίες της Αττικής, 13, πίν. 40 και 12, πίν. 29 αντίστοιχα), στον Άγιο Δημήτριο Αετού (1692) και στον Άγιο Γεώργιο Αρχοντοχωρίου Ακαρνανίας (Παλιούρας Α., ό.π., πίν. 143 και 144 αντίστοιχα), στα Κυριακά των Σκήτεων της Αγίας Άννας και της Ι.Μ. Ξενοφώντος (Τσιγάρας Γ., Οι ζωγράφοι, 52 - 53, πίν. 18β), στην Ι.Μ. Μεταμορφώσεως του Σωτήρος (Ανδρομονάστηρο) (17ος αι.) και στην Ι.Μ. Αγίας Τριάδος Καλαθίου όρους στην Μεσσηνία (Καλοκύρης Κ., Βυζαντιναί εκκλησίαι, πίν. 50α και 223β αντίστοιχα).

[493] Την ίδια επιγραφή φέρουν και οι παραστάσεις των Ι.Μ. Σπηλιάς και Δροσάτου.

[494] Για το θέμα βλ. Χατζηδάκης Μ., Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, 17 και Χαραλαμπίδης Α., Συμβολή, 76 - 77. Ο Ρηγόπουλος θεωρεί ότι ο εικονογραφικός αυτός τύπος δεν αποτελεί δημιούργημα του Ηλία Μόσκου αλλά αντιγραφή κάποιου χαρακτικού (Ρηγόπουλος Γ., Νικόλαος Καλέργης, 18 - 22). Βλ. επίσης, Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Εικόνες της Ζακύνθου, 208 - 210.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

στην Κοίμηση της Βατσουνιάς εικονογραφείται μόνο ο Χριστός[495]. Σε μία άλλη ομάδα μνημείων ακολουθείται παραπλήσιο εικονογραφικό σχήμα με την Παναγία να αγκαλιάζει τον Χριστό[496] (εικ. 385, 444). Πρόκειται για έναν τύπο που έλκει την καταγωγή από τη δυτική τέχνη[497] και απαντά τόσο στην εντοίχια ζωγραφική[498], όσο και σε φορητές εικόνες[499]. Τέλος σε μία τρίτη ομάδα μνημείων[500] αποδίδεται η σκηνή του «Άνω Σε εν Θρόνω ...» που εμφανίζεται στα μέσα του 16ου αιώνα από ζωγράφους της Κρητικής Σχολής[501] για να γνωρίσει στη συνέχεια μία ευρεία διάδοση[502]. Και στα έξι Αγραφιώτικα μνημεία αποδίδεται η απλουστευμένη μορφή, χωρίς δηλαδή τους προφήτες Ησαΐα και Ιακώβ, όπως άλλωστε συμβαίνει και στην πλειοψηφία των αντίστοιχων παραστάσεων στα μνημεία του 17ου αιώνα[503], ενώ η παρουσία της Παναγίας και του Ιωάννη στις Ι.Μ. Φραγκίστας και Δομιανών παραπέμπει στη σκηνή της Άκρας Ταπείνωσης. Από τα σχήματα αυτά, ξεχωριστή ιδιαιτερότητα παρουσιάζει η σκηνή του παρεκκλησίου της Ι.Μ. Κορώνας (εικ. 394). Ως εικονογραφικό σχήμα συνδυάζει την παράσταση της Άκρας Ταπείνωσης με αυτήν του Άνω Σε εν Θρόνω καθώς εικονίζεται τόσο ο Χριστός εντός δόξας που κρατούν άγγελοι, όσο και η Άκρα Ταπείνωση[504]. Ο συνδυασμός αυτός δεν είναι ξένος στη ζωγραφική των Αγράφων μιας και απαντάται σε ικανό αριθμό μνημείων του 17ου αιώνα[505]. Η σκηνή, όμως, της Άκρας Ταπείνωσης διαφοροποιείται αισθητά από τα καθιερωμένα καθώς εικονίζει την Παναγία να πατά με το δεξιό της πόδι επάνω στη σαρκοφάγο συγκρατώντας τον Χριστό, ενώ ένα ξίφος έχει διαπεράσει το σώμα της. Ουσιαστικά πρόκειται για επιρροή από σκηνή Αποκαθήλωσης ενώ τόσο η στάση των δύο σωμάτων όσο και η απόδοση της σινδόνης έλκουν την καταγωγή από αντίστοιχες παραστά-

---

[495] Πρβλ. τις παραστάσεις των Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών και Ντίλιου, καθώς και του ναού του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίτσια (Τούρτα Α., Οι ναοί, 64).

[496] Πρόκειται για τον Άγιο Γεώργιο Ρεντίνας, τα παρεκκλήσια των Αποστόλων και του Τιμίου Σταυρού της Ι.Μ. Ρεντίνας, την Κοίμηση Πετροχωρίου και την Ι.Μ. Κώστη.

[497] Τούρτα Α., Οι ναοί, 63.

[498] Τούρτα Α., ό.π., 63 - 64, πίν. 36β, όπου και αναφορά σε άλλα μνημεία του 17ου αιώνα. Επίσης, απαντάται σε ναούς του 17ου αιώνα στα Άγραφα (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας 137, με κατάλογο μνημείων), καθώς και στον Άγιο Δημήτρο Αετού (1689), στην Ι.Μ. Καταφυγίου (18ος αι.) και στην Αγία Παρασκευή Παλιαμπέλων (1749) Αιτωλοακαρνανίας (Παλιούρας Α., Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία, πίν. 145, 146 και 362, αντίστοιχα)

[499] Βλ., ενδεικτικά, τις φορητές εικόνες του Νικολάου Τζαφούρη (Chatzidakis M., Les debuts, πίν. ΙΕ'.1) και της Ι.Μ. Ιβήρων (Chatzidakis M., Recherches, πίν. 11).

[500] Πρόκειται για την Αγία Παρασκευή Πετροχωρίου, τον Άγιο Νικόλαο Ρεντίνας, την Ι.Μ. Φραγκίστας, το παρεκκλήσιο της Ι.Μ. Κορώνας και τις Ι.Μ. Βράχας και Δομιανών.

[501] Ενδεικτικά, στις Ι.Μ. Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 220.1), Δουσίκου και Κορώνας (Vitaliotis I., Saint Etienne, 84, Σδρόλια Στ., ό.π., 136, υποσ. 168).

[502] Για την παράσταση του Άνω Σε εν Θρόνω βλ. Vitaliotis I., ό.π., 82 - 84, Σδρόλια Στ., ό.π., 135 κ.ε, όπου και σχετικά παραδείγματα. Πρβλ. και την παράσταση των Αγίων Αποστόλων Αγιάς (Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, πίν. 4).

[503] Σδρόλια Στ., 137.

[504] Ο Ορλάνδος παρουσίασε μόνο τη σκηνή της Άκρας Ταπείνωσης - Αποκαθήλωσης παραβλέποντας, πιθανώς λόγω της αιθάλης, την παράσταση του εν δόξη Χριστού (Ορλάνδος Α., Σταχυολογήματα, 178 - 179, πίν. 9).

[505] Σδρόλια Στ., ό.π., 137 - 138.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

σεις της δυτικής τέχνης[506]. Η ύπαρξη δε του ξίφους, που εικονογραφεί την προφητεία του Συμεών[507], αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο, στη δυτική τέχνη, της Παναγίας Dolorosa[508]. Η χρήση στο ναό των Αγίων Αποστόλων στο Πυργί της Χίου παρόμοιου της παράστασής μας εικονογραφικού τύπου[509] μαρτυρεί την ύπαρξη συγκεκριμένου προτύπου παραπλήσιο του οποίου συναντούμε στις φορητές εικόνες της Συλλογής Τσακύρογλου (τέλη 17ου - αρχές 18ου αι.)[510] και της Κοζάνης (18ος αι.)[511] αλλά και σε μεταγενέστερα χαρακτικά του 19ου αιώνα[512].

Ιησούς Χριστός η Άμπελος.

Στο κέντρο της παράστασης εικονίζεται ο Χριστός, ως Μέγας Αρχιερέας, να κάθεται σε θρόνο που στηρίζεται σε κορμό αμπέλου (εικ. 91). Με το δεξιό χέρι ευλογεί, ενώ στο αριστερό κρατά ανοικτό κώδικα όπου αναγράφεται: «ΕΓΩ ΕΙΜΙ Η ΑΜΠΕΛΟΣ η αληθινή[513] - ΑΝΩ ΣΕ ΕΝ ΘΡΟΝΟ». Ο Κύριος περιβάλλεται από τους Αποστόλους που αποδίδονται στηθαίοι εντός μεταλλίων που σχηματίζονται από τους διαπλεκόμενους κλάδους της αμπέλου.

Το εικονογραφικό αυτό θέμα[514] στηριζόμενο σε χωρίο του Ευαγγελιστή Ιωάννη και διαμορφωμένο από τον ζωγράφο Άγγελο[515], γνώρισε μεγάλη διάδοση στην μεταβυζαντινή εποχή καθώς απαντάται τόσο σε φορητές εικόνες[516], όσο και σε εντοίχια έργα, ιδιαίτερα ζωγράφων της Κρητικής Σχολής[517]. Η απεικόνιση του Χριστού ολόσωμου δεν είναι συχνή στην εικονογραφική

---

[506] Βλ., τα έργα του Boutinone (τέλη 15ου αι.), του Bramantino (αρχές 16ου αι.), του Defendente Ferrari (1523) (Berenson B., Central Italian School, πίν. 1344, 1381 και 1253 αντίστοιχα) και του Gian Donato Oppido (1614) (Calo M. - S., La Pittura del Cinquecento, 197, πίν. 168).

[507] «*καί σοῦ δε αὐτῆς την ψυχήν διελεύσεται ρομφαία, ὅπως ἄν ἀποκαλυφθῶσιν ἐκ πολλῶν καρδιῶν διαλογισμοί*» (Λουκ. β΄, 35). Πρβλ. το α΄ τροπάριο της Θ΄ Ωδής: «*..νῦν δέ σε, Θεέ μου ἄπνουν ὁρῶσα νεκρόν τῇ ῥομφαῖα τῆς λύπης σπαράττομαι δεινῶς..*».

[508] Για την Παναγία Dolorosa βλ. Mersmann W., Scmerzen Mariens, 85 - 87, Καλοκύρης Κ., Η Θεοτόκος, 78 - 80.

[509] Καλοκύρης Κ., Η Θεοτόκος, πίν. 234β.

[510] Καρακατσάνη Α., Εικόνες, 177, πίν. 250.

[511] Δελιαλής Ν., Συλλογή, 8, πίν. 7.

[512] Παπαστράτου Ντ., Χάρτινες εικόνες, 74 - 79, πίν. 37 - 43.

[513] Ιωάν. ιε΄, 1.

[514] Για το θέμα βλ. Ξυγγόπουλος Α., Μουσείο Μπενάκη, 39 - 40, Chatzidakis M., Icones, 71, Ρηγόπουλος Ι., Θεόδωρος Πουλάκης, 47 - 58, Βοκοτόπουλος Π., Εικόνες της Κέρκυρας, 134. Για τη θεολογική του σημασία της παράστασης και τη σύνδεσή της με τον οίνο και συνακόλουθα με το Μυστήριο της Θείας Κοινωνίας βλ. Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 339 - 340.

[515] Μπορμπουδάκης Μ., Χριστός η Άμπελος, Ι, 475 - 76, πίν. 119, ΙΙ, 481, πίν. 124, ΙΙΙ, 506 - 507, πίν. 151.

[516] Βλ., ενδεικτικά, τις φορητές εικόνες του Άγγελου από την Ι.Μ. Οδηγήτριας Κρήτης (Μπορμπουδάκης Μ., Χριστός η Άμπελος Ι, 475 - 476, πίν. 119), του Θεόδωρου Πουλάκη στην Κεφαλονιά (Ρηγόπουλος Ι., ό.π., 47 - 48, πίν. 75 - 76) και στην Κέρκυρα (Βοκοτόπουλος Π., ό.π., 134, πίν. 250 - 253), του Βίκτωρα (1674) (Chatzidakis M., ό.π., 148, πίν. 128), του Μουσείου Ζακύνθου (α΄ μισό 17ου αι.) (Μυλωνά Ζ., Μουσείο Ζακύνθου, 250, εικ. σελ. 251), του Λέο Μόσκου (β΄ μισό 17ου αι.) (Ξυγγόπουλος Α., ό.π., 49 - 40, πίν. 19β), του Αντώνιου Σκορδίλη (1691) (Χατζηδάκης Μ. - Δρακοπούλου Ε., Έλληνες ζωγράφοι, 352 - 353, πίν. 242) και της Συλλογής Τσακύρογλου (τέλη 17ου - αρχές 18ου αι.) (Καρακατσάνη Α., Εικόνες, 112, πίν. 122). Πρβλ., επίσης, χαρακτικό του 19ου αιώνα (Παπαστράτου Ντ., ό.π., 43 - 44, πίν.7).

[517] Ενδεικτικά, στις τράπεζες των Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας (Millet G., Athos, πίν. 150.2, Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 339 - 340, πίν. 21), Δοχειαρίου (Millet G., ό.π., πίν. 241.1, Garidis M., La peinture murale, πίν. 173, Τα-

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

παράδοση της σκηνής και απαντάται σε μικρό αριθμό φορητών εικόνων της Επτανήσου[518]. Η απόδοσή Του όμως αυτή δεν είναι σύμφωνη με αυτήν των Μαθητών που εικονίζονται ουσιαστικά εντός μεταλλίων[519], στοιχείο που παραπέμπει σε εντοίχια κυρίως έργα, στα οποία ο Χριστός εικονίζεται στηθαίος[520]. Η συγκεκριμένη απεικόνιση του Κυρίου μπορεί να εξηγηθεί με βάση τη συνοδευτική επιγραφή που παραπέμπει στη σκηνή του «Άνω Σε εν θρόνω..», στην οποία και παριστάνεται, συνήθως, ένθρονος[521]. Η διττή αυτή θεολογική και εννοιολογική χρησιμοποίηση της παράστασης από τον ζωγράφο μας, που απαντάται προηγουμένως στον Άγιο Γεώργιο Αγιάς[522], δεν μας είναι γνωστή από προγενέστερο των μνημείων αυτών έργο. Επίσης, παρόμοια απεικόνιση αλλά ως αυτόνομη σκηνή, συναντούμε στον Άγιο Νικόλαο και στο παρεκκλήσιο του Αγίου Αντωνίου της Ι.Μ. Αγίου Αθανασίου Τσαριτσάνης[523], με τη διαφορά ότι ο Χριστός δεν εικονίζεται ως Μέγας Αρχιερέας[524].

Το Όραμα του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας.

Στα δεξιά της παράστασης (εικ. 92) εικονίζεται ο άγιος Πέτρος Αλεξανδρείας να απευθύνεται προς τον Χριστό με τα γνωστά λόγια που αναγράφονται δίπλα του: «τις σου τον χιτώνα διήλεν Χριστέ». Ο Κύριος, απέναντί του, και σε νεανική ηλικία, στέκεται επάνω σε τράπεζα με κιβώριο, φέροντας σχισμένο χιτώνα και δείχνοντας προς τα κάτω όπου εικονίζεται ο Άρειος, όπου ο αιρετικός ιεράρχης, σε αυτόνομη και διακρινόμενη με ταινία σκηνή, καταβροχθίζεται από ένα τέρας.

Η παράσταση του Οράματος[525], που απαντάται ήδη τον 11ο αιώνα σε χειρόγραφα[526], εισάγεται στην μνημειακή ζωγραφική την εποχή των Παλαιολόγων[527], για να καθιερωθεί στο βόρειο τοίχο της Πρόθεσης των ναών λόγω του θεολογικού της νοήματος, που είναι σχετικό με την Θεία Ευχα-

---

βλάκης Ι., ό.π., 339) και Διονυσίου (Ταβλάκης Ι., ό.π., πίν. 156) καθώς και στο καθολικό της Ι.Μ. Δουσίκου (αδημοσίευτη παράσταση).

[518] Βλ. τις φορητές εικόνες, του Βίκτωρα, του Λέο Μόσκου, του Αντωνίου Σκορδίλη και της Συλλογής Τσακύρογλου.

[519] Στις φορητές εικόνες στις οποίες ο Χριστός εικονίζεται ολόσωμος (βλ. προηγούμενη υποσημείωση), οι Μαθητές αποδίδονται και αυτοί ολόσωμοι. Εξαίρεση αποτελεί η εικόνα του Αντωνίου Σκορδίλη.

[520] Βλ. τις παραστάσεις της τράπεζας της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας και των Ι.Μ. Δοχειαρίου, Διονυσίου και Δουσίκου. Πρβλ. παρόμοιο σχήμα στη Sucevita (1596) (Vasiliu A., Monasteres de Moldavie, πίν. 133). Στις παραστάσεις αυτές, πιστεύουμε ότι ανταποκρίνεται και η περιγραφή του Διονυσίου του εκ Φουρνά (Ερμηνεία, 126).

[521] Για παραδείγματα, βλ. παραπάνω στην αντίστοιχη παράσταση (σ. 80).

[522] Αδημοσίευτη παράσταση.

[523] Αδημοσίευτες παραστάσεις.

[524] Πρβλ. παρόμοια απεικόνιση σε αρχιερατικό σάκκο (1721) της Κεφαλονιάς, έργο της μοναχής Θεοδώρας Κανάλη (Κεφαλονιά 1, πίν. 237).

[525] Για τη σκηνή βλ. Millet G., La vision, 99 κ.ε. Για την μεταβυζαντινή εποχή, Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 41 - 42, Vitaliotis I., Saint Etienne, 89 κ.ε., Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 69 κ.ε.

[526] Grabar A., Un rouleau liturgique, 488, με σχετικά παραδείγματα.

[527] Στο Mateic (1356/1360) (Millet - Velmans, Yougoslavie IV, πίν. 30, εικ. 61 - 62), στην Cozia (1386) (Stefanescu I., Contribution, πίν. III.2, Millet G., ό.π., πίν. VIII.2, Walter C., Heretics, 44, πίν.2), στην Ι.Μ. Ολυμπιώτισσας Ελασσόνας (Constantinides E., Panagia Olympiotissa, πίν. 70 - 73), στο ναό της Παναγίας Ελεούσας Μεγάλης Πρέσπας (αρχές 15ου αι.) (Subotic G., Ohrid, σχ. 18) και στον Άγιο Νικόλαο της μοναχής Ευπραξίας στην Καστοριά (1485) (Πελεκανίδης Ι., Καστοριά, πίν. 179 - 181).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

ριστία και την καταδίκη των αιρέσεων[528]. Επίσης, απαντάται και σε απεικονίσεις της Α΄ Οικουμενικής Συνόδου, κατά τη διάρκεια της οποίας καταδικάστηκε το δόγμα του Αρείου[529].

Η απεικόνιση του Χριστού κάτω από κιβώριο ακολουθεί πρότυπο αντίστοιχο του παλαιού καθολικού της Ι.Μ. Αγίου Στεφάνου[530] και του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ[531], ενώ απαντάται και στην πλειοψηφία των παραστάσεων των ναών του 17ου αιώνα στην περιοχή των Αγράφων[532]. Από τα συμπαραβαλλόμενα έργα η παράστασή μας διαφέρει ως προς την αντίστροφη τοποθέτηση των προσώπων, κάτι που δεν απαντάται, απ'όσο γνωρίζουμε, σε άλλο εντοίχιο έργο της περιοχής[533]. Αν δεν πρόκειται για λύση του ζωγράφου στην ιδιομορφία του χώρου, θα μπορούσε να θεωρηθεί η συγκεκριμένη αντίστροφη απεικόνιση ως επιρροή των παραστάσεων με θέμα την Α΄ Οικουμενική Σύνοδο, όπου παρατηρούμε παρόμοια τοποθέτηση του Χριστού και του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας[534].

Παρόμοια αποδίδεται η σκηνή στην πλειοψηφία των ναών στην περιοχή των Αγράφων με μόνη διαφορά την αντίστροφη, ως προς την παράστασή μας τοποθέτηση των προσώπων. Από τα μνημεία αυτά διαφέρει η παράσταση του Αγίου Νικολάου Ρεντίνας (εικ. 366), στην οποία η επίπεδη σκέπη του κιβωρίου αποτελεί στοιχείο που δεν απαντάται συχνά καθώς βρίσκουμε το προηγούμενό της μόνο στους Αγίους Αναργύρους Σερβίων[535] και στο ναό των Αγίων Αποστόλων (1605) στη Σαρακίνα[536]. Επίσης, στις Ι.Μ. Φραγκίστας και Κώστη η απουσία κιβωρίου αλλά και η στάση του Χριστού έλκουν την καταγωγή από την παράδοση του Βορειοδυτικού ελλαδικού χώρου[537].

Η συνοδευτική απεικόνιση του Αρείου («Ο ΑΦΡΩΝ ΑΡΙΟΣ») να καταβροχθίζεται από ένα τέρας (εικ. 93) απαντάται ήδη στον 14ο αιώνα, στο Μελένικο της Βουλγαρίας[538], συνδυάζοντας

---

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

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

[530] Vitaliotis I., ό.π., 82 κ.ε., πίν. 41, όπου αναφορά και σε άλλες παρόμοιες παραστάσεις. Στα μνημεία αυτά πρόσθεσε το ναό των Αγίων Αναργύρων Σερβίων (1600) (Ξυγγόπουλος Α., Τα μνημεία των Σερβίων, 104, πίν. 19.1 - Παπαζώτος (Οι τοιχογραφίες, 105), χρονολογεί τη ζωγραφική του μνημείου στα 1540 -1580) και του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στον Άλατρο Λευκάδας, (αρχές 18ου αι.) (Ροντογιάννης Π., Η χριστιανική τέχνη στη Λευκάδα, 78, πίν. 38.1), καθώς και το ναό της Γεννήσεως του Χριστού στο Arbanassi (Praschkov L., Arbanassi, πίν. 52).

[531] Σαμπανίκου Ε., ό.π., 69 κ.ε., πίν. 33.

[532] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 151.

[533] Πρβλ. παρόμοια τοποθέτηση των προσώπων στο Mateic (Millet -Velmans, Yougoslavie IV, πίν. 61 - 62).

[534] Βλ. παραπάνω, υποσ. 530.

[535] Ξυγγόπουλος Α., Τα μνημεία των Σερβίων, πίν. 19. 1.

[536] Αδημοσίευτη παράσταση. Για το θέμα βλ., επίσης, Vitaliotis I., ό.π., 93, υποσ. 145.

[537] Πρβλ. τη σκηνή της Μεταμορφώσεως Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 41 - 42, πίν. 12α), των Αγίων Αποστόλων Καστοριάς (Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, 63 - 65, πίν. 11β), του Αγίου Μηνά Μονοδενδρίου (Τούρτα Α., Οι ναοί, 64, πίν. 37α) και του παλαιού καθολικού της Ι.Μ. Κορμπόβου Τρικάλων (17ος αι.) (αδημοσίευτη παράσταση). Τον εικονογραφικό αυτόν τύπο προτείνει και η Ερμηνεία (219).

[538] Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 70, υποσ. 98, με βιβλιογραφία.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

δαιμονολογικές δοξασίες με θέματα αντιμετώπισης των αιρέσεων[539]. Κατά την μεταβυζαντινή εποχή η ύπαρξη του θέματος, ως συνοδευτικής σκηνής της παράστασης του Οράματος του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας, δεν μπορεί να θεωρηθεί ως «τυπική» ή αυτονόητη, καθώς μόλις τον 16° αιώνα παρατηρούμε μία συχνότερη χρήση του[540] η οποία και θα γενικευθεί στη συνέχεια[541]. Η απεικόνιση του Αρείου, να χάνεται το σώμα του με το κεφάλι στο στόμα του τέρατος, που ορίζεται ως ο Άδης[542], απαντάται προηγουμένως σε αρκετά μνημεία των Βαλκανίων[543] και αποτελεί έναν από τους τρεις τρόπους απόδοσης του αιρετικού Ιεράρχη[544]. Με παρόμοιο τρόπο εικονίζεται στις Ι.Μ. Σπηλιάς και Δροσάτου και στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς, καθώς και στην πλειοψηφία των παραστάσεων στην περιοχή των Αγράφων[545]. Μόνο στην Κοίμηση Πετροχωρίου (εικ. 374) και στην Ι.Μ. Βράχας ο Άρειος αποδίδεται σύμφωνα με τον τρίτο τύπο[546].

Ο Ιωνάς με το κήτος.

Στα δεξιά της σκηνής (εικ. 94), της οποίας το κατώτερο μέρος είναι κατεστραμμένο, σώζεται μέχρι την μέση ο Ιωνάς να προβάλλει από το στόμα του κήτους, που όμως, δε διασώζεται, κρατώ-

---

[539] Για το θέμα της αντιμετώπισης των αιρετικών από τη βυζαντινή τέχνη βλ. Walter C., Heretics, 40 κ.ε.

[540] Ενδεικτικά, στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 42, πίν. 12α), στους Αγίους Αποστόλους Καστοριάς (Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, 64, πίν. 11β) και στην Ι.Μ. Περιβολής Λέσβου (μετά το 1550) Γούναρης Ι., Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, 95, πίν. 73).

[541] Στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ (Σαμπανίκου Ε., ό.π., 70, πίν. 33), στο παλαιό καθολικό της Ι.Μ. Αγίου Στεφάνου Μετεώρων (Vitaliotis I., Saint Etienne, 91, πίν. 42), καθώς και στις Ι.Μ. Βλασίου και Πελεκητής Αγράφων (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 151). Πρβλ. επίσης, την παράσταση της Σκήτης της Ι.Μ. Ξενοφώντος (Τσιγάρας Γ., Οι ζωγράφοι, 54, πίν. 20β). Η απουσία, ωστόσο, της απεικόνισης του Αρείου από πολλές παραστάσεις του Οράματος του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας θα πρέπει να συσχετιστεί και με τη θέση της σκηνής στο κατώτερο τμήμα του τοίχου της Πρόθεσης, γεγονός που την καθιστούσε ευάλωτη σε κάθε είδους καταστροφή.

[542] Walter C., Heretics, 44. Πρβλ. την απεικόνιση του βύθιου δράκοντα στις σκηνές της Δευτέρας Παρουσίας (Garidis M., Le Jugement Dernier, 63 κ.ε.). Επίσης, βλ. παρόμοια απεικόνιση στην παράσταση του Τροχού της ζωής (Αντωνόπουλος Η., Στροφάδες κέλευθοι, πίν. 7 - 8).

[543] Ενδεικτικά, στην Cozia (Stefanescu I., Contribution, III.2), στην Παναγία Ελεούσα Μεγάλης Πρέσπας (αρχές 15ου αι.), στο Velestovo (1450) και στην Matka (1496 - 1497) (Subotic G., Ohrid, σχ. 18, 42 και 114 αντίστοιχα). Πρβλ. παρόμοια απεικόνιση στην Μονή Draca (Milisavljevic D., Draca, σχ. σελ. 17) και στο Κυριακό της Σκήτης της Ι.Μ. Ξενοφώντος (Τσιγάρας Γ., ό.π., πίν. 20β).

[544] Παρά το ότι δεν έχει μελετηθεί η εικονογραφία της σκηνής, μπορούμε να διαπιστώσουμε τρεις εικονογραφικούς τύπους απεικόνισης του αιρετικού Ιεράρχη. Σύμφωνα με τον πρώτο τύπο, ο Άρειος εικονίζεται σε προσκύνηση. Για παράδειγμα, βλ. τη σκηνή στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ (Σαμπανίκου Ε., ό.π., 98, πίν. 35). Στον δεύτερο τύπο, καταπίνεται από τέρας - δράκοντα που συμβολίζει τον Άδη. Στη περίπτωση αυτήν, που κυριαρχεί στην μεταβυζαντινή εποχή, παρατηρούμε δύο διαφορετικούς τρόπους απεικόνισης. Στον πρώτο (2ος τύπος), ο Άρειος αποδίδεται σύμφωνα με την παράσταση της Δρακότρυπας, ενώ στον δεύτερο (3ος τύπος), προβάλλει μέσα από το στόμα του τέρατος, σε αντιστοιχία, προφανώς, και από επίδραση της σκηνής του Ιωνά.

[545] Πρόκειται για τα παρεκκλήσια των Αποστόλων και του Τιμίου Σταυρού της Ι.Μ. Ρεντίνας, την Ι.Μ. Δομιανών και το ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Μάραθο, καθώς και το παρεκκλήσιο της Ζωοδόχου Πηγής της Ι.Μ. Κατουσίου. Στην τελευταία παράσταση, η απεικόνιση του Αρείου δεν συνοδεύεται από αυτήν του Οράματος του αγίου Πετρου Αλεξανδρείας.

[546] Πρβλ. τις παρόμοιες απεικονίσεις στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας και στο παλαιό καθολικό της Ι.Μ. Αγίου Στεφάνου Μετεώρων.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ντας στο χέρι ειλητό όπου αναγράφεται: «εβόησα εν θλίψη προς κύριον τον θεόν μου»[547]. Στα αριστερά εικονίζεται τρικάταρτο καράβι. Η σκηνή ορίζεται από πρισματικής μορφής όχθες, επάνω από τις οποίες βρίσκεται η επιγραφή: «ο προφίτης Ιώνας».

Η παράσταση[548], που απαντάται ήδη στη βυζαντινή εποχή[549], καταλαμβάνει από τον 16ο αιώνα συγκεκριμένη θέση στην Πρόθεση, καθώς εμπεριέχει συμβολισμούς σχετικούς με την τριήμερο ταφή και Ανάσταση του Χριστού[550]. Ο εικονογραφικός τύπος της παράστασης δεν έχει κάποια εξέλιξη, όσον αφορά την εντοίχια ζωγραφική[551], και οι μόνες διαφοροποιήσεις που μπορούν να εντοπιστούν είναι δευτερεύουσες και αναφέρονται στην μορφή του κήτους[552] καθώς και στην ύπαρξη ή όχι τοπίου. Η απόδοση, λοιπόν, του Ιωνά είναι η συνήθης και απαντάται ήδη στην Ι.Μ. Ανάπαυσά[553], αλλά και σε ικανό αριθμό μεταγενέστερων έργων[554], ενώ προτείνεται και από τον Διονύσιο τον εκ Φουρνά[555]. Η απεικόνιση, όμως, του πλοίου δεν είναι συχνή και παραπέμπει σε έργα της Επτανησιακής ζωγραφικής[556], επηρεασμένα από δυτικά χαρακτικά, στα οποία εικονίζεται και η ρίψη του αγίου στη θάλασσα, επεισόδιο που υπονοείται με την ύπαρξη του πλοίου στην παράστασή μας[557].

Παρόμοια αποδίδεται η σκηνή στις Ι.Μ. Σπηλιάς και Δροσάτου, στην Κοίμηση Πετροχωρίου, στην Ι.Μ. Βράχας, στα παρεκκλήσια της Ι.Μ. Κατουσίου, στην Ι.Μ. Δομιανών και στο παρεκκλήσιο του Τιμίου Σταυρού της Ι.Μ. Ρεντίνας με τη διαφορά ότι από τις σκηνές αυτές απουσιάζει το πλοίο. Επίσης, στον Άγιο Γεώργιο Ρεντίνας, στο παρεκκλήσιο της Ι.Μ. Κορώνας και στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Μάραθο η απεικόνιση του Ιωνά στο μέσον της παράστασης, σε συνδυασμό με τον τρόπο απόδοσης του κήτους με την οφιοειδή και περιπλεγμένη απόληξη της ουράς του, παραπέμπουν σε πρότυπο αντίστοιχο αυτού της Ι.Μ. Δουσίκου[558] και του παρεκκλησίου των

---

[547] Ιωνάς 2, 3. Το ίδιο κείμενο προτείνεται και στην Ερμηνεία (71).

[548] Για τη σκηνή βλ. Paul J., Jonas, 414 - 421. Επίσης, Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 79 - 80, Vitaliotis I. Saint Etienne, 94 - 95.

[549] Paul J., Jonas, 416 κ.ε., με σχετικά παραδείγματα από γλυπτική και ζωγραφική. Επίσης, Καλοκύρης Κ., Βυζαντιναί εκκλησίαι, 166 - 167.

[550] Καλοκύρης Κ., ό.π., 166, Μουρίκη Ντ., Βιβλικαί προεικονίσεις, 230.

[551] Σε φορητές εικόνες της Επτανήσου παρατηρούνται επιρροές από Φλαμανδικά χαρακτικά (Ρηγόπουλος Γ., Φλαμανδικές επιδράσεις, 71 κ.ε., όπου και σχετικά παραδείγματα).

[552] Για την απεικόνιση του κήτους στην τέχνη από την αρχαιότητα μέχρι και τον 18ο αιώνα αλλά και τη θεωρησή του ως τέρατος βλ. Papadopoulos J. - Ruscillo D., A Ketos in Early Athens, 105 κ.ε., ειδικά για τον Ιωνά, 213 κ.ε.

[553] Σαμπανίκου Ε., ό.π., πίν. 149, Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 188 - 189.

[554] Για παράδειγμα, στο παλαιό καθολικό της Ι.Μ. Αγίου Στεφάνου (Vitaliotis I., ό.π., 94 - 95, πίν. 44), στο ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Γαρδικίου Μεσσηνίας (αρχές 17ου αι.) (Καλοκύρης Κ., ό.π., 165 κ.ε., πίν. 132α) και στο κελλί του Διονυσίου του εκ Φουρνά στις Καρυές (ό.π., πίν. 132β).

[555] Ερμηνεία, 71.

[556] Βλ. τις φορητές εικόνες του Μουσείου Ζακύνθου (Ρηγόπουλος Ι., Θεόδωρος Πουλάκης, 192, Μυλωνά Ζ., Μουσείο Ζακύνου, 322, εικ. σελ. 322 - 323) και του ναού του Αγίου Χαραλάμπους στο Ποτάμι Ζακύνθου (Ρηγόπουλος Γ., Φλαμανδικές επιδράσεις, 71 - 74, πίν. 14, όπου και αναφορά άλλων έργων με παρόμοιο εικονογραφικό τύπο).

[557] Πρβλ. παρόμοια απεικόνιση πλοίου στο ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου (αρχές 18ου αι.) στο Νεοχώρι Αρκαδίας (Χαραλάμπους Α., Παρατηρήσεις, 448, πίν. 10) και σε θωράκιο τέμπλου από το καθολικό της Ι.Μ. Κοιμήσεως της Θεοτόκου στα Αγρίλια Κεφαλονιάς (β΄ μισό 18ου αι.) (Κεφαλονιά 3, πίν. 45).

[558] Η σκηνή βρίσκεται στη Λιτή του καθολικού, ενταγμένη στο μηνολόγιο, και είναι αδημοσίευτη.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ[559]. Ακόμη, σε ορισμένες σκηνές της περιοχής εικονίζεται είτε δυτικότροπο τοπίο[560] είτε και η πόλη της Νινευή[561]. Η απόδοση του τοπίου απαντάται από τον 16ο αιώνα στην Ι.Μ. Αναπαυσά, ενώ η απεικόνιση της πόλης[562] θα πρέπει να αποδοθεί στην αφηγηματική διάθεση των ζωγράφων σε συνδυασμό με επιρροή δυτικών χαρακτικών και ορθόδοξων έργων που επηρεάζονται από αυτά[563].

Η Φιλοξενία του Αβραάμ.

Στο κέντρο της σκηνής (εικ. 95) δεσπόζει το γεμάτο εδέσματα τραπέζι γύρω από το οποίο κάθονται οι τρεις άγγελοι κρατώντας σκήπτρα και ευλογώντας το δείπνο. Μπροστά τους στέκεται η δάμαλις και το μοσχάρι που τρέφεται από αυτήν. Πίσω από τους φιλοξενούμενους και μέσα από τις πύλες κτιρίων προβάλλουν ο Αβραάμ και η Σάρα έχοντας στα χέρια τους κλειστά δοχεία. Το βάθος καταλαμβάνεται από δύο κτίρια και τοίχο πίσω από τον οποίο προβάλλει η δρυς του Μαμβρή. Η σκηνή φέρει την επιγραφή: «ΕΦΑΝΗ ΤΩ ΑΒΡΑΜ».

Το θέμα της Φιλοξενίας του Αβραάμ[564] έχει ευχαριστιακό χαρακτήρα και αποτελεί προεικόνιση της Αγίας Τριάδος[565]. Η σκηνή, ως σύνολο, αποδίδεται σύμφωνα με τον διαμορφωμένο τον 14ο αιώνα και ευρέως χρησιμοποιούμενο από τους μεταβυζαντινούς ζωγράφους εικονογραφικό τύπο[566], με επιμέρους, όμως, διαφοροποιήσεις και συνδυασμούς στοιχείων, οι οποίοι τη συνδέουν με αντίστοιχες σκηνές θεσσαλικών, κυρίως, μνημείων του 17ου αιώνα. Οι στάσεις, λοιπόν, των αγγέλων, ειδικά δε το υψωμένο σε ευλογία χέρι του μεσαίου, ο Αβραάμ με τη Σάρα που εξέρχονται κτιρίων καθώς και το ελλειψοειδές, καλυμμένο με ποδέα και διακοσμημένο τραπέζι απαντώνται κατά τον προηγούμενο αιώνα στο ναό του Αγίου Δημητρίου Βραγγιανών (17ος αι.), στην Ι.Μ. Πέτρας[567], στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ, στους Αγίους Αποστόλους Σαρακίνας Καλαμπάκας (1605)[568], καθώς και στο παρεκκλήσιο της Μονής Cozia (Bolnita) της Ρουμανίας[569]. Οι ένσταυροι, όμως, φωτοστέφανοι των τριών αγγέλων, επιβίωση παλαιολόγειων προτύπων[570], δεν είναι συχνοί[571] και συνδέουν την παράστασή μας με αυτές του Αγίου Δη-

---

[559] Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 79 κ.ε., πίν. 43.

[560] Βλ. τη σκηνή της Ι.Μ. Δομιανών.

[561] Βλ. τις παραστάσεις του Αγίου Γεωργίου Ρεντίνας, του παρεκκλησίου του Τιμίου Σταυρού της Ι.Μ. Ρεντίνας, των δύο παρεκκλησίων της Ι.Μ. Κατουσίου και του ναού στον Μάραθο.

[562] Την απεικόνιση της πόλης προτείνει και ο Διονύσιος ο εκ Φουρνά (Ερμηνεία, 71).

[563] Ρηγόπουλος Γ., Φλαμανδικές επιδράσεις, 71 κ.ε.

[564] Γέν. 18, 1 - 15.

[565] Κουκιάρης Σ., Τα θαύματα, 106 κ.ε., Χαραλάμπους - Μουρίκη Ντ., Η παράσταση της Φιλοξενίας, 87 κ.ε. Για τη θεολογική ερμηνεία της σκηνής βλ. Κόρδης Γ., Η Αγία Τριάδα, 205 κ.ε.

[566] Χαραλάμπους - Μουρίκη Ντ., Η παράσταση της Φιλοξενίας, 87 κ.ε.

[567] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 149 - 150, πίν. 224 και 65 αντίστοιχα.

[568] Σαμπανίκου Ε., ό.π., 80 κ.ε., πίν. 44 και 233 αντίστοιχα.

[569] Stefanescu I., Contribution, πίν. IV 2.

[570] Βλ., ενδεικτικά, τη σκηνή στο Dragalevci (Subotic G., Ohrid, πίν. 91).

[571] Συνήθως, στα μεταβυζαντινά έργα οι φωτοστέφανοι των αγγέλων, στη Φιλοξενία του Αβραάμ, είτε δεν είναι ένσταυροι είτε φέρει σταυρό μόνο αυτός του μεσαίου αγγέλου. Για το θέμα αυτό βλ. Χαραλάμπους - Μουρίκη Ντ., Η παράσταση της Φιλοξενίας, 94.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

μητρίου Βραγγιανών και της Bolnita[572]. Η απεικόνιση, επίσης, του μόσχου που τρέφεται από τη δαμαλίδα[573] απαντάται ήδη σε έργα της παλαιολόγειας περιόδου[574], ενώ κατά την μεταβυζαντινή θα συναντήσουμε παρόμοιο θέμα[575] στο ναό της Γεννήσεως του Χριστού στο Arbanassi και στη φορητή εικόνα του Δαμασκηνού[576]. Οι στάσεις του Αβραάμ και της Σάρα ακολουθούν τα καθιερωμένα για τη σκηνή, παρόλο που έχουν αντιστραφεί οι θέσεις τους, πιθανώς λόγω λανθασμένης χρήσης του αντιβόλου.

Το αρχιτεκτονικό βάθος, με τα δύο πυργόσχημα οικοδομήματα στις άκρες, τον τοίχο που τα ενώνει και τη δρυ του Μαμβρή πίσω του αποδίδεται με μία περισσότερο απλοποιημένη εκδοχή σε σχέση με προηγούμενες παραστάσεις ζωγράφων της Κρητικής Σχολής[577].

Ο εικονογραφικός αυτός τύπος της Φιλοξενίας του Αβραάμ, που εμφανίζεται με μικρές διαφορές σε αρκετά Θεσσαλικά μνημεία του προηγούμενου αιώνα, απαντάται, επίσης, στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς, στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης και στην Ι.Μ. Σπηλιάς, με τη διαφορά ότι απουσιάζει η απεικόνιση του μόσχου και, επιπλέον, στη Λεύκη το αρχιτεκτονικό βάθος, με το τρουλλαίο οικοδόμημα στο κέντρο, προσομοιάζει σε αυτό φορητών εικόνων, όπως, για παράδειγμα, παρατηρούμε και στην εικόνα του Δαμασκηνού[578].

Στα υπόλοιπα μνημεία της περιοχής των Αγράφων[579] η σκηνή της Φιλοξενίας αποδίδεται με μικρές διαφορές[580], γεγονός που μας οδηγεί στο συμπέρασμα της παγίωσης ενός εικονογραφικού τύπου που απαντάται και σε έργα της ίδιας περιοχής κατά τον προηγούμενο αιώνα. Από τα έργα αυτά ξεχωρίζουν οι σκηνές του Αγίου Γεωργίου Ρεντίνας, της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Βαθύλακκου και της Αγίας Παρασκευής Πετροχωρίου, οι ζωγράφοι των οποίων ακολουθούν με πιστότητα πρότυπο της Κρητικής Σχολής. Επίσης, στην Ι.Μ. Ανατολικής Φραγκίστας (εικ. 423) απεικονίζεται και η σκηνή της Υποδοχής των τριών Αγγέλων από τον Αβραάμ. Παρόμοια συναπεικόνιση,

---

[572] Πρβλ. τους ένσταυρους φωτοστεφάνους των αγγέλων στο ναό της Γεννήσεως του Χριστού στο Arbanassi (Praschkov L., Arbanassi, πίν. 115) και σε φορητή εικόνα της Συλλογής Τσακύρογλου (Καρακατσάνη Α., Εικόνες, 68, πίν. 67).

[573] Για την απεικόνιση του μόσχου βλ. Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 37- 39.

[574] Ενδεικτικά, στο Dragalevci.

[575] Το θέμα του μόσχου εικονίζεται με διάφορες παραλλαγές. Σε έργα της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος η δαμαλίδα παριστάνεται μπροστά στο τραπέζι, ενώ επάνω σε αυτό ο μόσχος (Stavropoulou - Makri A., ό.π., 37 - 39, πίν. 9, Τούρτα Α., Οι ναοί, 69 - 70, πίν. 41 β - γ). Σε άλλες, όμως, παραστάσεις αποδίδεται η στιγμή της σφαγής του από έναν υπηρέτη, όπως για παράδειγμα στη Sucevita (Nandris G., Christian Humanism, πίν. 26) και στην Αγία Τριάδα Αγιάς (1609) (Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, 104, πίν. 8). Χαρακτηριστική είναι η σκηνή στην Αγία Τριάδα Αγιάς (1609) (ό.π., 94, πίν. 8) και στο ναό του Αγίου Αθανασίου στο Κορωπί Αττικής (18ος αι.), όπου εικονίζεται τόσο ο θηλασμός όσο και η σφαγή του μόσχου (Εκκλησίες της Αττικής, πίν. 23). Πρβλ. την περιγραφή της Ερμηνείας (51).

[576] Βοκοτόπουλος Π., Εικόνες της Κέρκυρας, 100 - 101, πίν. 199.

[577] Πρβλ. το αρχιτεκτονικό βάθος σε φορητές εικόνες του 15ου και 16ου αιώνα (Χαραλάμπους - Μουρίκη Ντ., ό.π., πίν. 33, 34 και 35).

[578] Βοκοτόπουλος Π., Εικόνες της Κέρκυρας, πίν. 199.

[579] Πρόκειται για τους ναούς του Αγίου Γεωργίου Ρεντίνας, της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Βαθύλακκου, της Ι.Μ. Φραγκίστας και της Αγίας Παρασκευής Πετροχωρίου, τις Ι.Μ. Δομιανών και Προφήτη Ηλία Αγίας Τριάδος Κτημενίων, καθώς και το ναό του αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Μάραθο.

[580] Χαρακτηριστικό των παραστάσεων αποτελεί η απουσία της απεικόνισης του μόσχου.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

στην περιοχή της Θεσσαλίας, απαντάται στην Ι.Μ. Πέτρας και παλαιότερα στις Ι.Μ. Δουσίκου και Κορώνας[581].

Η Αγία Τριάδα.

Εντός νεφέλης, εικονίζονται ένθρονοι και μετωπικοί ο Πατέρας - Θεός και ο Χριστός να ευλογούν ενώ συγχρόνως κρατούν κοινή σφαίρα επιστεφόμενη με σταυρό (εικ. 96). Ανάμεσά τους, περιβαλλόμενο από δόξα ίπταται το Άγιο Πνεύμα με την μορφή περιστεριού και κοιτώντας προς τον Πατέρα - Θεό. Στο κατώτερο τμήμα της νεφέλης παριστάνονται δύο άγγελοι. Η επιγραφή αναφέρει: «Η ΑΠΑ ΤΡΙΑΣ».

Η συναπεικόνιση του Πατέρα - Θεού, του Χριστού - Υιού και του Αγίου Πνεύματος αποτελεί μία προσπάθεια προσωποποίησης της Αγίας Τριάδος αντίστοιχης σε νόημα αυτής της Φιλοξενίας του Αβραάμ[582]. Παρόλο που απαντά σε μνημεία του 14ου αιώνα[583] δε διαδίδεται τόσο, όσο στην καθολική Δύση, από όπου, σε συνδυασμό με το δόγμα του Filioque[584], επανέρχεται επηρεάζοντας και την ορθόδοξη τέχνη, με αποτέλεσμα να απαντάται πολύ συχνά κατά τη μεταβυζαντινή εποχή σε παραπλήσιες μεταξύ τους απεικονίσεις[585]. Ο εικονογραφικός τύπος της παράστασής μας έλκει την καταγωγή από φορητές εικόνες, όπως αυτή της Κέρκυρας, με τη διαφορά ότι ο Πατέρας Θεός δεν κρατά σκήπτρο αλλά ευλογεί[586]. Παρά τους αντίστοιχα λεπτούς φιλενωτικούς ή ανθενωτικούς συμβολισμούς της[587], ο Θεόδωρος φαίνεται να αντιλαμβάνεται το θεολογικό της περιεχόμενο καθώς η Αγία Τριάδα περιβάλλεται από ενιαίο νέφος (Ομοούσιον) και το Άγιο Πνεύμα - περιστέρι κοιτά προς τον Πατέρα - Θεό («εκ του πατρός εκπορευόμενον»).

Η απεικόνιση της Αγίας Τριάδος δίπλα σε αυτήν της Φιλοξενίας του Αβραάμ δεν είναι συχνή καθώς και οι δύο παραστάσεις εμπεριέχουν το ίδιο θεολογικό νόημα[588]. Πιστεύουμε ότι θα μπορούσε να εξηγηθεί ως απεικόνιση του συμβολικού - ιστορικού γεγονότος της Φιλοξενίας και της συνακόλουθα συμβολικής επεξήγησης αυτού. Πρόκειται για μία ισότιμη αντιμετώπιση των δύο εικονογραφικών τύπων σε μία εποχή κατά την οποία ήταν έντονες οι συζητήσεις σχετικά με το

---

[581] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 149, πίν. 64. Πρβλ. Ρωσική φορητή εικόνα (1670) με παρόμοια απεικόνιση (Onasch K. - Schnieper A., Ikonen, 90, εικ. σελ. 90).

[582] Για τις προσπάθειες, ήδη από τον 5ο αιώνα, να αποδοθεί ανθρωπομορφικά η Αγία Τριάδα βλ. Παϊσίδου Μ., Η ανθρωπόμορφη Αγία Τριάδα, 379 κ.ε.

[583] Ξυγγόπουλος Α., Μουσείο Μπενάκη, 16 - 17, Βοκοτόπουλος Π., Εικόνες της Κέρκυρας, 67.

[584] Κωνσταντουδάκη - Κιτρομηλίδου Μ., Η ζωγραφική εικόνων στην Κρήτη, 21.

[585] Ενδεικτικά βλ. τις φορητές εικόνες του Μουσείου Μπενάκη (περίπου 1500) (Δρανδάκη Α., Αγία Τριάς, 541 - 543, πίν. 194), του Εμμανουήλ Τζάνε, στη Συλλογή Τσακύρογλου (τρίτο τέταρτο 17ου αι.) (Καρακατσάνη Α., Εικόνες, 78 - 79, πίν. 112) και του Εμμανουήλ Σκορδίλη στη Σίφνο (β΄ μισό 17ου αι.) (Ρηγόπουλος Ι., Φλαμανδικές επιδράσεις, πίν. 108).

[586] Βοκοτόπουλος Π., ό.π., 66 - 67, πίν. 151 - 152. Πρβλ., επίσης, τη φορητή εικόνα του Μουσείου Correr (β΄ μισό 17ου αι.) (Χατζηδάκη Ν., Από τον Χάνδακα, 184 - 186, πίν. 47), όπου και άλλα παραδείγματα, καθώς και Ρωσική εικόνα του 1700 (Kjelin H., Russiske Ikoner, πίν. 63). Παρόμοια απεικόνιση της Αγίας Τριάδος σε χάρτινες εικόνες του 18ου αιώνα (Παπαστράτου Ντ., Χάρτινες εικόνες, 101 - 103, πίν. 69 - 70).

[587] Fleischer J., The Role of Icon painting, 292 κ.ε., Δρανδάκη Α., Αγία Τριάς, 542.

[588] Πρβλ. παρόμοια συναπεικόνιση σε Ρωσική φορητή εικόνα του 16ου αιώνα (Felicetti - Liebenfels W., Russischen Ikonenmalerei, 150, πίν. 297.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ορθόδοξο ή μη περιεχόμενο της ανθρωπόμορφης Αγίας Τριάδος[589], αποτέλεσμα των οποίων ήταν και η καταδικαστική για την παράστασή μας απόφαση της Πατριαρχικής Συνόδου της Κωνσταντινούπολης, επί πατριαρχείας Σωφρονία, το 1780[590].

Με παραπλήσιο εικονογραφικό τύπο, προερχόμενο από τη δυτική τέχνη[591], εικονίζεται η Αγία Τριάδα στον Άγιο Νικόλαο Ρεντίνας και στην Ι.Μ. Δομιανών. Στη μεν πρώτη ο Χριστός κρατά Ευαγγέλιο και σταυρό και ο Πατέρας - Θεός σκήπτρο, ενώ στη δεύτερη ο Χριστός φέρει σταυρό και ο Πατέρας - Θεός ανοικτό ειλητό· κοινό δε στοιχείο αποτελεί η σφαίρα, το πλήθος των αγγέλων και οι Τροχοί που επέχουν τη χρήση υποποδίου[592].

Μορφές Ιεραρχών στον χώρο του Ιερού.

Στο χώρο του Ιερού, τόσο στους πλάγιους τοίχους, όσο και στους πεσσούς και στα εσωράχια των τόξων, εικονίζεται ένας μεγάλος αριθμός Ιεραρχών οι οποίοι αποδίδονται μετωπικοί ή σε στάση τριών τετάρτων, φέροντας στιχάριο και φαιλόνιο, ενώ κρατούν, συνήθως, κλειστό ευαγγέλιο. Η συνήθως κινημένη στάση τους και η απουσία του αρχιερατικού σάκκου πιστεύουμε ότι τους συνδέουν με αυτούς της κόγχης του Ιερού και ιδιαίτερα με τους αγίους Κύριλλο και Γρηγόριο τον Διάλογο, οι οποίοι αποτελούν το συνδετικό κρίκο των Συλλειτουργούντων Ιεραρχών της κόγχης με τους υπόλοιπους, έτσι ώστε να φέρουν και αυτοί την ιδιότητα του συλλειτουργού.

Στο νότιο πεσσό του Ιερού εικονίζονται οι άγιοι **Γρηγόριος ο της Μεγάλης Αρμενίας** («Ο ΑΓΙΟΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ ἀρμενίας») (εικ. 97)[593], **Σπυρίδων** («Ο ΑΓΙΟΣ ΣΠΥΡΙΔων»)[594] (εικ. 98), Χαράλα-

---

[589] Πρβλ. απόφαση της Ρωσικής Πατριαρχικής Συνόδου του 1666: «*Ὁρίζομεν δέ ἀπό τοῦ νῦν τήν εἰκόνα τοῦ Κυρίου Σαβαώθ, ἤτοι τόν Πατέρα Πολιόν καί τόν Μονογενῆ του Ὑιόν καί Περιστεράν ἀνάμεσον αὐτῶν ζωγραφίζειν λίαν ἀπρεπές καί ἀνάρμοστον ὑπάρχει. Φησί γάρ ἡ αὐτοαλήθεια οὐδείς οἶδε τόν Πατέρα εἰμή ὁ Υἱός*», Δεληκάνης Καλλίνικος, Ἔγγραφα, 163. Για τις διαμάχες αυτές βλ. Βελανιδιώτης Ιεζεκιήλ, Η εικών της Αγίας Τριάδος, 546, όπου και αναφορά σε κείμενα Πατέρων της Εκκλησίας, Κωνσταντουδάκη - Κιτρομηλίδου Μ., Η ζωγραφική εικόνων στην Κρήτη, 21.

[590] «*Νεωτερικόν δέ τό ἐφεύρημα, καί ξένην τῇ ἀποστολική καί καθολικῇ ὀρθοδόξῳ ἐκκλησίᾳ συνοδικῶς ἀπεφήνατο καί τήν εἰκόνα τήν λεγομένην τῆς ἁγίας Τριάδος· ἐκ γάρ τῶν λατίνων παρεισέδυ τῇ ὀρθοδόξῳ ἐκκλησίᾳ*», (Σεργίου Μακραίου, Εκκλησιαστική Ιστορία) Σάθας Ν., Μεσαιωνική Βιβλιοθήκη, 317. Για τον θεολογικά προβληματικό χαρακτήρα της σύνθεσης βλ. Κόρδης Γ., Η Αγία Τριάδα, 218 - 219.

[591] Βλ., ενδεικτικά τους πίνακες του Andrea Bordoni (1596) και του Jacopo Palma (1625) (Calo M. - S., La pittura del Cinquecento, 185, πίν. 155 και 93 - 94, πίν. 61 αντίστοιχα.

[592] Πρβλ. παρόμοια απεικόνιση στο καθολικό της Ι.Μ. Αγίου Νικολάου Μετσόβου (1702) (Χατζηδάκης Μ. - Δρακοπούλου Ε., Έλληνες Ζωγράφοι, 287, πίν. 158), σε φορητή εικόνα του 1743 (Piatnisky J., Αγία Τριάς, 360 - 361, πίν. 20) και τη μεταγενέστερη του Νικολάου Καντούνη στη Ζάκυνθο (Μυλωνά Ζ., Μουσείο Ζακύνθου, 372, εικ. σελ. 373).

[593] Εορτάζει στις 30 Σεπτεμβρίου (Delehaye H., Synaxarium, 89 - 90). Η απεικόνισή του συμφωνεί με την Ερμηνεία (155, 268, 291): «*γέρων κοντοπλατυγένης*». Για τον άγιο βλ. Knoben U., Gregor der Erleuchter, 430 - 432. Με τα ίδια χαρακτηριστικά συναντάται από τη βυζαντινή ήδη εποχή (ενδεικ., στο Αφεντικό Μυστρά, Knoben U., ό.π., εικ. σελ. 432).

[594] Εορτάζει στις 12 Δεκεμβρίου (Delehaye H., ό.π., 303). Η μορφή του αγίου να κρατά μόνο το πυρακτωμένο κέραμο και να ευλογεί απαντάται στην πλειοψηφία των ναών του 17ου (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας,158) και 18ου αιώνα στην περιοχή των Αγράφων. Πρβλ. παρόμοια απεικόνιση στον Άγιο Νικόλαο Μαγαλειού Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 71). Η Ερμηνεία δεν αναφέρεται στην απεικόνιση του αγίου με την κέραμο ως μεμονωμένης μορφής παρά μόνο όταν περιγράφεται η Α΄ Οικουμενική Σύνοδος (171). Παρατηρούνται, ωστόσο και παραλλαγές, όπως στο παρεκκλήσιο του Τιμίου Σταυρού της Ι.Μ. Ρεντίνας που κρατά μόνο κλειστό ευαγγέλιο (πρβλ. παρόμοια απεικόνι-

μπος («Ο ΑΓΙΟΣ ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΣ») (εικ. 99), **Γρηγόριος ο Ακραγάντων** («Ο ΑΓΙΟΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ ὁ ἀκραγάντων»)[595] (εικ. 100), **Ιάκωβος ο Αδελφόθεος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΙΑΚΩΒΟΣ ὁ ἀδελφόθεος»)[596] (εικ. 101) και **Ιγνάτιος ο Θεοφόρος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΙΓΝΑΤΙΟΣ ὁ θεοφώρος»)[597] (εικ. 102).

Η απεικόνιση του αγίου Χαραλάμπους[598] (εικ. 99) δεν είναι συχνή στο χώρο του ιερού[599] και μπορεί να εξηγηθεί μόνο με την ιδιαίτερη λατρεία που απολάμβανε στην περιοχή των Αγράφων λόγω του ιαματικών του ιδιοτήτων[600]. Η απόδοση δε των προσωπογραφικών του χαρακτηριστικών είναι όμοια με αυτήν της εικόνας του Νικολάου Καλλέργη στη Ζάκυνθο[601] και συμφωνεί και με αυτήν που προτείνει η Ερμηνεία[602]. Στη περιοχή των Αγράφων θα συναντήσουμε τον άγιο στην πλειοψηφία των μνημείων[603] αλλά μόνο στην Κοίμηση Βαθύλακκου και στις Ι.Μ. Βράχας, Κώστη και Δομιανών στο χώρο του Ιερού.

ση στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας, Stavropoulou - Makri A., Les peintures, πίν. 6b) ή στην Κοίμηση Πετροχωρίου που κρατά με το ένα χέρι το ευαγγέλιο και με το άλλο τον πυρακτωμένο κέραμο (πρβλ. παραπλήσια απεικόνιση σε φορητή εικόνα της Ζακύνθου (β΄ μισό 16ου αι.) (Μυλωνά Ζ., Μουσείο Ζακύνθου, 234, εικ. σελ. 235). Βλ., επίσης, Weigert C., Spyridon, 387 - 389.

[595] Η μνήμη του τιμάται στις 24 Νοεμβρίου (Delehaye H., Synaxarium, 252 - 253), ενώ η Ερμηνεία τοποθετεί την εορτή του στις 23 Νοεμβρίου (Ερμηνεία, 155). Η απεικόνισή του συμφωνεί με την Ερμηνεία (ό.π.). Παρόμοια εικονίζεται στην Ι.Μ. Βράχας, εντός μεταλλίου. Επίσης, εντός του Ιερού εικονίζεται στο Κυριακό της Σκήτης της Αγίας Άννης και στην Ι.Μ. Ξηροποτάμου (Τσιγάρας Γ., Οι ζωγράφοι, 52). Για την εικονογραφία του αγίου βλ. Knoben U., Gregor von Agrigent, 429.

[596] Για τον άγιο Ιάκωβο, πρώτο Πατριάρχη Ιεροσολύμων βλ. Κωνσταντινίδη Χ., Ο Μελισμός, 331, με σχετική βιβλιογραφία. Εδώ εικονίζεται ως «*γέρων σγουροκέφαλος, μακρυγένης*» (Ερμηνεία, 154) αλλά όχι με λευκή γενειάδα όπως στα μνημεία του 17ου αιώνα της ίδιας περιοχής (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 158, πίν. 72). Πρβλ. παρόμοια απεικόνιση στην Ι.Μ. Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, πίν. 43).

[597] Εορτάζει στις 20 Δεκεμβρίου (Delehaye H., ό.π., 329 - 330). Για τον άγιο βλ. Kaster G., Ignatius Theophorus, 575 - 578. Για τη συσχέτιση του αγίου με το Μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας βλ. Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 135. Η απόδοση της μορφής του συμφωνεί με την Ερμηνεία (154, 268, 291) και απαντάται με παραπλήσιο εικονογραφικό τύπο στο Πρωτάτο (Millet G., Athos, πίν. 43.1), στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα Α., Οι ναοί, 63) και στην Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 135).

[598] Η μνήμη του τιμάται στις 10 Φεβρουαρίου (Delehaye H., ό.π., 455). Για τον άγιο βλ. Ramseger I., Charalampius, 485 - 486, Βασιλάκη Μ., Εικόνα του αγίου Χαραλάμπους, 247 κ.ε.

[599] Πρβλ. παρόμοια τοποθέτηση του αγίου στην Ι.Μ. Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., ό.π., 48, πίν. 77), στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας (Semoglou A., Saint Nicolas, 93, πίν. 68b), στις Ι.Μ. Φιλοθέου και Ξηροποτάμου, καθώς και στο Κυριακό της Σκήτης της Αγίας Άννης (Τσιγάρας Γ., ό.π., 51, πίν. 15α).

[600] Ο άγιος Χαράλαμπος θεωρείται ως προστάτης από την πανούκλα (Βασιλάκη Μ., Εικόνα του αγίου Χαραλάμπους, 252, όπου και αναφορά και σε άλλους αγίους - προστάτες της πανούκλας). Χαρακτηριστική δε είναι και η διάδοση χάρτινων εικόνων με την μορφή του (Παπαστράτου Ντ., Χάρτινες εικόνες, πίν. 319 - 326).

[601] Μυλωνά Ζ., ό.π., 334, εικ. σελ. 335.

[602] Ερμηνεία, 199.

[603] Στην Κοίμηση Βατσουνιάς, στην Αγία Παρασκευή και στην Κοίμηση Πετροχωρίου, στο παρεκκλήσιο της Ι.Μ. Κορώνας, στο παρεκκλήσιο της Ζωοδόχου Πηγής της Ι.Μ. Κατουσίου, στις Ι.Μ. Σπηλιάς και Δροσάτου εικονίζεται ολόσωμος, στη ζώνη των ολόσωμων αγίων του κυρίων ναού, ενώ στο παρεκκλήσιο του Τιμίου Σταυρού της Ι.Μ. Ρεντίνας, σε μετάλλιο.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Στο βόρειο πεσσό του Ιερού παριστάνονται οι άγιοι **Ανδρέας Κρήτης** («Ο ΑΓΙΟΣ ΑΝΔΡΕΑΣ κρίτης»)[604] (εικ. 103), **Ελευθέριος Ιλλυρικού** («Ο ΑΓΙΟΣ ΕΛΕΥΘΕΡΙΟΣ») (εικ. 104), **Βλάσιος Σεβαστείας** («Ο ΑΓΙΟΣ ΒΛΑΣΙΟΣ»)[605] (εικ. 105), **Γερμανός Κωνσταντινουπόλεως** («Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΡΜΑΝΟΣ») (εικ. 106) και **Θεράπων Κύπρου** («Ο ΑΓΙΟΣ ΘΕΡΑΠΩΝ»)[606] (εικ. 107) καθώς και ο άγιος **Στέφανος ο Πρωτομάρτυς** («Ο ΑΓΙΟΣ ΣΤΕΦΑΝΟΣ ὁ πρωτομάρτυς») (εικ. 108) απέναντι ακριβώς από την μορφή του αγίου Ρωμανού του Μελωδού, που βρίσκεται στον ανατολικό τοίχο του Ιερού.

Ο άγιος **Ανδρέας Κρήτης** (εικ. 103), παρόλο που δεν εικονίζεται συχνά[607] απαντάται με παρόμοιο της παράστασής μας εικονογραφικό τύπο, μετωπικός, με διχαλωτή γενειάδα, να κρατά ευαγγέλιο και να ευλογεί. Στα Άγραφα θα συναντήσουμε τον άγιο στον Άγιο Γεώργιο και στον Άγιο Νικόλαο Ρεντίνας, στην Κοίμηση Πετροχωρίου και στην Ι.Μ. Βράχας[608].

Ο άγιος **Ελευθέριος** (εικ. 104) υπήρξε επίσκοπος Ιλλυρικού κατά τον 2ο αιώνα[609]. Η απεικόνισή του με κοντή μαύρη γενειάδα και tonsatus συμφωνεί με την Ερμηνεία[610] αλλά και με την εικονογραφική παράδοση του αγίου, καθώς απαντάται με τα ίδια χαρακτηριστικά ήδη από τη βυζαντινή εποχή[611]. Στους ναούς των Αγράφων δεν είναι συχνή η απεικόνισή του καθώς εικονίζεται μόνο στην Κοίμηση Πετροχωρίου και στην Ι.Μ. Σπηλιάς.

---

[604] Εορτάζει στις 4 Ιουνίου (Delehaye H., Synaxarium, 730). Για τον άγιο βλ. Knoben U., Andreas von Kreter, 156, Κωνσταντινίδη Χ., Ο Μελισμός, 327, 572.

[605] Εορτάζει στις 11 Φεβρουαρίου (Delehaye H., ό.π., 457) και είναι γνωστός ως θαυματουργός (Κωνσταντινίδη Χ., ό.π., 360, με σχετική βιβλιογραφία) αλλά και προστάτης των κτηνοτρόφων (Λουκόπουλος Δ., Τα γεωργικά, 173). Με παρόμοια λευκή γενειάδα, που συμφωνεί με τις οδηγίες της Ερμηνείας (155), απαντάται στο παλαιό καθολικό της Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου (Georgitsogianni E., Les peintures murales, 256, πίν. 86), στον Άγιο Δημήτριο Βραγγιανών και σε φορητή εικόνα του Καρπενησίου (1625) (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 371). Με τα ίδια χαρακτηριστικά απαντάται στην Κοίμηση Πετροχωρίου, στον Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο Δρακότρυπας και στον Άγιο Νικόλαο Ρεντίνας.

[606] Πρόκειται για τον άγιο Θεράποντα, Επίσκοπο Κύπρου και όχι για το συνονόματό του ιερέα που εορτάζει την ίδια ημέρα (26 Μαΐου). Delehaye H., ό.π., 709 - 712). Η λατρεία του έχει συνδεθεί με πολλά θαύματα και για το λόγο αυτόν η Ερμηνεία προτείνει να κρατά φλεβοτόμο: «*γέρων κοντογένης, βαστῶν φλεβοτόμον*» (Ερμηνεία, 156). Σύμφωνα με τη μέχρι σήμερα έρευνα, δεν απαντάται συχνά στο εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού. Πρβλ. παρόμοια απεικόνιση στον Άγιο Μάμα Λουβαρά (1495) και στην Παναγία την Καθολική στα Κούκλια της Κύπρου (Stylianou A. - J., The Painted Churches of Cyprus, 254 και 395 αντίστοιχα), καθώς και στο Κυριακό της Σκήτης της Αγίας Άννας (Τσιγάρας Γ., Οι ζωγράφοι, 52)

[607] Στην Πόρτα - Παναγιά Τρικάλων (Tsitouridou A., Les fresques, 868, πίν. 4), στην Ι.Μ. Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, 48, πίν. 55), στην τράπεζα της Ι.Μ. Διονυσίου (Ταβλάκης Μ., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 404), στον Ταξιάρχη Τσιατσαπά Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 69, πίν. 36β), στον Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου (Τούρτα Α., Οι ναοί, 63), στο παρεκκλήσιο της Ι.Μ. Βαρλαάμ (Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 69, πίν. 30 - 31) και στην Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., ό.π., 158, όπου αναφορά και σε άλλες απεικονίσεις του αγίου σε ναούς του 17ου αιώνα στην περιοχή των Αγράφων). Τα ίδια χαρακτηριστικά προτείνει και η Ερμηνεία (154, 268, 291).

[608] Μόνο στην Ι.Μ. Βράχας εικονίζεται ο άγιος ολόσωμος, ενώ στους υπόλοιπους ναούς σε μετάλλιο.

[609] Η μνήμη του τιμάται στις 15 Δεκεμβρίου (Delehaye H., Synaxarium, 307 - 310). Για τον άγιο βλ. Boberg J., Eleutherius von Illyricum, 116 - 117.

[610] Ερμηνεία, 156, 197, 269, 292.

[611] Για παράδειγμα, στον Ταξιάρχη της Μητροπόλεως Καστοριάς (Πελεκανίδης Στ., Καστοριά, πίν. 136α) και στο παλαιό καθολικό της Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου (Georgitsoyanni E., Les peintures murales, 82 - 83, πίν. 19). Επίσης, βλ. Κωνσταντινίδη Χ., Ο Μελισμός, 578, όπου κατάλογος βυζαντινών μνημείων στα οποία εικονίζεται ο άγιος Ελευ-

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Η μορφή του αγίου **Γερμανού**, Πατριάρχη Κωνσταντινουπόλεως[612] (εικ. 106), επίσης δεν συναντάται πολύ συχνά στο πρόγραμμα του Ιερού[613]. Το αγένειο, ρυτιδωμένο πρόσωπο και η λευκή κόμη αποτελούν αναγνωρίσιμα στοιχεία της μορφής του αγίου, χαρακτηριστικά που αναφέρονται και στην Ερμηνεία[614] και αποδίδουν τα γεγονότα της ζωής του[615]. Παρόμοια εικονίζεται, ενδεικτικά, στον ομώνυμο ναό στις Πρέσπες (τέλη 12 - αρχές 13ου αι)[616], στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου της Μαυριώτισσας Καστοριάς[617], στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών[618], στο ναό της Μεταμορφώσεως Παπιανών Καλλονής Λέσβου (1600)[619], στο παλαιό καθολικό της Ι.Μ. Αγίου Στεφάνου[620] και στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης. Στην περιοχή των Αγράφων[621] θα συναντήσουμε τον άγιο Γερμανό στον Άγιο Νικόλαο Ρεντίνας, στην Ι.Μ. Ανατολικής Φραγκίστας, στην Αγία Παρασκευή Πετροχωρίου και στο παρεκκλήσιο του Τιμίου Σταυρού της Ι.Μ. Ρεντίνας, με τα ίδια πάντοτε προσωπογραφικά χαρακτηριστικά[622].

Η απεικόνιση των ολόσωμων Ιεραρχών συνεχίζεται στο χώρο του **Διακονικού**. Στον ανατολικό τοίχο εικονίζονται οι άγιοι **Νικόλαος Μύρων** («Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ ὁ μυρέων»), **Σίλβεστρος Πάπας Ρώμης** («Ο ΑΓΙΟΣ ΣΙΛΒΕΣΤΡΟΣ ρώμης»)[623], **Βασιλέας Αμασείας** («Ο ΑΓΙΟΣ ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ

θέριος στο χώρο του Ιερού. Παρόμοια της παράστασής μας απόδοση του αγίου συναντούμε στην Ι.Μ. Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, 48, πίν. 75), στην τράπεζα της Ι.Μ. Δοχειαρίου (Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 378) και στο ναό του Αγίου Γεωργίου Ανεμοτιάς Λέσβου (1702) (Γούναρης Γ., Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, 204, πίν. 146β, 148α).

[612] Schutz L., Germanus I., 401, Κωνσταντινίδη Χ., Ο Μελισμός, 370.

[613] Πρβλ. παρόμοια απεικόνιση στο Κυριακό της Σκήτης της Αγίας Άννης, ως συλλειτουργών Ιεράρχης στην κόγχη του Ιερού (Τσιγάρας Γ., Οι ζωγράφοι, 49) και στο χώρο του Ιερού στις Ι.Μ. Φιλοθέου και Ξενοφώντος (Τσιγάρας Γ., ό.π., 52).

[614] Ερμηνεία, 155, 166, 268, 291.

[615] Σύμφωνα με το βίο του, ο Γερμανός ήταν ευνούχος: «*τόν δέ μακάριον Γερμανόν εὐνούχισε, καί τῷ κλήρῳ τῆς μεγάλης ἐκκλησίας ἐνέταξε*» (Delehaye H., Synaxarium, 678). Εορτάζει στις 12 Μαΐου.

[616] Πελεκανίδης Στ., Μνημεία της Πρέσπας, 48, πίν. XIII.

[617] Γούναρης Γ., Μαυριώτισσα, 51. Αντίθετα, στους Αγίους Αποστόλους Καστοριάς φέρει μικρή γενειάδα (Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, 67, πίν. 13β. Ο συγγραφές (ό.π., 67, υποσ.4) θεωρεί ότι η απεικόνιση του αγίου με γενειάδα συμφωνεί με χωρίο της Ερμηνείας (226). Το χωρίο, όμως, αυτό, πιστεύουμε, ότι δεν αναφέρεται στο πρόσωπο του αγίου Γερμανού αλλά σε αυτό του Χριστού.

[618] Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 282.

[619] Γούναρης Γ., ό.π., 187.

[620] Vitaliotis I., Saint Etienne, 70, πίν. 29.

[621] Δεν υπάρχουν πληροφορίες για απεικόνιση του αγίου στην περιοχή των Αγράφων κατά τους προηγούμενους αιώνες. Αντίθετα, απεικονίζόταν στον Άγιο Γεώργιο Βασιλικής Καλαμπάκας (β΄ μισό 17ου αι.), όπου, όμως, σήμερα σώζεται μόνο η επιγραφή που τον συνόδευε, καθώς η μορφή του έχει καταστραφεί (Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 276).

[622] Στην Αγία Παρασκευή Πετροχωρίου ο άγιος Γερμανός εικονίζεται στη ζώνη των ολόσωμων Ιεραρχών του Ιερού, ενώ στους υπόλοιπους ναούς σε μετάλλιο.

[623] Εορτάζει στις 2 Ιανουαρίου (Delehaye H., Synaxarium, 365 - 366). Εδώ εικονίζεται σε γεροντική ηλικία και με μακριά γενειάδα, σύμφωνα προς την Ερμηνεία (154). Παρόμοια αποδίδεται στο ναό του Χριστού Βέροιας (1315) (Πελεκανίδης Στ., Καλλιέργης, πίν. 71), στην Ι.Μ. Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, 48, πίν. 52) και στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα Α., Οι ναοί, 62, πίν. 35α). Επίσης, κατά τον 18ο αιώνα στα Άγραφα, στην Αγία Παρασκευή Πετροχωρίου και στον Άγιο Νικόλαο Ρεντίνας. Στο παρεκκλήσιο των Αποστόλων της Ι.Μ. Ρεντίνας εικονίζεται

ἀμασειας»)[624], **Μελέτιος Αντιοχείας** («Ο ΑΓΙΟΣ μελέτιος»)[625] και **Πολύκαρπος Σμύρνης** («ὁ ἁγιος πολύκαρπος»)[626] (εικ. 109) ενώ στο νότιο τοίχο οι άγιοι **Σεραφείμ Φαναρίου και Νέοχωρίου** («Ο ΑΓΙΟΣ ΣΕΡΑΦΕΙΜ κρύας βρύσης»), **Νικόλαος Μεγαλοπόλεως** («Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ μεγαλοπόλεως») (εικ. 110), **Αχίλλειος Λαρίσης** («Ο ΑΓΙΟΣ ΑΧΙΛΙΟΣ λαρίσης») [627] και **Επιφάνειος Κύπρου** («Ο ΑΓΙΟΣ ΕΠΙΦΑΝΕΙΟΣ κύπρου»)[628] (εικ. 111).

Ο άγιος **Νικόλαος** (εικ. 109) εικονίζεται σε εξέχουσα θέση δίπλα στην κόγχη του Ιερού. Είναι μετωπικός, κρατά ευαγγέλιο στο αριστερό χέρι και ευλογεί με το δεξιό[629]. Το πεπλατυσμένο μέτωπο, η κοντή, στρογγυλεμένη γενειάδα του και τα λευκά μαλλιά, αποτελούν αναλλοίωτα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά του αγίου. Η ιδιαιτερότητα δε της στάσης του σώματός του, να στηρίζεται δηλαδή, στο αριστερό πόδι, ενώ το δεξιό είναι ελαφρώς ανασηκωμένο, κίνηση που εύκολα διακρίνεται μέσα από το ένδυμα, απαντάται ήδη τον 15ο αιώνα τόσο σε φορητές εικόνες του

με τα ίδια φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά αλλά φέρει και μήτρα ακολουθώντας πρότυπο αντίστοιχο αυτού των ζωγράφων του κοιμητηριακού ναού της Ι.Μ. Λειμώνος (1577) (Γούναρης Γ., Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, 37, πίν. 20β, 21) και του καθολικού της Ι.Μ. Βυτουμά (1600) (Τριβυζά Ε. - Στ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 13).

[624] Πρόκειται για τον άγιο Βασιλέα, επίσκοπο Αμασείας, που εδώ εκ παραφθοράς φέρει το όνομα Βασίλειος και εορτάζει στις 26 Απριλίου (Delehaye H., ό.π., 629 - 632). Για τον άγιο βλ. Kaster K., Basileus von Amassia, 336. Η απεικόνισή του με γκρίζα μακριά γενειάδα είναι παραπλήσια των οδηγιών της Ερμηνείας (156, 292) που τον θέλει «*γέροντα οξυγένη*».

[625] Η μνήμη του τιμάται στις 12 Φεβρουαρίου (Delehaye H., ό.π., 459 - 460). Τα φυσιογνωμικά του χαρακτηριστικά συμφωνούν με την περιγραφή της Ερμηνείας (156, 269, 292). Με τα ίδια χαρακτηριστικά εικονίζεται προηγουμένως στις Ι.Μ. Πέτρας και Ρεντίνας (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 153, πίν. 71). Για τον άγιο Μελέτιο βλ. Kaster G., Meletius von Antiochien, 2.

[626] Ο άγιος Πολύκαρπος, μαθητής του Ευαγγελιστή Ιωάννη, εορτάζει στις 23 Φεβρουαρίου (Delehaye H., ό.π., 485). Τα φυσιογνωμικά του χαρακτηριστικά συμφωνούν με την περιγραφή της Ερμηνείας (155, 268, 291). Για την εικονογραφία του αγίου βλ. Weigert C., Polykarp von Smyrna, 219 - 220). Πρβλ. παρόμοια απεικόνιση στην Παναγία Μαυριώτισσα Καστοριάς (Πελεκανίδης Στ., Καστοριά, πίν. 67β). Στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό Θεσσαλονίκης (Τσιτουρίδου Μ., Η εντοίχια ζωγραφική, 35, πίν. 6) και στην Ι.Μ. Σταυρονικήτα εικονίζεται με μακρυά γενειάδα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, 48, πίν. 77).

[627] Τιμάται στις 15 Μαΐου (Delehaye H., ό.π., 686). Η παλαιότερη απεικόνιση του αγίου, στο χώρο του Ιερού, εντοπίζεται στο Kurbinovo (1191) (Konstantinides Ch., Le message ideologique, 44). Για τον άγιο βλ. Σοφιανός Δ., Ο άγιος Αχίλλιος Λαρίσης, 97 κ.ε. Η απόδοσή του σε γεροντική ηλικία και με λευκή γενειάδα είναι σύμφωνη με την περιγραφή της Ερμηνείας (155, 268, 291) αλλά και με το σύνολο των απεικονίσεών του στο Θεσσαλικό χώρο (Σδρόλια Στ., ό.π., 152 - 153, με αναφορά και σε άλλα μνημεία του 17ου αιώνα στην περιοχή των Αγράφων). Πρβλ. παρόμοια απεικόνιση στο παλαιό καθολικό της Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου (Georgitsogianni E., Les peintures murales, 81, πίν. 17, Σοφιανός Δ., ό.π., πίν. Β΄), στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 280) και στην Κοίμηση Καλαμπάκας (1573) (Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 240).

[628] Εορτάζει στις 12 Μαΐου (Delehaye H., Synaxarium, 675 - 677). Η θέση του κοντά στον Πατριάρχη Κωνσταντινουπόλεως Γερμανό οφείλεται, πιθανώς, στο γεγονός ότι η μνήμη τους τιμάται την ίδια ημέρα. Μαζί απεικονίζονται, επίσης, στην Ι.Μ. Ανατολικής Φραγκίστας και στο παρεκκλήσιο του Τιμίου Σταυρού της Ι.Μ. Ρεντίνας. Για τον άγιο βλ. Κωνσταντινίδη Χ., Ο Μελισμός, 329, 578, με σχετική βιβλιογραφία). Η απεικόνισή του με μαύρα γένεια, παρά την έλλειψη κόμης, διαφοροποιείται τόσο από την Ερμηνεία (155, 268, 291), όσο και από προγενέστερες παραστάσεις του αγίου. Ενδεικτικά, στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 264) και στην Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., ό.π., 157, πίν. 74).

[629] Για την εικονογραφία του αγίου Νικολάου βλ. Sevcenko P., The Life of Saint Nicholas, Ζίας Ν., Εικόνες του Βίου, 275 κ.ε., Χατζούλη Γ., Αμφίγραπτη εικόνα, 381 κ.ε.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

αγίου, όπως σε αυτήν της Πτελέας Καστοριάς[630], όσο και στην εντοίχια ζωγραφική, όπως, για παράδειγμα, στο παλαιό καθολικό της Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου[631].

Οι άγιοι **Σεραφείμ** (εικ. 110), επίσκοπος Φαναρίου και Νεοχωρίου και ο άγιος Αχίλλειος Λαρίσης αντιπροσωπεύουν στο Ιερό τους τοπικούς Ιεράρχες, που απολαμβάνουν ιδιαίτερης τιμής στη Θεσσαλία. Η απεικόνισή τους στο νότιο τοίχο του Ιερού είναι πολύ συχνή στους ναούς της Θεσσαλίας μαζί με τους αγίους Βησσαρίωνα και Διονύσιο τον εν Ολύμπῳ, οι οποίοι εδώ έχουν τοποθετηθεί σε εξέχουσα θέση στο δυτικό τοίχο του κυρίως ναού[632]. Ο άγιος Σεραφείμ διετέλεσε επίσκοπος Φαναρίου και Νεοχωρίου και μαρτύρησε το 1600, αμέσως μετά την επανάσταση του Διονυσίου του Σκυλοσόφου καθώς θεωρήθηκε υποστηρικτής αυτής[633]. Η απόδοση του προσώπου του[634], με μαύρη γενειάδα και μακριά μαλλιά που καταλήγουν σε βοστρύχους δε διαφοροποιείται από την εικονογραφική παράδοση, όπως αυτή διαμορφώθηκε πιθανότατα από τον Φιλόθεο Σκούφο στη χαμένη σήμερα φορητή του εικόνα (1664)[635] - η οποία αποτελεί, σύμφωνα με τη μέχρι σήμερα έρευνα, την πρώτη απεικόνιση του αγίου και του μαρτυρίου του. Η παλαιότερη εντοίχια απεικόνιση του αγίου βρίσκεται στην Ι.Μ. Πελεκητής (1666) και στο παρεκκλήσιο της Μεταμορφώσεως της Ι.Μ. Πέτρας (1673)[636], ενώ οι υπόλοιπες γνωστές ανήκουν στο 18ο αιώνα[637]. Στα περισσότερα μνημεία των Αγράφων εικονίζεται σύμφωνα με την παράστασή μας εκτός από το παρεκκλήσιο της Ι.Μ. Κορώνας (εικ. 395) όπου φέρει αρχιερατική ενδυμασία, μίτρα και πατερίτσα. Πρόκειται για έναν εικονογραφικό τύπο έντονα επηρεασμένο από την αντίστοιχη απεικόνιση του αγίου Βησσαρίωνα, επισκόπου Λαρίσης[638] (εικ. 395). Ο γεωγραφικός, τέλος, προσδιορισμός «Κρύα Βρύση» αναφέρεται στην Ι.Μ. Κορώνας η οποία ήταν γνωστή και ως Μονή «Κρυερᾶς Βρύσης»[639].

Ο άγιος **Νικόλαος** (εικ. 110) επίσκοπος Μεγαλοπόλεως εικονίζεται ως γέρων, αγένειος, να κρατά ευαγγέλιο και να ευλογεί. Η μορφή του, που δεν απαντάται συχνά, είναι προβληματική καθώς είναι δύσκολη η ταύτισή της παρόλο που αναφέρεται στην Ερμηνεία Ιεράρχης με τον τίτλο αυτόν και τα ίδια προσωπογραφικά χαρακτηριστικά[640]. Με παρόμοιο τύπο απαντάται ο άγιος

---

[630] Χατζούλη Γ., ό.π., 384, πίν. 1.

[631] Georgitsoyanni E., Les peintures murales, 287 - 288, πίν. 100, όπου αναφορά και σε άλλα μνημεία.

[632] Βλ. παρακάτω, στους ολόσωμους αγίους του κυρίως ναού.

[633] Για την επανάσταση του Διονυσίου βλ. Παπαδόπουλος Χ., Ο Λαρίσης -Τρίκκης Διονύσιος Β΄, 167 κ.ε., Μέρτζιος Κ., Η επανάσταση του Διονυσίου, 81 κ.ε., Βακαλόπουλος Α., Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 3, 338 κ.ε., Παπαδόπουλος Στ., Ανέκδοτα έγγραφα.

[634] Για την εικονογραφία του αγίου Σεραφείμ βλ. Σδρόλια Στ., Συμβολή στην εικονογραφία, 59 κ.ε.

[635] Για τη φορητή αυτήν εικόνα που θεωρείται σήμερα χαμένη βλ. Βελανιδιώτης Ιεζεκιήλ, Ο ζωγράφος Φιλόθεος Σκούφος, 347 κ.ε., Μανούσακας Μ., Ανέκδοτος επιστολή, 275 κ.ε., Σδρόλια Στ., ό.π., 61 - 62.

[636] Σδρόλια Στ., ό.π., 62, πίν. 1 και 63, πίν. 2 αντίστοιχα.

[637] Σδρόλια Στ., ό.π., 64 κ.ε., όπου κατάλογος μνημείων της περιοχής των Αγράφων αλλά και της Θεσσαλίας. Σε αυτά πρόσθεσε τις παραστάσεις του αγίου Σεραφείμ στον Άγιο Νικόλαο Ρεντίνας, στο παρεκκλήσιο των Αποστόλων της Ι.Μ. Ρεντίνας, στις Ι.Μ. Σπηλιάς, Κώστη, Δροσάτου, Δομιανών και Προφήτη Ηλία Αγίας Τριάδος Κτημενίων, στο παρεκκλήσιο της Ζωοδόχου Πηγής της Ι.Μ. Κατουσίου και στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Μάραθο.

[638] Σδρόλια Στ., ό.π., 66, πίν. 7 - 8).

[639] Παπαστράτου Ντ., Χάρτινες εικόνες, 285.

[640] Ερμηνεία, 291. Για τον προβληματισμό σχετικό με την ταύτιση του αγίου βλ. Τούρτα Α., Οι ναοί, 63.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

στον Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου και στην Ι.Μ. Προφήτη Ηλία Ζίτσας (1656 - 1657)[641] καθώς και στην Ι.Μ. Φιλοθέου[642], ενώ στην περιοχή των Αγράφων στις Ι.Μ. Σπηλιάς και Δροσάτου, σε μετάλλιο.

Τέλος, στα εσωράχια των τόξων εικονίζονται σε ζεύγη οι ολόσωμες μορφές των αγίων **Λαζάρου Βηθανίας** («Ο ΑΓΙΟΣ ΛΑΖΑΡΟΣ»)[643] και **Ιερόθεου Αθηνών** («Ο ΑΓΙΟΣ ΙΕΡΟΘΕΟΣ»)[644] (εικ. 112), **Δωρόθεου Τύρου** («Ο ΑΓΙΟΣ ΔΩΡΟΘΕΟΣ»)[645] και **Ευμένιου Γορτύνης** («Ο ΑΓΙΟΣ ΕΥΜΕΝΗΣ»)[646] (εικ. 113), **Ταράσιου Κωνσταντινουπόλεως** («Ο ΑΓΙΟΣ ΤΑΡΑΣΙΟΣ»)[647] και **Παρθενίου Λαμψάκου** («Ο ΑΓΙΟΣ ΠΑΡΘΕΝΙΟΣ»)[648] (εικ. 114), **Αυτόνομου Σορεών** («Ο ΑΓΙΟΣ ΑΥΤΟΝΟΜΟΣ»)[649] και **Γρηγορίου του Παλαμά** («Ο ΑΓΙΟΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ ὁ κε παλαμᾶς»)[650] (εικ. 115).

---

[641] Γαρίδης Μ. - Παλιούρας Α., Εικονογραφία Νεομαρτύρων, 196, Τούρτα Α., Οι ναοί, 63.

[642] Τσιγάρας Γ., Οι ζωγράφοι, 51.

[643] Για τον άγιο βλ. Braunfels W., Lazarus von Bethanien, 384 - 385. Πρβλ. παρόμοια απεικόνιση στην Παναγία Αράκου (1192) (Braunfels W., ό.π., εικ. σελ. 385) και στο ναό της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Παπιανών Καλλονής Λέσβου (Γούναρης Γ., Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, 149). Η απόδοση του προσώπου του με εξαιρετικά κοντή μαύρη γενειάδα είναι σύμφωνη με την Ερμηνεία (269, 292).

[644] Ο άγιος Ιερόθεος υπήρξε ο πρώτος επίσκοπος Αθηνών και εορτάζει στις 4 Οκτωβρίου (Delehaye H., Synaxarium, 103 - 104). Η απεικόνισή του σε ώριμη ηλικία και με σχεδόν σκούρα γενειάδα είναι σύμφωνη με περιγραφή της Ερμηνείας (291) και παρόμοια απαντάται στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας (Semoglou A., Saint Nicolas, 93, πίν. 1b) και στον Άγιο Νικόλαο Τζίθρας Λέσβου (Γούναρης Γ., ό.π., 55, πίν. 44β). Στην Ερμηνεία (155, 268), ωστόσο, αναφέρεται και ως «*γέρων μακρυγένης*»· πρβλ. παρόμοια απεικόνιση στην Ι.Μ. Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, 47, πίν. 44) και στην τράπεζα της Ι.Μ. Διονυσίου (Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 309, 377). Για την εικονογραφία του αγίου βλ. Kaster K., Hierotheus von Athen, 530.

[645] Η μνήμη του τιμάται στις 9 Οκτωβρίου (Delehaye H., ό.π., 96). Για την εικονογραφία του αγίου βλ. Kaster K., Dorotheus von Tyros, 93. Η απεικόνιση του αγίου ως γέροντα με κοντή γενειάδα διαφοροποιείται ελαφρώς από την Ερμηνεία (292) που τον θέλει «*μεγαλογένη*». Παρόμοια εικονίζεται στις τράπεζες των Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας, Διονυσίου και Δοχειαρίου (Ταβλάκης Ι., ό.π., 399, πίν. 18, 31 και 73 αντίστοιχα), καθώς και στον Άγιο Γεώργιο Βασιλικής Καλαμπάκας (Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 276).

[645] Εορτάζει στις 18 Σεπτεμβρίου (Delehaye H., Synaxarium, 56 - 57). Η απόδοσή του με στρογγυλή, γκρίζα γενειάδα διαφοροποιείται ελαφρώς τόσο από την Ερμηνεία (159): «*γέρων στρογγυλογένης*» όσο και από την προγενέστερη παράσταση στην Ι.Μ. Λειμώνος Λέσβου (β΄ μισό 16ου - α΄ μισό 17ου αι.) (Γούναρης Γ., Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, 27, πίν. 8). Η μορφή του δεν απαντάται σε άλλο ναό των Αγράφων. Για την εικονογραφία του αγίου βλ. Boberg J., Eumen(i)as von Gortina, 181.

[647] Η μνήμη του τιμάται στις 25 Φεβρουαρίου (Delehaye H., ό.π., 487 - 489). Για τον άγιο βλ. Bohm B., Tarasius von Konstantinopel, 420. Εδώ αποδίδεται με λευκή κόμη και μακριά γενειάδα, σύμφωνα με την Ερμηνεία (155, 291). Πρβλ. Παρόμοια απεικόνιση στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (Τσιτουρίδου Α., Η εντοίχια ζωγραφική, 37, πίν.4), στην Ι.Μ. Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, 48, πίν. 50) και στον Άγιο Γεώργιο Βασιλικής Καλαμπάκας (Σαμπανίκου Ε., ό.π., 276).

[648] Για τον άγιο, του οποίου η μνήμη τιμάται στις 7 Φεβρουαρίου (Delehaye H., Synaxarium, 447 - 449), βλ. Schutz L., Parthenius von Lampsakos 121. Η απεικόνισή του ως γέροντα με μακριά πεπλαρυσμένη γενειάδα είναι σύμφωνη με την περιγραφή της Ερμηνείας (155, 268, 291). Πρβλ. παρόμοια απεικόνιση του αγίου στο ναό του Αγίου Δημητρίου Τρικάλων (γ΄ τέταρτο 17ου αι.) (Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 301)· ο Vitaliotis (Saint Etienne, 456 - 457) χρονολογεί το διάκοσμο του μνημείου στις αρχές του 17ου αιώνα. Στον Άγιο Γεώργιο και στον Άγιο Νικόλαο Ρεντίνας, καθώς και στην Ι.Μ. Σπηλιάς, όπως και στο μνημείο μας, ο άγιος Παρθένιος συναπεικονίζεται μαζί με τον άγιο Ταράσιο.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

Μεμονωμένες μορφές Ιεραρχών.

Στο χώρο του Ιερού και ανεξάρτητα των υπολοίπων εικονίζονται τρεις στηθαίοι Ιεράρχες. Οι δύο έχουν τοποθετηθεί στα δύο άκρα του ανατολικού τοίχου και λόγω της υγρασίας είναι αδύνατη η ταύτισή τους. Ο τρίτος είναι ο άγιος **Ιωάννης ο Ελεήμων** («Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ ὁ ἐλεήμων») που παριστάνεται σε κόγχη του βορείου τοίχου της Πρόθεσης (εικ. 92). Διετέλεσε Πατριάρχης Αλεξανδρείας και οφείλει την ευρύτατη εξάπλωση της τιμής του στο φιλανθρωπικό του έργο[651]. Η απεικόνισή του σε γεροντική ηλικία και με μακριά λευκή γενειάδα είναι σύμφωνη με την περιγραφή της Ερμηνείας[652] και απαντάται, χωρίς ιδιαίτερες διαφοροποιήσεις σε πολλά προγενέστερα μνημεία[653]. Στην ίδια θέση συναντάται μόνο στο παρεκκλήσιο της Ι.Μ. Κορώνας, ενώ στην Ι.Μ. Φραγκίστας, στην Κοίμηση Πετροχωρίου και στο παρεκκλήσιο των Αποστόλων της Ι.Μ. Ρεντίνας[654] εικονίζεται ολόσωμος σε διάφορα κάθε φορά σημεία του Ιερού. Στον Άγιο Γεώργιο και στον Άγιο Νικόλαο Ρεντίνας, καθώς και στην Κοίμηση Βαθύλακκου αποδίδεται σε μετάλλιο, ενώ θα συναντήσουμε τη μορφή του και στον νάρθηκα της Ι.Μ. Βλασίου, στη ζώνη των ολόσωμων αγίων.

Ιεράρχες σε μετάλλια.

Τέλος, σε ενιαία ζώνη που περιτρέχει και τις τρεις πλευρές του Ιερού, εντός μεταλλίων εικονίζονται οι εξής Ιεράρχες[655] : **Κρίσκης** («Ο ΑΓΙΟΣ ΚΡΙΣΚΗΣ»)[656], **Αντύπας Περγάμου** («Ο ΑΓΙΟΣ

---

[649] Εορτάζει στις 12 Σεπτεμβρίου (Delehaye H., ό.π., 35 - 37). Για την εικονογραφία του αγίου βλ. Kaster K., Autonomus von Sorea, 296. Όπως και στην περιγραφή της Ερμηνείας (156, 268, 291), εικονίζεται ως «*γέρων κοντοστρογγυλογένης*». Στην περιοχή των Αγράφων απαντάται μόνο στις Ι.Μ. Σπηλιάς και Δροσάτου, με τα ίδια προσωπογραφικά χαρακτηριστικά.

[650] Ο άγιος Γρηγόριος ο Παλαμάς εικονίζεται σε ώριμη ηλικία και με πεπλατυσμένη γενειάδα, σύμφωνα με την περιγραφή της Ερμηνείας (155). Πρόκειται για μία απεικόνιση που απαντάται ήδη τον 14ο αιώνα και συνεχίζεται παράλληλα με αυτήν που εμφανίζεται στον 16ο, σε φορητές εικόνες ζωγράφων της Κρητικής Σχολής (ενδεικ., σε φορητή εικόνα του Εμ. Τζάνε - Βοκοτόπουλος Π., Εικόνες της Κέρκυρας, 119 - 120, πίν. 56). Για την εικονογραφία του αγίου βλ. Μαυροπούλου - Τσιούμη Χ., Οι πρώτες απεικονίσεις, 254 κ.ε., Τσιγαρίδας Χ., Εικονιστικές μαρτυρίες, 263 κ.ε., Kaster K., Gregor Palamas, 451. Επίσης, πρόσθεσε τις απεικονίσεις του αγίου στις τράπεζες των Ι.Μονών του Αγίου Όρους (Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 414) και σε ναούς του 17ου αι. στην περιοχή των Αγράφων (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 159, πίν. 80). Με τα ίδια φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά αποδίδεται στις Ι.Μ. Ανατολικής Φραγκίστας και Βράχας, καθώς και στην Αγία Παρασκευή Πετροχωρίου.

[651] Εορτάζει στις 12 Νοεμβρίου (Delehaye H., ό.π., 215 - 217). Για την εικονογραφία του αγίου βλ. Kaster G., Johannes der Almosengeber, 82 - 83, Εμμανουήλ Μ., Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου, 132.

[652] Ερμηνεία, 154.

[653] Ενδεικτικά, στις Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας (Millet G., Athos, πίν. 118.3) και Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, πίν. 78), στους Αγίους Αποστόλους Καστοριάς (Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, 66, πίν. 13α), στον Άγιο Νικόλαο Τζίθρας Λέσβου (Γούναρης Γ., Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, 55, πίν. 44β) και στην Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., ό.π.,134, πίν. 51).

[654] Στο παρεκκλήσιο των Αποστόλων της Ι.Μ. Ρεντίνας εικονίζεται ως συλλειτουργών (βλ. παρασπάνω).

[655] Όλοι φέρουν αρχιερατική ενδυμασία και κρατούν κλειστό ευαγγέλιο.

[656] Για τον άγιο, μαθητή του αποστόλου Παύλου, βλ. Γεωργούλης Δ., Κρήσκης, 960. Η μορφή του είναι σύμφωνη με την Ερμηνεία (298). Πρβλ. παρόμοια απεικόνιση στην τράπεζα της Ι.Μ. Διονυσίου (Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 371). Η μνήμη του τιμάται στις 30 Ιουλίου (Delehaye H., Synaxarium, 785).

ΑΝΤΙΠΑΣ»)[657], **Φωκάς** («Ο ΑΓΙΟΣ ΦΩΚΑΣ»)[658], **Νίκανδρος Μύρων** («Ο ΑΓΙΟΣ νίκανδρος»)[659] (εικ. 116), **Διονύσιος ο Αρεοπαγίτης** («Ο ΑΓΙΟΣ ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ ο αρεοπαγίτης»)[660], **Θεοφύλακτος Νικομηδείας** («Ο ΑΓΙΟΣ θεοφύλακτος»)[661] (εικ. 117), **Άνθιμος Νικομήδειας** («Ο ΑΓΙΟΣ ΑΝΘΥΜΟΣ»)[662], **Βαβύλας Αντιοχείας** («Ο ΑΓΙΟΣ ΒΑΒΥΛΑΣ»)[663], **Υπάτιος Γαγγρών** («Ο ΑΓΙΟΣ ΥΠΑΤΙΟΣ»)[664] (εικ.- 118), **Ιερόθεος Αθηνών** («Ο ΑΓΙΟΣ ΙΕΡΟΘΕΟΣ»)[665], **Αλύπιος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΑΛΥΠΙΟΣ»)[666] (εικ. 119), **Πορφύριος Γάζης** («Ο ΑΓΙΟΣ ΠΟΡΦΥΡΙΟΣ»)[667], **Πρίσκος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΠΡΙ-

---

[657] Ερμηνεία, 155, 202, 268. Για την εικονογραφία του αγίου βλ. Kaster K., Antipas von Pergamon, 201, Κωνσταντινίδη Χ., Ο Μελισμός, 327). Πρβλ. παρόμοια απεικόνιση στον Ταξιάρχη Μητροπόλεως (Πελεκανίδης Στ., Καστοριά, πίν. 136α) και στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου Μαυριώτισσας Καστοριάς (Γούναρης Γ., Μαυριώτισσα, 50, πίν. 2β). Η μνήμη του τιμάται στις 11 Απριλίου (Delehaye H., ό.π., 595 - 598).

[658] Εορτάζει στις 22 Σεπτεμβρίου (Delehaye H., ό.π., 69 - 70). Η απεικόνισή του είναι σύμφωνη με την Πηγή Ε΄ της Ερμηνείας (291): «γέρων, κοντογένης, πλατυγένης». Πρόκειται για έναν άγιο που λατρευόταν και ως προστάτης των ναυτικών (Γούναρης Γ., Μονή Λειμώνος, 108 - 109, με σχετική για τον άγιο βιβλιογραφία). Στην Ι.Μ. Λειμώνος (β΄ μισό 16ου - α΄ μισό 17ου αι.) παριστάνεται με ελαφρώς διαφοροποιημένα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά, καθώς φέρει μακριά γενειάδα (Γούναρης Γ., Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, 27, πίν. 8 α - β).

[659] Εικονίζεται σε ώριμη ηλικία και με κοντή γενειάδα (Ερμηνεία, 268, 291). Για τον άγιο βλ. Hartwagner G., Nikander, 37 - 38. Εορτάζει στις 4 Νοεμβρίου (Delehaye H., ό.π., 191).

[660] Ερμηνεία, 154, 268, 291. Για την εικονογραφία του αγίου βλ. Ritter A., Dionysius Areopagita, 60 - 61, Walter C., Three notes, 255 κ.ε. Εορτάζει στις 3 Οκτωβρίου (Delehaye H., ό.π., 101 - 102).

[661] Εικονίζεται με λευκή κόμη και αγένειος, σύμφωνα και με την Ερμηνεία (156, 268, 291). Βλ., επίσης, Hartwagner G., Theophylaktus von Nicomedien, 463. Εορτάζει στις 8 Μαρτίου (Delehaye H., ό.π., 519 - 522).

[662] Ερμηνεία, 156, 291. Για τον άγιο βλ. Knoben U., Anthimus von Nikomedien, 199 - 200. Πρβλ. παρόμοια απεικόνιση στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου στην Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας (Millet G., Athos, πίν. 157.2, Semoglou A., Saint Nicolas, 33, πίν. 13b). Εορτάζει στις 3 Σεπτεμβρίου (Delehaye H., Synaxarium, 9).

[663] Ερμηνεία, 156, 189, 268, 291. Υπάρχουν δύο άγιοι με αυτό το όνομα: ο πρώτος Πατριάρχης Αντιοχείας (Mayr V., Babylas von Antiochien, 300 - 301) και ο δεύτερος, επίσκοπος Νικομήδειας (Kaster K., Babylas von Nikomedien, 301), και εορτάζουν και οι δύο στις 4 Σεπτεμβρίου (Delehaye H., Synaxarium, 11 - 12). Τα προσωπογραφικά του χαρακτηριστικά ταιριάζουν με την περιγραφή της Ερμηνείας(156, 189, 268, 291), η οποία, όμως, δε διευκρινίζει σε ποιόν από τους δύο αναφέρεται. Καθώς εικονίζεται με τα ίδια χαρακτηριστικά ο άγιος Αντιοχείας στη Sopocani (Millet - Frolow, Yougoslavie II, πίν. 4.2) μας οδηγεί στην υπόθεση ότι πρόκειται για αυτόν. Πρβλ. παρόμοια απεικόνιση στην Ι.Μ. Λειμώνος (Γούναρης Γ., ό.π., 27, πίν. 12β), χωρίς, ωστόσο, ο συγγραφέας να διευκρινίζει την ιδιότητα του αγίου. Θα πρέπει, όμως, να σημειωθεί ότι οι δύο συνονόματοι και συνεορτάζοντες άγιοι αποδίδονται με ίδια φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά σε ρωσικό ανθίβολο του 16ου αιώνα (Kaster K., ό.π., εικ. σελ. 301).

[664] Εικονίζεται ως «γέρων οξυγένης», σύμφωνα με την Ερμηνεία (156, 269, 292). Εορτάζει στις 14 Νοεμβρίου (Delehaye H., ό.π., 223). Για τον άγιο βλ. Kaster G., Hypatius von Gangra, 562). Πρβλ. παρόμοια απεικόνιση στην Ι.Μ. Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, 48, πίν. 56) και στον Άγιο Νικόλαο Τζίθρας Λέσβου (Γούναρης Γ., ό.π., 55, πίν. 44β).

[665] Πρόκειται για τον ίδιο άγιο που εικονίζεται ολόσωμος στο εσωράχιο του τόξου. Για τον άγιο Ιερόθεο βλ. παραπάνω, σελ. 95.

[666] Τα προσωπογραφικά του χαρακτηριστικά είναι σύμφωνα με την περιγραφή της Ερμηνεία *(269): «γέρων μακρογένης, ολίγον»*.

[667] Εορτάζει στις 26 Φεβρουαρίου(Delehaye H., Synaxarium, 489 - 491). Η απεικόνισή του σε ώριμη ηλικία δεν είναι είναι σύμφωνη με την περιγραφή της Ερμηνείας: «γέρων, γυμνοπώγων, οξυγένης» (156), «γέρων μαδαροπώγωνος» (269). Με τα ίδια, όμως, χαρακτηριστικά εικονίζεται στην Ι.Μ. Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, 54, πίν. 197). Για τον άγιο βλ. Kaster G., Porphyrius von Gaza, 222.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΣΚΟΣ»)[668], **Νικηφόρος Κωνσταντινουπόλεως** («Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ»)[669] (εικ. 120), **Μητροφάνης Κωνσταντινουπόλεως** («Ο ΑΓΙΟΣ ΜΗΤΡΟΦΑΝΗΣ»)[670] (εικ. 121), **Ευσέβιος ο Σαμοσάτων** («Ο ΑΓΙΟΣ ΕΥΣΕΒΙΟΣ»)[671], **Ιωσήφ Θεσσαλονίκης** («Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΣΗΦ θεσσαλονίκης»)[672], **Μαρτίνος Ρώμης** («Ο ΑΓΙΟΣ μαρτίνος»)[673] (εικ. 122), **Ερμόλαος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΕΡΜΟΛΑΟΣ»)[674] (εικ. 123), **Σωφρόνιος Ιεροσολύμων** («Ο ΑΓΙΟΣ ΣΟΦΡΟΝΙΟΣ»)[675], **Μεθόδιος Κωνσταντινουπόλεως** («Ο ΑΓΙΟΣ ΜΕΘΟΔΙΟΣ»)[676] (εικ. 124), **Ευτύχιος Κωνσταντινουπόλεως** («Ο ΑΓΙΟΣ ΕΥΤΗΧΙΟΣ»)[677], **Ευστάθιος Αντιοχείας** («Ο ΑΓΙΟΣ ΕΥΣΤΑΘΙΟΣ ὁ ἀντιοχείας»)[678] (εικ. 125).

<u>Διάκονοι.</u>

Στο χώρο της Πρόθεσης εικονίζονται οι διάκονοι[679] **Βικέντιος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΒΙΚΕΝΤΙΟΣ»)[680], **Εύπλος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΕΥΠΛΟΣ»)[681], **Τίμων** («Ο ΑΓΙΟΣ ΤΙΜΩΝ»)[682] (εικ. 126), **Αειθαλάς** («Ο ΑΓΙΟΣ

---

[668] Εορτάζει στις 9 Μαρτίου (Delehaye H., Synaxarium, 521 - 524). Η απεικόνισή του σε ώριμη ηλικία δεν συμφωνεί με την περιγραφή της Ερμηνείας (160, 272). Στην Ι.Μ. Σταυρονικήτα αποδίδεται με τα ίδια φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά αλλά ως μάρτυρας (Χατζηδάκης Μ., ό.π., 54, πίν. 188).

[669] Η μνήμη του τιμάται στις 2 Ιουνίου (Delehaye H., ό.π., 723 - 726). Αποδίδεται σε γεροντική ηλικία, σύμφωνα και με την Ερμηνεία (156, 269, 292). Για τον άγιο βλ. Kramer J., Nikephorus von Konstantinopel, 40 - 42, με σχετκά παραδείγματα).

[670] Εορτάζει στις 4 Ιουνίου (Delehaye H., ό.π., 727 - 730). Βλ. επίσης, Ερμηνεία, (256, 292, 269) και Kaster G., Metrofanes, 15). Πρβλ. παρόμοια απεικόνιση του αγίου στην Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας (Millet G., Athos, πίν. 118. 2 - 3).

[671] Εικονίζεται σε ώριμη ηλικία, με γκρίζα κόμη και κοντή γενειάδα, στοιχεία που απαντώνται και στην περιγραφή της Ερμηνείας (156, 269, 292). Για την εικονογραφία του αγίου βλ. Boberg J., Eusebius von Samosata, 191 - 192). Εορτάζει στις 22 Ιουνίου (Delehaye H., ό.π., 763).

[672] Αποδίδεται με μαύρη κόμη και μακριά γενειάδα. Ερμηνεία, 156, 269, 292, Lechner M., Josef, 223. Εορτάζει στις 15 Ιουλίου (Delehaye H., ό.π., 822).

[673] Η μνήμη του τιμάται στις 16 Σεπτεμβρίου (Delehaye H., ό.π., 49 - 50). Απεικονίζεται σε ώριμη ηλικία, με κοντή γενειάδα και σύμφωνα με την Ερμηνεία (156, 269, 292). Για τον άγιο βλ. Kaster G., Martin, 571, όπου και σχετικά παραδείγματα.

[674] Εορτάζει στις 26 Ιουλίου (Delehaye H., ό.π., 843). Αποδίδεται με λευκή κόμη και μακριά γενειάδα. Ερμηνεία (162, 269, 270). Παρόμοια εικονίζεται στους Αγίους Αποστόλους Καστοριάς (Πελεκανίδης Στ., Καστοριά, πίν. 200, Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, 68, πίν. 15α).

[675] Η μνήμη του τιμάται στις 11 Μαρτίου (Delehaye H., ό.π., 527 - 528). Εικονίζεται ως «*μιξαιπόλιος, οξυγένης*», σύμφωνα με την περιγραφή της Ερμηνείας (155, 167, 268, 291). Για την εικονογραφία του αγίου βλ. Kaster G., Sophronius von Jerosalem, 385.

[676] Ερμηνεία, 155, 167, 268, 291 («γέρων φουντογένης»). Εορτάζει στις 14 Ιουνίου και ο βίος του έχει συνδεθεί με την αντιμετώπιση των εικονομάχων (Delehaye H., ό.π., 749 - 750). Για τον άγιο βλ. Kaster K., Methodius I., 13 - 14.

[677] Η μνήμη του τιμάται στις 6 Απριλίου (Delehaye H., ό.π., 587 - 590). Για τον άγιο βλ. Boberg J., Eutychius von Constantinopel, 205. Η διατήρηση της παράστασης δεν επιτρέπει παρατηρήσεις σχετικές με την απόδοση των φυσιογνωμικών του χαρακτηριστικών. Στην Ερμηνεία (291) περιγράφεται ως «*γέρων κοντογένης*».

[678] Εορτάζει στις 21 Φεβρουαρίου (Delehaye H., ό.π., 480 - 481) και παρευρέθηκε στην Α΄ Οικουμενική Σύνοδο (πρβλ. περιγραφή της Συνόδου στην Ερμηνεία, 171). Για την εικονογραφία του αγίου βλ. Kaster K., Eustathius von Antiochien, 193.

[679] Για την απεικόνιση των διακόνων στη βυζαντινή τέχνη βλ. Jerpharion R., L'attribut des diacres, 411 κ.ε., Πάλλας Δ., Μελετήματα, 158 κ.ε., Boberg J. - Lechner M., Diakone heilige, 49 - 52..

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΑΕΙΘΑΛΑΣ»)[683] (εικ. 92), **Ρωμανός ο Μελωδός** («Ο ΑΓΙΟΣ ΡΩΜΑΝΟΣ ὁ μελωδός») (εικ. 127) και ο άγιος **Στέφανος ο Πρωτομάρτυς** («Ο ΑΓΙΟΣ ΣΤΕΦΑΝΟΣ ὁ πρωτομάρτυς»), σε περίοπτη θέση στον ανατολικό μέτωπο του βόρειου πεσσού (εικ. 108). Με εξαίρεση τον άγιο Στέφανο που αποδίδεται μετωπικός, οι υπόλοιποι αποδίδονται με ελαφρά κίνηση. Όλοι εικονίζονται σε νεαρή ηλικία και αγένειοι, εκτός από τους αγίους Τίμωνα και Ρωμανό που φέρουν κοντή γενειάδα. Οι άγιοι Στέφανος, Βικέντιος και Αειθαλάς κρατούν ευαγγέλιο και θυμιατό, ο Εύπλος με τον Τίμωνα λαμπάδα και ευαγγέλιο, ενώ ο Ρωμανός[684] θυμιατό και ανοικτό κώδικα όπου αναγράφεται: «Η ΠΑΡΘΕΝΟΣ ΣΗΜΕΡΟΝ ΤΟΝ ΥΠΕΡΟΥΣΙΟΝ ΤΙΚΤΕΙ».

Η απεικόνιση του αγίου **Στεφάνου** (εικ. 108) στο ανατολικό μέτωπο του βόρειου πεσσού δεν είναι συνηθισμένη καθώς, συνήθως, μαζί με τον άγιο Ρωμανό τον Μελωδό εικονίζονται εκατέρωθεν της κόγχης του Ιερού[685]. Απαντάται, ωστόσο, σε ορισμένα θεσσαλικά μνημεία, όπως, για παράδειγμα, στην Ι.Μ. Αποστόλων Πέτρου και Παύλου Κλεινοβού (τέλη 18ου αι.)[686], στον ίδιο πάντοτε εικονογραφικό τύπο. Η συνολική του απόδοση και η λεπτομέρεια της Οθόνης[687] που καλύπτει τον αριστερό ώμο, απαντάται προηγουμένως στο παρεκκλήσιο του Αγίου Λαυρεντίου της Ι.Μ. Ξενοφώντος[688] και ακολουθεί πρότυπο αντίστοιχο αυτού της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Βελτσίστας[689], του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ[690] και της Ι.Μ. Πέτρας[691], με τη διαφορά ότι εδώ κρατά κλειστό ευαγγέλιο αντί ναόσχημης λιβανωτίδας.

---

[680] Η απεικόνιση του αγίου Βικεντίου σε νεαρή ηλικία και αγένειου είναι σύμφωνη με την Ερμηνεία (157). Πρβλ. παρόμοια απεικόνιση του αγίου στην Μονή Χώρας (Underwood P.,The Kariye Djami 2, πίν. 303), στο Poganovo (Grabar G., Bulgarie, πίν. LVII) και στην Ι.Μ. Περιβολής Λέσβου (Γούναρης Γ., Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, 133).

[681] Η νεαρή και αγένεια μορφή του αγίου είναι σύμφωνη με την περιγραφή της Ερμηνείας (157, 208). Πρβλ. παρόμοια απεικόνιση του αγίου στην Ι.Μ. Βουλκάνου (Καλοκύρης Κ., Βυζαντιναί Εκκλησίαι, πίν. 88) και στο ναό του Αγίου Δημητρίου Τρικάλων (αδημοσίευτη παράσταση). Για την εικονογραφία του αγίου βλ. Kaster K., Euplos von Katania, 189. Από τα μνημεία της περιοχής των Αγράφων, διαφοροποιείναι η απεικόνιση του διακόνου στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Μάραθο, όπου εικονίζεται γονατιστός να ετοιμάζει το θυμιατό, στάση που απαντάται προηγουμένως στην απεικόνιση του διακόνου Κυπριανού στην Ι.Μ. Αναπαυσά (Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 179) και του Αειθαλά στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ (Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 69, πίν. 34).

[682] Για τον άγιο βλ. Νιάρχος Κ., Τίμων, 783 - 784, Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 371. Πρβλ. παρόμοια απεικόνιση του αγίου στην τράπεζα της Ι.Μ. Διονυσίου (Ταβλάκης Ι., ό.π., 120, 371) και στην Ι.Μ. Ξηροποτάμου (Τσιγάρας Γ., Οι ζωγράφοι, 52).

[683] Η απεικόνιση του αγίου Αειθαλά είναι σύμφωνη με την Ερμηνεία (157). Με τα ίδια προσωπογραφικά χαρακτηριστικά εικονίζεται στην Ι.Μ. Σταυρονικήτα, ως μάρτυρας όμως (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, 54, πίν. 195).

[684] Η απεικόνιση του αγίου με ανοικτό κώδικα, στον οποίο αναγράφεται χωρίο από το κοντάκιό του, ακολουθεί την Ερμηνεία (167) και απαντά πολύ συχνά στην περιοχή των Αγράφων κατά τον προηγούμενο αιώνα (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 161, πίν. 83). Επίσης, στον Άγιο Νικόλαο της συνοικίας των Αγίων Αναργύρων Καστοριάς, με κλειστό, όμως, ευαγγέλιο (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 70, πίν. 37γ). Για την εικονογραφία του αγίου Ρωμανού βλ. Kaster G., Romanus der Melode, 279 - 280.

[685] Σδρόλια Στ., ό.π., 161, με σχετική βιβλιογραφία.

[686] Για το εικονογραφικό πρόγραμμα του ιερού βλ. Τσιουρής Ι., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 164 - 165.

[687] Η Οθόνη απαντάται ήδη σε απεικονίσεις Αγγέλων - διακόνων σε βυζαντινές παραστάσεις της Λειτουργίας των Αγγέλων (Παπαμαστοράκης Τ., Ο διάκοσμος του τρούλλου, 194).

[688] Boberg J. - Lechner M., Diakone heilige, εικ. σελ. 51.

[689] Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 33, πίν. 7.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Μεμονωμένες μορφές αγίων.

Ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος.

Στη δυτική κόγχη της Πρόθεσης (εικ. 126) εικονίζεται στηθαίος ο άγιος **Ιωάννης ο Πρόδρομος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ ὁ πρόδρομος»). Είναι φτερωτός, φέρει μηλωτή και ιμάτιο, ευλογεί με το δεξιό του χέρι, ενώ στο αριστερό κρατά σταυροφόρο ράβδο και ανεπτυγμένο ειλητό όπου αναγράφεται: «ΜΕΤΑΝΟΕΙΤΕ ΗΓ(ΓΙΚΕ)Ν ΓΑΡ η βασιλεία»[692].

Η απεικόνιση του Προδρόμου με φτερά[693] έλκει την καταγωγή από την βυζαντινή τέχνη[694] και γνωρίζει ιδιαίτερη διάδοση στην μεταβυζαντινή εποχή, ιδιαίτερα σε ζωγράφους που ακολουθούν την παράδοση της Κρητικής Σχολής[695]. Με παρόμοιο τύπο συναντούμε τον άγιο στο παρεκκλήσιο του Προδρόμου της Ι.Μ. Σταυρονικήτα[696], στην Ι.Μ. Γηρομερίου[697], στο ναό του Αγίου Δημητρίου Ελεούσας Καστοριάς (1608 - 1609)[698] και στο παρεκκλήσιο του Προδρόμου (1632) στο ναό της Γεννήσεως του Χριστού στο Arbanassi[699], ενώ εικονογραφικά παράλληλα εντοπίζονται τόσο σε φορητές εικόνες[700], όσο και σε χαρακτικά[701].

Στην περιοχή των Αγράφων, ο τύπος αυτός του Προδρόμου απαντάται μόνο στην Ι.Μ. Βράχας και στην Ι.Μ. Σπηλιάς, στην οποία, όμως, απουσιάζει η ράβδος.

Ο Άγιος Αλύπιος ο Κιονίτης.

Εικονίζεται μετωπικός, φέροντας μοναχικό ένδυμα και έχοντας τα χέρια μπροστά στο στήθος του ενώ από τους δύο αντίχειρες συγκρατείται κομποσχοίνι (εικ. 126). Η μορφή του προβάλλει μέσα από περίφραγμα - εξώστη που στηρίζεται σε κίονα[702]. Φέρει δε την επιγραφή «Ο ΑΓΙΟΣ ΑΛΥΠΙΟΣ ὁ κιονίτης».

---

[690] Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 69, πίν. 32.

[691] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 161, πίν. 82.

[692] Ματθ. γ΄, 1.

[693] Για την εικονογραφία του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου με φτερά βλ. Κατσιώτη Α., Σκηνές Προδρόμου, 11 κ.ε., όπου αναφορά σε αγιολογικά κείμενα και εικονογραφικά παραδείγματα.

[694] Ενδεικτικά, στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (Τσιτουρίδου Α., Η εντοίχια ζωγραφική, 43, πίν. 16, όπου αναφορά και σε άλλα μνημεία της βυζαντινής περιόδου).

[695] Για παράδειγμα, βλ. τις φορητές εικόνες της Bologna (α΄ μισό 16ου αι.) (Χατζηδάκη Ν., Από τον Χάνδακα, 88 - 89, πίν. 18), των Ιωαννίνων, του Μάρκου Βαθά (16ος αι.) (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 568), της Συλλογής Βελιμέζη (αρχές 16ου αι.) (Χατζηδάκη Ν., Συλλογή Βελιμέζη, 116 κ.ε., πίν. 48, όπου αναφορά και σε άλλες φορητές εικόνες), του Μουσείου Ζακύνθου, του Μιχαήλ Δαμασκηνού (β΄ μισό 16ου αι.) (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Εικόνες της Ζακύνθου, 107 κ.ε., εικ. σελ. 109) και της Κέρκυρας, του Εμμανουήλ Λαμπάρδου (Βοκοτόπουλος Π., Εικόνες της Κέρκυρας, 77 - 78, πίν. 171).

[696] Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, 61, πίν. 219.

[697] Τσιουρής Ι., Μονή Γηρομερίου, 16.

[698] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 200, πίν. 91α.

[699] Praschkov L., Arbanassi, πίν. 141.

[700] Βλ. ενδεικτικάτις αναφερόμενες στην υποσ. 697 φορητές εικόνες.

[701] Πρβλ. ξυλογραφία του 16ου αι. (Παπαστράτου Ντ., Χάρτινες εικόνες, 252, πίν. 269).

[702] Για τους στυλίτες αγίους βλ. Ξυγγόπουλος Α., Οι στυλίτες, 116 κ.ε., Elbern V., Styliten, 411 - 413, όπου και ανάλυτική βιβλιογραφία.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Η απεικόνιση του αγίου Αλυπίου[703], παρόλο που απαντάται από τη βυζαντινή ήδη εποχή[704], δεν είναι πολύ συχνή. Τα προσωπογραφικά του χαρακτηριστικά είναι σύμφωνα τόσο με προηγούμενες παραστάσεις[705], όσο και με την περιγραφή της Ερμηνείας[706]. Ο κτιστός, τέλος, κίονας διαφέρει από τη συνήθη απεικόνιση των μονολιθικών κιόνων και απαντά προηγουμένως, παρόμοιος τύπος, στην Ι.Μ. Βαρλαάμ, στην παράσταση του αγίου Συμεών του Στυλίτη[707]. Ενδιαφέρον, επίσης, παρουσιάζει και η λεπτομέρεια της θύρας στη βάση του κίονα, η οποία δεν είναι συχνή, παρόλο που απαντάται ήδη από τον 16ο αιώνα σε ρωσική φορητή εικόνα[708]. Στην περιοχή των Αγράφων δεν συναντούμε άλλη απεικόνιση του αγίου Αλυπίου του Κιονίτου.

Ο άγιος Δανιήλ ο Στυλίτης

Αποδίδεται επάνω σε περίφραγμα - εξώστη που στηρίζεται σε κίονα (εικ. 128). Είναι ελαφρά στραμμένος πρ̄ος την κόγχη του ιερού και η στάση των χεριών του ανάλογη αυτής του αγίου Αλύπιου. Συνοδεύεται από την επιγραφή: «Ο ΑΓΙΟΣ ΔΑΝΙΗΛ».

Ο άγιος[709] παριστάνεται ως γέρων με σχετικά μακριά γενειάδα, σε τύπο παραπλήσιο της περιγραφής της Ερμηνείας[710]. Παρόμοια εικονίζεται στις Ι.Μ. Δοχειαρίου[711], Δουσίκου και Πέτρας[712] αλλά και σε τράπεζες των Ι.Μονών του Αγίου Όρους[713]. Η μορφή του δεν απαντάται σε άλλο ναό της περιοχής.

Φουρνικό Διακονικού.

Στο φουρνικό του Διακονικού (εικ. 129) εικονίζεται η Παναγία στον τύπο της Βλαχερνίτισσας, να έχει απλωμένα τα χέρια, ενώ μπροστά στο στήθος και εντός δόξας ο Χριστός ευλογεί. Επιγράφεται δε: «Η ΠΛΑΤΥΤΕΡΑ». Στα σφαιρικά τρίγωνα παριστάνονται καθιστοί, μπροστά σε αρχιτεκτονήματα οι υμνογράφοι **Γεώργιος** («ΓΕΩΡΓΙΟΣ Ο ΠΙΥΤΗΣ»)[714], **Συμεών** («ΣΥΜΕΩΝ Ο ΠΙΥΤΗΣ»)[715], **Αρσένιος**[716] («ΑΡΣΕΝΙΟΣ Ο ΠΙΥΤΗΣ») και **Βαβύλας** («ΒΑΒΥΛΑΣ Ο ΠΙΥΤΗΣ»)[717].

---

[703] Για την εικονογραφία του αγίου βλ. Kaster K., Alypius der Stylit, 105 - 106.

[704] Ενδεικτικά, στο Μηνολόγιο του Βασιλείου Β΄ (Ξυγγόπουλος Α., ό.π., πίν. 1, Kaster K., ό.π., όπου και άλλα παραδείγματα).

[705] Στο καθολικό της Ι.Μ. Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 227.1), στην Ι.Μ. Δουσίκου (αδημοσίευτη παράσταση), στις τράπεζες των Ι.Μ. Δοχειαρίου (φάση 1700) και Βατοπαιδίου (Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 419), καθώς και στο καθολικό της Ι.Μ. Ξηροποτάμου (Τσιγάρας Γ., Οι ζωγράφοι, 189).

[706] Ερμηνεία, 269.

[707] Ξυγγόπουλος Α., ό.π., πίν. 2.

[708] Elbern V., Styliten, εικ. σελ. 412.

[709] Για την εικονογραφία του αγίου βλ. Myslivec J., Daniel der Stylite, 33, Ταβλάκης Ι., ό.π., 418.

[710] Ερμηνεία, 166, 294.

[711] Millet G., Athos, πίν. 239. 3.

[712] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 309, πίν. 171.

[713] Ταβλάκης Ι., ό.π., 418.

[714] Παρόλο που είναι δύσκολη η ταύτισή του, πιστεύουμε ότι πρόκειται για τον άγιο Γεώργιο τον Σικελιώτη τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά του οποίου ταιριάζουν με αυτά που παραδίδει το κείμενο του Διονυσίου του εκ Φουρνά (Ερμηνεία, 167).

[715] Πιθανώς πρόκειται για τον άγιο Συμεών το Νέο Θεολόγο (Χρήστου Π., Συμεών ο νέος θεολόγος, 537 κ.ε).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Η απεικόνιση της Παναγίας στον τύπο της Βλαχερνίτισσας[718] σε φουρνικό του ναού είναι αρκετά συνηθισμένη σε μνημεία με παρόμοιο αρχιτεκτονικό τύπο[719] αλλά και σε αυτούς που στεγάζονται με καμάρα[720]. Η απόδοση της Παναγίας και του Χριστού, που ευλογεί και με τα δυο του χέρια, δε διαφοροποιείται από τον καθιερωμένο τύπο που απαντά τόσο σε φουρνικά, όσο και στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας του Ιερού. Μάλιστα ως πλησιέστερο παράλληλο, ειδικά δε και λόγω της ενδυμασίας του Χριστού, θα μπορούσε να θεωρηθούν οι παραστάσεις στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας του Ιερού των ναών του Αγίου Δημητρίου[721] και των Αγίων Αποστόλων[722] Αγιάς.

Στην περιοχή των Αγράφων, κατά τον 18ο αιώνα δεν συναντούμε συχνά παρόμοια τοποθέτηση της Παναγίας, με πιθανότερο λόγο τον περιορισμό της διαθέσιμης επιφάνειας των ναών, κάτι που απέτρεπε τους ζωγράφους από την επαναληπτική εικονογράφηση παραστάσεων που επικαλύπτονταν θεολογικά. Μόνο στο φουρνικό του νάρθηκα του καθολικού της Ι.Μ. Κατουσίου εικονίζεται η Παναγία στον τύπο της Βλαχερνίτισσας και περιβαλλόμενη από τα σύμβολα των Ευαγγελιστών, όπως ορίζει και η Ερμηνεία

Φουρνικό Πρόθεσης.

Στο φουρνικό της Πρόθεσης, εντός έναστρου βάθους, εικονίζεται ο Χριστός - Εμμανουήλ («ΙΣ ΧΣ Ο ΕΜΑΝΟΥΗΛ») να ευλογεί με το δεξιό του χέρι, ενώ στο αριστερό κρατά ειλητό (εικ. 130). Στα σφαιρικά τρίγωνα παριστάνονται καθιστοί τέσσερις υμνογράφοι της Εκκλησίας να συγγράφουν ή να κρατούν ανοικτούς κώδικες[723], περιβαλόμενοι από αρχιτεκτονικό διάκοσμο. Πρόκειται για τους αγίους **Κοσμά τον Ποιητή** («ΚΟΣΜΑΣ Ο ΠΥΙΤΗΣ»)[724], **Ιωάννη Δαμασκηνό**

---

[716] Για τον Αρσένιο τον Μελωδό και την προβληματική ταύτιση του προσώπου του βλ. Παπαδόπουλος Στ. Αρσένιος, 242 - 243. Επίσης, Kaster K., Arsenius von Studion, 253.

[717] Η απεικόνισή του είναι σύμφωνη με την περιγραφή της Ερμηνείας (167).

[718] Για την απεικόνιση της Παναγίας Βλαχερνίτισσας βλ. Grabar A., Remarques, 169 κ.ε. Tatic - Djuric M., La Porte du Verbe, 63 κ.ε., όπου αναφορά στις παραλλαγές του τύπου και αντίστοιχα παραδείγματα.

[719] Ενδεικτικά, στο καθολικό (Millet G., Athos, πίν. 120.3) και στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας (Semoglou A., Saint Nicolas, 85 - 86, πίν. 45α), στην Ι.Μ. Κουτλουμουσίου (Millet G., ό.π., πίν. 160.2) και στην Ι.Μ. Δουσίκου (αδημοσίευτη παράσταση). Την απεικόνιση της Παναγίας σε φουρνικό προτείνει και ο Διονύσιος ο εκ Φουρνά (Ερμηνεία, 223).

[720] Για παράδειγμα, στο νάρθηκα του καθολικού της Ι.Μ. των Αρχαγγέλων στο Arbanassi (1760) (αδημοσίευτη παράσταση). Το ίδιο προτείνει και η Ερμηνεία (224), όταν πρόκειται για ναό που στεγάζεται με καμάρα.

[721] Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, 81, πίν. 5. Οι συγγραφείς (ό.π., 82) πιθανολογούν την αγιογράφηση του ναού στον 18ο αιώνα. Πιστεύουμε, όμως, ότι θα μπορούσε αυτή να τοποθετηθεί στο β΄ μισό του 17ου αιώνα.

[722] Ό.π., 54, πίν. 3.

[723] Τα χωρία που αναγράφονται στους κώδικες είναι δυσανάγνωστα.

[724] Εικονίζεται με λευκή κόμη και γενειάδα όπως, για παράδειγμα στο Πρωτάτο (Millet G., Athos, πίν. 41. 2), ενώ στην Ερμηνεία (167) περιγράφεται μεν σε γεροντική ηλικία αλλά ως φαλακρός. Συνήθως παριστάνεται έχοντας το κεφάλι του τυλιγμένο με μαντήλι· ενδεικτικά, βλ. παρόμοια απεικόνιση του αγίου στην Ι.Μ. Γηρομερίου (Τσιουρής Ι., Μονή Γηρομερίου, 81, πίν. 50) Για την εικονογραφία του αγίου βλ. Kimpel S., Kosmas von Majuma, 343 - 344.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

(«ΙΩ(ΑΝΝΗΣ) Ο ΠΥΙΤΗΣ»)[725], **Βυζάντιο τον Ποιητή** («ΒΥΖΑΝΤΙΟΣ Ο ΠΥΙΤΗΣ»)[726] και **Ιωσήφ** («ΙΩΣΗΦ»)[727].

Η απεικόνιση του Χριστού Εμμανουήλ[728] είναι αρκετά συχνή στο χώρο του Ιερού, είτε στην Πρόθεση είτε στο Διακονικό. Η τοποθέτηση της μορφής του στο φουρνικό της Πρόθεσης απαντάται σε μνημεία με παρόμοια αρχιτεκτονική, όπως, για παράδειγμα, στις Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας[729], Σταυρονικήτα[730], Δουσίκου και Πέτρας[731]. Η απεικόνιση του Χριστού με κοντή κόμη που προεξέχει ελαφρά πίσω και εκατέρωθεν του λαιμού, η στάση του και το όχι εντελώς κλειστό ειλητό που κρατά[732] απαντώνται προηγουμένως στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας[733], στην Ι.Μ. Γηρομερίου[734] και στην Κουμπελίδικη Καστοριάς[735], με τη διαφορά ότι εδώ απουσιάζει η τετράκτινη δόξα.

Στην περιοχή των Αγράφων δεν συναντάται συχνά η συγκεκριμένη μορφή του Χριστού, φαινόμενο που παρατηρείται και στον προηγούμενο αιώνα[736]. Σε φουρνικό εικονίζεται μόνο στην Ι.Μ. Βράχας, σε εσωράχιο τόξου στις Ι.Μ. Σπηλιάς και Δροσάτου, καθώς και στο παρεκκλήσιο του Προδρόμου της Ι.Μ. Κορώνας, ενώ στην καμάρα της ανατολικής κεραίας του σταυρού στην Ι.Μ. Κώστη. Οι παραστάσεις των μνημείων αυτών ακολουθούν τον τύπο της Ι.Μ. Δρακότρυπας εκτός από αυτήν του παρεκκλησίου της Ι.Μ. Κορώνας, όπου η μορφή του Χριστού Εμμανουήλ να ευλογεί έχοντας απλωμένα και τα δυό του χέρια έλκει την καταγωγή από πρότυπο αντίστοιχο αυτού των Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας και Πέτρας.

Οι απεικονίσεις των τεσσάρων υμνογράφων ακολουθούν πρότυπα αντίστοιχα αυτών της απεικόνισης των Ευαγγελιστών στα σφαιρικά τρίγωνα των τρούλων, χωρίς ωστόσο να είναι δυνατός ο

---

[725] Εικονίζεται σύμφωνα με τον καθιερωμένο για τον άγιο τύπο, σε γεροντική ηλικία και έχοντας καλυμμένο το κεφάλι με μαντήλι. Για τον άγιο βλ. Kaster G., Johannes der Damascus, 102 - 104. Επίσης, Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 402 κ.ε.,

[726] Εικονίζεται σε ώριμη ηλικία και με διχαλωτή γενειάδα. Στην Ερμηνεία (167) περιγράφεται με παραπλήσιο της παράστασής μας εικονογραφικό τύπο, δηλ. ως «*γέρων διχαλογένης*».

[727] Η απεικόνισή του σε γεροντική ηλικία και με κοντή γενειάδα είναι σύμφωνη με την Πηγή Ε΄ της Ερμηνείας (294), ενώ στο κείμενο του Διονυσίου του εκ Φουρνά (Ερμηνεία, 167) περιγράφεται ως «*γέρων οξυγένης*». Για την εικονογραφία του αγίου βλ. Χρήστου Π., Ιωσήφ, 113 - 115, Kaster G., Josef der Hymnenschreiber, 208 - 209, όπου και σχετικά παραδείγματα.

[728] Η απεικόνισή του βασίζεται σε χωρία του Ησαΐα (7.14) και του Ματθαίου (1. 23) και παραπέμπει στη Δευτέρα Παρουσία, ενώ συμβολίζει και τη σύνδεση της Παλαιάς με την Καινή Διαθήκη. Για το θέμα αυτό βλ. Velmans T., Quelques programmes, 154 κ.ε., Semoglou A., Saint Nicolas, 79.

[729] Millet G., Athos, πίν. 120.1.

[730] Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, 50.

[731] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 139 - 140, πίν. 60 - 63.

[732] Η απεικόνιση αυτή του Χριστού απαντάται ήδη στη βυζαντινή περίοδο, σε παραπλήσια μορφή, όπως, για παράδειγμα, στον Άγιο Στέφανο Καστοριάς (Πελεκανίδης Στ. - Χατζηδάκης Μ., Καστοριά, πίν. 18).

[733] Semoglou A., ό.π., 79.

[734] Τσιουρής Ι., ό.π., 16.

[735] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 186, πίν. 31α.

[736] Σδρόλια Στ., ό.π., 140. Η συγγραφέας το αποδίδει στην απλούστευση του αρχιτεκτονικού σχεδίου των ναών και άρα στον περιορισμό της διαθέσιμης επιφάνειας.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

εντοπισμός συγκεκριμένου εικονογραφικού παραλλήλου[737]. Σύμφωνα δε με την Ερμηνεία[738] οι άγιοι Ιωάννης ο Δαμασκηνός και Κοσμάς παριστάνονται στα σφαιρικά τρίγωνα του τρουλίσκου του νάρθηκα, όταν εκεί εικονίζεται η σκηνή των Αίνων.

Ο Χριστός ως «Της Μεγάλης Βουλής Άγγελος».

Σε συνδυασμό με το παραπάνω θέμα του Χριστού Εμμανουήλ, στην κόγχη του διακονικού, εντός νεφέλης εικονίζεται η μορφή του Χριστού ως της Μεγάλης Βουλής Αγγέλου (εικ. 131). Παριστάνεται σε νεαρή ηλικία με φτερούγες, να ευλογεί με το δεξιό του χέρι, ενώ στο αριστερό κρατά ανοικτό ειλητό όπου αναγράφεται: «ΠΝΕΥΜΑ ΚΥΡΙΟΥ/ ΕΠ ΕΜΕ ΟΥ ΕΝΕΚΕΝ». Η παράσταση επιγράφεται «Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ ΤΗΣ ΜΕΓΑΛΗΣ ΒΟΥΛΗΣ ἄγγελος».

Η συγκεκριμένη απεικόνιση του Χριστού[739], απαντώμενη σε λίγα μνημεία της βυζαντινής εποχής (14ος - 15ος αι.)[740], γνωρίζει ιδιαίτερη διάδοση κατά την μεταβυζαντινή κυρίως λόγω του θεολογικού της νοήματος[741] αλλά και σε συνδυασμό, πολλές φορές, με την απεικόνιση του Χριστού Εμμανουήλ[742].

Η απεικόνιση του Χριστού από τον Θεόδωρο δεν ενέχει κάποιες ιδιαιτερότητες, καθώς η μορφή Του ως της Μεγάλης Βουλής Αγγέλου χαρακτηρίζεται από μία σχετική τυποποίηση και απλοποίηση κατά την μεταβυζαντινή περίοδο, ειδικά δε όταν τοποθετείται στην κόγχη του Διακονικού. Το ανοικτό, ωστόσο, ειλητό που κρατά, στοιχείο που δεν απαντάται συχνά[743] στα συμπαραβαλλόμενα έργα, είναι σύμφωνο με τις οδηγίες της Ερμηνείας[744] παρόλο που σε αυτό αναγράφεται χωρίο το οποίο η Ερμηνεία το τοποθετεί στο ειλητό του Χριστού Εμμανουήλ[745].

---

[737] Πρβλ. παρόμοιες απεικονίσεις των υμνογράφων στην Μονή Χώρας (Underwood P., The Kariye Djami 3, πίν. 224 - 227) και στο Voronet (Henry P., Moldavie du Nord, πίν. XXVI.2).

[738] Ερμηνεία, 220.

[739] Στηρίζεται σε χωρίο του προφήτη Ησαΐα (9. 5 - 7) αλλά και άλλων προφητών, καθώς και σε πατερικά κείμενα (Meyendorf J., Sagesse Divine, 266 - 267, με αναφορά στα χωρία αυτά).

[740] Για τη συγκεκριμένη απεικόνιση του Χριστού βλ. Meyendorf J., ό.π., 266 κ.ε. Der Nersessian S., Notes, 209 κ.ε., όπου και σχετικά παραδείγματα της βυζαντινής περιόδου. Επίσης, Παλιούρας Α., Παραστάσεις Θεοφανειών, 201 κ.ε., με ανάλυση του θεολογικού νοήματος της σκηνής και ερμηνεία της διάδοσης αυτής, ιδιαίτερα κατά την μεταβυζαντινή περίοδο.

[741] Ενδεικτικά, στις Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, πίν. 79, Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν 127) και Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., 18 - 19, πίν. 3, Παλιούρας Α., ό.π., 199, πίν. 1 - 2), στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας (Semoglou A., Saint Nicolas, 79 - 80, πίν. 42b), στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα Α., Οι ναοί, 67, πίν. 39α), στην Παναγία Κουμπελίδικη Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 186, πίν. 73) και στην Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 154 κ.ε., πίν. 58).

[742] Για παράδειγμα, στην Ι.Μ. Βαρλαάμ οι δύο απεικονίσεις του Χριστού τοποθετούνται αντίστοιχα στα δύο τεταρτοσφαίρια των χορών (Τούρτα Α., ό.π., 190, Παλιούρας Α., ό.π., 202, πίν. 4 - 5), στην Ι.Μ. Πέτρας σε φουρνικό του Ιερού και στην κόγχη του διακονικού αντίστοιχα (Σδρόλια Στ., ό.π., 154 κ.ε., πίν. 58, όπου αναφορά και σε άλλα μνημεία), ενώ στον Άγιο Νικόλαο Αετού Αιτωλοακαρνανίας στην καμάρα (Παλιούρας Α., Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία, πίν. 327). Στην Ερμηνεία (217, 223) προτείνεται η απεικόνιση στα ανατολικά σταυροθόλια ή θόλους του ναού (πρβλ. παρόμοια τοποθέτηση στο καθολικό της Ι.Μ. Γηρομερίου (Τσιουρής Ι., Μονή Γηρομερίου, 81).

[743] Πρβλ. παρόμοια απεικόνιση στην Ι.Μ. Ξενοφώντος (Millet G., Athos, πίν. 170.1).

[744] Ερμηνεία, 217.

[745] Ό.π.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Στα περισσότερα των μνημείων της περιοχής των Αγράφων, στα οποία συναντούμε την μορφή του Χριστού - Μεγάλης Βουλής Αγγέλου, αυτή τοποθετείται στην κόγχη του διακονικού[746]. Μόνο στην Ι.Μ. Κώστη εικονίζεται στην ανατολική κεραία του σταυρού, μαζί με τις μορφές του Παλαιού των Ημερών και του Χριστού Εμμανουήλ.

Ο Αναπεσών.

Επάνω σε πορφυρό στρώμα (εικ. 132) εικονίζεται ξαπλωμένος ο νεαρός Χριστός να κοιμάται στηριζόμενος στο δεξιό του χέρι, ενώ στο αριστερό κρατά κλειστό ειλητό. Πίσω Του και σε μικρότερη κλίμακα παραστέκουν η Παναγία και ένας άγγελος κρατώντας ριπίδια[747]. Στην επιγραφή αναφέρεται: «ΑΝΑΠΕΣΩΝ ΕΚΕΙΜΙΘΗ ΟΣ ΛΕΩΝ».

Η σκηνή με το βαθύτατο θεολογικό νόημα της Ενσαρκώσεως και της Θυσίας του Χριστού[748] τοποθετείται συνήθως στο Ιερό[749] ή στο υπέρθυρο της κυρίας εισόδου στον κυρίως ναό[750]. Η απεικόνιση της παράστασής μας στο υπέρθυρο της δυτικής εισόδου του Νάρθηκα μπορεί να εξηγηθεί από το γεγονός ότι αυτή αποτελεί και τη μοναδική πρόσβαση στο ναό, άρα και την κύρια είσοδο. Η στάση του Χριστού, με το αριστερό πόδι λυγισμένο κάτω από το δεξιό και η συνακόλουθη αποκάλυψη του πέλματός του διαφέρει από τη συνήθη μεταβυζαντινή και έλκει την καταγωγή από παραστάσεις της Παλαιολόγειας εποχής, όπως, για παράδειγμα, στην Όμορφη Εκκλησιά Αθηνών, στο Lesnovo, και το Berende[751]. Πρόκειται για μία στάση που τονίζει το νόημα της Σταυρικής θυσίας και της Ανάστασης του Κυρίου[752], σε αντίθεση με πολλές μεταβυζαντινές στις ο-

---

[746] Πρόκειται για τους ναούς της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Βατσουνιάς, Κοιμήσεως της Θεοτόκου Πετροχωρίου, τις Ι.Μ. Σπηλιάς, Βράχας, Δροσάτου και Δομιανών και τους ναούς του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Μάραθο και Κοιμήσεως της Θεοτόκου Βαθύλακκου.

[747] Η παράσταση βρίσκεται στο νάρθηκα, επάνω από την δυτική, και μοναδική, είσοδο. Λόγω της ευχαριστιακής της σημασίας την συμπεριλάβαμε μαζί με τις παρομοίου θεολογικού περιεχομένου σκηνές του Ιερού.

[748] Για τη σκηνή βλ. Ξύδης Θ., Αναπεσών, 1023 κ.ε., Todic B., Anapeson, 134 κ.ε., Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 33 - 35.

[749] Για παράδειγμα, στην Ι.Μ. Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 24 - 25, πίν. 8 - 9), στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., ό.π., 33 - 35, πίν. 8), στον Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου (Τούρτα Α., Οι ναοί, 65, πίν. 36β) και στις Ι.Μ. Ρεντίνας και Οξυάς Αγράφων (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 142).

[750] Η απεικόνιση της σκηνής στο υπέρθυρο της κυρίας εισόδου αποτελεί και τη συνηθέστερη τοποθέτησή της. Ενδεικτικά βλ. τις Ι.Μ. Ξενοφώντος, Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 180.1 και 216.1 αντίστοιχα) Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, 76, πίν. 133), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 119), Δουσίκου (Σοφιανός Δ., Ιστορικά σχόλια, πίν. Ζ΄), Κορώνας (αδημοσίευτη παράσταση), Πέτρας (Σδρόλια Στ., ό.π., 141 - 142, όπου αναφορά και σε άλλους ναούς των Αγράφων) και Βομβοκού (Παλιούρας Α., Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία, πίν. 269).

[751] Todic B., ό.π., 135 κ.ε., πίν. 2, 5 και 6 αντίστοιχα.

[752] Για το θέμα του ιδιαίτερου αυτού συμβολισμού βλ. Μπαλτογιάννη Χρ., Η Παναγία Γλυκοφιλούσα, 228 κ.ε., ιδιαιτ. 234 κ.ε., Μπαλτογιάννη Χρ., Μήτηρ Θεού, 132 κ.ε., Todic B., ό.π., 155 κ.ε, όπου και νοηματικός - θεολογικός συχετισμός με της παράσταση της Παναγίας Γλυκοφιλούσας με το «ανακλινόμενο Βρέφος. Η τοποθέτηση της σκηνής στο νάρθηκα δεν πρέπει να είναι άσχετη με την απεικόνιση μαρτυρίων στο χώρο αυτό, καθώς έτσι συνδυάζεται η Θυσία του Κυρίου με τη θυσία των μαρτύρων.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ποίες, κυρίως, εξαίρεται η Ενσάρκωση - Γέννηση[753]. Η απεικόνιση της Παναγίας και του αγγέλου, παρά την απουσία των συμβόλων του Πάθους, τονίζουν το παραπάνω νόημα της σκηνής.

Ο εικονογραφικός τύπος της παράστασής μας[754] δεν απαντάται σε άλλο μνημείο της περιοχής[755], ενώ και ως προς τη θέση, ακολουθείται η συνήθης τοποθέτησή της στο υπέρθυρο της κεντρικής εισόδου. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η σκηνή του Αγίου Γεωργίου Ρεντίνας (εικ. 358) με το Χριστό στην αγκαλιά της Παναγίας και πλαισιωμένο από δύο αγγέλους, σε ένα σχήμα που έλκει την καταγωγή από την παλαιολόγεια εποχή, όπως αυτό απαντάται, για παράδειγμα, στην Ι.Μ. Βατοπαιδίου[756]. Στην Αγία Παρασκευή Πετροχωρίου, στον Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο Δρακότρυπας (εικ. 22) και στην Ι.Μ. Δομιανών ο Χριστός περιβάλλεται από την Παναγία και τον άγγελο που κρατά τα σύμβολα του Πάθους[757]. Από τις παραστάσεις αυτές ξεχωρίζει αυτή του Πετροχωρίου με το στρώμα του Χριστού να περιβάλλεται από Χερουβείμ και Τροχούς.

---

[753] Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 24 - 25, Τσιγάρας Γ., Οι ζωγράφοι, 56. Ο θεολογικός αυτός τονισμός δεν εξαλείφει το νόημα της Θυσίας, ειδικά όταν η σκηνή βρίσκεται στο υπέρθυρο της δυτικής εισόδου του ναού, όπου και περιβάλλεται με σκηνές του Πάθους.

[754] Με παραπλήσιο εικονογραφικό τύπο, όπου διαφέρει μόνο η στάση του Χριστού αποδίδεται η σκηνή στον Άγιο Γεώργιο και στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς (Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, πίν. 19), καθώς και στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης.

[755] Στα όσα μνημεία της περιοχής των Αγράφων εικονίζεται η παράσταση, ο Χριστός έχει ελαφρώς ανακεκλιμένα τα πόδια, σύμφωνα με τον πλέον συνήθη μεταβυζαντινό τύπο.

[756] Todic B., Anapeson, πίν. 3.

[757] Πρβλ. αντίστοιχη απεικόνιση στον Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου και στην Ι.Μ. Πατέρων Ζίτσας (Τούρτα Α., Οι ναοί, 65, πίν. 36β, 105β, όπου και άλλα παραδείγματα).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΚΥΡΙΩΣ ΝΑΟΣ.

ΔΩΔΕΚΑΟΡΤΟ.

Ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου.

Η σκηνή εικονίζεται στη δυτική πλευρά των γενέσεων των τόξων των αντίστοιχων ανατολικών κιόνων. Στο αριστερό τμήμα (εικ. 133), ο Αρχάγγελος προσέρχεται προς την Παναγία με έντονο βηματισμό και έχοντας υψωμένο το δεξιό χέρι, ενώ στο αριστερό κρατά σκήπτρο που απολήγει σε κρινάνθεμο. Στα δεξιά η Παναγία (εικ. 134), καθιστή σε πολυτελές σκίμπο που φέρει, επιπλέον, μαξιλάρι, πατά σε υποπόδιο και στρέφεται ελαφρά προς τον Γαβριήλ, έχοντας ανασηκωμένο το δεξιό της χέρι, απόρροια της έκπληξης και της ταραχής της. Από την άνω αριστερή γωνία, μέσα από δόξα, προβάλλουν ακτίνες μέσα από τις οποίες το Άγιο Πνεύμα με την μορφή περιστεράς κινείται προς την Παρθένο. Πίσω της βρίσκεται ένα περίτεχνα κοσμημένο αναλόγιο με ένα ανοιχτό βιβλίο επάνω, ενώ στο βάθος τόσο στο τμήμα που εικονίζεται η Θεοτόκος, όσο και σε αυτό του Αρχαγγέλου παριστάνονται διάφορα κτίρια. Η όλη σκηνή διαδραματίζεται μέσα σε κλειστό, ίσως προαύλειο, χώρο όπως αυτό υποδηλώνεται από το δάπεδο που είναι στρωμένο με πλακίδια. Τέλος, η παράσταση πλαισιώνεται, αριστερά, από την ολόσωμη μορφή του προφήτη Ησαΐα, ενώ στα δεξιά, από τον προφήτη Δαυίδ, που κρατούν ειλητά με δυσανάγνωστο περιεχόμενο. Στην επιγραφή αναγράφεται: «Ο ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΜΟΣ».

Η απεικόνιση της καθιστής και σε κατ᾽ενώπιον στάση Θεοτόκου ακολουθεί εικονογραφικό τύπο διαδεδομένο από τον 16ο αιώνα[758], κυρίως σε έργα κρητικών ζωγράφων, όπως και ο χωρίς ερεισίνωτο θρόνος[759]. Η κίνηση της Παναγίας να κρατήσει με το αριστερό της χέρι την πορφύρα, εικονογραφεί το Πρωτοευαγγέλιο του Ιακώβου (XI.I)[760]. Το αναλόγιο[761] με το βιβλίο, που υπάρχει πίσω της, αποτελεί δάνειο από τη δυτική τέχνη[762] και εικονίζεται σε μεγάλο αριθμό φορητών

---

[758] Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, 64, όπου και σχετικά παραδείγματα, Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 54, Triantafyllopulos D., Kerkyra, 132, Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 44.

[759] Στον Οίκο Α' του Ακαθίστου Ύμνου στην τράπεζα της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας, στην Μολυβοκκλησιά, στις Ι.Μ. Κουτλουμουσίου και Δοχειαρείου (Millet G., Athos, πίν. 145.2, 156.1, 168.1, και 238.3 αντίστοιχα), στο καθολικό και την Τράπεζα της Ι.Μ. Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, 64, πίν. 82 και 208 αντίστοιχα), στην Ι.Μ. Δουσίκου (αδημοσίευτη) και στην Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 115). Επίσης, στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., ό.π., 54 - 55, πίν. 3β και 34).

[760] «*καί σύντρομος γενομένη ἀπίει εἰς τόν οἶκον αὐτῆς καί ἀνέπαυσεν τήν κάλπην, καί λαβοῦσα τήν πορφύραν ἐκάθισεν ἐπί τοῦ θρόνου αὐτῆς καί εἶλκεν αὐτήν.*» Tischendorf K., Evangelia Apocrypfa, 22. Για το θέμα βλ. Semoglou A., Saint - Nicolas, 39. Πρβλ. και την Παναγία του Ευαγγελισμού στο ναό του Παντοκράτορα στον Άγιο Μάρκο Κέρκυρας (Triantafyllopoulos D., ό.π., 131 - 133, πίν. 25).

[761] Ο συγκεκριμένος τύπος αναλογίου δεν απαντά σε προηγούμενα έργα και πιθανώς να έχει σχέση με σύγχρονα του ζωγράφου αναλόγια, καθώς ένα παρόμοιο σώζεται μέχρι σήμερα στο ναό.

[762] Σύμφωνα με δυτικά θεολογικά κείμενα του 13ου αιώνα, η Θεοτόκος την ώρα του Ευαγγελισμού διάβαζε Προφητεία του Ησαΐα (ζ΄.14), σχετική με την Ενσάρκωση του Κυρίου. Robb D., Annunciation, 482 - 485, Καλοκύρης Κ., Εικών αγνώστου Κρητός, 204, Πανσέληνου Ν., Κρητική εικόνα, 475. Ενδεικτικά βλ. τα έργα, του Massone στη Γένοβα (1463), του Spanzoti (1485 - 95), του Andrea Solario (1506) και του Pacchia (1518) (Berenson B., Central Italian School, πίν. 1212, 1217, 1439 και 1558 αντίστοιχα). Για περισσότερα παραδείγματα βλ. Robb D., The iconography of the Annunciation, 480 κ.ε.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

εικόνων[763] που επηρεάζονται από τη δυτική εικονογραφία του θέματος. Η στάση του Γαβριήλ δεν έχει κάτι το ιδιαίτερο και αποδίδεται ο Αρχάγγελος σύμφωνα με την εικονογραφική παράδοση του θέματος[764].

Ενδιαφέρον παρουσιάζει, επίσης, η απεικόνιση του ζεύγους των προφητών Ησαΐα και Δαυίδ, καθώς συνηθέστερη είναι η παράθεση του τελευταίου μαζί με το Σολωμόντα[765]. Η τοποθέτηση του Ησαΐα μαζί με τον Δαυίδ στην παράσταση του Ευαγγελισμού απαντά ήδη στον 15ο αιώνα[766] αλλά δεν είναι συχνή στους αιώνες που ακολουθούν[767], καθώς λίγα είναι τα δημοσιευμένα τουλάχιστον μνημεία, όπου αυτοί εικονίζονται μαζί[768]. Έλκει δε, πιθανώς, την καταγωγή της, η απεικόνιση του Ησαΐα, από τη δυτική τέχνη καθώς ο ίδιος συνδέεται, σύμφωνα με τους δυτικούς, με το κείμενο που διάβαζε η Παναγία την ώρα που εμφανίστηκε ο Αρχάγγελος[769]. Η απόδοση, τέλος, των αρχιτεκτονημάτων[770] ακολουθεί την Κρητική εικονογραφική παράδοση, ενώ το πλακοστρωμένο δάπεδο έλκει την καταγωγή του από έργα επηρεασμένα από τη δυτική τέχνη[771].

Ο ζωγράφος, λοιπόν, αποδίδει τον Ευαγγελισμό σύμφωνα με την εικονογραφική παράδοση της Κρητικής Σχολής προσθέτοντας, όμως, λεπτομέρειες, απόρροια δυτικών επιρροών, όπως η ύπαρξη του αναλογίου με το βιβλίο και το πλακοστρωμένο δάπεδο. Όλα αυτά τα στοιχεία συνδέουν στενά την παράστασή μας με τις αντίστοιχες των ναών των Αγίων Αποστόλων Αγιάς Λάρισας[772] και Αγίου Γεωργίου Λεύκης Καρδίτσας[773] καθώς και με την Ι.Μ. Δροσάτου[774].

---

[763] Βλ. την Παναγία του Ευαγγελισμού σε βημόθηρο της Πάτμου (τέλη 15ου αιώνα) (Χατζηδάκης Μ., Πάτμος, 87 - 88, πίν. Α΄, 98, 99), τη φορητή εικόνα της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών (1636) (Πανσέληνου Ν., Κρητική εικόνα, 475 - 477, πίν. Λ΄), τη φορητή εικόνα του Μάρκου Τρουλλινού (Καλοκύρης Κ., Εικών αγνώστου Κρητός, 202 κ.ε., πίν. 1) και τη φορητή εικόνα που αποδίδεται στο Νικόλαο Καλλέργη (Χατζηδάκη Ν., Συλλογή Βελιμέζη, 360 - 369, πίν. 220).

[764] Για παράδειγμα, στην Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 115), στην Ι.Μ. Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 238.3) και στην Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ. Ι.Μ. Πέτρας, πίν. 96).

[765] Τούρτα Α., Οι ναοί, 337, Semoglou A., Saint - Nicolas, 39, Παϊσίδου Μ. Καστοριά, 104 - 105, Σδρόλια Στ., ό.π., 174.

[766] Βλ. τη φορητή εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, 64, παραρτήματος πίν. 1, Μπαλτογιάννη Χρ., Παράσταση Ευαγγελισμού, 60 - 64, όπου και αναφορά σε μεμονωμένες μεν αλλά παλαιότερες του 15ου αιώνος απεικονίσεις του Προφήτη στην παράσταση του Ευαγγελισμού.

[767] Ο Διονύσιος ο εκ Φουρνά (Ερμηνεία, 218) προτείνει την απεικόνιση και των τριών Προφητών.

[768] Για παράδειγμα, στις Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., ό.π., εικ. σελ. 115) και Δοχειαρίου (Millet. G., ό.π., πίν. 224.2), στο παρεκκλήσιο Αγίου Νικολάου της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας (Semoglou A., ό.π., 39, πίν. 20 α - β) και στην Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., ό.π., 175 - 176, πίν. 96, όπου και αναφορά σε άλλους ναούς των Αγράφων).

[769] Θα πρέπει να σημειωθεί, όμως, ότι στη μεταβυζαντινή τέχνη, και ιδιαίτερα στις τράπεζες του Αγίου Όρους, η απεικόνιση του Ησαΐα δεν είναι ξένη στη σκηνή του Ευαγγελισμού, αν και δεν τονίζεται ιδιαιτέρως ως ξεχωριστή παρουσία αλλά ανάμεσα σε άλλους Προφήτες (Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 225 - 227).

[770] Για το συμβολικό νόημα των αρχιτεκτονημάτων βλ. Fournee J., Architectures symboliques, 225 κ.ε.

[771] Ρηγόπουλος Ι., Θεόδωρος Πουλάκης, 37.

[772] Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, 57.

[773] Αδημοσίευτη παράσταση. Στη σκηνή εικονίζεται οι Προφήτες Δαυίδ και Σολομών· επιπλέον, ο Πατέρας - Θεός που αποστέλλει το Άγιο Πνεύμα και μία νεαρή, γυναικεία μορφή, που ξεπροβάλλει πίσω από ένα βήλο. Παρόμοια μορφή παριστάνεται στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ αντί της καθιστής θεραπαινίδας. Για το θέμα βλ (Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 105 - 110, πίν.Δ΄ 1- 2).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Στο χώρο των Αγράφων[775], ο τύπος της καθιστής Παναγίας του Ευαγγελισμού υπάρχει μόνο στην Ι.Μ. Βράχας, όπου φανερή είναι η επιρροή της αντίστοιχης σκηνής της Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών[776]. Αντίθετα, στην Ι.Μ. Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Αν. Φραγκίστας, στους ναούς της Αγίας Παρασκευής (εικ. 434) και Κοιμήσεως Πετροχωρίου, στην Κοίμηση Βατσουνιάς, στο παρεκκλήσιο του Τιμίου Σταυρού της Ι.Μ. Ρεντίνας καθώς και στην Ι.Μ. Κοιμήσεως της Θεοτόκου Δομιανών[777], στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Μάραθο (εικ. 486) και στην Ι.Μ. Προφήτη Ηλία Αγίας Τριάδος Κτημενίων, η Παναγία εικονίζεται όρθια[778]. Μάλιστα, στους τρεις πρώτους ναούς έχει τα χέρια της σταυρωτά μπροστά στο στήθος, εικονογραφική ιδαιτερότητα που γνωρίζει ιδιαίτερη διάδοση σε ναούς του 17ου αιώνα στην περιοχή των Αγράφων[779] και προέρχεται από τη δυτική τέχνη[780]. Επίσης, στην Κοίμηση Βατσουνιάς, η όρθια Παναγία που τείνει τα χέρια στον αρχάγγελο και κινείται προς αυτόν προέρχεται από την παράδοση της Κρητικής Σχολής, όπως τη συναντούμε κυρίως σε σκηνές του Ακαθίστου Ύμνου[781]. Σε δύο, ακόμη, ναούς, στον Άγιο Γεώργιο και στον Άγιο Νικόλαο Ρεντίνας παρατηρούνται πρότυπα από φορητές εικόνες της Επτανήσου. Στο μεν πρώτο (εικ. 349) οι ζωγράφοι αντιγράφουν από έργο του Πουλάκη[782], ενώ στο δεύτερο αρκετά είναι τα κοινά στοιχεία με φορητές εικόνες του Πουλάκη[783] και του Ηλία Μόσκου (1698)[784]. Επίσης, στο παρεκκλήσιο των Αποστόλων Πέτρου και Παύλου της Ι.Μ. Ρεντίνας, ο εικονογραφικός τύπος αποτελεί μία απλοποιημένη παραλλαγή των παραστάσεων των δύο ναών της Ρεντίνας. Τέλος, στην Ι.Μ. Σπηλιάς και στην Ι.Μ. Κώστη παραλείπεται η σκηνή του Ευαγγελισμού, πιθανώς λόγω έλλειψης διαθέσιμου χώρου, σε συνδυασμό με την απεικόνιση, και στους δύο ναούς, του Ακαθίστου Ύμνου.

Η Γέννηση του Χριστού.

---

[774] Στενή είναι η εικονογραφική σχέση μεταξύ του Ευαγγελισμού της Ι.Μ. Δροσάτου και της απεικόνισης του τρίτου Οίκου του Ακαθίστου Ύμνου της Ι.Μ. Σπηλιάς. Επιπλέον, ο Αρχάγγελος αντί ρομφαίας κρατά κρίνο. Για την απεικόνιση του κρίνου στη συγκεκριμένη σκηνή βλ. Καλοκύρης Κ., Η Θεοτόκος, 118 - 119. Για τη χρήση και το συμβολισμό του κρίνου στη χριστιανική τέχνη βλ. Διαπούλης Χ., Κρίνον το πάλλευκον, 66 κ.ε.

[775] Στους ναούς της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Βατσουνιάς και Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου Δρακότρυπας, η παράσταση του Ευαγγελισμού έχει καταστραφεί.

[776] Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 54 - 55, πίν. 3β και 34, όπου και σχετική βιβλιογραφία. Η μόνη διαφορά, στην παράστασή μας, έγκειται στον τύπο του αριστερού κτιρίου και στην «άβολη» τοποθέτηση ενός ανοικτού βιβλίου δεξιά της Παναγίας.

[777] Ζούμπος Ι., Το μοναστήρι των Δομιανών, πίν. σελ. 79.

[778] Για τον εικονογραφικό αυτόν τύπο βλ. Μπαλτογιάννη Χρ., Παράσταση Ευαγγελισμού, όπου και σχετική βιβλιογραφία. Αυτόν τον τύπο προτείνει και η Ερμηνεία (85).

[779] Σδρόλια Στ. Ι.Μ. Πέτρας, 174 - 175, όπου και αναφορά σε άλλους ναούς των Αγράφων.

[780] Για τη δυτική αλλά με ανατολικές καταβολές χειρονομία αυτή βλ. Πάλλας Δ., Άγιος Ευστάθιος, 350.

[781] Απρά - Βαρδαβάκη Μ., Οι μικρογραφίες, 44 - 45, όπου και σχετικά παραδείγματα. Πρβλ., επίσης, τον Οίκο Β΄ στην Ι.Μ. Κορώνας (αδημοσίευτη παράσταση) και τους Οίκους Β΄ και Γ΄ του Ακαθίστου Ύμνου στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ (Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 147 κ.ε., πίν. 66 - 67).

[782] Βοκοτόπουλος Π., Επτά Κρητικές εικόνες, 138 - 139, πίν. 161, όπου αναφορά σε παρόμοιες εικόνες του Εμμανουήλ Τζάνε και σχετική βιβλιογραφία.

[783] Τσιγαρίδας Ε., Παρατηρήσεις, 180 κ.ε., πίν.1.

[784] Κεφαλονιά 1, πίν. 129.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Στο κέντρο της παράστασης (εικ. 135), που κυριαρχείται οπτικά από το βραχώδες σπήλαιο, εικονίζεται εντός της κτιστής φάτνης[785], που τονίζεται και από το άστρο της Βηθλεέμ, το Θείο Βρέφος να το ζεσταίνουν τα ζώα[786], που βρίσκονται πίσω Του. Στα δεξιά η Θεοτόκος, γονατιστή και με σταυρωμένα τα χέρια μπροστά στο στήθος της, του παραστέκει, ενώ από τα αριστερά ο Ιωσήφ τρέχει προς το μέρος τους. Γύρω από τα σπήλαιο διαδραματίζονται τα δευτερεύοντα επεισόδια. Στο δεξιό άκρο παριστάνεται ο χορός των αγγέλων εκ των οποίων ένας φέρνει το χαρμόσυνο άγγελμα στο βοσκό, ενώ λίγο πιο κάτω ένας άλλος ποιμένας παίζει φλογέρα παρέα με ένα γέροντα. Ολόκληρο το κατώτερο τμήμα της σκηνής καταλαμβάνεται από δέντρα ανάμεσα στα οποία εικονίζεται το ποίμνιο των βοσκών. Στα αριστερά, οι τρεις έφιπποι Μάγοι καθοδηγούνται προς το σπήλαιο από το αστέρι. Η επιγραφή της παράστασης αναφέρει: «Η ΓΕΝΝΗΣΙΣ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ».

Η απεικόνιση της γονατιστής Θεοτόκου προέρχεται από τη δυτική τέχνη[787] και μέσω κρητικών εικόνων του 15ου αιώνα[788] έγινε γνωστή στους ζωγράφους του 16ου[789], ενώ κατά τον 17ο τη συναντούμε, σε μεγαλύτερη συχνότητα, τόσο σε φορητές εικόνες[790], όσο και στην εντοίχια ζωγραφική[791]. Η απόδοση, όμως, του Ιωσήφ δίπλα στο βρέφος δεν είναι οικεία στην εντοίχια μεταβυζαντινή ζωγραφική του 16ου και 17ου αιώνα[792], αλλά απαντάται συχνά σε φορητές εικόνες επηρεασμένες από τη δυτική εικονογραφική παράδοση[793]. Παρόλο που στα περισσότερα έργα ο Ιωσήφ

---

[785] Για την απεικόνιση της φάτνης στη βυζαντινή και δυτική τέχνη βλ. Καλοκύρης Κ., Η Φάτνη, 15 κ.ε., ιδιαίτερα, 55 κ.ε.

[786] «*ἔγνω ὁ βοῦς τόν κτησάμενον καί ὄνος τήν φάτνην αὐτοῦ*», Ησαΐας Ι. 3. Πρβλ. το απόσπασμα από το απόκρυφο Ευαγγέλιο του Ψευδο-Ματθαίου (XIV): «*bos et asinus adoverunt eum*» (Tischendorf C., Evangelia Apocrypha, 80). Για το θέμα της απεικόνισης των ζώων αυτών βλ. Καλοκύρης Κ., Η Φάτνη, 100 - 106.

[787] Για τα δυτικά αυτά έργα βλ. Garidis M., La peinture murale, 194, υποσ. 1004, Kakavas G., Venetian Mannerism, 131, υποσ. 34.

[788] Για τη δυτική προέλευση της στάσης αυτής βλ. Καλοκύρης Κ., Η Γέννηση, 35, Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, 71, Triantaphyllopulos D., Kerkyra, 78, Garidis M., La peinture murale, 194 - 195, Kakavas G., Venetian Mannerism, 131 - 132.

[789] Στην μεταβυζαντινή εντοίχια ζωγραφική απαντάται για πρώτη φορά στο καθολικό της Ι.Μ. Σταυρονικήτα, έργο του Θεοφάνη (Χατζηδάκης Μ., ό.π., 71, πίν. 83). Επίσης, για παράδειγμα, στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας (Semoglou A., Saint - Nicolas, 42, πίν. 21α), στις Ι.Μ. Βαρλαάμ (Garidis M., ό.π., πίν. 33), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 123) Δουσίκου (Δεριζιώτης Λ., Πρώτη «Επίσκεψις», 417, πίν. 12) και Κορώνας (αδημοσίευτη). Επίσης, σε ναούς της Ρουμανίας (Vasiliu A., Brancovan Mural Painting, 45 κ.ε.).

[790] Ενδεικτικά βλ., την εικόνα του Ηλία Μόσκου (1658) της Συλλογής Σταθάτου (Ξυγγόπουλος Α., Συλλογή Σταθάτου, 11, πίν. 8) και την εικόνα «Επι Σοι Χαίρει», του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών, του Πουλάκη (Ρηγόπουλος Ι., Θεόδωρος Πουλάκης, εικ. 126).

[791] Στην Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ. Ι.Μ. Πέτρας, 195 κ.ε., πίν. 105, όπου αναφορά και σε άλλα μνημεία των Αγράφων). Επίσης, στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου της Ι.Μ. Χιλανδαρίου (1667) (Petkovic Sr., Iconographic similarities, 518 - 519, πίν. 275, όπου και αναφορά στην παρουσία της εικονογραφικής αυτής λεπτομέρειας στη Σερβική τέχνη).

[792] Στο ναό της Αγίας Αικατερίνης στους Καρουσάδες Κέρκυρας (16ος αι.) (Triantaphyllopulos D., ό.π., 75 κ.ε., πίν. 1) και σε ναούς του 17ου αιώνα στην περιοχή των Αγράφων (Σδρόλια Στ., ό.π., 195 κ.ε.).

[793] Για το θέμα βλ. Kakavas G., ό.π., 133 - 144. Ενδεικτικά βλ., τις εικόνες του 16ου αιώνα από ιδιωτική συλλογή των Αθηνών και από το Μουσείο Ζακύνθου (ό.π., 116 κ.ε., πίν. 1 και 9 αντίστοιχα), την εικόνα του ζωγράφου Ευστα-

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

παριστάνεται γονατιστός, στην παράστασή μας αποδίδεται σε μία στάση της οποίας είναι δύσκολο να εντοπιστεί το πρότυπο, αν δεν πρόκειται για πρωτοτυπία του ζωγράφου μας. Πλησιέστερο δε παράλληλο είναι φορητές, κυρίως, εικόνες που αποδίδουν τον Ιωσήφ όρθιο δίπλα στο βρέφος[794], ιδιαίτερα δε η φορητή εικόνα με θέμα το Σύμβολο της Πίστεως του Εμμανουήλ Σκορδίλη (1664)[795]. Όσον αφορά τα δευτερεύοντα επεισόδια, τους τρεις έφιππους Μάγους[796], το χορό των αγγέλων[797], τους τρεις βοσκούς[798] και τα σε μικρότερη κλίμακα αποδοσμένα ζώα και φυτά, εικονογραφικά, ακολουθούν πρότυπα της Κρητικής Σχολής[799].

Ο Θεόδωρος, λοιπόν, για την απόδοση της σκηνής της Γεννήσεως[800] στηρίζεται στην εικονογραφική παράδοση της Κρητικής Σχολής προσθέτοντας λεπτομέρειες απαντώμενες, κυρίως, σε φορητές εικόνες της Επτανήσου. Παρόμοια αποδίδεται η Γέννηση[801] στους ναούς των Αγίων Αποστόλων Αγιάς Λάρισας[802] και Αγίου Γεωργίου Λεύκης Καρδίτσας[803].

Από τους ναούς των Αγράφων του 18ου αιώνα[804], μόνο στις Ι.Μ. Βράχας και Δομιανών[805] καθώς και στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Μάραθο (εικ. 486) εικονίζεται ο Ιωσήφ γονατιστός δίπλα στην Παναγία. Στα υπόλοιπα μνημεία, γονατιστή παριστάνεται η Θεοτόκος στο ναό της Αγίας Παρασκευής Πετροχωρίου (εικ. 434), στις Ι.Μ. Κώστη και Δροσάτου[806], καθώς και στο παρεκκλήσιο του Τιμίου Σταυρού της Ι.Μ. Ρεντίνας (εικ. 450). Αντίθετα, στην Κοίμηση Βατσου-

---

θίου (1638) του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Εικόνες, 226, εικ. σελ. 227), την εικόνα του Τζάνε της Συλλογής Κανελλοπούλου (Δρανδάκης Ν., Ο Εμμανουήλ Τζάνε, 106 κ.ε., πίν. 45) και την εικόνα του «Επι Σοι Χαίρει» του Πουλάκη, του Μουσείου Μπενάκη (Ρηγόπουλος Ι., Θεόδωρος Πουλάκης, εικ. 58).

[794] Πρβλ. τις φορητές εικόνες του 16ου αιώνα από ιδιωτική συλλογή των Αθηνών και από το Μουσείο Ζακύνθου (Kakavas G., Venetian Mannerism, 116 κ.ε., πίν. 1 και 9 αντίστοιχα) και την εικόνα της Προσκύνησης των Μάγων του Μουσείου Μπενάκη (17ος αι.) (Ρηγόπουλος Γ., Θεόδωρος Πουλάκης, εικ. 155).

[795] Ρηγόπουλος Γ., Φλαμανδικές επιδράσεις, εικ. 148.

[796] Για το θέμα των έφιππων Μάγων βλ. Καλοκύρης Κ., Η Γέννησις, 51 - 54.

[797] Για την απεικόνιση του χορού των αγγέλων μέσα σε σύννεφο βλ. Kakavas G., ό.π., 136 - 137.

[798] Για την εικονογραφική απόδοση των βοσκών βλ. Semoglou A., Saint - Nicolas, 45.

[799] Βλ.τις συμπαραβαλλόμενες παραστάσεις.

[800] Η απόδοση της σκηνής από το Θεόδωρο συμφωνεί με την Ερμηνεία (86) με εξαίρεση την απουσία των αγγέλων που κρατούν ανοιχτό ειλητάριο.

[801] Η απόδοση της Θεοτόκου και του Ιωσήφ γονατιστών μπροστά στο Θείο Βρέφος είναι αρκετά διαδεδομένη κατά το 18ο αιώνα όπως παρατηρούμε, για παράδειγμα, σε έργα Καπεσοβιτών ζωγράφων (Κωνστάντιος Κ., Προσέγγιση στο έργο, 53 κ.ε.) αλλά και των Κορυτσαίων Κωνσταντίνου και Αθανασίου στο Άγιον Όρος (Τσιγάρας Γ., Οι ζωγράφοι, 65 - 67)

[802] Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, πίν. 8.

[803] Αδημοσίευτη παράσταση.

[804] Στην Ι.Μ. Σπηλιάς, η σκηνή της Γέννησης έχει, σχεδόν, καταπέσει.

[805] Ζούμπος Ι., Το μοναστήρι των Δομιανών, πίν. σελ. 79.

[806] Στην παράσταση της Ι.Μ. Δροσάτου εικονίζεται και η Προσκύνηση των Μάγων, όπως αυτή αποδίδεται, για παράδειγμα, στην φορητή εικόνα του Μιχαήλ Αβράμη (αρχές 17ου αι.) (Βοκοτόπουλος Π., Εικόνες της Κέρκυρας, 89 - 92, αρ. κατ. 59, πίν. 45, 342). Πρβλ. τη σκηνή της Γεννήσεως του Χριστού στην Ι.Μ. Ρογκοβού στο Τσεπέλοβο (1765), έργο Καπεσοβιτών ζωγράφων (Κωνστάντιος Κ., Ομάδες ζωγράφων, 247 - 248, πίν. 11).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

νιάς, στον Άγιο Γεώργιο Ρεντίνας[807] (εικ. 350), στην Κοίμηση Πετροχωρίου και στο παρεκκλήσιο των Αγίων Αποστόλων της Ι.Μ. Ρεντίνας[808] η Θεοτόκος εικονίζεται ξαπλωμένη δίπλα στο βρέφος. Με εξαίρεση τρεις παραστάσεις[809], στα υπόλοιπα μνημεία δεν εικονίζεται το επεισόδιο του Λουτρού[810], όπως συμβαίνει και στους περισσότερους ναούς του 17ου αιώνα στην ίδια περιοχή[811]. Ακόμη, στην Κοίμηση Βατσουνιάς, η απεικόνιση του Ιωσήφ μόνου, χωρίς να συνοδεύεται από τη γνώριμη μορφή του βοσκού, αλλά και το συνολικό σχήμα της παράστασης έλκει την καταγωγή από παλαιολόγειο πρότυπο που απαντά, αν και όχι με συχνότητα, και στην μεταβυζαντινή εποχή[812]. Τέλος, στο παρεκκλήσιο των Αποστόλων Πέτρου και Παύλου της Ι.Μ. Ρεντίνας, η Παναγία εικονίζεται ανακαθισμένη στο στρώμα σύμφωνα με τον εικονογραφικό τύπο της Μεταμορφώσεως Βελτσίστας[813] και του Αγίου Νικολάου Βίτσας[814].

Η Υπαπαντή.

Στο δεξιό άκρο της παράστασης (εικ. 136) εικονίζεται όρθιος ο Δίκαιος Συμεών να κρατά τον μικρό Χριστό ο οποίος γυρνά και τείνει τα χέρια του προς την Παναγία. Αυτή, απέναντι από τον Προφήτη, απλώνει τα χέρια της προς το Θείο Βρέφος. Πίσω της, η Άννα γυρνά το κεφάλι της προς τον Ιωσήφ, ενώ κρατά στο χέρι της ανοιχτό ειλητό, όπου αναγράφεται με τη ρήση: «ΤΟΥΤΟ ΤΟ ΒΡΕΦΟΣ ΟΥΡΑΝΟΝ (ΚΑΙ ΓΗΝ ΕΣΤΕΡΕΩΣΕ)»[815]. Δίπλα της στέκεται ο Ιωσήφ έχοντας καλυμμένα τα χέρια, στους αγκώνες των οποίων στέκονται δύο περιστέρια. Η παράσταση ορίζεται, σε πρώτο επίπεδο, από το Θυσιαστήριο, οι κλειστές θύρες του οποίου βρίσκονται ανάμεσα στην Παναγία και στο Συμεών, ενώ το βάθος από κτίρια με πιο ενδιαφέρον το άκρο δεξιό, στην απόληξη του οποίου παριστάνεται ένα ανθοδοχείο. Επιγράφεται δε: «Η ΥΠΑΠΑΝΤΗ».

Η παράσταση ακολουθεί έναν εικονογραφικό τύπο γνωστό από την ύστερη βυζαντινή περίοδο και διαμορφωμένο, στην τελική του μορφή, από τους Κρητικούς ζωγράφους του 15ου αιώνα[816].

---

[807] Ενδιαφέρον παρουσιάζει η παράσταση του Αγίου Γεωργίου Ρεντίνας, για τις εικονογραφικές ομοιότητες που τη συνδέουν με την αντίστοιχη σκηνή της Ι.Μ. Δρυόβουνου (1652) (Τούρτα Α., Οι ναοί, 74, πίν. 127). Πρβλ. και τη Γέννηση της Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 55 - 57, πίν. 35 - 36).

[808] Η τρυφερή στάση της Θεοτόκου που αγκαλιάζει το Θείο Βρέφος δεν είναι συχνή. Πρβλ. παρόμοια απεικόνιση στο καθολικό της Ι.Μ. Αγίου Ανδρέα Μεσοβουνίου Βολιμών Ζακύνθου (Μυλωνά Ζ., Μουσείο Ζακύνθου, 160, πιν. σελ. 16α).

[809] Πρόκειται για τους ναούς της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Βατσουνιάς, Αγίου Γεωργίου Ρεντίνας και την Ι.Μ. Δροσάτου.

[810] Για την απουσία του επεισοδίου του λουτρού στην μεταβυζαντινή ζωγραφική, βλ. Καλοκύρης Κ., Αθως, 36 - 37, του ιδίου, Βυζαντιναί εκκλησίαι, 135, υποσ. 1, Παλιούρας Α., Το Λουτρό του Χριστού, 48 - 49.

[811] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 196 - 197. Αντίθετα, στους ναούς του 17ου αιώνα από την Καστοριά αποδίδεται το συγκεκριμένο επεισόδιο, Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 83 κ.ε.

[812] Για παράδειγμα βλ. τη σκηνή της Γεννήσεως του Χριστού στους Αγίους Αναργύρους Κλειδωνιάς Κόνιτσας (1666) (Τριανταφυλλόπουλος Δ., Εκκλησιαστικά μνημεία, πίν. 47). Επίσης, στην εικονογράφηση του Οίκου Η΄ του Ακαθίστου Ύμνου, σε μία, όμως, απλοποιημένη μορφή (Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., Οι μικρογραφίες, 56 κ.ε.).

[813] Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 45 κ.ε., πίν.14α.

[814] Τούρτα Α., Οι ναοί, 72 - 74, πίν. 43β.

[815] Ερμηνεία, 87.

[816] Χατζηδάκης Μ., Πάτμος, 79, πίν. 24, Μπορμπουδάκης Μ., Παρατηρήσεις στη ζωγραφική του Σκλαβεροχωρίου, 391.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Σύμφωνα δε με την κατάταξη του Ξυγγόπουλου είναι ο Πέμπτος (Ε')[817] και γνωρίζει ιδιαίτερη διάδοση κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο[818].

Ως προς τις επιμέρους εικονογραφικές λεπτομέρειες, η κίνηση του Χριστού προς το μέρος της Παναγίας, η οποία ακολουθεί μία εικονογραφική παραλλαγή[819] του 15ου αιώνα[820], απαντά σε ικανό αριθμό μνημείων τόσο του 16ου[821], όσο και του 17ου αιώνα[822]. Η ημικυκλική, επίσης, κατασκευή, στην πλάτη του Συμεών, είναι όμοια με αυτήν του καθολικού της Ι.Μ. Αγίου Στεφάνου Μετεώρων[823] και του ναού του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στα Βραγγιανά Ευρυτανίας[824], ενώ συναντάται και σε φορητές εικόνες, όπως στο Επί Σοι Χαίρει του του Κλόντζα (β΄ μισό 16ου αιώνα)[825] και στην αντίστοιχη του Πουλάκη[826]. Η διακόσμηση, τέλος, του βημόθηρου απαντά σε σε φορητές εικόνες Υπαπαντής, του 17ου αιώνα, από την Κεφαλονιά[827], ενώ το ανθοδοχείο, που εικονίζεται στο άκρο της σκηνής, αποτελεί δημιούργημα των Κρητικών ζωγράφων του 15ου αιώνα και απαντάται αρκετά συχνά[828].

Η παράσταση, λοιπόν, της Υπαπαντής αποδίδεται σύμφωνα με τον τύπο Ε' της κατάταξης του Ξυγγόπουλου[829]. Επιμέρους δε λεπτομέρειες, όπως ο τύπος του αριστερού κτιρίου, η ημικυκλική

---

[817] Ξυγγόπουλος Α., Υπαπαντή, 332 κ.ε. Επίσης, Shorr D., The Presentation, 25 κ.ε (αναφορά στον τύπο Ε΄. Ο Shorr διακρίνει έξι εικονογραφικούς τύπους βασιζόμενος στη σχέση του μικρού Χριστού με το εκάστοτε πρόσωπο που τον κρατά στην αγκαλιά του), Maguire H., The Iconography of Symeon, 261 κ.ε., Maguire H., Art and Eloquence, 84 - 90.

[818] Ενδεικτικά, στις Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας, Κουτλουμουσίου, στο παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου της Ι.Μ. Αγίου Παύλου (Millet G., Athos, πίν. 119.5, 159.2 και 188.3 αντίστοιχα), στην Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 101), στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 58 - 59, πίν. 38α), στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 50 - 51, 15α), σε ναούς της Καστοριάς του 17ου αιώνα (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 84 κ.ε.) και σε ναούς των Αγράφων της ίδιας εποχής (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 198 - 199).

[819] Η κίνηση αυτή του Χριστού αποτελεί τον έναν από τους δύο εικονογραφικούς τύπους αποδόσεώς του στον τύπο Ε' της σκηνής. Σύμφωνα με τον δεύτερο, με τον οποίο συμφωνεί και η Ερμηνεία (87), στρέφεται προς το μέρος του Συμεών. Για το θέμα βλ. Βοκοτόπουλος Π., Άγιος Αντώνιος Ανάφης, 185 - 188, ιδίως 187 - 188. Αχειμάστου - Ποταμιάνου, ό.π., 59.

[820] Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., ό.π., 59, υποσ. 212, όπου και παραδείγματα έργων του 15ου αιώνα.

[821] Για παράδειγμα, στο καθολικό της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας, στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών, στην Ι.Μ. Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 41 - 42, πίν. 17) και στο ναό της Κοιμήσεως στην Καλαμπάκα (Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, πίν. ΙΒ²).

[822] Ενδεικτικά, στην Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 198 - 199, πίν. 105, όπου και αναφορά σε άλλους ναούς των Αγράφων), στην Ι.Μ. Αγίου Στεφάνου Μετεώρων (Vitaliotis I., Saint - Etienne, πίν. 73), στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ Μετεώρων (Σαμπανίκου Ε., ό.π., 114 - 115, πίν. 50) και στην Ι.Μ. Μεταμορφώσεως Δρυόβουνου (Τούρτα Α., Οι ναοί, 77).

[823] Vitaliotis I., ό.π., 148 - 149, πίν. 73.

[824] Σδρόλια Στ., ό.π., πίν. 276

[825] Χατζηδάκη Ν., Από τον Χάνδακα, 166 - 172, πίν.41.

[826] Ρηγόπουλος Ι., Θεόδωρος Πουλάκης, 23 - 45, εικ. 42 - 43.

[827] Κεφαλονιά 1, πίν. 54 και 265.

[828] Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., ό.π., 58 - 59, όπου και σχετικά παραδείγματα. Επίσης, για το 17ο αιώνα βλ. Σαμπανίκου Ε., ό.π., 114, Σδρόλια Στ., ό.π., 199.

[829] Η περιγραφή της Υπαπαντής στην Ερμηνεία του Διονυσίου του εκ Φουρνά είναι σύμφωνη με τον τύπο Ε' του Ξυγγόπουλου (Ερμηνεία, 87).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

κατασκευή πίσω από το Συμεών με την περίτεχνη διακόσμηση, το κωνοειδές σκαλοπάτι πάνω στο οποίο πατά ο Δίκαιος και η απόδοση του ανθοδοχείου μαρτυρούν τη στενή εικονογραφική σχέση που υφίσταται μεταξύ της σκηνής της Δρακότρυπας και των Αγίων Αποστόλων Αγιάς Λάρισας[830] και Αγίου Γεωργίου Λεύκης Καρδίτσας[831].

Ο ίδιος τύπος απαντάται στους ναούς του Αγίου Γεωργίου Ρεντίνας (εικ. 351), όπου, επιπλέον, εικονίζεται και ο Προφήτης Μωυσής[832], της Αγίας Παρασκευής (εικ. 435) και της Κοιμήσεως Πετροχωρίου, στις Ι. Μ. Βράχας, Κώστη και Δροσάτου καθώς και στην Ι.Μ. Σπηλιάς[833]. Επίσης, στην Κοίμηση Βατσουνιάς, στην Ι.Μ. Δομιανών και στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Μάραθο (εικ. 486), με τη διαφορά ότι εκεί η προφήτης Άννα τοποθετείται πίσω από το Συμεών[834]. Από όλες αυτές τις παραστάσεις λείπει η ημικυκλική κατασκευή πίσω από τον Δίκαιο. Ενδιαφέρουσα είναι η σκηνή στην Αγία Παρασκευή Πετροχωρίου (εικ. 435), τόσο για τη φορά των προσώπων που είναι αντίστροφη, καθώς ο Συμεών εικονίζεται στα αριστερά[835], όσο και για την απεικόνιση του Δικαίου και του Χριστού, η οποία παραπέμπει σε έργα της παλαιολόγειας εποχής[836]. Τέλος, στα παρεκκλήσια των Αποστόλων και του Τιμίου Σταυρού της Ι.Μ. Ρεντίνας (εικ. 450), η παράσταση αποδίδεται σύμφωνα με τον τύπο Α΄ της κατάταξης του Ξυγγόπουλου[837].

Η Βάπτιση.

Στο κέντρο της παράστασης (εικ. 137), ο Χριστός, φορώντας πορφυρό περίζωμα στην μέση και έχοντας τα χέρια σταυρωτά στο στήθος, πατά σε βράχο κάτω από τον οποίο προβάλλουν τέσσερα κεφάλια φιδιών. Απέναντί του εικονίζεται ο Πρόδρομος ο οποίος με έντονη επίκυψη ευλογεί με το δεξιό του χέρι που έχει εναποθέσει στην κεφαλή του Κυρίου. Στο ανώτερο τμήμα της σύνθε-

---

[830] Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, πίν. 8.

[831] Αδημοσίευτη παράσταση.

[832] Για την απεικόνιση του Μωυσή στη συγκεκριμένη σκηνή κατά τον 16ο αιώνα βλ. Λίβα - Ξανθάκη, Μονή Ντίλιου, 41 - 42, Triantaphyllopulos D., Kerkyra, 135, Γούναρης Γ., Μαυριώτισσα, 15, πίν. 6β. Τον 17ο αιώνα απαντάται στο καθολικό της Ι.Μ. Τροβάτου Αγράφων (1644) (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 198). Ο Διονύσιος ο εκ Φουρνά, αν και δεν τοποθετεί τον Προφήτη στη σκηνή (Ερμηνεία, 87), εντούτοις αναφέρει το περιεχόμενο του κειμένου στο ειλητάριο που κρατά ο Μωυσής στην παράσταση της Υπαπαντής (Ερμηνεία, 79).

[833] Πρβλ. τις παραστάσεις του παλαιού καθολικού της Ι.Μ. Αγίου Στεφάνου Μετεώρων (Vitaliotis I., Saint - Etienne, 146 - 149, πίν. 73) και της Ι.Μ. Ραβενίων (Γιακουμής Γ., Μονή Ραβενίων, πίν. 30).

[834] Την ίδια θέση κατέχει η Άννα στους ναούς του Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου (1646 - 49) και της Αγίας Παρασκευής (1648) Μεγάλων Βραγγιανών (Σδρόλια Στ., ό.π., 198, πίν. 276).

[835] Πρβλ. παρόμοια τοποθέτηση των μορφών της παράστασης στους Αγίους Αποστόλους Καστοριάς, όπου, όμως, ακολουθείται ο τύπος Α΄, σύμφωνα με την κατάταξη του Ξυγγόπουλου (Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, 113 - 114, πίν. 25α).

[836] Πρβλ. παρόμοια απεικόνιση στο Arilje (Millet - Frolow, Yougoslavie II, πίν. 73.1) και στην μονή Marko (Millet - Velmans, Yougoslavie IV, πίν. 89, εικ. 165).

[837] Ξυγγόπουλος Α., Υπαπαντή, 329. Ο εικονογραφικός αυτός τύπος απαντάται κατά τον 17ο αιώνα στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα Α., Οι ναοί, 76 - 77, πίν. 44β) και στην Παναγία Οδηγήτρια της συνοικίας Μουζεβίκη Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 138). Για την επιβίωσή του στην μεταβυζαντινή τέχνη βλ., Γούναρης Γ., ό.π., 113 - 114, πίν. 25α, Τούρτα Α., ό.π., 76, υποσ. 372, Παϊσίδου Μ., ό.π. Κατά το 18ο αιώνα ο τύπος Α΄ χρησιμοποιείται στο καθολικό της Ι.Μ. Φιλοθέου Αγίου Όρους, έργο των Κορυτσαίων ζωγράφων Κωνσταντίνου και Αθανασίου (Τσιγάρας Γ., οι ζωγράφοι, 69 - 70, πίν. 37α).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

σης προβάλλει μέσα από σύννεφο, αντί της συνηθισμένης απεικόνισης της χείρας του Θεού[838], ο ίδιος Θεός - Πατέρας που στέλνει το Άγιο Πνεύμα με την μορφή περιστεράς[839] στον Υιό του. Στην απέναντι από τον Ιωάννη όχθη τέσσερις σεβίζοντες άγγελοι παρακολουθούν τα τεκταινόμενα. Το επεισόδιο ορίζεται από δύο γεωμετρικούς καθ' ύψος αναπτυσσόμενους βράχους, οι οποίοι αναπαριστούν τις όχθες του Ιορδάνη. Στην αριστερή δε όχθη και μπροστά από τον Βαπτιστή εικονίζονται το δέντρο με την αξίνα και ο μανδύας του Χριστού. Τα νερά του ποταμού απόδίδονται ορμητικά και με αντίστροφα μεταξύ τους ρεύματα χωρίς, όμως, να καλύπτουν στο ελάχιστο το σώμα του Κυρίου. Η σκηνή φέρει την επιγραφή: «Η ΒΑΠΤΙΣΙΣ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ».

Η μορφή του Χριστού με τα χέρια σταυρωτά στο στήθος[840], αποδίδεται σύμφωνα με έναν εικονογραφικό τύπο που απαντάται στη φορητή εικόνα του Επί σοι Χαίρει του Πουλάκη[841] και προέρχεται από έργα της δυτικής τέχνης, όπως, για παράδειγμα, η τοιχογραφία του Gaudenzo Ferrari (1513)[842] και ο πίνακας του Giulio Campi (1568)[843]. Ο λίθος δε με τις κεφαλές των φιδιών να ξεπροβάλλουν κάτω από αυτόν εμφανίζεται στην παλαιολόγεια ζωγραφική[844], εικονογραφώντας λειτουργικά κείμενα που αναφέρονται στη νίκη του Χριστού επί του διαβόλου[845]. Η απεικόνισή τους[846] κατά τον 16ο αιώνα μπορεί να χαρακτηριστεί περιορισμένη[847], ενώ αντίθετα στον 17ο είναι πιο συχνή[848]. Κατά το 18ο αιώνα απαντώνται τόσο σε έργα Καπεσοβιτών ζωγράφων[849], όσο

---

[838] Για το θέμα της απεικόνισης της χείρας του Θεού, βλ. Wessel K., Hand Gottes, 950 - 962.

[839] «*Ἐπεί καί ἡ περιστερά διά τοῦτο τότε ἐφάνη, ἵν' ὥσπερ ἀντί δακτύλου τινός δείξῃ τοῖς παροῦσι καί τῷ Ἰωάννῃ τόν Υἱόν τοῦ Θεοῦ*» (ιωάννου του Χρυσοστόμου, τα ευρισκόμενα πάντα, 205).

[840] Ο εικονογραφικός αυτός τύπος εμφανίζεται ήδη το 10ο αιώνα. Για παράδειγμα, βλ. το Paris. Gr. 64 (10ος αι.), το τετραευαγγέλιο της Πάρμας (10ος αι.) και το Συριακό τετραευαγγέλιο του Βρετανικού Μουσείου (12ος αι.) (Millet G., Recherches, πίν. 175, 176 και 145 αντίστοιχα). Επίσης βλ. Πάλλας Δ., Εικόνα του αγίου Ευσταθίου, 350, όπου αναφορά στην ανατολική προέλευση της χειρονομίας αυτής.

[841] Ρηγόπουλος Ι., Θεόδωρος Πουλάκης, εικ. 42.

[842] Berenson B., Central Italian Schools, πίν. 1266.

[843] Ό.π. πίν. 1958.

[844] Βλ. ενδεικτικά την παράσταση της Βαπτίσεως στην Gracanica (1320) (Millet G., ό.π., 214, πίν.172) και στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη (1385) (Πελεκανίδης Σ. - Χατζηδάκης Μ. Καστοριά, πίν. 6). Πρβλ. την παράσταση της Βαπτίσεως στην Dragomirna (Nandris G., Cristian Humanism, 196 κ.ε., όπου και άλλα παραδείγματα των αρχών του 17ου αιώνα, κυρίως από χειρόγραφα).

[845] Για το θέμα βλ. Δρανδάκης Ν., Αρτός, 112 - 113, όπου και αναφορές σε αντίστοιχα λειτουργικά κείμενα, Triantaphyllopulos D., Kerkyra, 137, υποσ.46, Προβατάκης Θ., Ο Διάβολος, 174 κ.ε., Βοκοτόπουλος Π., Η Βάπτιση, 3.

[846] Ο Διονύσιος ο εκ Φουρνά δεν αναφέρει το λίθο με τις κεφαλές των φιδιών. Ερμηνεία, 88 - 89.

[847] Για παράδειγμα, στην Ι.Μ. Ξενοφώντος (Millet G., Athos, πίν. 172.3), στον ναό του Παντοκράτορα στον Άγιο Μάρκο Κέρκυρας (Triantaphyllopoulos D., ό.π., πίν. 27) και στην Ι.Μ. Φωτμού (Τούρτα Α., Οι ναοί, 191, όπου και αναφορά σε ναούς της Βαλκανικής).

[848] Ενδεικτικά, στην Παναγία του άρχοντα Αποστολάκη Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 76, όπου και άλλα παραδείγματα ναών της Μακεδονίας), στην Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 199 - 200, πίν. 106, με αναφορά και σε άλλους ναούς των Αγράφων), στην Ι.Μ. Ραβενίων Δρόπολης (Γιακουμής Γ., Μονή Ραβενίων, πίν. 30) και στην Ι.Μ. Μεγάλου Σπηλαίου (Chotzakoglou Ch., Mega - Spelaion, 168 - 172, πίν. 3).

[849] Κωνστάντιος Δ., Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων, 58 - 59, πίν. 43α - 45β.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

και σε ναούς του Αγίου Όρους[850], αλλά και της νοτίου Πελοποννήσου[851], μαρτυρώντας μια γενικευμένη χρήση του μοτίβου αυτού.

Η απεικόνιση της τριαδικότητας του Θεού, στην παράσταση της Βαπτίσεως, με την προσωποποίηση του Πατέρα - Θεού, δεν προέρχεται, στην παράστασή μας, από τη βυζαντινή παράδοση, αν και υπάρχει στη σκηνή της Gracanica[852], αλλά από τη δυτική[853]· χρησιμοποιείται ευρέως σε ρωσικά έργα του 17ου και 18ου αιώνα[854], αλλά δεν είναι συχνή σε σκηνές Βαπτίσεως Ελλήνων ζωγράφων[855], παρόλο που η προσωπογραφική απεικόνιση του Πατέρα - Θεού, να ευλογεί με την παρουσία του άγιο ή διαδραματιζόμενο επεισόδιο, τους είναι γνωστή[856].

Ως προς τον Πρόδρομο, η απόδοση και η στάση του σώματός του ακολουθεί τα καθιερωμένα, όπως και το θέμα του δέντρου με την αξίνα[857]. Ο αριθμός των αγγέλων[858], εδώ τέσσερις, αν και όχι καθορισμένος[859], είναι ο συνήθης στην μεταβυζαντινή περίοδο[860].

Ο ζωγράφος, λοιπόν, ακολουθεί ένα λιτό εικονογραφικό τύπο, γνωστό από την Παλαιολόγειο τέχνη και γνώριμο της Κρητικής[861], που συμφωνεί, αν και όχι απόλυτα, με την Ερμηνεία του Διονυσίου του εκ Φουρνά[862], προσθέτοντας λεπτομέρειες προερχόμενες από τη δυτική τέχνη, όπως η στάση του Χριστού και η προσωποποίηση του Πατέρα - Θεού, στοιχεία που απαντώνται σε αρ-

---

[850] Στην Ι.Μ. Φιλοθέου (1752), στη Σκήτη της Αγίας Άννας (1757), στη Σκήτη Ξενοφώντος (1766), και στην Ι.Μ. Ξηροποτάμου (1783), έργα των ζωγράφων Κωνσταντίνου και Αθανασίου από την Κορυτσά (Τσιγάρας Γ., Οι ζωγράφοι, 70, πίν. 39α, 40α, 39β, και 40β αντίστοιχα).

[851] Μενενάκου Σ., Εντοίχια ζωγραφική, 113 - 115.

[852] Millet G., Recherches, πίν. 171.

[853] Βλέπε τη Βάπτιση του Giotto (Red., Taufe Jesu, πίν. 5) αλλά και τον αντίστοιχο πίνακα του Francesco Pagani (1529) (Berenson, Venetian School II, πίν. 878).

[854] Tourtsova N., Βάπτισις, 390, πίν. 28. Επίσης, βλ. ρωσική εικόνα των μέσων του 17ου αιώνα (Skrobucha H., Ikonen, αρ. κατ.242, πίν. 242).

[855] Βλ. τις παραστάσεις στη Σκήτη της Αγίας Άννας (1757) και της Ι.Μ. Ξενοφώντος (1766), έργα των ζωγράφων Κωνσταντίνου και Αθανασίου από την Κορυτσά (Τσιγάρας Γ., Οι ζωγράφοι, 72, πίν. 40α και 40β, αντίστοιχα) και τη φορητή εικόνα του Αθανασίου Ντούντα (Χατζηδάκης Μ. - Δρακοπούλου Α., Έλληνες Ζωγράφοι, 251, πίν. 159).

[856] Για παράδειγμα βλ. τη σκηνή της Θυσίας του Άβελ, στην Τράπεζα της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας (Millet G. Athos, πίν. 150.1), την εικόνα του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου του Πουλάκη (Ρηγόπουλος Γ., Θεόδωρος Πουλάκης, πίν. 3) και την παράσταση του Αρχαγγέλου Γαβριήλ από το βημόθηρο του τέμπλου του ναού των Ταξιαρχών στη Χώρα Φολέγανδρου (17ος αι.) (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Θύρα τέμπλου, 155 - 166, πίν. 158).

[857] Το θέμα του δέντρου με την αξίνα εικονογραφεί τα κείμενα των Ευαγγελιστών Ματθαίου (γ', 10) και Λουκά (γ', 9).

[858] Σύμφωνα με τον Καλοκύρη οι άγγελοι κρατούν τα ρούχα του Χριστού. Kalokyris K., Wall Paintings, 60 - 61, πίν. BW 24.

[859] Ήδη από τον 12ο αιώνα παριστάνονται τρεις ή και περισσότεροι άγγελοι στη σκηνή της Βαπτίσεως. Για παράδειγμα, τα Ευαγγελιστάρια Urbin 2 (1128) και Par. gr. 75 (Millet, G., Recherces, 178, υποσ. 4, πίν. 138 και 139 αντίστοιχα).

[860] Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, 64 - 65, πίν. 7, Βασιλάκη Μ., Ο 15ος - 16ος αιώνας, 92 - 94, πίν. σελ. 93, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[861] Μπορμπουδάκης Μ., Παρατηρήσεις στη ζωγραφική του Σκλαβεροχωρίου, 387 κ.ε.,Tatic - Djuric M., Le Baptem. 267 - 269, Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 115 - 117. Επίσης, Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 199 - 201, με παραδείγματα μνημείων του 17ου αιώνα, ειδικά της περιοχής των Αγράφων.

[862] Ο ζωγράφος δεν αποδίδει την προσωποποίηση του Ιορδάνη και τα ψάρια εντός του ποταμού. Ερμηνεία 88 - 89.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

κετά έργα του 18ου αιώνα[863]. Παρόμοια εικονίζεται η Βάπτιση στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς[864], στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης, στην Ι.Μ. Αγίου Αθανασίου Δροσάτου και στην Ι.Μ. Σπηλιάς[865].

Από τα υπόλοιπα μνημεία των Αγράφων, μόνο στο παρεκκλήσιο των Αποστόλων της Ι.Μ. Ρεντίνας (εικ. 445), η Βάπτιση, συγγενεύει εικονογραφικά με αυτήν του Θεοδώρου, κυρίως ως προς τη στάση του Χριστού. Στον Άγιο Γεώργιο Ρεντίνας ακολουθείται ένας εικονογραφικός τύπος όμοιος με αυτόν του καθολικού της Ι.Μ. Ρεντίνας[866], χαρακτηριστικό του οποίου είναι οι ανθρωπόμορφες υδρορροές[867]. Στο ναό της Κοίμησεως Πετροχωρίου και στην Ι.Μ. Βράχας εικονίζονται οι προσωποποιήσεις του Ιορδάνη και της Θάλασσας[868], ενώ στην Κοίμηση Βατσουνιάς, στην Αγία Παρασκευή Πετροχωρίου, στην Ι.Μ. Κώστη (εικ. 386), στο νάρθηκα της Ι.Μ. Κατουσίου, στην Ι.Μ. Δομιανών, στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Μάραθο και στο παρεκκλήσιο του Τιμίου Σταυρού της Ι.Μ. Ρεντίνας (εικ. 450) η σκηνή είναι περισσότερο λιτή και κοινό στοιχείο όλων των παραπάνω ναών αποτελεί ο λίθος με τις κεφαλές των φιδιών πάνω στα οποία πατά ο Χριστός.

•

Η Μεταμόρφωση.

Ο Χριστός παριστάνεται μετωπικός, στο κέντρο της παράστασης (εικ. 138), μέσα σε τριπλή ακτινωτή δόξα, στην κορυφή του όρους Θαβώρ[869]. Στην άνω απόληξη της δόξας, μέσα από νεφέλη που περιβάλλουν άγγελοι, προβάλλει ο Θεός - Πατέρας που ευλογεί. Στα δεξιά του Χριστού ο προφήτης Μωυσής κρατά τις πλάκες του Νόμου, ενώ στα αριστερά εικονίζεται ο Ηλίας. Οι μαθητές βρίσκονται πεσμένοι στο έδαφος. Ο Πέτρος, στο ύψος του Κυρίου, ο Ιωάννης στα αριστερά και ο Ιάκωβος δεξιά[870]. Πίσω δε από τις πρισματικές κορυφές εκτυλίσσονται οι σκηνές της ανό-

---

[863] Για παράδειγμα, βλ. μνημεία της Μάνης, όπως οι ναοί της Μεταμορφώσεως (1725) και του Αγίου Νικολάου (1752) Γέρμας, έργα του Μιχαήλ Κληροδέτη (Μενενάκου Σ., ό.π., 113, πίν. 24β και 93α αντίστοιχα, όπου και αναφορά σε άλλους ναούς της περιοχής), τη φορητή εικόνα του Αθανασίου Ντούντα (1774) (Χατζηδάκης Μ. - Δρακοπούλου Ε., ό.π., 251, πίν. 159) αλλά και το δίσκο του 1744 με παράσταση Βαπτίσεως, προερχόμενο από τη Μοσχόπολη και ευρισκόμενο, σήμερα, στο Εθνικό Μουσείο Τέχνης του Βουκουρεστίου (Δεληγιάννης Δ., Ρουμανία, 238, πίν. 12). Επίσης, σε χάρτινες εικόνες της εποχής (Davidof D., Srpska Grafika, 267 - 268, 274 - 275, πίν. 53 και 62 αντίστοιχα, Παπαστράτου Ντ., Χάρτινες εικόνες, 81 - 82, πίν. 45).

[864] Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, πίν. 9.

[865] Στην παράσταση της Ι.Μ. Σπηλιάς δεν εικονίζεται ο Πατέρας - Θεός παρά μόνο ακτίνες μέσα σε σύννεφο, από τις οποίες και εκπορεύεται το άγιο Πνεύμα «ἐν εἴδει περιστερᾶς».

[866] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 200.

[867] Ο εικονογραφικός αυτός τύπος απαντάται σε έργα του 16ου αιώνα, όπως, ενδεικτικά, στο καθολικό της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας (Millet, Athos, πίν. 123.2) και στις Ι.Μ. Μυρτιάς (Παλιούρας Α, Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία, πίν. 119) και Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 170 - 172, πίν. 76). Για το θέμα βλ., επίσης, Triantaphyllopulos D., Kerkyra, 137 - 138.

[868] Πρόκειται για απεικονίσεις που έλκουν την καταγωγή από αντίστοιχες παραστάσεις του Μακεδονικού χώρου (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 76, με παραδείγματα), ενώ απαντούν και σε μνημεία του 17ου αιώνα στην περιοχή των Αγράφων, όπως, για παράδειγμα, στις Ι.Μ. Σπηλιάς (παλαιό καθολικό) και Προφήτη Ηλία Πετροχωρίου (Σδρόλια Στ., ό.π., πίν. 307 - 308).

[869] Ματθ. ΙΖ', 1 - 9, Μάρκ. θ', 2 - 13, Λουκ. θ', 28 - 36.

[870] Για την αιτία που προκάλεσε το φόβο των Μαθητών βλ. Ξυγγόπουλος Α., Η ψηφιδωτή διακόσμηση, 21 - 22.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

δου και της καθόδου του Ιησού και των μαθητών από το όρος Θαβώρ. Στην επιγραφή αναγράφεται: «Η ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΙΣ».

Η σύνθεση, ως σύνολο και παρά τις επιμέρους διαφορές, αποδίδεται με έναν εικονογραφικό τύπο διαμορφωμένο στο 14ο αιώνα[871] και σύμφωνα με την παράδοση της Κρητικής Σχολής[872]. Η στάση του Χριστού απαντάται σε ικανό αριθμό εντοίχιων έργων[873]. Ενδιαφέρον παρουσιάζει, ωστόσο, το σχήμα της δόξας, με την τριμερή ακτινωτή απόληξη - συμβολική απεικόνιση της Τριαδικότητας[874] - το οποίο δεν απαντάται συχνά[875]. Η προσωποποίηση δε του Πατέρα - Θεού δεν υφίσταται στον ακολουθούμενο εικονογραφικό τύπο της σκηνής[876], σε έργα προηγούμενων αιώνων, παρόλο που σε μερικά από αυτά υποδηλώνεται η παρουσία Του με την μορφή ακτίνων[877]. Επηρεασμένος, προφανώς, ο ζωγράφος από αυτήν την απεικόνιση και σε συνδυασμό με τα θεολογικά κείμενα[878], τον προσωποποιεί δανειζόμενος το σχήμα από έργα[879] που επηρεάζονται από τη δυτική τέχνη[880]. Παρόμοια απεικόνιση παρατηρείται μόνο σε μικρό αριθμό φορητών εικόνων

---

[871] Για το θέμα βλ. Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 70, Τόσκα Λ., Εικόνα Μεταμόρφωσης, 426 - 427, Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 51, Κωνστάντιος Δ., Δεσποτικές εικόνες, 193, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[872] Εμφανίζεται για πρώτη φορά στην εντοίχια ζωγραφική με το έργο του Θεοφάνη στην Ι.Μ. Αγίου Νικολάου Αναπαυσά Μετεώρων (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 70, πίν. 70α, Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 199).

[873] Ενδεικτικά, στις Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας, Μολυβοκκλησιάς, Κουτλουμουσίου (Millet G., Athos, πίν. 123.1, 153 και 159 αντίστοιχα), Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ, ό.π., 70 - 71, πίν. 48α), σε Λινοτοπίτες ζωγράφους (Τούρτα Α., Οι ναοί, 77 - 78, πίν. 45α - β, όπου και αναφορά σε άλλα έργα), στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ (Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 117 - 119, πίν. 52), σε ναούς του 17ου αιώνα της Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 76 κ.ε.) και σε ναούς των Αγράφων της ίδιας εποχής (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 176 - 178).

[874] Millet G., Recherches, 230 κ.ε., Πελεκανίδης Σ., Έρευναι εν Άνω Μακεδονία, 394, Γκιολές Ν., Η Ανάληψις, 291 κ.ε.

[875] Ενδεικτικά, στην Κοίμηση Καλαμπάκας (Σαμπανίκου Ε., ό.π., 118, πίν. 137, με αναφορά σε έργα της Ύστερης Βυζαντινής περιόδου), στην Ι.Μ. Βαρλαάμ (ό.π., 119), σε φορητή εικόνα της Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου (Σοφιανός Δ., Μετέωρα, εικ. σελ. 138), στο ναό της Παναγίας του άρχοντα Αποστολάκη Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 76 - 77, πίν. 43β, όπου αναφορά και σε άλλους ναούς της Καστοριάς), στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ (Σαμπανίκου Ε., ό.π., 118 - 119, πίν. 52), καθώς, επίσης, και σε φορητή εικόνα του Πουλάκη (Ρηγόπουλος Γ., Θεόδωρος Πουλάκης, πίν. 126).

[876] Δεν αναφέρεται ούτε από τον Διονύσιο τον εκ Φουρνά (Ερμηνεία, 97).

[877] Ενδεικτική είναι η παράσταση του παρεκκλησίου του Αγίου Νικολάου της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας (Semoglou A., Saint - Nicolas, 50, πίν. 24b).

[878] Για το θέμα της παρουσίας του Πατέρα - Θεού στην Μεταμόρφωση του Χριστού βλ. Κωνστάντιος Δ., Δεσποτικές εικόνες, 195, όπου και παράθεση των αντίστοιχων θεολογικών κειμένων.

[879] Ενδεικτικά, βλ. τη φορητή εικόνα με θέμα τη μεταφορά της Κιβωτού του Πουλάκη (Ρηγόπουλος Γ., Φλαμανδικές επιδράσεις, πίν. 52), τη φορητή εικόνα με σκηνή Δέησης του Λέου (Μόσκου;) (1649) (Χατζηδάκη Ν., Συλλογή Βελιμέζη, 300 - 305, πίν. 179) και τη φορητή εικόνα Βαπτίσεως από τον τέμπλο του ναού της Κοιμήσεως στα Χαβριάτα Κεφαλονιάς (Κεφαλονιά 2, πίν. 197).

[880] Βλ., για παράδειγμα, τις προσωποποιήσεις του Πατέρα - Θεού σε έργα του Sadeler (Ρηγόπουλος Γ., Θεόδωρος Πουλάκης, πίν. 105), του Luini (1524) και του Battista Dossi (1534) (Berenson B., Central Italian School, πίν. 1492 και 1759 αντίστοιχα).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

του 18ου αιώνα, της Επτανήσου[881], γεγονός που μαρτυρεί είτε την ισχυρή επίδραση της δυτικής τέχνης σε μεμονωμένους ζωγράφους είτε την ύπαρξη κάποιου κοινού προτύπου, διαμορφωμένου στα Επτάνησα. Η απόδοση των Προφητών ακολουθεί τα καθιερωμένα με μόνη διαφορά τον κώδικα που κρατά στα χέρια του ο Ηλίας[882]. Η εικονογραφική αυτή λεπτομέρεια, αλλά με τον Ηλία να κρατά ανοικτό ειλητό και όχι κώδικα, όπως στην παράστασή μας[883], απαντάται σπάνια και σποραδικά τόσο στην εντοίχια ζωγραφική[884], όσο και σε φορητές εικόνες[885]. Διαφοροποίηση, επίσης, παρατηρείται και ως προς την απεικόνιση των Μαθητών. Παρόλο που οι στάσεις τους ακολουθούν την εικονογραφική παράδοση του θέματος, η απόδοση του Πέτρου στο κέντρο της σκηνής και των άλλων δύο εκατέρωθεν αυτού δεν απαντάται στα συμπαραβαλλόμενα μνημεία[886].

Στο δευτερεύον επεισόδιο της ανόδου και καθόδου από το όρος Θαβώρ οι απεικονίσεις των μορφών ακολουθούν τη συνηθισμένη εικονογραφία της σκηνής, όπως αυτή απαντά, για παράδειγμα, στις Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας[887] και Μεγάλου Μετεώρου[888]. Διαφέρει, όμως, η αντίστροφη τοποθέτηση των δύο ομάδων, της ανάβασης, δηλαδή, στα δεξιά, και κατ' αντιστοιχία της κατάβασης στα αριστερά. Η πορεία αυτή είναι εξαιρετικά σπάνια και πιθανόν οφείλεται περισσότερο σε αντίστροφη τοποθέτηση του ανθιβόλου[889], παρά σε κάποιο άγνωστο πρότυπο, καθώς η ύπαρξη τριών, ακόμη, παραλλήλων[890] δεν υποδεικνύει κάποιο αρχικό έργο[891].

---

[881] Βλ. τη φορητή εικόνα, σήμερα στη Σίφνο (Ρηγόπουλος Γ., Φλαμανδικές επιδράσεις, 265, πίν. 81) και τις φορητές εικόνες τέμπλου από τους ναούς της Αγίας Τριάδος στο Ληξούρι και Κοιμήσεως της Θεοτόκου στους Ορογγούς Κεφαλονιάς (Κεφαλονιά 2, πίν. 84 και 315, αντίστοιχα).

[882] Παρά τις όποιες παραλλαγές στην απόδοσή του ο Ηλίας, κατά τεκμήριο, δεν κρατά κάτι στα χέρια του.

[883] Με κώδικα εικονίζεται ο Προφήτης στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς (Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, πίν. 9) και στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης (αδημοσίευτη παράσταση).

[884] Στο παλαιό καθολικό της Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου (Georgitsogianni E., Les peintures murales, 120 κ.ε., πίν. 39 - 41) και στο καθολικό της Ι.Μ. Γριμπόβου (Κωνστάντιος Δ., Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων, 62, πίν. 52α).

[885] Σε τρίπτυχο του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών (Chatzidakis M., Les debuts, 186, πίν. ΙΗ΄), έργο του Νικολάου Τζαφούρη, σε φορητή εικόνα του Μιχαήλ Δαμασκηνού (;) (Chatzidakis M., Icones, πίν. 29) και σε φορητή εικόνα του 17ου αιώνα, προερχόμενη από την Κεντρική Ελλάδα (Onasch K. - Schnieper A., Ikonen, εικ. σελ. 108).

[886] Τέτοιου είδους παραλλαγές, ως προς την τοποθέτηση των Μαθητών, αν και δεν είναι συχνές απαντώνται σποραδικά στη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Πρβλ. την τοποθέτηση του Πέτρου στο δεξιό άκρο της παράστασης σε Ρωσικές φορητές εικόνες του τέλους του 15ου αιώνα (Felicetti - Liebenfels W., Russischen Ikonenmalerei, πίν. 98 - 99). Επίσης, βλ. την απεικόνιση του Ιακώβου στο μέσον των μαθητών στην Παναγία Κουμπελίδικη Καστοριάς και στον Άγιο Νικόλαο της Αρχόντισσας Θεολογίνας (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 103, 110, πίν. 4 και 56α, αντίστοιχα).

[887] Millet G., Athos, πίν. 123.1.

[888] Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 131.

[889] Η υπόθεση αυτή ενισχύεται και από την απόδοση του Χριστού προπορευόμενου και στις δύο ομάδες, των οποίων την τοποθέτηση αν αντιστρέψουμε θα έχουμε την «συνήθη» απόδοση του επεισοδίου.

[890] Πρόκειται για τις σκηνές στο ναό της Παναγίας στο Θρόνο Κρήτης (Kalokyris K. Wall Paintings, πίν. 27) και στο καθολικό της Ι.Μ. Αγίου Αθανασίου Ζαγοράς (Vitaliotis I., Saint - Etienne, πίν. 263) και μία φορητή εικόνα του 16ου αιώνα στο ναό της Μεταμορφώσεως Βελτσίστας (Κωνστάντιος Δ., Δεσποτικές εικόνες, 196, πίν. 33). Ο Κωνστάντιος (ό.π.) προκρίνει την υπόθεση της ύπαρξης κάποιου προτύπου χωρίς, όμως, να αποκλείει και την πιθανότητα της αντίστροφης τοποθέτησης του ανθιβόλου.

[891] Θα πρέπει εδώ να σημειωθεί ότι στην Ερμηνεία (97) δεν ορίζεται με ακρίβεια η τοποθέτηση των δύο αυτών ομάδων.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Ο ζωγράφος, λοιπόν, αποδίδει τη σκηνή της Μεταμόρφωσης ακολουθώντας έναν εικονογραφικό τύπο παγιωμένο από την Κρητική Σχολή, προσθέτοντας, ωστόσο στοιχεία δανεισμένα από τη δυτική τέχνη.

Από τους ναούς των Αγράφων, στην Αγία Παρασκευή Πετροχωρίου, στο παρεκκλήσιο του Τιμίου Σταυρού της Ι.Μ. Ρεντίνας (εικ. 450), στην Ι.Μ. Δομιανών και στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Μάραθο (εικ. 487) παραλείπονται τα δευτερεύοντα επεισόδια, πρακτική που απαντά συνήθως σε φορητές εικόνες[892]. Στην Κοίμηση Βατσουνιάς (εικ. 334), η ομόκεντρη τριπλή κυκλική δόξα αλλά και το συνολικό σχήμα της παράστασης έλκουν την καταγωγή από τη ζωγραφική του βόρειου ελληνικού χώρου[893]. Στον Άγιο Γεώργιο Ρεντίνας (εικ. 355), στην Κοίμηση Πετροχωρίου (εικ. 375) και στις Ι.Μ. Σπηλιάς και Κώστη παριστάνεται και η νεφέλη που κάλυψε τους προφήτες[894]. Στον πρώτο ναό, η απόδοσή της ακολουθεί το πρότυπο του Κατελάνου στη Λαύρα· στους άλλους, δηλώνεται με κόκκινο χρώμα, στη μορφή συννέφου, όπως απαντά προηγουμένως, κατά το 17ο αιώνα, στις Ι.Μ. Σάικας και Βλασίου καθώς και στο ναό της Ζωοδόχου Πηγής Μεσενικόλα της ίδιας περιοχής[895], με τη διαφορά ότι τώρα αναγράφονται και τα λόγια του Πατέρα - Θεού[896]. Ακόμη, στην Ι.Μ. Βράχας ο Ιάκωβος παριστάνεται με την πλάτη στο έδαφος[897], στάση που απαντάται άπαξ, στην περιοχή, κατά τον 18ο αιώνα. Τέλος, στην Ι.Μ. Δροσάτου, αν και σχηματοποιημένη, η μορφή της δόξας είναι όμοια με αυτήν της Ι.Μ. Δρακότρυπας, ενώ στην Ι.Μ. Ανατολικής Φραγκίστας και στο παρεκκλήσιο των Αποστόλων Πέτρου και Παύλου της Ι.Μ. Ρεντίνας, η στάση του Χριστού με την έντονη κίνηση και το υψωμένο χέρι έλκει την καταγωγή από έργα επηρεασμένα από τη δυτική τέχνη[898].

<u>Η Έγερση του Λαζάρου.</u>

Στο κέντρο της σκηνής (εικ. 139) ο Χριστός, ερχόμενος από αριστερά, με έντονο βηματισμό και υψωμένο το δεξιό του χέρι σε στάση ευλογίας, απευθύνεται το Λάζαρο. Πίσω του ακολουθούν οι μαθητές. Οι Πέτρος και Παύλος ξεχωρίζουν με τις χαρακτηριστικές κινήσεις έκπληξης των χεριών τους, ενώ οι υπόλοιποι αποδίδονται προοπτικά πίσω από αυτούς. Μπροστά στον Ιησού γονατιστή η Μαρία[899] απλώνει τα καλυμμένα χέρια της προς τα πόδια Του, ενώ η Μάρθα, ε-

---

[892] Βλ., ενδεικτικά, τις φορητές εικόνες των Ι.Μ. Ξενοφώντος (τέλη 12ου αι.) (Τσιγαρίδας Ε., Μεταμόρφωση, 63, εικ. σελ. 63) και Μεγάλου Μετεώρου (16ος αι.) (Σοφιανός Δ., Μετέωρα, εικ. σελ. 138), καθώς και την αντίστοιχη σκηνή στο επιστύλιο του τέμπλου της Ι.Μ. Βυτουμά (1592) (Τριβυζά Ε. - Στ., Ο ζωγραφικός διάκοσμος, 270 - 271, εικ. 15).

[893] Για παράδειγμα, στην Ι.Μ. Αγίου Αθανασίου Ζαγοράς Πηλίου (Τούρτα Α., Οι ναοί, πίν. 123β) και στην Παναγία του άρχοντα Αποστολάκη Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 76 - 77, πίν. 43β).

[894] Για το θέμα βλ., Georgitsogianni E., Les peintures murales, 120 κ.ε., πίν. 39 - 41, Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 71, Τούρτα Α., Οι ναοί, 78.

[895] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 177.

[896] «ΟΥΤΟΣ ΕΣΤΙΝ Ο ΥΙΟΣ ΜΟΥ Ο ΑΓΑΠΗΤΟΣ ΕΝ Ω ΕΥΔΟΚΗΣΑ», Ματθ. ΙΖ΄, 5.

[897] Η στάση αυτή ακολουθεί την παράδοση της εντοίχιας ζωγραφικής της Κρητικής Σχολής, όπως αυτή απαντά στις Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας, Μεγάλου Μετεώρου, Δουσίκου (αδημοσίευτη) και Φιλανθρωπηνών.

[898] Πρβλ. φορητή εικόνα του Επί Σοι Χαίρει του Πουλάκη (Ρηγόπουλος Γ., Θεόδωρος Πουλάκης, πίν. 116, 123) και την φορητή εικόνα της Ζακύνθου, έργο του Βίκτωρα (1670) (Μυλωνά Ζ., Μουσείο Ζακύνθου, 64 - 65, εικ. σελ. 65, Αχειμάστου - Ποταμιάνου, Εικόνες της Ζακύνθου, 166, εικ. σελ. 167).

[899] Για την ταύτιση της μορφής της Μαρίας βλ. Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 44, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

πίσης γονατιστή, τείνει ικετευτικά τα χέρια της προς το μέρος Του. Απέναντι από τον Κύριο ο Λάζαρος έχει αναστηκωθεί από τη σαρκοφάγο και το σώμα του είναι ελεύθερο από τις κειρίες τις οποίες αφαιρεί μία ανδρική μορφή πίσω από τον τάφο, ενώ μπροστά μία δεύτερη μετακινεί την καλυπτήριο πλάκα. Στο κέντρο της παράστασης μία ομάδα έκπληκτων Ιουδαίων παρακολουθεί τα τεκταινόμενα. Στο βάθος της σκηνής κυριαρχούν πρισματικά αποδιδόμενα όρη, ανάμεσα από τα οποία προβάλλουν οι Ιουδαίοι και πίσω από αυτούς εικονίζονται τα τείχη της Βηθανίας. Στην επιγραφή αναγράφεται: «Η ΕΓΕΡΣΙΣ ΤΟΥ ΛΑΖΑΡΟΥ».

Η σκηνή, με εξαίρεση την απεικόνιση του Λαζάρου, ακολουθεί εικονογραφικό τύπο διαμορφωμένο, ήδη από 15ο αιώνα, από τους Κρητικούς ζωγράφους[900] και ευρύτατα διαδεδομένο από τον 16ο αιώνα[901]. Η μορφή του Χριστού με την ορμητική κίνηση, η απεικόνιση των Μαθητών, των αδελφών του Λαζάρου, του πλήθους των Ιουδαίων, των πρισματικών βουνών και της πόλης αποδίδουν με αρκετή πιστότητα το κρητικό πρότυπο.

Η απόδοση του Λαζάρου, απελευθερωμένου από τις κειρίες και καθιστού εντός της σαρκοφάγου, έλκει την καταγωγή της από μία περιορισμένη σειρά φορητών έργων που απαντώνται στα Επτάνησα[902] και εμπλουτίζουν την Κρητική εικονογραφία του θέματος με την απεικόνιση του ημίγυμνου Λαζάρου προερχόμενη από τη δυτική τέχνη[903]. Η διαφορά τους με την παράστασή μας έγκειται στο ό,τι δεν εικονίζεται ο Ιουδαίος εντός της σαρκοφάγου να υποβοηθεί το νεκραναστηθέντα να εγερθεί καθώς και η απουσία, από τα Επτανησιακά έργα, αν και όχι καθιερωμένη[904], του Ιουδαίου που μεταφέρει την καλυπτήριο πλάκα και αυτού που ξετυλίγει τις κειρίες

---

[900] Αχειμάστου - Ποταμιάνου, Μονή Φιλανθρωπηνών, 66 - 67, Χατζηδάκης Μ., Εικόνες Πάτμου, 77, πίν. 23. Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, 65, Vocotopoulos P., A propos de l' influence, 677 - 678, Μπορμπουδάκης Μ., Παρατηρήσεις στη ζωγραφική του Σκλαβεροχωρίου, 380 κ.ε.

[901] Ενδεικτικά βλ. τις αντίστοιχες παραστάσεις των Ι.Μ. Αναπαυσά (Chatzidakis M., Recherches, πίν. 9, Σοφιανός Δ., Μετέωρα, πίν. 66, Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 200), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 117), Δουσίκου (αδημοσίευτη), Μεγίστης Λαύρας και Δοχειαρίου (Millet G., Athos, 202,1 και 228.1 αντίστοιχα). Στη Σχολή της Βορειοδυτικής Ελλάδος μαζί με τη σκηνή της Έγερσης του Λαζάρου εικονίζονται και δευτερεύοντα επεισόδια, όπως η άφιξη του Χριστού, στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., ό.π., 67 - 68, πίν. 46α) και η Συνάντηση του Χριστού με τη Μάρθα στις Ι.Μ. Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 44 - 47, πίν. 18) και Ζάβορδας (Μιχαϊλίδης Μ., Νέα Στοιχεία, 341, 6 - 7) καθώς και στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 42, πίν. 16α, όπου και σχετική βιβλιογραφία).

[902] Χαρακτηριστικές είναι οι φορητές εικόνες του Μουσείου Ζακύνθου (18ος αιώνας) (Mylona Z., The Raising of Lazarus, 62, εικ. σελ. 63), του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Άνω Γερακαριό Ζακύνθου (Ρηγόπουλος Γ., Φλαμανδικές επιδράσεις, 111 - 112, πίν. 69), του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στα Χαβριάτα και της Ι.Μ. Ευαγγελισμού της Θεοτόκου στα Κηπουριά Κεφαλονιάς (τέλη 17ου και 1767; αντίστοιχα) (Κεφαλονιά 2, πίν. 201 και 242 αντίστοιχα), του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στα Καλλιγάτα Κεφαλονιάς (1804 ;) (Κεφαλονιά 1, πίν. 345), του ναού του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου της πόλεως της Λευκάδας (μέσα 18ου αιώνα) (Ροντογιάννης Γ., Η Χριστιανική τέχνη στη Λευκάδα, 343 - 344, πίν. 98).

[903] Σύμφωνα με το Ρηγόπουλο το εικονογραφικό αυτό στοιχείο εισήχθη στην μεταβυζαντινή ζωγραφική στα τέλη του 17ου αιώνα. Για το θέμα βλ. Ρηγόπουλος Γ., Φλαμανδικές επιδράσεις, 111 - 112, του ιδίου, Φλαμανδικές επιδράσεις σε εικόνες επωνύμων ζωγράφων, 216 κ.ε., Mylona Z., ό.π., 62, εικ. σελ. 63.

[904] Καθώς δεν έχει μελετηθεί η εικονογραφική εξέλιξη της συγκεκριμένης παράστασης στη μεταβυζαντινή τέχνη, είναι δύσκολο να γίνει κάποιος εικονογραφικός διαχωρισμός με βάση τις λεπτομέρειες και τις ιδιαιτερότητες του κάθε έργου. Στη συγκεκριμένη σκηνή φαίνεται να ακολουθούνται τρεις γενικές εικονογραφικές παραλλαγές. Σύμφωνα με την πρώτη, ο Λάζαρος εικονίζεται εντός της σαρκοφάγου, απελευθερωμένος από τα οθόνια, ένας Ιου-

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

του σαβάνου. Οι διαφορές αυτές μας οδηγούν στο συμπέρασμα ότι ο ζωγράφος προσάρμοσε τη συγκεκριμένη απεικόνιση του Λαζάρου στη γνώριμή του απόδοση της σαρκοφάγου προερχόμενης, όμως, από μία διαφορετική εικονογραφική παράδοση[905].

Ο Θεόδωρος, λοιπόν, αποδίδει τη σκηνή στηριζόμενος σε πρότυπο που έλκει την καταγωγή από τη δυτική τέχνη. Παρόμοιος εικονογραφικός τύπος χρησιμοποιείται, επίσης, στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς[906] και στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης (εικ. 319).

Στα περισσότερα από τα μνημεία των Αγράφων[907] ο σαβανωμένος Λάζαρος εικονίζεται όρθιος μπροστά στον τάφο (εικ. 386, 424). Αντίθετα, στις Ι.Μ. Σπηλιάς, Δροσάτου και Δομιανών, καθώς και στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Μάραθο (εικ. 486) η απεικόνιση του Λαζάρου εντός σαρκοφάγου αναφέρεται στην παλαιολόγειο τέχνη[908], αποτελεί γνώρισμα της Μακεδονικής εικονογραφίας της ύστερης βυζαντινής και μεταβυζαντινής περιόδου[909] και επιβιώνει, αν και δεν απαντάται συχνά[910], κατά τον 17ο αιώνα σε μνημεία τόσο των Αγράφων[911], όσο και άλλων περιοχών[912].

Ο Μυστικός Δείπνος.

Η παράσταση (εικ. 140), που έχει υποστεί φθορά από την υγρασία, έχει καταπέσει στο αριστερό τμήμα της, όπου εικονίζονταν μερικοί μαθητές, καθώς και σε μέρος του δεξιού.

δαίος τον βοηθά να αναστηκωθεί, ενώ παραλείπονται αυτός που αφαιρεί τις κειρίες και αυτός που απομακρύνει την καλυπτήριο πλάκα (βλ. την εικόνα του Μουσείου Ζακύνθου). Στη δεύτερη, τον ημίγυμνο Λάζαρο πλαισιώνουν οι Ιουδαίοι που απομακρύνουν την καλυπτήριο πλάκα και αυτός που τον απελευθερώνει από τις κειρίες (βλ. την φορητή εικόνα του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στα Καλλιγάτα Κεφαλονιάς), ενώ στην τρίτη ο Λάζαρος εικονίζεται καθιστός ή εντός του τάφου και μόλις αρχίζουν να διακρίνονται τα γυμνά του μέλη (βλ. για παράδειγμα την εικόνα της Λευκάδας).

[905] Οι Καπεσοβίτες, επίσης, ζωγράφοι σε ορισμένα έργα τους, όπως στις Ι.Μ. Λικοτριχίου και Μακρίνου, εικονίζουν το σαβανωμένο Λάζαρο να κάθεται επάνω στη σαρκοφάγο (Κωνστάντιος Δ., Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων, 59, πίν. 46β, 48β).

[906] Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, πίν. 10.

[907] Πρόκειται για τους ναούς της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Βατσουνιάς, του Αγίου Γεωργίου Ρεντίνας, Αγίας Παρασκευής και Κοιμήσεως Πετροχωρίου, της Ι.Μ. Αν. Φραγκίστας, του παρεκκλησίου των Αγίων Αποστόλων της Ι.Μ. Ρεντίνας, τα καθολικά των Ι.Μ. *Βράχας* και *Κώστη* και το παρεκκλήσιο του Τιμίου Σταυρού της Ι.Μ. Ρεντίνας.

[908] Millet G., Recherches, 241 κ.ε., Τσιγαρίδας Ε., Γοργοεπήκοος, 96, Τούρτα Α., Οι ναοί, 79, Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 201.

[909] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 107, πίν. 55α - β, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[910] Σπάνια απαντάται η σαρκοφάγος και κατά τον 16ο αιώνα. Ενδεικτικά βλ. στους Αγίους Αναργύρους Σερβίων (Παπαζώτος Θ., Οι τοιχογραφίες, 105, με προγενέστερη βιβλιογραφία σχετικά με την αμφισβητούμενη χρονολόγηση του μνημείου στα 1540 - 1580), στην Αγία Αικατερίνη Καρουσάδων Κέρκυρας (Triantaphyllopulos D., Kerkyra, 81 - 82, πίν. 4 - 5), και στο ναό του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίτσια Ημαθίας (Τούρτα Α., Οι ναοί, 79). Επίσης στο ναό του Αγίου Νικολάου στην Curtea de Arges (Tafrali O. Curtea de Arges πίν. LXI).

[911] Στις Ι.Μ. Πέτρας, Βλασίου, Νεράϊδας και Πελεκητής (Σδρόλια Στ., ό.π., 201 - 202, πίν. 106).

[912] Ενδεικτικά, στην Ι.Μ. Αγίου Ανδρέα Βολιμών Ζακύνθου (Μυλωνά Ζ., Μουσείο Ζακύνθου, 164, εικ. σελ. 163), στον Άγιο Νικόλαο του Κυρίτζη Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., ό.π., 100 - 101, 52β), στην Ι.Μ. Αγίων Αναργύρων Κλειδωνιάς Κόνιτσας (Τριανταφυλλόπουλος Δ., Εκκλησιαστικά Μνημεία, 33 κ.ε., πίν. 52) και στο ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στην Ουζντίνα Θεσπρωτίας (Κωνστάντιος Δ., Ουζντίνα, πίν. 26).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Ο Χριστός παριστάνεται μετωπικός στο κέντρο του τραπεζιού να κλίνει ελαφρά το κεφάλι Του προς τα αριστερά και συγχρόνως ευλογεί με το δεξιό Του χέρι. Δίπλα του ο Ιωάννης σκύβει έντονα προς τον Κύριο, ενώ οι υπόλοιποι μαθητές, που κάθονται σε ενιαίο έδρανο γύρω από το τραπέζι συνομιλούν, με έντονες χειρονομίες, μεταξύ τους[913]. Το βάθος της σκηνής ορίζεται από τοίχο πίσω από τον οποίο προβάλλουν κτίρια, με το κεντρικό, στο ύψος του Χριστού, να φέρει θόλο. Στην σχεδόν κατεστραμμένη σήμερα επιγραφή διακρίνεται μόνο η λέξη: «..... ΔΕΙΠΝΟΣ».

Η σκηνή, ως προς την τοποθέτηση των προσώπων ακολουθεί πρότυπο του 16ου αιώνα, όπως αυτό απαντάται στην Ι.Μ. Δοχειαρίου[914], ενώ κατά το 17ο αιώνα, στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας[915] και στις Ι.Μ. Αγίου Αθανασίου Ζαγοράς και Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Δρυόβουνου[916]. Η κλίση, όμως της κεφαλής του Χριστού δεν ακολουθεί τη συνήθη αυστηρά μετωπική του απόδοση στο συγκεκριμένο εικονογραφικό τύπο του Μυστικού Δείπνου, αλλά αυτήν μόνο της Ι.Μ. Δοχειαρίου, όπου στρέφει την κεφαλή Του σε αντίθετη από τον Ιωάννη κατεύθυνση[917].

Ενδιαφέρον παρουσιάζει, από το αρχιτεκτονικό βάθος, το τρουλλαίο οικοδόμημα που βρίσκεται πίσω από το Χριστό. Η όχι συχνή χρήση του[918] απαντάται προηγουμένως στην Αγία Αικατερίνη Καρουσάδων Κέρκυρας[919] και σε ναούς του 16ου και 17ου αιώνα στη Ρουμανία[920].

Ο ίδιος εικονογραφικός τύπος[921] χρησιμοποιείται στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης, στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς[922], καθώς και στην Ι.Μ. Δροσάτου (εικ. 515), γεγονός που μας επιτρέπει να πιθανολογήσουμε τον τρόπο απεικόνισης των μαθητών στα σημεία που έχουν καταπέσει.

Στους υπόλοιπους ναούς των Αγράφων παρατηρείται μία εικονογραφική ποικιλία ως προς την απόδοση του Μυστικού Δείπνου. Στην Κοίμηση Βατσουνιάς[923], στην Ι.Μ. Αν. Φραγκίστας, στο παρεκκλήσιο των Αποστόλων της Ι.Μ. Ρεντίνας, στην Ι.Μ. Κώστη (εικ. 386), στην Ι.Μ. Δομιανών, στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ Μαράθου (εικ. 487) και στην Κοίμηση Βαθύλακκου ο Χριστός ει-

---

[913] *«καί αὐτοί ἤρξαντο συζητεῖν πρός ἑαυτούς τό τίς ἄρα εἴη ἐξ αὐτῶν ὁ τοῦτο μέλλων πράσσειν»*, Λουκάς κβ΄. 23.

[914] Millet G., Athos, 233.3.

[915] Τούρτα Α., Οι ναοί, 98 - 99, πίν. 54β, 55.

[916] Τούρτα Α., ό.π., 99. Πρβλ. το έργο του Ονούφριου στους Αγίους Αποστόλους Καστοριάς (Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, 42 - 44, πίν. 7β). Επίσης, στον Άγιο Νικόλαο του Άρχοντα Θωμανού της ιδίας πόλης (Τούρτα Α., ό.π., 99, πίν. 119β, Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 97).

[917] Ίδια στάση παρατηρείται στην Τράπεζα της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας, στην Ι.Μ. Διονυσίου (Millet G., ό.π., πίν. 145.1 και 202.3 αντίστοιχα) και στην Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 101), όπου ακολουθείται, όμως, διαφορετικός εικονογραφικός τύπος για την απόδοση της σκηνής. Επίσης, σε φορητή εικόνα της Πάτμου (μέσα 16ου αι.) (Χατζηδάκης Μ., Πάτμος, 97, πίν. 109). Πρβλ. και χαρακτικό του Durer (Piel. F., Durer, πίν. 229).

[918] Ήδη, χρησιμοποιείται σποραδικά σε φορητές εικόνες του 14ου και 15ου αιώνα (Onasch K. - Schnieper A., Ikonen, 103, πίν. σελ. 102 και 82, πίν σελ. 82 αντίστοιχα). Σε πολλά μνημεία η μορφή του Χριστού τονίζεται με την απεικόνιση πίσω του, κτιρίου με τοξοτή επίστεψη (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 204, όπου και σχετικά παραδείγματα).

[919] Triantaphyllopulos D., Kerkyra, 225, πίν. 64.

[920] Στη Vatra Moldovitei (Henry P., Moldavie du Nord, πίν. XXI), στο Stanesti και στην Μονή Caluiu (Stefanescu I., La peinture, πίν. 38.1 και 74 αντίστοιχα).

[921] Η Ερμηνεία (104) παραδίδει τη σκηνή χωρίς να προσδιορίζει κάποιον ιδιαίτερο εικονογραφικό τύπο, γεγονός που μαρτυρεί την ευρεία διάδοση και αποδοχή όλων των εικονογραφικών παραλλαγών της.

[922] Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, πίν. 11.

[923] Πρβλ. παραπλήσια απεικόνιση στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., ό.π., 108, πίν. 55β).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

κονίζεται στο κέντρο ελλειψοειδούς ημικυκλικού τραπεζιού και οι μαθητές εκατέρωθεν Αυτού, σύμφωνα με το συνηθέστερο, στη μεταβυζαντινή εποχή εικονογραφικό τύπο[924]. Μάλιστα, στο παρεκκλήσιο της Ι.Μ. Ρεντίνας ο μαθητής που εικονίζεται γονατιστός μπροστά στο τραπέζι αλλά και η συνολική απόδοση της σκηνής έλκουν την καταγωγή από πρότυπο της απεικόνισης του Επί Σοι Χαίρει του Πουλάκη[925]. Στην Αγία Παρασκευή Πετροχωρίου και στο παρεκκλήσιο του Τιμίου Σταυρού της Ι.Μ. Ρεντίνας ο Χριστός κάθεται στο αριστερό άκρο του ελλειψοειδούς τραπεζιού ενώ οι μαθητές ολόγυρα, με τους μισούς να έχουν την πλάτη τους στο θεατή, σε ένα εικονογραφικό τύπο διαμορφωμένο ήδη στο 15ο αιώνα και γνώριμο της Κρητικής Σχολής[926]. Όμως, στο παρεκκλήσιο του Τιμίου Σταυρού, ορισμένες λεπτομέρειες, όμως, όπως το ζεύγος Ιησού - Ιωάννη, οι στάσεις των μαθητών που έχουν γυρισμένη την πλάτη στον θεατή, η προβολή του γυμνού ποδιού ενός άλλου μαθητή στο δεξιό άκρο της παράστασης και το είδος των αρχιτεκτονημάτων παραπέμπουν στη χρήση παλαιολόγειου προτύπου, αντίστοιχου αυτού της Ι.Μ. Βατοπαιδίου[927]. Τέλος, στο ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Πετροχωρίου, οι μαθητές εικονίζονται μόνο στην μία πλευρά του ορθογώνιου τραπεζιού, σύμφωνα με έναν όχι συχνά απαντώμενο στην μεταβυζαντινή εποχή εικονογραφικό τύπο[928].

Η Σταύρωση.

Στο κέντρο της σύμμετρης αυτής και έναστρης παράστασης (εικ. 141), μπροστά στα τείχη της Ιερουσαλήμ, κυριαρχεί η μορφή του Εσταυρωμένου. Φέρει ακάνθινο στεφάνι και από το πλευρό του ρέει «αίμα και ύδωρ»[929], το οποίο και χύνεται στο κρανίο του Αδάμ. Εκατέρωθεν Αυτού εικονίζονται, ως ανθρώπινα πρόσωπα, ο Ήλιος και η Σελήνη να θρηνούν. Τη βάση του σταυρού αγκαλιάζει η Μαρία η Μαγδαληνή. Στα αριστερά η Παναγία, έτοιμη να καταρρεύσει, συγκρατείται όρθια από δύο γυναίκες, ενώ άλλες τρεις διακρίνονται πίσω της. Στα δεξιά ο Ιωάννης και ο Λογγίνος παρακολουθούν περίλυποι τα τεκταινόμενα. Εκατέρωθεν όλων αυτών των προσώπων παριστάνονται δύο έφιπποι. Ο εκ δεξιών προσφέρει «σπόγγον όξους»»[930] προσαρμοσμένο σε κοντάρι ενώ ο εξ αριστερών λογχίζει το σώμα του Χριστού. Στα άκρα της σκηνής ιστορείται το επεισόδιο του διαμερισμού των ιματίων. Στα αριστερά, μία ομάδα τριών στρατιωτών που κάθον-

---

[924] Για τον τύπο αυτόν, που απαντάται στα περισσότερα μνημεία των Αγράφων του 17ου αιώνα, βλ. Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 50 - 52, Παϊσίδου Μ., ό.π., 108, Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 203 - 206.

[925] Ρηγόπουλος Γ., Θεόδωρος Πουλάκης, πίν. 38 - 39. Πρβλ. παραπλήσια απεικόνιση μαθητή στην αντίστοιχη παράσταση στο καθολικό της Ι.Μ. Φιλοθέου (Τσιγάρας Γ., Οι ζωγράφοι, 118, πίν. 94β).

[926] Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 71 - 72, Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 125 - 126, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[927] Millet G., Athos, πίν. 87.2.

[928] Για τον εικονογραφικό αυτό τύπο βλ. Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 79, πίν. 45α και Vitaliotis I., Saint - Etienne,166 - 170, πίν. 81, όπου και σχετικά παραδείγματα. Επιμέρους, όμως, στοιχεία, όπως οι στάσεις του Χριστού και των μαθητών αλλά και τα αρχιτεκτονήματα, συνδέουν τη σκηνή με την αντίστοιχη παράσταση της Αγίας Παρασκευής του ίδιου χωριού, παρά τη διαφορά στον εικονογραφικό τύπο.

[929] Ιωάν., ιθ'. 34. Πρόκειται για στοιχείο με σωτηριολογικό περιεχόμενο. Ενδεικτικά, «*διά τοῦ ῥεύσαντος ἀπ᾽ αὐτοῦ αἵματος.... αἰνιγματωδῶς ἔδειξεν τήν ἡμῶν σωτηρίαν, ἀπό τῆς ἀρχῆς τοῦ φυράματος ἀρξάμενος ῥαντίζειν τά λείψανα τοῦ προπάτορος*», Επιφάνιος, Κατά αἱρέσεων, 845. Επίσης σε τροπάριο της Μεγάλης Πέμπτης: « *Ἐξηγόρασας ἡμᾶς ἐκ τῆς κατάρας τοῦ νόμου τῷ τιμίῳ σου αἵματι* », Τριώδιον, Ακολουθία των Αγίων και Αχράντων Παθών, 416.

[930] Ιωάν., ιθ', 29.

ται στο έδαφος ρίχνουν τα ζάρια και χειρονομούν έντονα («ΕΒΑΛΟΝ ΚΛΗΡΟΝ»), ενώ στα δεξιά δύο άλλοι κόβουν με σπαθί το χιτώνα («ΔΙΕΜΕΡΑΣΑΝΤΟ ΤΑ ΙΜΑΤΙΑ ΜΟΥ»). Οι δύο ληστές εικονίζονται σε δεύτερο επίπεδο και σε μικρότερη κλίμακα. Δεν έχουν προσηλωθεί στο σταυρό αλλά έχουν δεμένα τα χέρια τους στην οριζόντιο κεραία, ενώ τα πόδια τους είναι τραβηγμένα με σχοινί προς τα πίσω. Ο Δύσμας είναι στραμμένος προς τον Χριστό και φέρει φωτοστέφανο, ο δε Γέστας έχει γείρει το κεφάλι του στο στήθος. Δίπλα τους δύο δήμιοι, που προβάλλουν μέσα από τα τείχη τους σπάνε τα σκέλη. Στο επάνω μέρος η επιγραφή: «Η ΣΤΑΥΡΩΣΙΣ ».

Η διάταξη των αυστηρά κυρίων προσώπων της παράστασης ακολουθεί τη σύνθετη εικονογραφία του θέματος[931]. Η απεικόνιση του Εσταυρωμένου, στη σύμμετρη αυτή παράσταση, ακολουθεί την καθιερωμένη με καμπύλη απόδοση του σώματός Του[932], όπως αυτή απαντά σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό τόσο σε μνημεία του 16ου [933], όσο και του 17ου αιώνα[934]. Η τοποθέτηση του σταυρού του Χριστού σε πρώτο επίπεδο και σε μεγαλύτερο αναλογικά μέγεθος σε σχέση με τους δύο άλλους ακολουθεί ένα σχεδόν παγιωμένο από το 16ο αιώνα τρόπο απεικόνισης που, δυτική μεν δημιουργία, εισήχθη στον Άθω με τη Σταύρωση της Κουτλουμουσίου[935]. Οι προσωποποιημένες μορφές του Ηλίου και της Σελήνης, προέρχονται από τη δυτική παράδοση[936] όπως άλλωστε και η απεικόνιση της γονατιστής Μαγδαληνής να αγκαλιάζει το σταυρό[937]. Αξιοπρόσεκτο δε είναι ότι στα μνημεία των Αγράφων, κατά τον 17ο αιώνα, απουσιάζει η συγκεκριμένη απεικόνιση[938], παρόλο που ήδη είναι γνωστή τόσο στο Θεσσαλικό[939], όσο και στον Ηπειρωτικό χώρο[940]. Αντίθετα,

---

[931] Για τον τύπο αυτό βλ. κυρίως Millet G., Recherches, 450 - 455 και Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, 133.

[932] Η απόδοση με καμπύλη του σώματος του Χριστού ανήκει στην Υστεροβυζαντινή παράδοση και αποδίδεται στην τάση για ρεαλισμό, όπως αυτή εμφανίζεται στα μνημεία του 14ου αιώνα, όπως ο Άγιος Νικόλαος του άρχοντα Κυρίτζη Καστοριάς, η Zica και η Gracanica (Millet G, ό.π., 407 - 410, πίν. 429, 430 και 431 αντίστοιχα).

[933] Για παράδειγμα, στα καθολικά των Ι.Μονών Μεγίστης Λαύρας (Millet G., Athos, πίν. 129. 1 - 2), Κουτλουμουσίου (ό.π., πίν. 162.1), Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, εικ. 98), Φιλανθρωπηνών (1542) (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 66), Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, πίν. 33), Βαρλαάμ (Γούναρης Γ., ό.π., πίν. 45β), Οσίου Νικάνορα Ζάβορδας (Μιχαϊλίδης Μ., Νέα στοιχεία, εικ. 9), Γηρομερίου (1568 - 1590) (Τσιουρής Ι., Μονή Γηρομερίου, πίν. 27) και στην Παναγία Ρασιώτισσα (Γούναρης Γ., ό.π., πίν. 31β - 32α).

[934] Για παράδειγμα, στα καθολικά των μονών Πέτρας (1625) (Σδρόλια, Ι.Μ. Πέτρας, πίν. 97) και Ρεντίνας (1662) (ανέκδοτη φωτογραφία), στο ναό του Αγίου Νικολάου Βίτσας Ζαγορίου (1618 - 19) (Τούρτα Α., Οι ναοί, πίν. 8) και στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ (1637) (Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, πίν. Ζ').

[935] Χατζηδάκης Μ., ό.π., 72

[936] Πρόκειται για δάνειο από τη δυτική τέχνη και απαντάται για πρώτη φορά, σε έργο της μεταβυζαντινής εποχής, στη γνωστή γοτθίζουσα εικόνα Σταύρωσης του Παβία (β' μισό 15ου αιώνα). Για το θέμα βλ. Χατζηδάκης Μ., ό.π., 72 και Χατζηδάκη Ν., Εικόνες, 32 - 32, πίν. 20.

[937] Για την προέλευση της συγκεκριμένης απεικόνισης της Μαγδαληνής και το χρόνο εισαγωγής της στη μεταβυζαντινή ζωγραφική, με το έργο των Κονταρήδων στους ναούς του Αγίου Δημητρίου και της Μεταμορφώσεως της Βελτσίστας βλ., Stavropoulou - Makri A., Crucifixion, 244, υποσ. 24 - 25, όπου σχετικά παραδείγματα έργων και βιβλιογραφία.

[938] Σδρόλια Στ., ό.π., 180, υποσ. 73.

[939] Ενδεικτικά, σε φορητή εικόνα Σταύρωσης της Ι.Μ. Δουσίκου (16ος αιώνας) (αδημοσίευτη), στον Ι.Ν. Κοιμήσεως της Θεοτόκου Καλαμπάκας (1573) (Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, πίν. ΙΓ'. 2) και στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ (ό.π., πίν. Ζ').

[940] Για παράδειγμα, στον Άγιο Δημήτριο (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, πίν. 62a - b, 63a, της ιδίας, Crucifixion, πίν. 2) και στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 79 - 80, πίν. 26 - 29, της ι-

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

από τη βυζαντινή παράδοση προέρχεται το θέμα της λιποθυμίας της Παναγίας και των γυναικών που της παραστέκονται[941]. Στην περιοχή των Αγράφων, κατά τον προηγούμενο αιώνα, θα συναντήσουμε τη λιπόθυμη μεν, αλλά όρθια ακόμη Παναγία[942] μόνο στην Ι.Μ. Πέτρας (1625) και στην Ι.Μ. Ρεντίνας (1663)[943].

Ενδιαφέρον παρουσιάζουν και οι στάσεις των δύο ληστών με την τελείως άβολη κύρτωση του σώματός τους[944] και τον τρόπο με τον οποίο γυρνούν, με τη βοήθεια σχοινιού, τα κάτω άκρα προς τα πίσω. Θα μπορούσε να αποδοθεί σε πρωτότυπη προσπάθεια του ζωγράφου για ρεαλιστική απεικόνιση, εάν δεν υπήρχε παρόμοια απόδοση στο ναό των Τριών Ιεραρχών Στεμνίτσας Αρκαδίας (1715)[945], γεγονός που μας οδηγεί στην υπόθεση της ύπαρξης κάποιου κοινού προτύπου. Το φωτοστέφανο που φέρει ο Δύσμας συναντάται το 16ο αιώνα σε μνημεία της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος[946], που επηρεάζουν αρκετούς ζωγράφους του 17ου[947] για να παγιωθεί, όπως φαίνεται, κατά 18ο αιώνα[948].

Ένα άλλο σημαντικό εικονογραφικό στοιχείο, είναι η ύπαρξη των δύο ιππέων εκατέρωθεν του Σταυρού, εκ των οποίων ο ένας λογχίζει τα πλευρά του Ιησού και ο άλλος του προσφέρει «σπόγγον όξους». Παρόμοια εικονίζονται στην Ι.Μ. Αγίου Παντελεήμονα Αγιάς (1721)[949], έργο του μοναχού Γαβριήλ από την Πελοπόννησο και στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης. Η απεικόνιση των δύο αυτών μορφών δε στάθηκε δυνατό να εντοπιστεί σε άλλη περιοχή του ευρύτερου Ελληνικού χώρου, με τα μέχρι σήμερα δημοσιευμένα έργα, παρά μόνο στην Ι.Μ Ραβενίων Δρόπολης (1622)[950], στην Μεσσηνία, στην Ι.Μ. Βουλκάνου (1608)[951], έργο των Μόσχων, στο ναό της Παναγίας της Εν-

---

δίας, Crucifixion, 242 - 243, πίν.1), στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα Α., Οι ναοί, πίν. 8). Για την ίδια απεικόνιση σε ναούς κυρίως της Ρουμανίας, βλ. Stavropoulou - Makri A., ό.π., 246, υποσ. 26, Τούρτα Α., ό.π., 112, και Vasiliu A., Brancovan Mural Painting, 45 κ.ε.

[941] Πελεκανίδης Στ., Χρονολογικά προβλήματα,152. Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, 46, Stavropoulou - Makri A., Crucifixion, 242 - 243. Επίσης, Neff A., The Pain of Compassio, 254 κ.ε., όπου διαπραγματεύεται το θέμα της λιποθυμίας της Παναγίας, όπως αυτό αποδόθηκε στη δυτική, κυρίως, τέχνη, σε σχέση και με κείμενα της Μεσαιωνικής Δύσης.

[942] Η έτοιμη να καταρρεύσει Παναγία εικονίζεται και στην περιοχή της Καστοριάς, στο ναό της Παναγίας του άρχοντα Αποστολάκη (1605 - 1606) (Παϊσίδου Μ., Καστοριά , 81 - 82).

[943] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 179 - 160, υποσ. 73.

[944] Σύμφωνα με τη βυζαντινή παράδοση, η παραμόρφωση ενός σώματος αποβλέπει στην εξωτερίκευση της κατάπτωσης της ψυχής του εικονιζόμενου (Πελεκανίδης, Χρονολογικά προβλήματα, 152).

[945] Η αγιογράφηση του ναού έγινε από τον κρητικό ζωγράφο Πέτρο Πεδιώτη (Παπαθανασόπουλος Θ., Η εκκλησία των Τριών Ιεραρχών, πίν. 8, όπου και σχετική βιβλιογραφία για το έργο των ζωγράφων αυτών).

[946] Για παράδειγμα στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 66), στην Ι.Μ. Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 82 - 86, πίν. 33), στην Ι.Μ. Βαρλαάμ (Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, πίν. 45β), στην Ι.Μ. Ζάβορδας (Μιχαϊλίδης Μ., Νέα Στοιχεία, εικ. 9) και στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, πίν 26. Της ιδίας,Crucifixion, πίν.1).

[947] Ενδεικτικά, στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα Α, Οι ναοί, πίν. 8), στην Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., ό.π., πίν. 98) και στην Ι.Μ. Ρεντίνας (αδημοσίευτη).

[948] Η παρατήρηση αυτή επιβεβαιώνεται, καθώς σε κανένα μνημείο από τα συμπαραβαλλόμενα δεν παρουσιάζεται ο Δύσμας χωρίς φωτοστέφανο.

[949] Η σκηνή είναι αδημοσίευτη. Για το εικονογραφικό πρόγραμμα του καθολικού βλ. Koumoulides J. - Walter C., The Monastery of Saint Pantelehmon,1 - 11.

[950] Γιακουμής Γ., Μονή Ραβενίων, πίν. 49.

[951] Καλοκύρης, Βυζαντιναί Εκκλησίαι, 135 - 137, πίν. 70.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

νιάμερης του Βαχού (17ος αι.)[952] και στο ναό των Εισοδίων της Θεοτόκου Αρτεμισίας (1713)[953], καθώς επίσης στη Μάνη[954] και την Αρκαδία[955], σε ναούς του 18ου αιώνα. Η απεικόνιση των δύο συγκεκριμένων έφιππων είναι άγνωστη τόσο στους ζωγράφους της Κρητικής Σχολής, όσο και σε αυτούς της Βορειοδυτικής Ελλάδος. Η εμφάνισή τους στις αρχές του 17ου αιώνα στην Ι.Μ. Βουλκάνου και η μετέπειτα διάδοσή τους οφείλεται στο συμφυρμό του νέου εικονογραφικού σχήματος της Σταύρωσης, που εισήγαγαν οι Κονταρήδες, με τις σποραδικές απεικονίσεις έφιππων από Κρητικούς ζωγράφους[956] και την επιρροή δυτικών έργων[957]. Η πληθώρα, λοιπόν, της απεικόνισης των δύο αυτών έφιππων μορφών στην περιοχή της Πελοποννήσου, ήδη από τις αρχές του 17ου αιώνα, μας οδηγεί στην πιθανότητα είτε να δημιουργήθηκε εκεί ο εικονογραφικός αυτός τύπος και στη συνέχεια να έγινε γνωστός και σε άλλες περιοχές καθώς και στον Διονύσιο τον εκ Φουρνά, ο οποίος αναφέρει στο έργο του τις δύο αυτές μορφές[958], είτε οι ζωγράφοι να αντλούν από ένα άγνωστο σε εμάς κοινό πρότυπο. Θα πρέπει, όμως, εδώ να σημειωθεί ότι η εικονογραφική τους απόδοση, στο έργο του Θεοδώρου, διαφέρει αισθητά από όλες τις συμπαραβαλλόμενες παραστάσεις καθώς ο ίδιος τις τονίζει με την προβολή τους σε πρώτο επίπεδο και σε μέγεθος μεγαλύτερο απ'ό,τι στις άλλες σκηνές. Κατά τον ίδιο τρόπο προβάλλονται και στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης (εικ. 320) καθώς και στη Σκήτη της Ξενοφώντος, με τη διαφορά ότι στην τελευταία εικονίζεται μόνο ο «λογχοφόρος».

Συμπερασματικά, λοιπόν, ο Θεόδωρος Ιερέας, για την παράσταση της Σταύρωσης, ακολουθεί ένα εικονογραφικό σχήμα σύμφωνο με την περιγραφή της Ερμηνείας, το οποίο συναντάται κυρίως στην Πελοπόννησο και διαμορφώνεται από την παράδοση της Κρητικής Σχολής και την πρόσμιξη τόσο στοιχείων της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος, όσο και δυτικών, όπως αυτά διαμορφώθηκαν μέσα στον 17ο αιώνα. Με παρόμοιο εικονογραφικό τύπο, στην περιοχή της Θεσσαλίας, αποδίδεται η σκηνή μόνο στο καθολικό της Ι.Μ. Αγίου Παντελεήμονα Αγιάς[959] και στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης.

---

[952] Μενενάκου Σ., Εντοίχια ζωγραφική στη Μάνη, 136, πίν. 95α.

[953] Καλοκύρης, ό.π., πίν. 218α.

[954] Πρόκειται για τους ναούς της Μεταμορφώσεως (1725) και Αγίου Νικολάου Γέρμας (1752), την Ι.Μ. Αγίου Γεωργίου στο Σκούταρι (1737) και το ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου Τσεροβάς (1786) (Μενενάκου Σ., Εντοίχια ζωγραφική στην Μάνη, πίν. 34α, 90α, 44β και 81β αντίστοιχα).

[955] Στο ναό των Τριών Ιεραρχών Στεμνίτσας (1715), έργο του κρητικού ζωγράφου Πέτρου Πεδιώτη (Παπαθανασόπουλος Θ., Η εκκλησία των Τριών Ιεραρχών, πίν. 8).

[956] Για παράδειγμα, στην αδημοσίευτη φορητή εικόνα Σταύρωσης της Ι.Μ. Δουσίκου (Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 129 - 133), στην Κοίμηση της Καλαμπάκας (ό.π., πίν. ΙΓ') και στην Ι.Μ. Γηρομερίου (Τσιουρής Ι., Μονή Γηρομερίου, πίν. 27). Στην εικόνα της Ι.Μ. Δουσίκου και στην Κοίμηση της Καλαμπάκας, ο λογχοφόρος εικονίζεται πίσω από τα τείχη, ενώ στη Ι.Μ. Γηρομερίου, δίπλα στο σταυρό, σε στάση παρόμοια με αυτήν της κυπριακής εκκλησίας της Ποδίθου (1502) (Stylianou A. And J., Cyprus, 103 - 104, πίν. 49, Karageorgis V., Byzantine Art of Cyprus, 32, πίν. XXXVII), χαρακτηριστικό της κοινής δυτικής τους καταγωγής. Επίσης στη Σταύρωση του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ (Σαμπανίκου Ε., ό.π., πίν. Ζ') και στη φορητή εικόνα του Κωνσταντίνου Παλαιοκαπά (Μπορμπουδάκης Μ., Σταύρωσις, 520, πίν. 166).

[957] Για παράδειγμα η Σταύρωση του Sadeler (Ρηγόπουλος Ι., Θεόδωρος Πουλάκης, πίν. 72).

[958] Ερμηνεία, 107 - 108. Οι δύο αυτοί ιππείς εικονίζονται και στην Ι.Μ. Δομιανών, έργο των Γεώργιου Γεωργίου και Γεώργιου Αναγνώστου.

[959] Η σκηνή είναι αδημοσίευτη.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Στα περισσότερα μνημεία των Αγράφων[960] απαντάται ένας ενιαίος και λιτός τύπος Σταύρωσης (εικ. 410, 486), όπου εικονίζονται μόνο ο Εσταυρωμένος και οι δύο ληστές, η Παναγία με τις Μυροφόρες, ο Ιωάννης με το Λογγίνο και το τείχος της Ιερουσαλήμ, χωρίς το χαρακτηριστικό θόλο του Ναού του Σολομώντος. Στα μνημεία αυτά οι διαφορές είναι επουσιώδεις και εντοπίζονται κυρίως στην προσθαφαίρεση δευτερευόντων προσώπων[961]. Σε δύο, όμως, μνημεία, στις Ι.Μ. Σπηλιάς (εικ. 503) και Δροσάτου, σαφής είναι ο επιρροή του εικονογραφικού τύπου που διαμορφώθηκε από τους Κονταρήδες στη Βελτσίστα. Τέλος, στο παρεκκλήσιο του Τιμίου Σταυρού της Ι.Μ. Ρεντίνας (εικ. 451), ως Σταύρωση παρουσιάζεται η Προσήλωση στο Σταυρό, σε ένα εικονογραφικό σχήμα που ακολουθεί παραστάσεις φορητών εικόνων, επηρεασμένων από δυτικά έργα[962].

Η Εις Άδου Κάθοδος.

Στο κέντρο της παράστασης (εικ. 142), ο Χριστός, σχεδόν μετωπικός, με ελαφρά στροφή του σώματος προς τα αριστερά, αλλά με έντονη της κεφαλής, περιβαλλόμενος από τριπλή δόξα και πατώντας στις πύλες του Άδη εγείρει από τις σαρκοφάγους τον Αδάμ και την Εύα που εικονίζονται εκατέρωθεν Αυτού. Γύρω από τους δύο Προπάτορες παριστάνονται άγιοι και προφήτες ενώ στο βάθος παρακολουθούν τα τεκταινόμενα πλήθος αγγέλων. Στα πόδια, τέλος, του Κυρίου δύο άγγελοι αλυσοδένουν το Σατανά. Η σκηνή επιγράφεται: «Η ΑΝΑΣΤΑΣΙΣ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ».

Η σκηνή[963] αποδίδεται σύμφωνα με το συμμετρικό τύπο[964], που απαντάται πολύ συχνά στην μεταβυζαντινή εντοίχια ζωγραφική[965]. Η σχεδόν μετωπική μορφή του Χριστού και οι φλόγες της

---

[960] Πρόκειται για τους ναούς της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Βατσουνιάς (1708), Αγίου Γεωργίου Ρεντίνας (1719), Αγίας Παρασκευής Πετροχωρίου (1734), την Ι.Μ. Φραγκίστας (1736), το ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Πετροχωρίου (1736), το ναό του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου Δρακότρυπας (1741), τα καθολικά της Ι.Μ. Βράχας (1758) και της Ι.Μ. Κώστη (1759), καθώς και το ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ Μάραθου (1791). Επίσης, ο εικονογραφικός τύπος της Σταύρωσης στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου της Ι.Μ. Κορώνας (1739) δε διαφέρει από αυτόν του καθολικού της ίδιας μονής με τη διαφορά ότι παραλείπονται η Ανάβαση στο Σταυρό και η Αποκαθήλωση, που συναπεικονίζονται στο πρότυπο.

[961] Οι Προφήτες Μωυσής και Ησαΐας εικονίζονται μόνο στο παρεκκλήσιο του Προδρόμου της Ι.Μ. Κορώνας και στην Ι.Μ. Κώστη. Επιπλέον, στην Ι.Μ. Φραγκίστας και στο παρεκκλήσιο της Κορώνας παριστάνονται δύο πεζοί στρατιώτες εκ των οποίων ο ένας καρφώνει με λόγχη το σώμα του Χριστού, ενώ ο άλλος του προσφέρει «σπόγγον όξους». Στο ναό του Προδρόμου Δρακότρυπας, ο Δύσμας βρίσκεται στα δεξιά της παράστασης, προφανώς λογω λανθασμένης τοποθέτησης του ανθιβόλου, ενώ στην Κοίμηση της Θεοτόκου Πετροχωρίου ένας άγγελος συγκεντρώνει σε δισκοπότηρο το «αίμα και ύδωρ» του Χριστού που ρέει από το πλευρό του.

[962] Ενδεικτικά, η φορητή εικόνα του Margazini (Chatzidakis M., Icones, 151, πίν. 134), η φορητή εικόνα του Αλεξάνδρου Γρυπάρη (Ρηγόπουλος Γ., Φλαμανδικές επιδράσεις, 200, πίν. 127) και η φορητή εικόνα του Μιχαήλ Πρέβελη (1751) (ό.π., 202 - 205, πίν. 129 - 1).

[963] Η Κάθοδος του Χριστού στον Άδη αναφέρεται μόνο στο Ευαγγέλιο του Νικοδήμου, όπου, όμως, δε γίνεται μνεία της Εύας, Tischendorf, Evangelia Apocrypha, 323 κ.ε.

[964] Για τον εικονογραφικό αυτόν τύπο (IV) βλ. kartsonis A., Anastasis, 8 - 9 και Δεληγιάννη - Δωρή Ε., Παλαιολόγεια εικονογραφία, 404 κ.ε.

[965] Ενδεικτικά, στις Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας, Διονυσίου και Δοχειαρείου (Millet G., Athos, πίν. 129.1, 197.1 και 223.1), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 141), Φιλανθρωπηνών (Αχειμαστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 91 - 93, πίν. 12), Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 97 - 101, πίν. 37), στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 100 - 102, πίν. 35b), στους Αγίους Αποστόλους Καστοριάς (Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, 56 - 60, πίν. 10β), στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

δόξας απαντώνται προηγουμένως στους ναούς του Αγίου Μηνά Μονοδενδρίου και Αγίου Νικολάου Βίτσας που ακολουθούν πρότυπα του 16ου αιώνα, όπως οι Άγιοι Απόστολοι και η Ρασιώτισσα Καστοριάς και η Μεταμόρφωση Βελτσίστας. Από την ίδια εικονογραφική παράδοση αντλούνται και οι μορφές του Αδάμ, που προβάλλει εμφαντικά το αριστερό του πόδι και της Εύας[966], με το έντονα γερασμένο πρόσωπο και τα λυτά μαλλιά. Οι δύο όμιλοι των Δικαίων εικονίζονται πολυπληθείς[967], όπως άλλωστε συμβαίνει σε μνημεία του 17ου αιώνα της ίδιας περιοχής[968]. Επίσης, πολυπληθείς είναι και οι δύο ομάδες αγγέλων που καλύπτουν το βάθος της σκηνής. Η παρουσία τόσων πολλών αγγέλων δεν απαντάται συχνά[969], αναφέρεται ωστόσο στην Ερμηνεία[970] και θα πρέπει να αποδοθεί σε επιρροή αναστάσιμων ύμνων[971], αλλά και της εικονογραφικής παράδοσης της Κρητικής Σχολής. Ως αριθμός, οι δύο άγγελοι που αλυσοδένουν το Σατανά και ο τρόπος απόδοσης του σώματός του, με την πλάτη στο χάος απαντώνται, επίσης, στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας και στον Άγιο Μηνά[972] Μονοδενδρίου μαρτυρώντας την προέλευση του προτύπου[973].

Ο ζωγράφος, λοιπόν, για την απόδοση της Ανάστασης του Χριστού ακολουθεί εικονογραφικό τύπο επηρεασμένο, κυρίως, από την παράδοση της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος. Παρόμοια εικονίζεται η σκηνή στον Άγιο Γεώργιο και τους Αγίους Αποστόλους Αγιάς, στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης[974], καθώς και στις Ι.Μ. Σπηλιάς και Δροσάτου.

Στην Ι.Μ. Σπηλιάς, όμως, όπως και στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης, παράλληλα με την Εις Άδου Κάθοδο παριστάνεται και η δυτικού τύπου Ανάσταση του Χριστού[975]. Η παράλληλη και σύγχρονη αυτή παράθεση δύο διαφορετικών εικονογραφικών τύπων για την απόδοση της Ανα-

---

Ι.Μ. Βαρλαάμ (Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 133 - 135, πίν. 57) σε έργα Λινοτοπιτών ζωγράφων (Τούρτα Α., Οι ναοί, 116 - 118, πίν. 12, 64β και 65) αλλά και σε ικανό αριθμό ναών του 17ου αιώνα της περιοχής των Αγράφων (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 181 - 183, πίν. 99).

966 Για τη θεολογική σύνδεση και ταύτιση της Παναγίας ως νέας Εύας και την επιρροή της σκέψης αυτής στην εικονογραφία της Ανάστασης, βλ. Der Nersessian S., Program and iconography, 321 κ.ε.

967 Η απεικόνιση του Δαυίδ στον αριστερό όμιλο, πίσω από την Εύα, περισσότερο θα πρέπει να αποδοθεί σε προσπάθεια ισσοροπίας της σκηνής, εκ μέρους του ζωγράφου, παρά σε γνώση παλαιοτέρων και σχετικά σπάνιων περιπτώσεων, όπως για παράδειγμα συμβαίνει στη Lesani, στο παρεκκλήσιο των Αποστόλων στον Άγιο Νικόλαο Bolnica Αχρίδας (Subotic C., Ohrid, πίν. 50 και 75 αντίστοιχα) και στον Άγιο Νικόλαο Μαγαλειού Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 105).

968 Για παράδειγμα, στην Ι.Μ. Πέτρας και στην Ι.Μ. Βλασίου (Σδρόλια Στ., ό.π., πίν. 99 και 241 αντίστοιχα).

969 Ενδεικτικά στις Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας και Διονυσίου (Millet G., Athos, πίν. 129.1 και 197.1 αντίστοιχα). Για το θέμα, αντίστοιχα, της απεικόνισης των επτά αγγέλων που προσωποποιούν τις αρετές, στην παράσταση της Ανάστασης, σε μνημεία της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος βλ. Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, 137 - 138, Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 99 - 100, Semoglou A., Saint - Nicolas, 62.κ.ε.

970 Ερμηνεία,110.

971 «*Σύν άρχαγγέλοις ύμνήσωμεν Χριστοῦ την Ανάστασιν...*», Πεντηκοστάριον, 9. Για την υμνογραφία της Αναστάσεως και την επιρροή της στην εικονογράφιση της σκηνής βλ. Ξυγγόπουλος Α., Ο υμνολογικός εικονογραφικός τύπος, 113 κ.ε., ιδ. 118 κ.ε.

972 Τούρτα Α., ό.π., πίν. 64β και 65 αντίστοιχα.

973 Πρβλ. τις παραστάσεις των Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών και Ντίλιου, καθώς και του ναού της Μεταμορφώσεως Βελτσίστας.

974 Δεριζιώτης Λ., Ο ιερός ναός, πίν. 12 - 13.

975 Για την εικονογραφική απόδοση του δυτικής προέλευσης εικονογραφικού τύπου της Αναστάσεως, στα συγκεκριμένα μνημεία βλ. παρακάτω, σελ. 151.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

στάσεως δεν είναι συχνή, αν και απαντά ήδη από τον 16ο αιώνα με την φορητή εικόνα JHS του Ρίτζου[976] αλλά και σε εντοίχια έργα της Κύπρου[977]. Κατά τον 17ο αιώνα παρατηρείται παρόμοιος συνδυασμός σε μνημεία της Αιτωλοακαρνανίας[978] και των Αγράφων[979]. Κατά τον 18ο αιώνα απαντά συχνότερα, όπως για παράδειγμα, σε εντοίχια έργα του Αγίου Όρους[980] και στη Σερβική τέχνη[981], ενώ στην περιοχή των Αγράφων, στην Ι.Μ. Δομιανών (εικ. 478) και στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Μάραθο. Πρόκειται, πιστεύουμε, για νοηματική διαφοροποίηση των δύο αυτών εικονογραφικών τύπων, με το βυζαντινό να απεικονίζει ακριβώς αυτό που η επιγραφή του αναφέρει και το δυτικό να αποδίδει πραγματικά την Ανάσταση[982], όπου αυτοί εικονίζονται μαζί. Άλλωστε και ο άγιος Νικόδημος ο Αγιορείτης θεωρεί δεδομένη την διαφοροποίηση των δύο αυτών σκηνών και μέμφεται τους ζωγράφους που αποδίδουν την Ανάσταση χρησιμοποιώντας την Εις Άδου Κάθοδο[983]. Επίσης, ενισχυτικό της διαφοροποιημένης εννοιολογικής χρήσης του δυτικού τύπου θεωρούμε και το γεγονός της χρήσης, συνήθως, της λέξης «Ανάσταση» για τη σκηνή της Εις Άδου Καθόδου[984], μόνον όταν δεν συνυπάρχει ο δυτικός τύπος, αλλά και της χρονολογικής τοποθέτησης των δύο σκηνών, με τη δυτική να έπεται της βυζαντινής, όταν παρατίθενται και οι δύο μαζί.

Στην πλειοψηφία των υπολοίπων ναών της περιοχής των Αγράφων ακολουθείται ο συμμετρικός εικονογραφικός τύπος, με εξαίρεση το παρεκκλήσιο του Τιμίου Σταυρού της Ι.Μ. Ρεντίνας (εικ. 451) και το ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Μάραθο (εικ. 486), όπου αποδίδεται η σκηνή σύμφωνα με το δυτικό τύπο, της απεικόνισης δηλ. του Χριστού να ίσταται υπεράνω της κλειστής σαρκοφάγου[985]. Από τα μνημεία αυτά, και εκτός του παρεκκλησίου της Ι.Μ. Ρεντίνας και του να-

---

[976] Παλιούρας Α., Η δυτικού τύπου Ανάσταση του Χριστού, 395 κ.ε., πίν. 7, Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Δύο εικόνες, 110 κ.ε., πίν.5, της ιδίας, JHS, 556 - 557, πίν. 206, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[977] Στο ναό του Αρχαγγέλου (Παναγίας) στον Γαλατά (1514) και στο ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Κούρνταλι (αρχές 16ου αι.) (Παλιούρας Α., Η δυτικού τύπου Ανάσταση, 394, με σχετική βιβλιογραφία).

[978] Ενδεικτικά, στο ναό της Ζωοδόχου Πηγής στο Αρχοντοχώρι Ξηρομέρου (Παλιούρας Α., Η δυτικού τύπου Ανάσταση, 391, πίν. 2 - 3).

[979] Βλ. τις παραστάσεις του καθολικού της Ι.Μ. Ρεντίνας (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 183).

[980] Το ίδιο συμβαίνει στα καθολικά των Ι.Μ. Φιλοθέου και Ξενοφώντος, καθώς και στα Κυριακά των Σκήτεων της Αγίας Άννας και Ξενοφώντος (Τσιγάρας Γ., Οι ζωγράφοι, 133 κ.ε).

[981] Για παράδειγμα στο καθολικό της μονής Draca (1735) (Milisavljevic, Draca, σχ. σελ. 30) και σε φορητή εικόνα της Ι.Μ. Αγίας Τριάδος στην Pljevlja (μέσα 18ου αι.) (Petkovic Sr., Pljevlja, πίν. 42).

[982] Σύμφωνα με τον Τριανταφυλλόπουλο (Kerkyra, 238 - 239) ο βυζαντινός τύπος εικονίζει τη λύτρωση των κεκοιμημένων από τα δεσμά του Διαβόλου και ο δυτικός τη νίκη του Χριστού επί του θανάτου. Επίσης προχωρά σε εννοιολογικό και θεολογικό διαχωρισμό των δύο παραστάσεων, που θεωρεί δεδομένο, ο συγγραφέας, στη σκέψη των ζωγράφων, όσο και σε εθνική προέκταση και συμβολισμό των δύο αυτών σκηνών σχετικά με την απελευθέρωση του υπόδουλου Γένους.

[983] «...*Ἀνάστασις γάρ καί εἰς Ἅδην κατάβασις μεγάλην ἔχουσι τήν διαφοράν*» (Νικοδήμου Αγιορείτου, Πηδάλιον, 321).

[984] Χαρακτηριστικό είναι ότι σε όσα μνημεία των Αγράφων, κατά το 18ο αιώνα, υπάρχει η Εις Άδου Κάθοδος, αυτή επιγράφεται ως «Ανάστασις». Πρβλ. και ναούς του 17ου αιώνα, της ίδιας περιοχής (Σδρόλια, Ι.Μ. Πέτρας, 181 κ.ε). Επίσης, στην Αγία Παρασκευή Πετροχωρίου η σκηνή της Κουστωδίας αποδίδεται με τη δυτικού τύπου Ανάσταση του Χριστού και στην οποία κάτω από την επιγραφή «Η ΚΟΥΣΤΩΔΙΑ» αναγράφεται:«Η ΑΝΑΣΤΑΣΙΣ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ».

[985] Ενδεικτικό της ευρείας διάδοσης στον ορθόδοξο κόσμο του δυτικού τύπου της Αναστάσεως αποτελεί η περιγραφή από τον Καισάριο Δαπόντε ενός ονείρου του, για το οποίο αναφέρει: «....*ἐνυπνιάσθην, καί εἶδον ἀπάνω εἰς*

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ού στον Μάραθο, διαφοροποιείται και η παράσταση στην Κοίμηση της Θεοτόκου Πετροχωρίου (εικ. 377), όπου ακολουθείται εικονογραφικός τύπος όμοιος με αυτόν των Ι.Μ. Ντίλιου[986] και Βαρλαάμ[987] και του παρεκκλησίου του Αγίου Νικολάου της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας[988], χαρακτηριστικό του οποίου αποτελεί η παρουσία των αγγέλων - αρετών.

Η Ψηλάφηση του Θωμά.

Στο κέντρο της σκηνής (εικ. 143) ο Χριστός γέρνοντας ελαφρά και υψώνοντας το δεξιό του χέρι αποκαλύπτει τη λογχισμένη του πλευρά. Από τα αριστερά με έντονο βηματισμό έρχεται ο Θωμάς που απλώνει το χέρι του να αγγίξει την πληγή. Εκατέρωθεν των δύο πρωταγωνιστών εικονίζονται οι Απόστολοι να παρακολουθούν με κινήσεις απορίας. Το επεισόδιο διαδραματίζεται μπροστά σε κτίσμα με θόλο, ενώ πίσω από τους Αποστόλους προβάλλουν πολυόροφα κτίρια[989]. Επιγράφεται δε «Η ΨΗΛΑΦΗΣΙΣ ΤΟΥ ΘΩΜΑ».

Ο ζωγράφος ακολουθεί εικονογραφικό τύπο καθιερωμένο, ήδη, στην παλαιολόγεια εποχή[990] και ο οποίος διαμορφώνεται οριστικά από τους Κρητικούς ζωγράφους με σταθμό την παράσταση της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας[991]. Η σχεδόν ακίνητη μορφή του Χριστού, το υποπόδιο στο οποίο πατά, οι όμιλοι των Μαθητών αλλά και τα οικοδομήματα ακολουθούν τον εικονογραφικό τύπο της Κρητικής Σχολής[992]. Η έντονη ύψωση, όμως, του χεριού του Κυρίου και η κίνηση του Θωμά θυμίζουν περισσότερο τον τρόπο απεικόνισης που ακολουθούν οι ζωγράφοι της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος[993], παρά αυτόν των Κρητικών έργων, στα οποία το χέρι του Χριστού είναι ελαφρώς ανασηκωμένο και ο Θωμάς αποδίδεται με μία συγκρατημένη κίνηση. Η παράλληλη αυτή χρήση επιμέρους στοιχείων επάνω σε ένα καθιερωμένο εικονογραφικό τύπο της Κρητικής

τόν οὐρανόν κατά ἀνατολάς τόν τίμιον σταυρόν, μέγεθος ὡς τελείου ἀνδρός, λαμπρόν καί φωτεινόν, ἔχοντα καί παντιέραν, ὡς ζωγραφίζομεν τόν δεσπότην Χριστόν ἀναστάντα ἀπό τοῦ τάφου καί κρατοῦντα σταυρόν μέ παντιέραν, τό λεγόμενον κυρίως τρόπαιον.» (Καδάς Σ., Χειρόγραφο, 209).

[986] Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 97 - 101, πίν. 37.

[987] Garidis M., La peinture, πίν. 34.

[988] Semoglou A., Saint Nicolas, 60 κ.ε., πίν. 29a - b.

[989] Η απεικόνιση της Ψηλάφησης του Θωμά σε εξωτερικό χώρο δε συμφωνεί με τον Ευαγγελιστή Ιωάννη (κ', 26), ο οποίος αναφέρει ότι το γεγονός αυτό έγινε εντός κτιρίου, αλλά ακολουθεί τον καθιερωμένο μεταβυζαντινό εικονογραφικό τύπο.

[990] Για παράδειγμα, στον Άγιο Δημήτριο στο Cucer και στο Staro Nagoritsino (Millet - Frolow, Yougoslavie III, πίν. 31.1 και 97.1 αντίστοιχα), καθώς και στο Mateic (Millet - Velmans, Yougoslavie IV, πίν. 43, εικ. 88). Επίσης, βλ. Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 102 - 103, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[991] Chatzidakis M., Icones, 23.

[992] Για παράδειγμα, στις Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας, Μολυβοκκλησιάς και Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 119.3, 154.2 και 223.3 αντίστοιχα), Μεγάλου Μετεώρου (Σοφιανός Δ., Μετέωρα, εικ. σελ. 128) και στο ναό της Μεταμορφώσεως Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, πίν. 36a).

[993] Οι ζωγράφοι της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος ακολουθούν, συνήθως, έναν εικονογραφικό τύπο το πρότυπο του οποίου εντοπίζεται σε φορητή εικόνα της εποχής του Δεσποτάτου της Ηπείρου και η οποία βρίσκεται, σήμερα, στην Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου. Για το θέμα βλ., Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 174 - 175, Παλιούρας Α., Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία, 126 - 130, Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 103.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Σχολής δεν ξενίζει, στη συγκεκριμένη σκηνή, καθώς απαντάται ήδη στον 16ο αιώνα[994] για να γενικευθεί ο συμφυρμός αυτός κατά τον 17ο αιώνα, ειδικά στην ίδια περιοχή[995].

Παρόμοια με την παράστασή μας εικονίζεται η Ψηλάφηση του Θωμά στον Άγιο Γεώργιο και στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς[996], στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης, στην Ι.Μ. Σπηλιάς, στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης και στην Ι.Μ. Δροσάτου· με τη διαφορά ότι στους δύο τελευταίους ναούς οι Απόστολοι αποδίδονται, λόγω άνεσης χώρου, με ατομικά προσωπογραφικά χαρακτηριστικά και όχι προοπτικά, όπως συμβαίνει στα υπόλοιπα μνημεία της ομάδος αυτής.

Από τους υπόλοιπους ναούς των Αγράφων, επιρροή του εικονογραφικού σχήματος της Κρητικής Σχολής παρατηρείται μόνο στην Αγία Παρασκευή Πετροχωρίου και στην Ι.Μ. Δομιανών. Αντίθετα, στον Άγιο Γεώργιο και στον Άγιο Νικόλαο Ρεντίνας, στην Κοίμηση Πετροχωρίου (εικ. 378), στην Ι.Μ. Κώστη, στο Μάραθο και στο παρεκκλήσιο του Τιμίου Σταυρού της Ι.Μ. Ρεντίνας ακολουθείται ο εικονογραφικός τύπος της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος. Αξιοπρόσεκτη δε είναι η σκηνή του Αγίου Νικολάου Ρεντίνας (εικ. 369) για την απεικόνιση της Μαρίας Παλαιολογίνας, εικονογραφικό στοιχείο που απαντά σε περιορισμένο αριθμό έργων[997].

Η Ανάληψη.

Στο κέντρο της σκηνής[998] (εικ. 144), στο ανώτερο τμήμα, εικονίζεται ο Χριστός να κάθεται σε δόξα που κρατούν δύο άγγελοι, των οποίων το σώμα είναι παράλληλο προς το έδαφος. Κάτω ακριβώς από τη δόξα, στο έδαφος, η Παναγία στέκεται μετωπική και με τα χέρια ανοικτά σε στάση δέησης, πλαισιωμένη από δύο αγγέλους που κρατούν ειλητά[999], ενώ συγχρόνως δείχνουν προς τον Ουρανό. Οι μαθητές, χωρισμένοι σε δύο ομάδες πίσω από τους αγγέλους, με την ταραχή έκδηλη στις κινήσεις τους, δείχνουν και αυτοί στο μέρος του Χριστού. Το επεισόδιο διαδραματίζεται σε χώρο υπαίθριο που με τα λιγοστά δέντρα, πίσω από τα πρόσωπα, υποδηλώνεται το Όρος των Ελαιών. Η παράσταση φέρει την επιγραφή: «Η ΑΝΑΛΗΨΙΣ».

Η παράσταση αποδίδεται σύμφωνα με το συνηθέστερο από το 16ο αιώνα τύπο, ο οποίος διαμορφώθηκε στην Ύστερη βυζαντινή περίοδο[1000]. Η μορφή του Χριστού, που ευλογεί με το ένα χέρι, ενώ στο άλλο κρατά κλειστό ειλητό είναι η επικρατέστερη, όπως, επίσης, και οι στάσεις των δύο

---

[994] Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα της Ι.Μ. Γηρομερίου (Τσιουρής Ι., Μονή Γηρομερίου, 74 κ.ε., πίν. 40 - 41).

[995] Για παράδειγμα, η σκηνή του καθολικού της Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 240 κ.ε., πίν. 122, όπου και αναφορά σε άλλα μνημεία των Αγράφων).

[996] Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, 76, πίν. 17.

[997] Απαντάται στις Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών, Βαρλαάμ, και Ζάβορδας (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 174 - 175, πίν. 78α), καθώς και στον Άγιο Νικόλαο Κράψης (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 114). Επίσης, στο καθολικό της Ι.Μ. Αγίας Τριάδος Μετεώρων (1692) και στο ναό της Γεννήσεως του Χριστού στο Πετρίλο Αγράφων (μετά το 1662) (Σδρόλια Στ., ό.π., 242, υποσ. 384).

[998] Η σκηνή έχει καλυφθεί εν μέρει από άλατα.

[999] Λόγω των αλάτων δεν είναι δυνατή η ανάγνωση των κειμένων. Σε όσα έργα, όμως, αυτά υπάρχουν φέρουν συγκεκριμένο κείμενο από τις Πράξεις των Αποστόλων (α'.11). Για παράδειγμα, στον Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου (Τούρτα Α., Οι ναοί, 81, πίν. 47α) και στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ (Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 136, πίν. 58 - 59). Το ίδιο κείμενο αναφέρεται και στην Ερμηνεία (112 - 113).

[1000] Dewald E., Ascension, 277, Γκιολές, Η Ανάληψις, 89 κ.ε., με αναφορά και περιγραφή των εικονογραφικών τύπων, Βαραλής Ι., Ιδιότυπη παράσταση Ανάληψης, 166, όπου και συγκεντρωτική βιβλιογραφία.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

αγγέλων[1001]. Η μετωπική στάση της Θεοτόκου[1002], οι άγγελοι που κρατούν ειλητάρια[1003] και οι έντονες κινήσεις των Αποστόλων παραπέμπουν σε πρότυπο της Κρητικής Σχολής[1004], ακολουθώντας μνημεία του 17ου αιώνα, όπως, για παράδειγμα, οι ναοί των Αγίων Νικολάου Βίτσας και Αγίου Μηνά Μονοδενδρίου[1005] καθώς και η Ι.Μ. Πέτρας[1006].

Σύμφωνα με τον ίδιο εικονογραφικό τύπο[1007] αποδίδεται η παράσταση στον Άγιο Γεώργιο Ρεντίνας, στα παρεκκλήσια των Αποστόλων και του Τιμίου Σταυρού[1008] (εικ. 451) της Ι.Μ. Ρεντίνας, στην Αγία Παρασκευή και στην Κοίμηση Πετροχωρίου, στην Ι.Μ. Δροσάτου, στο Βαθύλακκο[1009], στην Ι.Μ. Δομιανών και στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ Μαράθου. Στην Ι.Μ. Σπηλιάς, παρόλο που το γενικό εικονογραφικό σχέδιο είναι παρόμοιο των παραπάνω μνημείων, οι γονατιστές μορφές των ηγουμένων των δύο ομάδων Αποστόλων και η διάταξη των υπολοίπων ανα δύο, παραπέμπουν σε έργο που αντλεί από δυτικό πρότυπο, όπως, για παράδειγμα, η φορητή εικόνα από ιδιωτική συλλογή της Αθήνας (β΄ πεντηκονταετία του 17ου αιώνα)[1010]. Ενδιαφέρον, τέλος, παρουσιάζουν οι παραστάσεις της Κοίμησης Βατσουνιάς και των Ι.Μ. Βράχας και Κώστη, στις οποίες ακολουθείται ο εικονογραφικός τύπος της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας[1011], σύμφωνα με τον οποίο η Παναγία παριστάνεται στραμμένη στα δεξιά και προς το μέρος του Χριστού[1012].

[1001] Ενδεικτικά βλ. τις Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας, Ξενοφώντος, Αγίου Παύλου (παρεκκλήσιο Αγίου Γεωργίου) και Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 120.4, 186.1, 188.2 και 232.2 αντίστοιχα), Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, πίν. 102) και Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 14). Για το 17ο αιώνα βλ., Τούρτα Α., Οι ναοί, 81 - 82, πίν. 47β, Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 135 - 139, πίν. 58 - 59.

[1002] Για την μετωπική στάση της Παναγίας βλ., Dewald D., Ascension, 292 κ.ε., Μουτσόπουλος Ν. - Δημητροκάλης Κ.., Γεράκι Ι, 31 - 32. Για τις θεολογικές απόψεις που δικαιολογούν την παρουσία της Θεοτόκου στη σκηνή, παρόλο που η παρουσία της δεν αναφέρεται από τα Ευαγγέλια, βλ. Γκιολές Ν., Η Ανάληψις, 304 - 314.

[1003] Γκιολές Ν., ό.π., 321.

[1004] Βλ. τα προαναφερθέντα μνημεία και, ενδεικτικά, τις φορητές εικόνες Επι Σοι Χαίρει, του Κλόντζα (β΄ μισό 16ου αι.) (Χατζηδάκη Ν., Από τον Χάνδακα, 166 - 172, πίν. 41), του Θεοφάνη (Τσιγαρίδας Ε., Ανάληψη, 135 - 136, αρ. 2.70) και την εικόνα από το δωδεκάορτο του τέμπλου του ναού του Παντοκράτορα (1683), σήμερα στο Μουσείο Ζακύνθου (Μυλωνά Ζ., Μουσείο Ζακύνθου, εικ. σελ. 63).

[1005] Τούρτα Α., ό.π., 81 - 82, πίν. 42β.

[1006] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 184 κ.ε., πίν. 100.

[1007] Παρόμοια με την παράσταση της Ι.Μ. Δρακότρυπας αποδίδεται η σκηνή στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς, στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης Καρδίτσας και στην Ι.Μ. Δροσάτου.

[1008] Εικονίζεται μόνο ένας άγγελος δίπλα στην Παναγία, προφανώς λόγω έλλειψης χώρου. Για την αιτιολόγηση της περίπτωσης αυτής βλ. Γκιολές Ν., Η Ανάληψις, 321.

[1009] Για την μορφή του Χριστού που κοιτά στα δεξιά πρβλ. την αντίστοιχη παράσταση του παρεκκλησίου της Αγίας Μαρίνας της Ι.Μ. Φανερωμένης Κορινθίας (1607), έργο του Δημητρίου Κακαβά (Ιωάννου Α., Το παρεκκλήσι, πίν. 19).

[1010] Βαραλής Ι., Ιδιότυπη παράσταση Ανάληψης, 170.

[1011] Millet G., ό.π., πίν. 120.4.

[1012] Η τριμερής αυτή απόδοση της Ανάληψης υπαγορεύεται, συνήθως, από το σημείο στο οποίο αυτή τοποθετείται. Στην Ι.Μ. Βράχας, ένα παράθυρο υπάρχει στην μέση της σκηνής, ενώ στην Ι.Μ. Κώστη αυτή τοποθετείται στο μέτωπο της κόγχης του Ιερού. Για παλαιότερα παραδείγματα, Stavropoulou A., Les peintures, 88 - 89, Τούρτα Α., ό.π., 82, Σαμπανίκου Ε., ό.π., 138, πίν. 58 - 59, Σδρόλια Στ., ό.π., 185, πίν. 251.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Η Πεντηκοστή.

Στο κέντρο της παράστασης (εικ. 145) δεσπόζει η μορφή της Θεοτόκου με τους μαθητές εκατέρωθεν αυτής, σε ισάριθμες ομάδες των οποίων προεξάρχουν οι Πέτρος και Παύλος, να κάθονται σε ξύλινο ημικυκλικό έδρανο. Οι Απόστολοι κρατούν κλειστό ειλητό και οι χειρονομίες τους μαρτυρούν μία συγκρατημένη ανησυχία πλήν των δύο κορυφαίων των οποίων οι κινήσεις είναι αρκετά έντονες. Από τον ουρανό εμφανίζεται ημικύκλιο με φλογόσχημες ακτίνες από τις οποίες εκπέμπονται οι μετέωρες πάνω από τις κεφαλές των μορφών πύρινες γλώσσες. Στο κέντρο του οριζόμενου από το ημικυκλικό έδρανο χώρου παριστάνεται η προσωποποιημένη μορφή του Κόσμου να κρατά ύφασμα μέσα στο οποίο βρίσκονται δώδεκα κλειστά ειλητά. Η σκηνή ορίζεται από μνημειακό κτιριακό συγκρότημα σε σχήμα Π. Η σκηνή φέρει την επιγραφή: «Η ΠΕΝΤΗΚΟΣΤΗ».

Ο εικονογραφικός τύπος της παράστασης είναι σύμφωνος με τον καθιερωμένο ήδη από τον 9ο αιώνα[1013] και ακολουθούμενο από την πλειοψηφία των μνημείων της μεταβυζαντινής εποχής[1014], με μικρές μεταξύ τους παραλλαγές[1015]. Διαφέρει, ωστόσο, στην παρουσία της Θεοτόκου ανάμεσα στους μαθητές. Παρόλο που επιβεβαιώνεται η παρουσία της στο γεγονός[1016], στην Ανατολή, παριστάνεται σε αυτό μόνο μέχρι την περίοδο της εικονομαχίας[1017], σε αντίθεση με τη Δύση, στα έργα της οποίας είναι συχνή η απεικόνισή της στη συγκεκριμένη παράσταση[1018]. Μέσω, λοιπόν, των δυτικών παραστάσεων διαδίδεται από τον 13ο αιώνα[1019] σε ορισμένο αριθμό φορητών εικόνων[1020] αλλά και εντοίχιων έργων[1021]. Οι στάσεις των μαθητών ακολουθούν τον παραδοσιακό εικονογρα-

---

[1013] Για την εικονογραφική εξέλιξη της σκηνής βλ. Grabar A., Pentecote, 615 κ.ε., Seeliger S. - Red., Phingsten, 415 - 423, Schiller G., Ikonographie, 4.1, 11 - 38.

[1014] Τον εικονογραφικό αυτόν τύπο ακολουθεί και η Ερμηνεία (113).

[1015] Για παράδειγμα, στην Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας, στο παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου της Ι.Μ. Αγίου Παύλου, στην Ι.Μ. Διονυσίου (Millet G., Athos, πίν. 118.2, 188.1 και 196.1 αντίστοιχα) και στην Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 115). Για τον 16ο αιώνα βλ. Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 94 - 95, πίν. 58α, Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 90 - 91, πίν. 32b, Semoglou A., Saint - Nicolas, 67 - 68, πίν. 35α. Για το 17ο αιώνα βλ. Τούρτα Α., Οι ναοί, 82 - 84, πίν. 45β, 47β, Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 139 - 142, πίν. 63, Vitaliotis I., Saint - Etienne, 140 - 142, πίν. 69 - 70, Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 186 - 188, πίν. 101.

[1016] Πράξεις Αποστόλων 1.14.

[1017] Καλοκύρης Κ., Η Θεοτόκος, 173 - 174., Schiller G.,Ikonographie, 4.1, 17 -18, υποσ. 18.

[1018] Ενδεικτικά, η Βίβλος του San Paolo (870 - 875), το ψαλτήριο της Στουτγγάρδης (1211 - 1212), ο πίνακας του Taddeo di Bartolo (1403) και ο πίνακας του Τιτσιάνο (1550) (Schiller G., ό.π., 4.1, πίν. 17, 40, 43 και 76 αντίστοιχα).

[1019] Παπαδάκη - Oekland Στ., Δυτικότροπες τοιχογραφίες, 502, υποσ. 30.

[1020] Χαρακτηριστική είναι η φορητή εικόνα του Κλόντζα «Επι Σοι Χαίρει» (Χατζηδάκη Ν., Από τον Χανδακα, 166 - 172, πίν. 41). Επίσης, σε Ρωσικές φορητές εικόνες του 17ου αιώνα, όπως αυτή της Συλλογής Abou Adal (Chatzidakis M., Abou Adal, 115), αλλά και σε εικόνες του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στους Ορογγούς Κεφαλονιάς (Κεφαλονιά 2, πίν. 315). Τέλος, σε φορητές εικόνες που εικονογραφούν το Σύμβολο της Πίστεως, το 8ο άρθρο αποδίδεται με την σκηνή της Πεντηκοστής, όπως στην φορητή εικόνα της Κύθνου (1706) (Ρηγόπουλος Γ., Φλαμανδικές επιδράσεις, 272, πίν. 183, 191), ως αποτέλεσμα επιδράσεων δυτικών χαρακτικών, όπως αυτό του Sadeler (1579) (Ρηγόπουλος Γ., ό.π., πίν. 203). Πρβλ. και χαρακτικό του Χριστόφορου Ζεφάροβιτς, του 1751 (Παπαστράτου Ντ., Χάρτινες εικόνες, 81 - 82, πίν. 45).

[1021] Στο ναό των Αποστόλων Πέτρου και Παύλου στο Tutin της Σερβίας (Petkovic Sr., Iconographic Similarities, 518, πίν. 1), στις Ι.Μ. Γενεσίου της Θεοτόκου Ανθηρού (Κατουσίου) (1663) και Αγίας Τριάδος Οξυάς (1682), καθώς και

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

φικό τύπο της Κρητικής Σχολής, πλήν των δύο Κορυφαίων των οποίων οι κινήσεις αντλούν από δυτικά πρότυπα[1022]. Από την παράδοση της Κρητικής Σχολής, επίσης, προέρχεται η απεικόνιση του Κόσμου σε χώρο κενό, χωρίς το φυσικό τοπίο πίσω του[1023]. Αντίθετα το κτιριακό συγκρότημα, με την προσπάθεια προοπτικής του απόδοσης παραπέμπει σε δυτικό πρότυπο, παρόμοιο με αυτό της Ι.Μ. Πέτρας[1024].

Ο ζωγράφος, λοιπόν, αποδίδει τη σκηνή της Πεντηκοστής με έναν εικονογραφικό τύπο που συνδυάζει την καθιερωμένη στην μεταβυζαντινή εποχή απεικόνισή της με δυτικά στοιχεία, όπως είναι η παρουσία της Παναγίας. Παρόμοια αποδίδεται η παράσταση στους ναούς του Αγίου Γεωργίου και Άγίων Αποστόλων Αγιάς Λάρισας, στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης (εικ. 321) και στην Ι.Μ. Σπηλιάς (εικ. 504), με μόνη διαφορά ότι στους δύο τελευταίους, σε δεύτερο επίπεδο κάτω από τη σκηνή και σε κιονοστήρικτο χώρο εικονίζεται ένα πλήθος ανθρώπων[1025].

Η παρουσία της Παναγίας στη συγκεκριμένη σκηνή, στην περιοχή των Αγράφων, απαντάται και στους ναούς του Αγίου Νικολάου Ρεντίνας, Κοιμήσεως Βαθύλακκου[1026] (εικ. 347), στο παρεκκλήσιο του Τιμίου Σταυρού της Ι.Μ. Ρεντίνας και στην Ι.Μ. Δομιανών, μαρτυρώντας μία ευρύτερη χρήση του τύπου αυτού κατά το 18ο αιώνα. Αντίθετα, στον Άγιο Γεώργιο Ρεντίνας, στην Αγία Παρασκευή και στην Κοίμηση Πετροχωρίου ακολουθείται ο συνήθης από το 16ο αιώνα εικονογραφικός τύπος με σαφή επηρεασμό από μνημεία της Κρητικής Σχολής. Τέλος, στην Ι.Μ. Αν. Φραγκίστας το πλήθος των γονατιστών προσώπων, που διαφαίνονται στην καλυμμένη με αιθάλη παράσταση, υποδηλώνει τη χρήση ενός ευρύτατα διαδεδομένου, σε ναούς των Αγράφων του 17ου αιώνα, εικονογραφικού τύπου που ακολουθεί δυτικό πρότυπο[1027].

στον Άγιο Δημήτριο Πρασιάς της περιοχής των Αγράφων (Σδρόλια Στ., ό.π., 187 - 188). Επίσης, στη Σκήτη της Αγίας Άννας και στην Ι.Μ. Ξενοφώντος (Τσιγάρας Γ., Οι ζωγράφοι, 77 - 78, πίν. 48β). Πρβλ., την παράσταση του ναού του καθολικού της Ι.Μ. Αγίου Ναούμ στην Αχρίδα (1806), έργο του Τέρπου, γιού του ζωγράφου Κωνσταντίνου από της Κορυτσά (Grosdanov V., Saint Naum of Ohrid, πίν. 95).

[1022] Πρβλ. τις στάσεις των μαθητών στην εικόνα της Κύθνου (Ρηγόπουλος Γ., Φλαμανδικές επιδράσεις, πίν. 191).

[1023] Βλ. τις παραστάσεις των Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας (Millett G., Athos, πίν. 118.2) και Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, πίν. 103).

[1024] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, πίν. 101.

[1025] Η παρουσία του πλήθους, στη σκηνή της Πεντηκοστής συμβολίζει τα Έθνη. Για το εικονογραφικό αυτό θέμα βλ. Garidis M., La Representation des «Nations», 86 κ.ε., Georgitsogianni E., Les peintures murales, 174 κ.ε., όπου και σχετικά παραδείγματα και παλαιότερη βιβλιογραφία. Η συγκεκριμένη, όμως, απόδοση των μορφών, στην παράστασή μας, που δεν απαντάται σε άλλη αντίστοιχη σκηνή, έλκει την καταγωγή από φορητές εικόνες του 16ου και 17ου αιώνα, με δυτικές επιρροές. Για την απεικόνιση αυτή βλ. τη σκηνή της Μεσοπεντηκοστής.

[1026] Στην Κοίμηση Βαθύλακκου, η παρουσία της Παναγίας συνοδεύεται από μία συστροφή του σώματός της, αποτέλεσμα επιρροών της αντίστοιχης παράστασης που εικονογραφεί το όγδοο άρθρο του Συμβόλου της Πίστεως (Ρηγόπουλος Γ., Θεόδωρος Πουλάκης, 225 κ.ε., πίν. 158, 177).

[1027] Σδρόλια Στ., ό.π., 187, πίν. 236, 245, όπου και αναφορά σε ναούς των Αγράφων.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΤΑ ΠΑΘΗ ΚΑΙ ΤΑ ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΑΝΑΣΤΑΣΗ.

Ο Νιπτήρας.

Από τη σκηνή[1028] (εικ. 146) έχει καταπέσει το κατώτερο τμήμα της με αποτέλεσμα οι μορφές να εικονίζονται από τη μέση και πάνω, χωρίς, όμως, να εμποδίζεται η κατανόηση του εικονογραφικού της τύπου. Η επιγραφή, που έχει κατά το ήμισυ καταστραφεί, αναφέρει: «Ο ΝΙΠΤΗΡ ....».

Ο Χριστός στέκεται γονατιστός στα αριστερά, ζωσμένος το λέντιον και κοιτά προς τον Πέτρο, που κάθεται ψηλότερα, σε έδρανο, και με το δεξί του χέρι, σε μία χαρακτηριστική κίνηση, δείχνει το κεφάλι του[1029]. Οι υπόλοιποι μαθητές στέκονται πίσω από τον Πέτρο και το Χριστό, ένας από αυτούς λύνει το σανδάλι του, ενώ ο Ιούδας κοιτά προς την αντίθετη κατεύθυνση. Η σκηνή διαδραματίζεται σε κλειστό χώρο, όπως μαρτυρεί ο πεσσός στο κέντρο, ενώ πίσω από αυτόν διακρίνονται διάφορα κτίρια.

Η γονατιστή μορφή του Χριστού δεν ακολουθεί τη μεταβυζαντινή παράδοση[1030] αλλά προέρχεται από τη δυτική τέχνη[1031], ενώ άγνωστος είναι και ο χρόνος εισαγωγής της στην Ορθόδοξη. Κατά το 18ο αιώνα πάντως απαντάται τόσο στην εντοίχια ζωγραφική[1032], όσο και σε φορητές εικόνες[1033], γεγονός που υποδηλώνει τη χρήση κάποιου κοινού προτύπου[1034]. Οι μαθητές, εικονιζόμενοι πίσω από τον Πέτρο ακολουθούν τις οδηγίες της Ερμηνείας[1035], ενώ η απεικόνιση μερικών από αυτών να λύνουν τα σανδάλιά τους ανταποκρίνεται στην παράδοση της Κρητικής Σχολής, όπως αυτή αποδόθηκε στην Ι.Μ. Αναπαυσά[1036], με τη διαφορά ότι εδώ παριστάνονται πίσω από το έδρανο και όχι μπροστά[1037]. Η κίνηση, όμως, του Ιούδα να κοιτά σε αντίθετη κατεύθυνση έχει ως πρότυπο τη σκηνή του ναού της Μεταμορφώσεως Βελτσίστας[1038], με τη διαφορά ότι σε αυτήν, ό-

---

[1028] Για το θεολογικό νόημα της παράστασης, που παραπέμπει στο Μυστήριο της Βαπτίσεως βλ. Kantorowicz E., The Baptism, 205 κ.ε., Triantaphyllopoulos D., Kerkyra, 145, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[1029] «*λέγει αὐτῷ Σίμων Πέτρος· Κύριε μή τούς πόδας μου μόνον, ἀλλά καί τάς χεῖρας καί τήν κεφαλήν.*» Ιωαν. 13. 2.

[1030] Στα μεταβυζαντινά έργα, συνήθως, ο Χριστός εικονίζεται όρθιος ή σε πρόσκυψη. Ενδεικτικά, σε Μονές του Αγίου Όρους (Millet G., Athos, πίν. 124.2, 202.3, 233.3), στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 72 - 73, πίν. 49α), στην Ι.Μ. Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., Ι.Μ. Ντίλιου, 52 - 54, πίν. 21), στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 59 - 62, πίν. 18) και στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα Α., Οι ναοί, 99 - 101, πίν. 56 α - β).

[1031] Για παράδειγμα βλ. το έργο του Giotto (Schiller 2, πίν. 138). Επίσης, Schiller 2, πίν. 96, 132, 139, 140. Πρβλ. το χαρακτικό του Durrer (Piel F., Albrecht Durrer, πίν. 230).

[1032] Στους ναούς Ταξιαρχών Κάτω Σουδενών, Κοιμήσεως της Θεοτόκου Καπεσόβου και Αγίου Γεωργίου Νεγάδων, έργα Καπεσοβιτών ζωγράφων (Κωνστάντιος Δ., Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων, 67 - 68, πίν. 61α - 62α αντίστοιχα), καθώς και στην Ι.Μ. Φιλοθέου (Τσιγάρας Γ., Οι ζωγράφοι, 116, πίν. 92β).

[1033] Ενδεικτική είναι η φορητή εικόνα του Αθανασίου Ντούντα (1774) (Χατζηδάκης Μ. - Δρακοπούλου Ε., Έλληνες ζωγράφοι, 251, πίν. 259).

[1034] Γονατιστός περιγράφεται ο Χριστός και στην Ερμηνεία (103).

[1035] Ερμηνεία,104.

[1036] Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., ό.π., 73, πίν. 71β, Τσιγαρίδας Ε., Άγνωστο επιστύλιο, πίν. 6, Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 203.

[1037] Ενδεικτικά βλ. τις Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας, Διονυσίου και Δοχειαρίου (Millet G., ό.π., πίν. 124.2, 202.3 και 233.3 αντίστοιχα), Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., ό.π., 72 - 73, πίν. 49α) και Πέτρας (Σδρόλια Στ., Μονή Πέτρας, 207 - 208, πίν. 108, όπου και αναφορά σε άλλα μνημεία των Αγράφων).

[1038] Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 61 - 62, πίν. 18.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

πως και στα έργα που επηρεάζονται από αυτήν[1039], εικονίζεται μεμονωμένος μπροστά από το έδρανο να συνομιλεί με τον Διάβολο.

Το αρχιτεκτονικό βάθος δεν έχει καμία σχέση με την εικονογραφική παράδοση της παράστασης, ενώ ο πεσσός στο κέντρο δίνει μία ελαφρά αίσθηση τρίτης διάστασης, επιρροή και αυτή της δυτικής τέχνης.

Ο ζωγράφος, λοιπόν, για την απόδοση της σκηνής, που είναι σύμφωνη με την Ερμηνεία του Διονυσίου του εκ Φουρνά[1040], ακολουθεί πρότυπα της Κρητικής Σχολής προσθέτοντας λεπτομέρειες από τη Σχολή της Βορειοδυτικής Ελλάδος και τη δυτική τέχνη. Με παρόμοιο εικονογραφικό τύπο αποδίδεται στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης, στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς Λάρισας[1041], στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης, καθώς και στις Ι.Μ. Σπηλιάς και Δροσάτου.

Από τα υπόλοιπα μνημεία των Αγράφων, ο Χριστός παριστάνεται γονατιστός στο παρεκκλήσιο των Αποστόλων της Ι.Μ. Ρεντίνας, στην Ι.Μ. Δομιανών και στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Μάραθο (εικ. 487). Στην Κοίμηση Βατσουνιάς εικονίζεται και η συνομιλία του Ιούδα με το Διάβολο. Στην Αγία Παρασκευή και στην Κοίμηση Πετροχωρίου, στην Ι.Μ. Αν. Φραγκίστας καθώς και στην Ι.Μ. Κώστη ακολουθείται (εικ. 386) ο καθιερωμένος από την Κρητική Σχολή εικονογραφικός τύπος, όπως άλλωστε συμβαίνει και με το σύνολο των αντίστοιχων παραστάσεων του 17ου αιώνα της ίδιας περιοχής[1042].

Η Προσευχή.

Στο κέντρο της παράστασης[1043] (εικ. 147) εικονίζεται ο γονατιστός Χριστός να δέχεται από άγγελο, που προβάλλει μέσα από τεταρτοκύκλιο του ουρανού, τα σύμβολα του Πάθους. Πιο κάτω αποδίδεται η συνομιλία του Κυρίου με τον καθιστό Πέτρο και στα αριστερά σώζεται η κεφαλή του Χριστού. Η ύπαρξη, όμως, πανομοιότυπου εικονογραφικού τύπου στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς, στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης και στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης μας επιτρέπει να ανασυνθέσουμε το κατεστραμμένο τμήμα της σκηνής και να πιθανολογήσουμε την ύπαρξη δύο ακόμη κοιμώμενων Μαθητών πίσω από τον Πέτρο. Η σκηνή φέρει την επιγραφή: «Η ΥΠΕΡΦΥΑ ΠΡΟΣΕΥΧΗ».

Η τριπλή απεικόνιση του Χριστού ακολουθεί τον αφηγηματικό εικονογραφικό τύπο του επεισοδίου, που απαντάται αρκετά συχνά τόσο στη βυζαντινή[1044], όσο και στην μεταβυζαντινή τέχνη[1045]. Η στάση του προσευχόμενου Κυρίου και συνακόλουθα ο άγγελος με τα σύμβολα του Πάθους συνδέουν τη σκηνή με φορητές κυρίως εικόνες, όπως αυτές της Μπολώνια[1046], το Επί Σοί Χαί-

---

[1039] Στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα Α., Οι ναοί, 99 - 100, πίν. 56 α - β, όπου και σχετικά παραδείγματα). Επίσης, στον Άγιο Αθανάσιο Κορακιάνας Κέρκυρας (Trantaphyllopoulos D., Kerkyra, πίν. 64).

[1040] Ερμηνεία,103 - 104. Δεν εικονίζεται η συνομιλία του Χριστού με τους Μαθητές, που περιγράφεται στην Ερμηνεία.

[1041] Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, πίν. 12.

[1042] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 207 - 208.

[1043] Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. Βασιλάκη Μ., Παρατηρήσεις, 65 κ.ε., όπου και παλαιότερη βιβλιογραφία.

[1044] Τσιτουρίδου Α., Η εντοίχια ζωγραφική, 78, όπου και σχετικά παραδείγματα.

[1045] Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 73.

[1046] Βασιλάκη Μ., Παρατηρήσεις, 65 κ.ε., πίν. 15, όπου και άλλα παραδείγματα.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ρει του Πουλάκη[1047] και το tondo που αποδίδεται στο ζωγράφο Βίκτωρα[1048]. Η απεικόνιση δε των συμβόλων του Πάθους αποτελεί δυτικό δάνειο και απαντάται στα προαναφερθέντα έργα αλλά και στην εντοίχια ζωγραφική του 16ου αιώνα[1049], για να γίνει συχνότερη τον 17ο[1050] και 18ο[1051] αιώνα. Η στάση του Πέτρου στη συνομιλία του με τον Χριστό έλκει την καταγωγή από την παλαιολόγεια τέχνη[1052], ενώ τη συναντούμε πολύ συχνά σε έργα της μεταβυζαντινής εποχής[1053]. Ο αριθμός όμως, των εικονιζομένων Μαθητών, παρόλο που απαντάται στις αφηγηματικές παραστάσεις των Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας και Φιλανθρωπηνών και Ντίλιου, θα πρέπει να αποδοθεί σε επιρροή φορητών εικόνων της Επτανήσου[1054], στις οποίες εικονίζεται μόνο η Προσευχή του Χριστού και οι τρεις κοιμώμενοι Μαθητές[1055]. Η απεικόνιση εδώ του ενός εξ αυτών ξύπνιου απαντάται προηγουμένως σε έργα της δυτικής τέχνης, όπως του Andrea Vanni (1383)[1056] αλλά και στην Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας.

Η σχεδόν ολοκληρωτικά κατεστραμμένη μορφή του Χριστού, στα αριστερά της παράστασης, μπορεί και αυτή να ανασυντεθεί με βάση τις παράλληλες παραστάσεις, στις οποίες εικονίζεται με χειρονομία λόγου προς τους Μαθητές[1057], αντίστοιχη αυτής της συνομιλίας του με τον Πέτρο. Η απεικόνιση αυτή του Κυρίου, που δεν μπορεί να θεωρηθεί ως προσευχή, εικονογραφεί τα χωρία των ευαγγελιστών Ματθαίου και Μάρκου, που αναφέρουν ότι ο Χριστός δύο φορές διέκοψε την προσευχή για να ξυπνήσει τους Μαθητές[1058].

[1047] Ρηγόπουλος Ι., Θεόδωρος Πουλάκης, πίν. 43.

[1048] Βασιλάκη Μ., Παρατηρήσεις, πίν.24.

[1049] Για παράδειγμα, στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 62 κ.ε., πίν. 19α).

[1050] Στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα Α., Οι ναοί, 101, πίν. 57α).

[1051] Βλ. τα έργα των Καπεσοβιτών ζωγράφων (Κωνστάντιος Δ., Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων, 67 - 68) και των ζωγράφων Κωνσταντίνου και Αθανασίου στο Άγιον Όρος (Τσιγάρας Γ., Οι ζωγράφοι, 118).

[1052] Ενδεικτικά, στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (Ξυγγόπουλος Α., Οι τοιχογραφίες, πίν. 41, Τσιτουρίδου Α., Η εντοίχια ζωγραφική, 78 - 79, πίν. 34, όπου και άλλα παραδείγματα) και στην Ι.Μ. Χιλανδαρίου (Millet G., Athos, πίν. 70.2).

[1053] Ενδεικτικά, στις Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας, Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 126.2 και 216.1), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 101) και Δουσίκου (αδημοσίευτη παράσταση), στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, πίν. 19α) και στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα Α., ό.π., πίν. 57α).

[1054] Βλ. το τρίπτυχο της Ραββένας που αποδίδεται στον Κλόντζα (Κωνσταντουδάκη - Κιτρομηλίδου Μ., Τρίπτυχο, 154 - 146, πίν. Ε΄ - ΣΤ΄, όπου αναφορά και σε δυτικά έργα), τις φορητές εικόνες με θέμα το Επί Σοι Χαίρει του Πουλάκη, την Προσευχή και την Προδοσία του Βίκτωρα (Ρηγόπουλος Ι., Θεόδωρος Πουλάκης, πίν. 43 και 63 αντίστοιχα), το tondo που αποδίδεται στον ίδιο ζωγράφο (Βασιλάκη Μ., ό.π., πίν. 24) και τις φορητές εικόνες του Ιωάννη Μόσκου (Ξυγγόπουλος Α., Συλλογή Σταθάτου, 18 - 19, πίν. 16) και του Μιχαήλ Πρέβελη (Ρηγόπουλος Ι., Φλαμανδικές επιδράσεις, πίν. 129).

[1055] Ο εικονογραφικός αυτός τύπος είναι επηρεασμένος από έργα της δυτικής τέχνης όπως, για παράδειγμα οι πίνακες του Andrea Vanni (1383) του Ottaviano Nelli (αρχές 14ου αι.) (Berenson B., Central Italian Schools II, πίν. 391 και 511 αντίστοιχα) και του Gaudenzio Ferrari (1513) (Berenson B., Central italian Schools III, πίν. 1266).-

[1056] Berenson B., Central italian Schools II, πίν. 391.

[1057] Στους ναούς των Αγίων Αποστόλων Αγιάς, Αγίου Γεωργίου Λεύκης και της Ι.Μ. Δροσάτου. Διαφέρει μόνο η σκηνή στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης, όπου ο Χριστός προσέρχεται από τα αριστερά ακολουθούμενος από τους Μαθητές.

[1058] Ματθ. κστ΄, 36 - 46, Μάρκ. ιδ΄, 32 - 42.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Ο ζωγράφος, λοιπόν, αποδίδει τη σκηνή της Προσευχής, στηριζόμενος σε έργα με έντονα δυτικές επιρροές και συνδυάζοντας στοιχεία της Κρητικής Σχολής. Ακόμη, εάν εξαιρεθεί η αριστερή απεικόνιση του Χριστού, η παράστασή μας μπορεί να ταυτιστεί, σχεδόν, με την περιγραφή του Διονυσίου του εκ Φουρνά[1059].

Με τον ίδιο εικονογραφικό τύπο απεικονίζεται η παράσταση στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς, στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης, στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης και στην Ι.Μ. Δροσάτου, ενώ το εναπομείναν τμήμα της σκηνής στην Ι.Μ. Σπηλιάς μαρτυρεί την ύπαρξη παρόμοιου εικονογραφικού σχήματος.

Στην Κοίμηση Βατσουνιάς, αντίθετα, οι τέσσερις απεικονίσεις του Χριστού και η απόδοση του ομίλου των Μαθητών, ειδικά δε αυτού στο κέντρο που κουλουριασμένος αντικρίζει κατά μέτωπο τον θεατή, συνδέουν την παράσταση με αντίστοιχες της Κρητικής Σχολής, όπως αυτές της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας και της Κοίμησης Καλαμπάκας[1060]. Στην Ι.Μ. Ανατολικής Φραγκίστας ακολουθείται εικονογραφικός τύπος επηρεασμένος από την παράδοση της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας[1061], ενώ την Ι.Μ. Δομιανών και στον Μάραθο[1062] οι ζωγράφοι αντλούν από φορητές εικόνες όπως αυτές του Βίκτωρα και του Ιωάννη Μόσκου, καθώς εικονίζουν μόνο τον προσευχόμενο Χριστό και τους τρεις μαθητές που κοιμούνται. Χαρακτηριστικό, επίσης, είναι το γεγονός ότι σε όλες τις παραπάνω παραστάσεις της περιοχής των Αγράφων ο άγγελος κρατά τα σύμβολα του Πάθους.

<u>Η Μεταμέλεια και ο Απαγχονισμός του Ιούδα.</u>

Η σκηνή[1063] παρόλο που είναι κατά το ήμισυ κατεστραμμένη (εικ. 148), μας επιτρέπει να αντιληφθούμε τον εικονογραφικό της τύπο[1064] και επιμέρους λεπτομέρειες. Στα δεξιά, εικονίζεται ένας αρχιερέας, που κάθεται σε θρόνο, μπροστά σε τραπέζι και πατά σε υποπόδιο, να υποδέχεται με έκπληξη τον Ιούδα που αφήνει επάνω στο τραπέζι τα τριάκοντα αργύρια. Το σώμα του διασώζεται μέχρι την μέση, αλλά η απόδοση των ποδιών και η απόληξη του ιματίου, που διακρίνεται να ανεμίζει, μαρτυρούν την ορμή της κίνησής του. Στο αριστερό άκρο παριστάνεται το σώμα του Ιούδα στον Άδη. Η παράσταση, στο τμήμα που έχει σωθεί, διαδραματίζεται μπροστά σε χρυσοποίκιλτη σκηνή που στεγάζει τους Αρχιερείς. Από την επιγραφή διακρίνεται μόνο η λέξη «... αργυρίων».

[1059] Επιπλέον των εικονογραφικών στοιχείων της παράστασής μας, η Ερμηνεία προτείνει την απεικόνιση αιμάτινων δακρύων στο Χριστό, παραλείπει τα σύμβολα του Πάθους από τα χέρια του αγγέλου, ενώ στη συνομιλία του Χριστού με τον Πέτρο, ο πρώτος κρατά ανοικτό ειλητό. Ερμηνεία, 104.

[1060] Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, πίν. 136.

[1061] Μέρος της σκηνής έχει καταπέσει. Βλ., για παράδειγμα, την παράσταση στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, πίν. 19α).

[1062] Στους ναούς των Δομιανών και του Μάραθου απαντάται η σπάνια απεικόνιση των αιμάτινων δακρύων που κυλούν από το πρόσωπο του Χριστού, σύμφωνα με τις οδηγίες του Διονυσίου του εκ Φουρνά. Ερμηνεία, 104.

[1063] Το επεισόδιο αναφέρεται μόνο από τον Ματθαίο. κζ'. 3 - 6.

[1064] Για την εικονογραφία της παράστασης βλ. Stavropoulou - Makri A., ό.π., 76 και Georgitsoyanni E., Les peintures murales, 147 κ.ε., όπου και σχετική βιβλιογραφία. Ειδικά για τον απαγχονισμό του Ιούδα βλ. Semoglou A., La pendaison de Judas, 13 κ.ε.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Ο απαγχονισμός του Ιούδα, να προηγείται εικονογραφικά της επιστροφής των τριάκοντα αργυρίων, απαντά σε Κρητικούς ζωγράφους[1065], σε αντίθεση με αυτούς της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος, οι οποίοι αποδίδουν τα δύο επεισόδια σύμφωνα με τη χρονολογική τους σειρά[1066]. Η απεικόνιση ωστόσο του σώματος του Ιούδα[1067], που το κατατρώγουν τα σκουλήκια, ακολουθεί τις παραστάσεις που επηρεάζονται από τη Σχολή της Βορειοδυτικής Ελλάδος, καθώς οι Κρητικοί ζωγράφοι αποφεύγουν την εικονογραφική του απόδοση[1068]. Η προβολή, επίσης, του αρχιερέως μπροστά από το τραπέζι[1069] απαντά στα μνημεία της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος και σε αρκετά μεταγενέστερα[1070]. Η πολυτελής σκηνή, παρόλο που είναι άγνωστη στα συμπαραβαλλόμενα έργα, εντοπίζεται σε μερικά σύγχρονα, όπως στον Άγιο Γεώργιο[1071] και στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς[1072], στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης[1073] και στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης[1074]. Πρόκειται για ένα στοιχείο που έλκει την καταγωγή του στη δυτική τέχνη και απαντά συχνά σε φορητά έργα του 16ου και 17ου αιώνα[1075], στα οποία παριστάνονται μορφές που κάθονται κάτω από στέγαστρο πολυτελούς υφάσματος.

[1065] Ενδεικτικά, στις Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας, Διονυσίου και Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 117.1, 200.2 και 226.1).

[1066] Στις Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμίανου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 87, πίν. 55β, 56), Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 79, πίν. 32), Βαρλαάμ (Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, πίν. 45), στους ναούς της Μεταμορφώσεως και Αγίου Δημητρίου Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 76, πίν. 25 α- β). Κατά τον 17ο αιώνα ένας μεγάλος αριθμός έργων ακολουθεί τον εικονογραφικό τύπο των ζωγράφων της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος. Για παράδειγμα, στην Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Σ., Ι.Μ. Πέτρας, 218 κ.ε., πίν. 111), στον Άγιο Γεώργιο και στην Ι.Μ. Ρεντίνας (Σδρόλια Σ., ό.π., 218 - 219, όπου και παραδείγματα άλλων ναών της περιοχής των Αγράφων). Επίσης χρησιμοποιείται και από τους Λινοτοπίτες ζωγράφους, όπως στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας και στον Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου (Τούρτα Α., Οι ναοί, 120 κ.ε., πίν. 67α και 68).

[1067] Οι απόψεις των ερευνητών για το αν η εικονιζόμενη μορφή είναι ο Άδης ή το νεκρό σώμα του Ιούδα διίστανται. Την πρώτη άποψη διατυπώνουν οι Ξυγγόπουλος (Μερικαί παρατηρήσεις, 113), Λίβα - Ξανθάκη (ό.π., 81), Stavropoulou - Makri (ό.π., 78), Garidis (La peinture murale,179 - 180). Τη δεύτερη άποψη ακολουθούν οι Αχειμάστου - Ποταμιάνου (Μονή Φιλανθρωπηνών, 88), Τούρτα (Οι ναοί, 121), Σδρόλια (ό.π., 218) και Semoglou (La pendaison de Judas, 20 - 21, με παράθεση πηγών).

[1068] Ο Διονύσιος ο εκ Φουρνά, στη συγκεκριμένη σκηνή, ακολουθεί την παράδοση της Κρητικής Σχολής και δεν αναφέρεται στην απεικόνιση του σώματος του Ιούδα στον Άδη (Ερμηνεία, 105 - 106.).

[1069] Οι ζωγράφοι της Κρητικής Σχολής απεικονίζουν τους αρχιερείς πίσω από το τραπέζι.

[1070] Στις Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., ό.π., πίν. 55 β), Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., ό.π., πίν. 32), Βαρλαάμ (Γούναρης Γ., ό.π., πίν. 45β), στους ναούς της Μεταμορφώσεως και του Αγίου Δημητρίου Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., ό.π., 76, πίν. 25 α- β), στον Άγιο Γεώργιο Βασιλικής Καλαμπάκας (Σδρόλια Στ., ό.π., πίν. 226) και στο ναό του Αγίου Νικολάου Καλυβίων Ελαφότοπου (Stavropoulou - Makri A., ό.π., πίν. 74β).

[1071] Αδημοσίευτη σκηνή.

[1072] Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, πίν. 15.

[1073] Αδημοσίευτη παράσταση.

[1074] Αδημοσίευτη παράσταση.

[1075] Για παράδειγμα, οι παραστάσεις «Οι πρώτοι βασιλείς της Βαβυλώνος» και το «Συμπόσιο του Βαλτάσαρ» του Κλόντζα από τον κώδικα Mrc. Ggraec. C.I., VII, 22 (Παλιούρας Α., Ο ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας, πίν. 16 και 37), η «Αποτομή του Προδρόμου» του Μιχαήλ Δαμασκηνού (Βοκοτόπουλος Π., Εικόνες της Κέρκυρας, πίν. 32), η «Προσκύνηση του Ιωσήφ από τα αδέλφια του» του Ηλία Μόσκου (β' μισό 17ου αι.) (Ρηγόπουλος Γ., Φλαμανδικές επιδράσεις, πίν. 88), η «Προσκύνηση του Ιωσήφ» του Πουλάκη (Ρηγόπουλος Γ., Ο αγιογράφος Θεόδωρος Πουλάκης, εικ. 25).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Τα δύο επεισόδια, λοιπόν, παριστάνονται σύμφωνα με τον τύπο που καθιερώθηκε τον 16ο αιώνα από τους ζωγράφους της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος αλλά σε αντίστροφη χρονικά απόδοση[1076].

Από τα υπόλοιπα μνημεία των Αγράφων η σκηνή συναντάται μόνο στον Άγιο Γεώργιο Ρεντίνας, στις Ι.Μ. Σπηλιάς, Δροσάτου και Δομιανών (εικ. 477), καθώς και στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ Μαράθου. Στο πρώτο μνημείο, ακολουθείται Κρητικό πρότυπο, με την προσθήκη, όμως, του νεκρού σώματος του Ιούδα. Στα τέσσερα επόμενα, η παράσταση είναι παρόμοια με αυτήν της Δρακότρυπας, με τη διαφορά ότι παραλείπεται η πολυτελής σκηνή, ενώ επιπλέον, στην Ι.Μ. Δροσάτου, η σειρά των επεισοδίων είναι αντίστροφη.

Η Άρνηση του Πέτρου.

Η παράσταση (εικ. 149) παρόλο που έχει καταστραφεί σε σημαντικό βαθμό επιτρέπει να διαφανεί ο εικονογραφικός της τύπος. Στα αριστερά διακρίνεται το κατώτερο μέρος ενός σώματος να προβάλλει από πύλη κτιρίου και μπροστά του μία άλλη μορφή να κινείται προς τα δεξιά. Δίπλα, ο Πέτρος, γονατίζει για να ζεσταθεί στη φωτιά, ενώ απέναντί του κάθονται τρεις ανδρικές μορφές. Στα δεξιά ο Πέτρος μιλά με την υπηρέτρια, ενώ στο βάθος της σκηνής, πίσω από κτίρια διακρίνεται μέρος της κεφαλής του Πέτρου και δίπλα του ο πετεινός που οριοθετεί χρονικά τις τρεις αρνήσεις του Μαθητή. Με βάση, λοιπόν, τα εικονογραφικά αυτά δεδομένα μπορούμε να αναγνωρίσουμε στις σχεδόν κατεστραμμένες μορφές του αριστερού άκρου το επεισόδιο της πρώτης άρνησης. Η επιγραφή που συνόδευε την παράσταση έχει πλήρως απολεπισθεί.

Η συναπεικόνιση των τριών Αρνήσεων και της Μετάνοιας του Πέτρου[1077] αποτελεί κύριο γνώρισμα της παλαιολόγειας εικονογραφίας της σκηνής[1078], ενώ μεταγενέστερα[1079], απαντάται πολύ συχνά κατά τον 16ο και 17ο αιώνα, τόσο σε μνημεία της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας, όσο και της Μακεδονίας αλλά και βορειότερων περιοχών[1080].

Στην πρώτη Άρνηση, παρόλο που το ανώτερο τμήμα του επεισοδίου έχει καταπέσει, μπορούμε να αναγνωρίσουμε στη θυρωρό, που προβάλλει από την είσοδο ενός κτιρίου, επιρροή έργων του

[1076] Με παρόμοιο εικονογραφικό τύπο αποδίδεται η σκηνή στον Άγιο Γεώργιο και στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς, στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης και στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης.

[1077] Για τη σκηνή βλ. Millet G., Recherches, 345 - 361.

[1078] Ενδεικτικά, στο Staro Nagoritsino (Millet - Frolow, Yougoslavie III, πίν. 87, 1-3), στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (Ξυγγόπουλος Α., Οι τοιχογραφίες, πίν. 52, Τσιτουρίδου Α., Η εντοίχια ζωγραφική, 83 - 84, πίν. 38), στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη Καστοριάς (Πελεκανίδης Στ., Καστοριά, πίν. 148α) και στην Μονή Μάρκο (Millet - Velmans, Yougoslavie IV, πίν. 92, εικ. 169 και πίν.74, εικ. 171).

[1079] Διαφέρει η εικονογραφική απόδοση της σκηνής από τους ζωγράφους της Κρητικής Σχολής, καθώς συνήθως, αποτυπώνουν τις δύο μόνο Αρνήσεις και την Μετάνοια του Πέτρου. Για παράδειγμα, βλ. τις σκηνές των Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 139), Διονυσίου (Millet G., Athos, πίν. 200.1) και Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, 81, πίν. 94 - 95).

[1080] Στις Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 77 - 78, πίν. 51) και Βαρλαάμ (Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, πίν. 45), στην Ι.Μ. Ζάβορδας (Μιχαϊλίδης Μ., Νέα στοιχεία, πίν.9), στη Vatra Moldovitei (Henry P., Moldavie du Nord, πίν. XXII.2), στο ναό του Αγίου Νικολάου της αρχόντισσας Θεολογίνας Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 108 - 109, πίν. 5, 56α), στο ναό του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου Βραγγιανών (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 210) και στο ναό του Αγίου Γεωργίου Βασιλικής Καλαμπάκας (Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, πίν. 207).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

βόρειου Ελλαδικού χώρου[1081]. Η κίνηση δε του Πέτρου προς τα εμπρός και η πιθανολογούμενη, λογικά σε σχέση με τη θυρωρό, αντικίνησή του απαντάται προηγουμένως, ως επιρροή παλαιολόγειων έργων[1082], στις Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών, Βαρλαάμ και Ζάβορδας καθώς και στον Άγιο Γεώργιο στη Βασιλική Καλαμπάκας[1083]. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει στη δεύτερη Άρνηση η γονατιστή μορφή του Μαθητή, που αποτελεί παραλλαγή της εικονογραφικής εκδοχής σύμφωνα με την οποία αποδίδεται καθιστός[1084]. Η συγκεκριμένη απεικόνιση, που δεν είναι συχνή, απαντάται προηγουμένως στο Hopovo (1608)[1085], ενώ ως προς την απόδοσή της, στην παράστασή μας, έλκει την καταγωγή από έργα της ζωγραφικής της Επτανήσου με δυτικές επιρροές, στα οποία διάφορες μορφές αποδίδονται σε κίνηση[1086]. Το ξεγύμνωμα δε του ποδιού για να ζεσταθεί παραπέμπει σε παραστάσεις ζωγράφων του βόρειου Ελληνικού χώρου[1087]. Στην τρίτη Άρνηση, αν και οι μορφές έχουν απολεπιστεί σε σημαντικό βαθμό, μπορούμε να αναγνωρίσουμε στις κινήσεις τους πρότυπο ανάλογο του ναού του Αγίου Νικολάου της Αρχόντισας Θεολογίνας Καστοριάς και του Αγίου Γεωργίου Βασιλικής Καλαμπάκας. Από τη σκηνή της Μετάνοιας διατηρείται μόνο ένα μέρος της κεφαλής του Πέτρου. Η χρήση, όμως, για την απόδοση των επεισοδίων, παρόμοιου εικονογραφικού τύπου στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης[1088] μας επιτρέπει να πιθανολογήσουμε την απεικόνισή του ως σκεπτόμενου, στηρίζοντας το κεφάλι με το χέρι του, και όχι ως θρηνούντος. Η λεπτομέρεια αυτή έλκει την καταγωγή από έργα της παλαιολόγειας εποχής[1089], ενώ απαντάται, επίσης, στον Άγιο Νικόλαο της Αρχόντισσας Θεολογίνας Καστοριάς[1090].

Ο ζωγράφος, λοιπόν[1091], ακολουθεί εικονογραφικό πρότυπο προερχόμενο από την παλαιολόγεια τέχνη, όπως αυτό διατηρήθηκε στη μεταβυζαντινή ζωγραφική[1092] τόσο στη Σχολή της Βορειοδυτικής Ελλάδας, όσο και εργαστηρία του βόρειου Ελληνικού χώρου.

[1081] Ενδεικτικά, στον Άγιο Νικόλαο της Αρχόντισσας Θεολογίνας Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 108 - 109, πίν. 5, 56α, όπου και σχετικά παραδείγματα).

[1082] Βλ. τις παραστάσεις στους Αγίους Αποστόλους στο Pec (Djuric V., Byzantinische Fresken, πίν. XXX) και στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη στην Καστοριά (Πελεκανίδης Στ., Καστοριά, πίν. 148α).

[1083] Η εικονογράφηση του ναού τοποθετείται στα μέσα του 17ου αιώνα και αποδίδεται, με επιφύλαξη, σε μέλη του συνεργείου που εργάστηκε στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ (Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 280, πίν. 207).

[1084] Για παράδειγμα, στην Μονή Marko (Millet - Velmans, Yougoslavie IV, πίν. 92, εικ. 169 και πίν.74, εικ. 171), στο Poganovo (Grabar, Bulgarie, πίν. LXI), στην Ι.Μ. Βαρλαάμ, στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη και στον Άγιο Γεώργιο Βασιλικής Καλαμπάκας. Σε μνημεία, επίσης, της Κρητικής Σχολής παρατηρείται η ίδια απεικόνιση του Πέτρου. Για παράδειγμα στις Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 139), Διονυσίου και Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 200.1 και 216.1 αντίστοιχα)

[1085] Davidof D., Hopovo, πίν. 11.

[1086] Πρβλ., για παράδειγμα, διάφορες μορφές σε κίνηση στη φορητή εικόνα του «Επί Σοι Χαίρει» του Πουλάκη (Ρηγόπουλος Ι., Θεόδωρος Πουλάκης, πίν. 58 - 60).

[1087] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 109, όπου και σχετικά παραδείγματα.

[1088] Αδημοσίευτη παράσταση. Διαφοροποιείται από αυτήν της Δρακότρυπας στην τοποθέτηση του πρώτου επεισοδίου στα δεξιά και του τρίτου στο ύψος της Μετάνοιας.

[1089] Ενδεικτικά, στο Staro Nagoritsino (Millet - Frolow., Yougoslavie III, πίν. 87. 3) και στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (Ξυγγόπουλος Α., Οι τοιχογραφίες, πίν. 52, Τσιτουρίδου Α., Η εντοίχια ζωγραφική, πίν. 38).

[1090] Παϊσίδου Μ., ό.π., 108, πίν. 5, 56α.

[1091] Η σκηνή δεν απαντάται σε άλλο μνημείο του 18ου αιώνα στην περιοχή των Αγράφων.

[1092] Παρόμοιο εικονογραφικό τύπο προτείνει και η Ερμηνεία (105).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Ο Ελκόμενος.

Από την παράσταση (εικ. 150) έχει καταπέσει τμήμα του δεξιού άκρου. Στο κέντρο εικονίζεται ο Χριστός, φορώντας ερυθρό χιτώνα, να προχωρά προς τον τόπο του Μαρτυρίου έχοντας δεμένα τα χέρια με σχοινί, το οποίο και κρατά ένας στρατιώτης, σήμερα σχεδόν κατεστραμμένος, που ακολουθεί πίσω Του. Μαζί του βρίσκονται τρεις, τουλάχιστον, στρατιώτες, εκ των οποίων ο ένας σπρώχνει τον Κύριο με το χέρι[1093]. Της ολιγοπρόσωπης αυτής πομπής προπορεύεται ο Σίμων ο Κυρηναίος που φέρει τον σταυρό[1094]. Το γεγονός διαδραματίζεται σε ένα ανθισμένο τοπίο, το βάθος του οποίου ορίζεται από πρισματικά βουνά. Η παράσταση φέρει την επιγραφή: «ΕΛΚΕΤΑΙ ΕΠΙ ΣΤΑΥΡΟΥ».

Η σκηνή[1095] είναι λιτή και παρόλο που ο ζωγράφος ακολουθεί την Κρητική παράδοση ως προς την απόδοσή της, δεν εικονίζονται η Παναγία με τις Μυροφόρες, ο Ιωάννης, ο Προφήτης Ιερεμίας, οι δύο ληστές και το πλήθος των Ιουδαίων· πρόσωπα που εμφανίζονται μεμονωμένα ή ως συνδυασμένα αφηγηματικά στοιχεία στην πλειοψηφία των παραστάσεων είτε αυτές αντλούν από την Κρητική Σχολή[1096] είτε από αυτήν της Βορειοδυτικής Ελλάδος[1097].

• Η μορφή του Χριστού, με τον έντονο βηματισμό, αλλά και του Σίμωνα, δίνουν μία δραματικότητα στη σκηνή που επιτείνεται από την απόδοση του σχεδόν χορευτικής κίνησης του στρατιώτη που ακολουθεί. Ο Κύριος, που έχει δεμένα τα χέρια με σχοινί[1098], όπως και στα έργα των Κρητών ζωγράφων, φέρει ερυθρό χιτώνα που κοσμείται με επίρραμα, στοιχείο γνώριμο της Κρητικής Σχολής[1099].

[1093] Από τους στρατιώτες σώζονται μόνο τα κάτω μέλη, καθώς και το χέρι του ενός στην πλάτη του Χριστού.

[1094] Ματθαίος, κζ'.32. Μάρκος, ιε'.21. Λουκάς, κγ'.26. Ο Ιωάννης δεν αναφέρει καθόλου την μεταφορά του σταυρού από το Σίμωνα τον Κυρηναίο.

[1095] Για την εικονογραφική απόδοση της σκηνής βλ. Κατσελάκη Α., Ο Χριστός Ελκόμενος, 167 κ.ε.

[1096] Για παράδειγμα, οι σκηνές στα καθολικά των Ι.Μονών Μεγίστης Λαύρας, Κουτλουμουσίου (Millet G., Athos, πίν. 127.1 και 162.2), Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, πίν. 97), Διονυσίου, Δοχειαρίου (Millet G., ό.π., πίν. 200.1 και 216.1), Δουσίκου (αδημοσίευτη), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 137) και Πέτρας (Σδρόλια, Ι.Μ. Πέτρας, 213 κ.ε., πίν. 110, όπου και άλλα παραδείγματα του 17ου αιώνα από την περιοχή των Αγράφων), καθώς και στην Ι.Μ. Μεταμορφώσεως Δρυόβουνου Κοζάνης (Τούρτα Α., Οι ναοί, 108, πίν. 128 β).

[1097] Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 83 - 86, πίν. 10β και 54 α-β), Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 72 - 76, πίν. 30) και Ελεούσας νήσου Ιωαννίνων (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 458), Μεταμορφώσεως Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 69 - 72, πίν. 22), Αγίου Νικολάου Βίτσας και Αγίου Μηνά Μονοδενδρίου (Τούρτα Α., ό.π., 107 - 108, πίν. 60α και 59β), καθώς και στο ναό του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου Βραγγιανών (Σδρόλια Στ., ό.π., 214 - 215).

[1098] Στην εικονογραφική προέλευση του τρόπου με τον οποίο είναι δεμένος ο Χριστός βλ. Millet G. Recherches, 362, Πελεκανίδης Στ., Καλλιέργης, 51 - 53, Κατσελάκη Α., ό.π., 172 κ.ε.

[1099] Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 74. Οι ζωγράφοι της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος αποδίδουν το Χριστό με ιμάτιο και χιτώνα. Βλ. τις σκηνές στις Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, πίν. 10β και 54) και Ι.Μ. Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., ό.π., πίν. 30), στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures,πίν. 22), στον Άγιο Νικολάο Βίτσας και στον Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου (Τούρτα Α., Οι ναοί, 107 - 108, πίν. 60α και 59β).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Ο Σίμων ο Κυρηναίος, του οποίου η εικόνα συμφωνεί με την περιγραφή του Διονυσίου του εκ Φουρνά[1100], προηγείται του Χριστού[1101], ακολουθώντας την ίδια Κρητική παράδοση. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η ενδυμασία του η οποία ξεφεύγει της τυποποίησης και πλησιάζει στην ρεαλιστική απόδοση στοιχείου της καθημερινότητας της εποχής του ζωγράφου. Ίδια ενδυμασία φέρει ο Σίμωνας στην αντίστοιχη παράσταση της μονής Draca (1735)[1102], ενώ εμφανίζεται και έλκει την καταγωγή της από φορητές εικόνες του 16ου και 17ου αιώνα, με δυτικές επιρροές, όπου εικονίζονται πρόσωπα της καθημερινής ζωής και ιδιαίτερα δήμιοι, με παρόμοια ενδυμασία[1103]. Ο στρατιώτης που κρατά το σχοινί με το οποίο είναι δεμένος ο Χριστός συνήθως προηγείται Αυτού και τον οδηγεί στον τόπο του Μαρτυρίου. Η τοποθέτησή του, όμως, στην παράστασή μας, πίσω από τον Κύριο, που έχει προηγούμενο μόνο στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης και στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης, πιστεύουμε ότι δεν οφείλεται σε παράβλεψη του ζωγράφου αλλά πιθανότατα στην πρόθεσή του να προβάλλει το ρόλο του Χριστού και την πορεία προς το Μαρτύριο με δική του θέληση.

Ο δεύτερος στρατιώτης, ο οποίος σπρώχνει το Χριστό, εμφανίζεται στη βυζαντινή ζωγραφική το 13ο αιώνα[1104] και είναι οικεία μορφή στους ζωγράφους του 16ου και 17ου αιώνα. Εδώ, όμως, λόγω της καταστροφής της παράστασης στο τμήμα αυτό, δεν μπορεί να εξακριβωθεί αν το χέρι που υπάρχει στους ώμους του Χριστού προέρχεται από το στρατιώτη που κρατά το σχοινί, όπως συμβαίνει στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης ή από κάποιον άλλο της συνοδείας, όπως και στα περισσότερα των έργων[1105]. Το ίδιο, επίσης, κατεστραμμένο τμήμα, εμποδίζει την εξαγωγή συμπερασμάτων ως προς τη συνοδεία του Κυρίου αλλά και του είδους του διάκοσμου του βάθους της παράστασης.

Ο ζωγράφος, λοιπόν, για την απόδοση της σκηνής του Ελκόμενου ακολουθεί ένα εικονογραφικό σχήμα καθιερωμένο ήδη από την Κρητική Σχολή, επιτείνοντας, όμως, τη δραματικότητα

[1100] «*καί ἐπάνωθέν του Σίμων ὁ Κυρηναῖος, στρογγυλογένης, μιξαιπόλιος, φορῶν κοντά ῥοῦχα....*», Ερμηνεία, 107.

[1101] Στα μνημεία της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος, ακολουθείται ένα άλλο εικονογραφικό σχήμα, δάνειο από τη Δύση, σύμφωνα με το οποίο, μαζί με το Σίμωνα παριστάνονται και οι δύο ληστές να κουβαλούν τους σταυρούς τους (Λίβα - Ξανθάκη Θ., ό.π., 74 - 75 και Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., ό.π., 84, όπου και σχετική βιβλιογραφία). Για την εικονογραφική εξέλιξη της παράστασης στη δυτική τέχνη βλ. Derbes A., Picturing the Passion, 113 - 137.

[1102] Milisavljevic Dr., Draca, σχ. σελ. 32.

[1103] Ενδεικτικά, μερικοί δήμιοι στη φορητή εικόνα του αγίου Γεωργίου με σκηνές του μαρτυρίου του, του Μιχαήλ Δαμασκηνού (β'μισό 16ου αι.) (Βοκοτόπουλος Π., Εικόνες της Κέρκυρας, 50 - 51, πίν. 29), οι δήμιοι στο Λιθοβολισμό του Στεφάνου του ιδίου ζωγράφου (περίπου το 1590) (Βοκοτόπουλος Π., ό.π., 53 - 54, πίν.31), οι εργάτες στη σκηνή του «Ενυπνίου του Ιωσήφ εις τον θερισμόν» του Πουλάκη (Ρηγόπουλος Γ., Φλαμανδικές επιδράσεις, 294, πίν. 210) και ο δήμιος του Προδρόμου σε φορητή εικόνα, έργο του Ιωάννη Νομικού (1672 / 73) (Χατζηδάκης Μ. - Δρακοπούλου Ε., Έλληνες ζωγράφοι, 246, πίν. 157).

[1104] Stavropoulou - Makri A., ό.π., 71, υποσ. 309, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[1105] Για παράδειγμα, στις Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας, Διονυσίου (Millet G., Athos, πίν. 127.1 και 200.1), Δουσίκου (αδημοσίευτη) και Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 137), στο μαό της Μεταμορφώσεως Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., ό.π., πίν. 22), καθώς και στις Ι.Μ. Πέτρας και Παναγίας Πελεκητής Καρύτσας Αγράφων (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, πίν. 110 και 265 αντίστοιχα).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

του επεισοδίου με τις έντονα «θεατρικές» κινήσεις των προσώπων[1106]. Παρόλο που έχει καταπέσει σε σημαντικό τμήμα, μπορεί να διαπιστωθεί η στενή εικονογραφική της σχέση με τις αντίστοιχες παραστάσεις της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Αστρίτσας (εικ. 303), των Αγίων Αποστόλων Αγιάς Λάρισας[1107] (εικ. 315), του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης, του Αγίου Γεωργίου Λεύκης αλλά και των Ι. Μ. Δροσάτου και Σπηλιάς.

Στους υπόλοιπους ναούς των Αγράφων παρατηρούνται επιρροές των ζωγράφων και από τις δύο κυρίαρχες Σχολές του 16ου αιώνα[1108]. Στην Κοίμηση της Θεοτόκου Βατσουνιάς, στον Άγιο Γεώργιο Ρεντίνας (εικ. 352), στο ναό του Προδρόμου Δρακότρυπας, στην Ι.Μ. Δομιανών (εικ. 477) και στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ Μαράθου ακολουθείται ένα εικονογραφικό σχήμα γνωστό από το 14ο αιώνα[1109], όπου εικονίζεται και ο Πιλάτος με την έφιππη συνοδεία του. Στην Αγία Παρασκευή και στην Κοίμηση της Θεοτόκου Πετροχωρίου (εικ. 376) παρατηρείται συνδυασμός στοιχείων, όπως τού στρατιώτη που τραβά το Χριστό με σχοινί από το λαιμό[1110], επάνω , όμως, σε ένα σχήμα όπου εικονίζεται να φέρει το σταυρό μόνο ο Σίμων ο Κυρηναίος (παράδοση Κρητικής Σχολής), αλλά με το συνολικό εικονογραφικό τύπο της παράστασης να αποτελεί μία απλοποιημένη εκδοχή της σκηνής του ναού της Γεννήσεως του Χριστού Πετρίλου Αγράφων (17ος αι.). Στις Ι.Μ. Αν. Φραγκίστας και Βράχας το επεισόδιο εικονίζεται σύμφωνα με την Κρητική παράδοση, ενώ στην Ι.Μ. Κώστη (εικ. 386) ο ζωγράφος στηρίζεται στην παράδοση της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος, όπως αυτή εκφράζεται με τα έργα της Νήσου των Ιωαννίνων, αγνοώντας, όμως, τη σκηνή της έφιππης Συνοδείας.

Η Αίτηση του Ιωσήφ.

Στα αριστερά της σκηνής (εικ. 151) εικονίζεται ο Πιλάτος, ο οποίος, κάθεται σε θρόνο και κρατώντας σκήπτρο στο δεξιό του χέρι, με χαρακτηριστική κίνηση λόγου του αριστερού, απευθύνεται προς τον Ιωσήφ. Ο τελευταίος προστρέχει προς τον Πιλάτο λυγίζοντας ελαφρώς το σώμα του και τείνοντας μπροστά τα χέρια του σε στάση ικεσίας, όπως ακριβώς πράττει και ο Νικόδημος που ακολουθεί. Πίσω τους παριστάνεται μία ομάδα Ιουδαίων και δίπλα από αυτούς, μέσα από ένα κτίριο προβάλλει ένας στρατιώτης που κρατά δόρυ. Το βάθος της σκηνής ορίζεται από ένα οικοδομικό συγκρότημα και το τείχος, ενώ στην επιγραφή αναγράφεται: «Η ΕΤΗΣΙΣ ΤΟΥ ΙΩΣΗΦ».

[1106] Την ίδια εποχή οι Καπεσοβίτες ζωγράφοι ακολουθούν έναν εικονογραφικό τύπο, όπου συνδυάζονται στοιχεία διαφόρων Σχολών και εποχών, και στον οποίο κυριαρχεί η μορφή του Χριστού που φέρει ο ίδιος το σταυρό αντί του Σίμωνα, ο οποίος απλώς τον βοηθά (Κωνστάντιος Δ., Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων, 77 κ.ε.).

[1107] Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, εικ. 15.

[1108] Το ίδιο συμβαίνει και στις αντίστοιχες παραστάσεις του 17ου αιώνα της περιοχής των Αγράφων, όπου παρατηρείται κυριαρχία μεν της Κρητικής παράδοσης, ως προς την απόδοση του θέματος, αλλά και ποικιλία εικονογραφικών τύπων και συνδυασμών (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 214 κ.ε.).

[1109] Για το θέμα της έφιππης συνοδεία του Πιλάτου στη σκηνή του Ελκόμενου βλ. Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 83 κ.ε., Τούρτα Α., Οι ναοί, 107 - 108, Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 91 - 92. Στη Σχολή της Βορειοδυτικής Ελλάδος το θέμα της έφιππης Συνοδείας, συνήθως, διαχωρίζεται από αυτό του Ελκόμενου (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 72 - 74, όπου και σχετική βιβλιογραφία).

[1110] Πρόκειται για εικονογραφική λεπτομέρεια που εντοπίζεται κυρίως σε έργα που εντάσσονται στη Σχολή της Βορειοδυτικής Ελλάδος.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΓΕΝΙΚΗ ΙΟΘΙΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Η σκηνή, δεν είναι διαδεδομένη στην Ορθόδοξη μνημειακή ζωγραφική[1111] και εικονίζεται, στο σύνολο, σχεδόν, των μεταβυζαντινών μνημείων με ένα συγκεκριμένο εικονογραφικό τύπο, γνωστό ήδη από το 16ο αιώνα[1112].

Παρόλο που η ενδυμασία του Πιλάτου έλκει την καταγωγή από την παράδοση των αντίστοιχων έργων, η στάση του διαφέρει αισθητά και παραπέμπει σε εικονογραφικές αποδόσεις επισήμων προσώπων του 16ου και 17ου αιώνα[1113], όπως τις συναντούμε, για παράδειγμα, σε έργα του Γεωργίου Κλόντζα[1114] και του Πουλάκη[1115], με σαφείς επιρροές από δυτικές χαλκογραφίες[1116]. Παρόμοια με την παράστασή μας εικονίζεται ο Ηρώδης στη σκηνή της Σφαγής των Νηπίων στο Hurez (1694)[1117] μαρτυρώντας είτε το κοινό πρότυπο, είτε τη διαδρομή του εικονογραφικού αυτού τύπου. Η απεικόνιση του Ιωσήφ δεν διαφέρει από τις αντίστοιχες παραστάσεις. Όχι, όμως, και αυτή του Νικόδημου[1118], ο οποίος απαντάται σε ελάχιστα έργα, όπως, σε ρωσική φορητή εικόνα (1500)[1119], στην Ι.Μ. Ξενοφώντος[1120], στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης[1121] και στην περιοχή της Πελοποννήσου, σε ναούς του 18ου αιώνα[1122]. Το πλήθος των Ιουδαίων που παρακολουθεί, σε αντίθεση με τον στρατιώτη που αποτελεί ένα σταθερό εικονογραφικό στοιχείο, δεν φαίνεται να έχει σχέση με την εικονογραφία της παράστασης και θα πρέπει να αποδοθεί σε επηρεασμό του ζωγράφου από σκηνές όπως αυτή της Κρίσης του Πιλάτου ή της Κρίσης των Αρχιερέων[1123].

[1111] Η σκηνή της Αίτησης του Ιωσήφ είναι αρκετά διαδεδομένη στην περιοχή της Μολδοβλαχίας. Για παράδειγμα στον Άγιο Νικόλαο στην Curtea de Arges (Stefanescu I., Valachie, 51), στο Balinesti (Henry P., Moldavie du Nord, 179), στον Άγιο Γεώργιο στο Hirlau (Stefanescu I., L' art Byzantin, πίν. XXXII. 1), στο Popauti (Henry P., ό.π., πίν. XXXVI. 2), στον Άγιο Δημήτριο Suceava (Henry P., ό.π., 203), στην Μονή Dobrovat (Stefanescu I., ό.π., πίν. XLVIII. 1) και στην Vatra Moldovitei (Henry P., ό.π., 192 - 193). Στα περισσότερα των μνημείων αυτών οι σκηνές είναι πολυπρόσωπες. Για το θέμα βλ. Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 84.

[1112] Για παράδειγμα, στις Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (1542) (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 41), Ελεούσας (Σταυροπούλου Α., Παρατηρήσεις, 320, πίν. 21), Βαρλαάμ (Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, πίν. 45β), Δουσίκου (αδημοσίευτη), Ξενοφώντος και Διονυσίου (Millet G., Athos, πίν. 177.2 και 200. 2 αντίστοιχα), καθώς και στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 83 - 85, πίν. 31α).

[1113] Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Σ., Ι.Μ. Πέτρας, 218, πίν. 111), Ι.Μ. Ραβενίων (Γιακουμής Γ., Η Ι.Μ. Ραβενίων, πίν. 49).

[1114] Ενδεικτικά, οι μορφές των πρώτων Βασιλέων της Βαβυλώνας, του Δανιήλ, του Ιωάννη Ε' του Παλαιολόγου και του Κωνσταντίνου Παλαιολόγου στον κώδικα κώδικα Marcianus Cl. VII, 22. Παλιούρας Α., Ο ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας, πίν. 16, 38, 135 και 189 αντίστοιχα.

[1115] Βλ. τα έργα «Η Συκοφαντία της γυναικός του Πετεφρή και η Κρίσις του Ιωσήφ» και «Η Εξήγησις του ενυπνίου του Φαραώ και η Ενθρόνησις του Ιωσήφ» (Ρηγόπουλος Ι., Θεόδωρος Πουλάκης, πίν. 24 και 24 αντίστοιχα).

[1116] Για παράδειγμα το έργο του Sadeler «Ο προφήτης Μιχαίας προ των βασιλέων Ισραήλ και Ιωσαφάτ» (Ρηγόπουλος Ι., Θεόδωρος Πουλάκης, πίν. 23).

[1117] Vasiliu A., Brancovan Mural Painting, πίν. 18.

[1118] Το Νικόδημο, στη συγκεκριμένη σκηνή, δεν τον αναφέρει ούτε ο Διονύσιος ο εκ Φουρνά (Ερμηνεία, 108).

[1119] Kjellin H., Russiske Ikoner, 88, εικ. σελ. 89.

[1120] Millet G., Athos, πίν. 177. 2.

[1121] Αδημοσίευτη.

[1122] Στους ναούς της Μεταμορφώσεως και Αγίου Νικολάου Γέρμας, καθώς και στον Άγιο Γεώργιο στο Σκούταρι (Μενενάκου Σ., Εντοίχια ζωγραφική στη Μάνη, 137 - 138, πίν. 13β, 91α και 55α αντίστοιχα).

[1123] Πολυπληθείς ομάδες εικονίζονται και σε ναούς της Μολδοβλαχίας, όπως στον Άγιο Γεώργιο Hirlau, στο Popauti και στη Vatra Moldovitei.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Το τείχος, που ορίζει τη σκηνή εμφανίζεται σε όλες τις παραστάσεις ενώ το κτηριακό συγκρότημα αποτελεί παραλλαγή του κτιρίου με το κιονοστήρικτο πρόστωο των συμπαραβαλλόμενων σκηνών.

Συμπερασματικά, λοιπόν, η παράσταση της Αίτησης του Ιωσήφ, ακολουθεί τον γενικό εικονογραφικό τύπο, όπως αυτός έχει καθιερωθεί στη μεταβυζαντινή τέχνη, με επιμέρους, όμως, διαφοροποιήσεις

Από τους υπόλοιπους ναούς της περιοχής η συγκεκριμένη σκηνή υπάρχει μόνο στον Άγιο Γεώργιο Ρεντίνας, στον Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο Δρακότρυπας (εικ. 417) και στην Ι.Μ. Σπηλιάς. Στη Ρεντίνα οι δύο ζωγράφοι ακολουθούν πιστά το καθιερωμένο πρότυπο, όπως αυτό συναντάται, για παράδειγμα, στις Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών και Κορώνας. Στο ναό της Δρακότρυπας (εικ. 417) υπάρχει η ιδιαιτερότητα της απεικόνισης του Ιωσήφ να συνοδεύεται από τον Λογγίνο[1124], η μορφή του οποίου δεν απαντά απ'όσο γνωρίζουμε σε κάποιο προηγούμενο έργο και πιθανώς οφείλεται σε παρανόηση του ζωγράφου μας, λόγω της παγιωμένης, σε προηγούμενες παραστάσεις, απεικόνισης ενός στρατιώτη δίπλα στον Πιλάτο. Με εξαίρεση τον εκατόνταρχο, το υπόλοιπο λιτό σχήμα της σκηνής έχει πολλές ομοιότητες με την αντίστοιχη παράσταση της Ι.Μ. Πέτρας[1125]. Στην Ι.Μ. Σπηλιάς η παράσταση είναι πολυπληθέστερη και συγγενεύει εικονογραφικά με αυτήν του Αγίου Γεωργίου Λεύκης, ενώ και οι δύο αυτές έχουν αρκετά κοινά στοιχεία με την προγενέστερη σκηνή της Ι.Μ. Αγίου Παντελεήμονα Αγιάς[1126].

Η Αποκαθήλωση.

Στο κέντρο της παράστασης (εικ. 152), μπροστά από το τείχος της Ιερουσαλήμ, δεσπόζει ο σταυρός, στηριγμένος στο βράχο του Γολγοθά, και το λυγισμένο σώμα του Χριστού μπροστά από αυτόν. Στα δεξιά ο Ιωσήφ, ανεβασμένος σε σκάλα, συγκρατεί το σώμα Του από το αριστερό χέρι, ενώ στα αριστερά, ο Νικόδημος, και αυτός επάνω σε σκάλα, μόλις έχει αφήσει από τα χέρια του το σώμα το οποίο και υποδέχεται στην αγκάλη της η Παναγία. Η ίδια συνοδεύεται από τέσσερις γυναίκες εκ των οποίων η μία, η Μαγδαληνή, ασπάζεται το χέρι Του. Από την άλλη πλευρά ο Ιωάννης έχοντας τα χέρια καλυμμένα είναι έτοιμος να ασπαστεί και αυτός το αριστερό χέρι του Κυρίου. Το βάθος της σκηνής καταλαμβάνει το τείχος της Ιερουσαλήμ. Η σκηνή φέρει την επιγραφή: «Η ΑΠΟΚΑΘΗΛΩΣΙΣ».

Η απόδοση του σώματος του Χριστού και η στάση της Παναγίας, της Μαγδαληνής και του Ιωάννη, ακολουθεί τον καθιερωμένο από το 15ο αιώνα[1127] εικονογραφικό τύπο, που συναντάται, με διάφορες επουσιώδεις παραλλαγές, σε πλειάδα μνημείων του 16ου[1128] και του 17ου[1129] αιώνα. Η

[1124] Η μορφή του ταυτίζεται λόγω της ομοιότητάς του και της κοινής ενδυμασίας με την απεικόνιση του Λογγίνου στη σκηνή της Σταύρωσης στον ίδιο ναό.

[1125] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 217 - 218, πίν. 111.

[1126] Αδημοσίευτη παράσταση. Και στις τρεις παραστάσεις εικονίζεται ο Πιλάτος να κάθεται σε θρόνο που στεγάζεται με βήλο, ενώ υπάρχει δίπλα του πλήθος Ιουδαίων και στρατιωτών.

[1127] Χατζηδάκη Ν., Συλλογή Βελιμέζη, 324, όπου και σχετικά παραδείγματα.

[1128] Για παράδειγμα, στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 88 - 89, πίν. 57), στην Ι.Μ. Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 86 - 89, πίν. 34), στο ναό της Μεταμορφώσεως Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 81 - 83, πίν. 30), στην Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, πίν. σελ. 139) και στην Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας (Millet G., Athos, πίν. 200.2).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

απεικόνιση, όμως, της Παναγίας, να κρατά το Χριστό από τα αριστερά, δεν είναι συχνή, έλκει την καταγωγή της από παλαιολόγεια έργα[1130] και απαντάται σε μεμονωμένα μνημεία του 16ου αι., όπως στο καθολικό της I.M. Dobrovat (1528)[1131] και στο παρεκκλήσιο της I.M. Cozia (Bolnita) (1543) αλλά και του 17ου αιώνα, όπως στην I.M. Πέτρας (1625)[1132]. Κατά το 18ο αιώνα εικονίζεται η Παναγία να αγκαλιάζει από αριστερά το Χριστό στο καθολικό της I.M. Αγίου Παντελεήμονα Αγιάς Λάρισας (1721)[1133] και στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης. Σε παλαιολόγεια πρότυπα, επίσης, θα πρέπει να αναζητηθεί και η απεικόνιση του Ιωάννη να κρατά το χέρι του Χριστού έχοντας καλυμμένα τα δικά του[1134]. Αντίθετα, η τοποθέτηση του Ιωσήφ και του Νικόδημου, στις οριζόντιες κεραίες του Σταυρού, να κατεβάζουν το σώμα του Χριστού, έλκει την καταγωγή της από μία σειρά φορητών έργων, που αποδίδουν ένα νέο εικονογραφικό τύπο, δημιουργία Κρητικών ζωγράφων του 17ου αιώνα, επηρεασμένων από δυτικά χαρακτικά, όπως, για παράδειγμα η φορητή εικόνα Αποκαθήλωσης του Μουσείου της Πόλεως των Αθηνών (τέλη 17ου αι.)[1135]. Η εικονογραφική τους, όμως, απόδοση, στην παράστασή μας προέρχεται από τη σκηνή της Ανάβασης του Κυρίου στο Σταυρό, όπου δύο δήμιοι έλκουν το σώμα Του[1136].

Ο ζωγράφος, λοιπόν, για την απεικόνιση της Αποκαθήλωσης, συνδυάζει τους δύο συνηθέστερους κατά τον 18ο αιώνα εικονογραφικούς τύπους, το βυζαντινό, δηλαδή, και αυτόν που δημιουργήθηκε στην Κρήτη κατά τον 17ο αιώνα, επηρεασμένο από δυτικά έργα.

Στην περιοχή των Αγράφων η σκηνή απαντάται μόνο στην I.M. Ανατολικής Φραγκίστας (εικ. 428), στο ναό του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου Δρακότρυπας, στην I.M. Δομιανών (εικ. 477) και στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ Μάραθου[1137], όπου και ακολουθείται ο καθιερωμένος μεταβυζαντινός τύπος, όπως και στα μνημεία του 17ου αιώνα, της ίδιας περιοχής[1138].

[1129] Στο ναό του Αγίου Νικολάου Βίτσας (Τούρτα Α., Οι ναοί, 112 - 113, πίν. 61β), στις I.M. Αγίου Αθανασίου Ζαγοράς και Μεταμορφώσεως Δρυόβουνου (Τούρτα Α., ό.π. 113) και στον Άγιο Νικόλαο του Άρχοντα Θωμανού Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 97 - 98).

[1130] I.M. Βατοπαιδίου (Τσιγαρίδας Ε., Βυζαντινές τοιχογραφίες, πίν. 224) και Staro Nagoritsino (Millet - Frolow, Yougoslavie III, πίν. 93. 1).

[1131] Stefanescu I., L'art Byzantine, πίν. XLVIII.2.

[1132] Σδρόλια Σ., I.M. Πέτρας, 220 - 221, πίν. 112. Επίσης συναντάται στην I.M. Σάικας (1641), στην Κοίμηση της Θεοτόκου Δροσάτου (1646) και στο ναό του Αγίου Γεωργίου Βασιλικής Καλαμπάκας (β΄ μισό 17ου αι.).

[1133] Για το εικονογραφικό πρόγραμμα του καθολικού βλ., Koumoulidis J. - Walter C., The Monastery of Saint Panteleimon, 1 - 12. Η σκηνή της Αποκαθήλωσης δεν έχει δημοσιευτεί.

[1134] Παρόμοια εικονίζεται ο Ιωάννης στη σκηνή της Αποκαθήλωσης στο παλαιό καθολικό της I.M. Μεγάλου Μετεώρου (Georgitsoglanni E., Les peintures murales, 157 κ.ε., πίν. 53).

[1135] Για τη δημιουργία αυτού του εικονογραφικού τύπου βλ. Χατζηδάκη Ν., Συλλογή Βελιμέζη, 320 - 323, όπου παραδείγματα φορητών εικόνων και σχετική βιβλιογραφία.

[1136] Βλ. τις σκηνές της I.M. Ελεούσας νήσου Ιωαννίνων και της Μεταμορφώσεως Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri Α., ό.π., 74 - 75, πίν. 68b και 24 αντίστοιχα).

[1137] Ένα ελάχιστο τμήμα της Αποκαθήλωσης σώζεται και στο καθολικό της I.M. Σπηλιάς. Είναι, όμως, τόση η φθορά που έχει υποστεί ώστε είναι αδύνατη οποιαδήποτε παρατήρηση πάνω σε αυτήν.

[1138] Σδρόλια Στ., I.M. Πέτρας, 220 - 221. Ο ίδιος εικονογραφικός τύπος προτείνεται και στην Ερμηνεία (108 - 109).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Ο Επιτάφιος Θρήνος.

Το επεισόδιο (εικ. 153) διαδραματίζεται μπροστά στα τείχη της Ιερουσαλήμ και επάνω σε ένα ανθόσπαρτο και χωρίς εξάρσεις έδαφος. Το κέντρο της σκηνής καταλαμβάνει το σώμα του Χριστού, που φέρει περίζωμα και το οποίο έχει εναποτεθεί επάνω στη σαρκοφάγο που καλύπτεται με πορφυρό ύφασμα. Στα αριστερά η Παναγία, καθισμένη σε σκαμνί και πατώντας σε υποπόδιο γέρνει το σώμα της και ακουμπά στο μέτωπό Του. Στα δεξιά ο Ιωσήφ, όρθιος, απλώνει τα χέρια του για να κρατήσει το ύφασμα, ενώ πίσω του ο Νικόδημος στηρίζεται σε μία σκάλα. Πίσω από τη σαρκοφάγο, ο Ιωάννης, περίλυπος στηρίζει το κεφάλι του με το δεξιό του χέρι. Δίπλα του οι Μυροφόρες, γονατιστές και αυτές, θρηνούν, ενώ ξεχωρίζει μόνο η Μαγδαληνή που έχει υψωμένα τα χέρια της. Μπροστά στη σαρκοφάγο υπάρχει το καλάθι με τα καρφιά και το μυροδοχείο ενώ ανάμεσα σε αυτήν και το τείχος δεσπόζει ο σταυρός με τα σύνεργα του Πάθους. Η σκηνή επιγράφεται: «Ο ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ ΘΡΗΝΟΣ».

Η σκηνή του Θρήνου[1139] αποδίδεται σύμφωνα με έναν αποκρυσταλωμένο ήδη τον 15° αιώνα σχήμα, δημιουργία Κρητικών ζωγράφων[1140] και απαντά σε ικανό αριθμό έργων του 16ου και 17ου αιώνα[1141].

Το σώμα του Χριστού, λοιπόν, που κείτεται επάνω σε λίθο, έχοντας τα χέρια παράλληλα στο σώμα Του και η κατ' αντιστοιχία απεικόνιση του Ιωάννη να στηρίζει το κεφάλι στο δεξί του χέρι, οι απεικονίσεις της Παναγίας, της Μαγδαληνής και των Μυροφόρων που στέκονται πίσω από αυτήν, αποτελούν αναπόσπαστα στοιχεία του τύπου αυτού. Από την ίδια παράδοση προέρχεται και η απεικόνιση του Ιωσήφ να κρατά την απόληξη της σενδόνης[1142] αλλά και του Νικοδήμου να στηρίζεται στη σκάλα - στοιχείο που συνδέει χρονικά την Αποκαθήλωση με το Θρήνο[1143] - προβάλλοντας το κεφάλι του μέσα από αυτήν.

Ως προς τα υπόλοιπα στοιχεία της παράστασης, ο σταυρός, που φέρει το ακάνθινο στεφάνι και τα σύνεργα του Πάθους αποτελεί ένα συνηθισμένο, για τους ζωγράφους του 16ου και 17ου αιώνα, εικονογραφικό στοιχείο προερχόμενο και αυτό από την υστεροβυζαντινή παράδοση[1144], όπως συμβαίνει και με την απόδοση του καλαθιού με τα καρφιά και του μυροδοχείου μπροστά από το λίθο. Ειδικά δε για το αγγείο, η εικονιστική του απόδοση, που διαφέρει τόσο από εποχή σε

[1139] Για την εικονογραφία του θέματος βλ. Spatharakis I., Lithos, 435 κ.ε. Επίσης, Σωτηρίου Μ., Ενταφιασμός - Θρήνος, 145 - 146, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[1140] Πρόκειται για τις φορητές εικόνες της Θήρας και του Μουσείου Recklinghausen. Χατζηδάκη Ν., Συλλογή Βελιμέζη, 396, Αχειμάστου Ποταμιάνου Μ., Επιτάφιος Θρήνος, 124, Schroder A., Recklinghausen, 67, πίν. 112.

[1141] Εικόνες Επιταφίου Θρήνου της Κεφαλονιάς (16ος αι.) (Κεφαλονιά 1, πίν. 61), της Ι.Μ. Αγίου Παύλου (1616) (Βασιλάκη Μ., Εικόνες, 111-114, πίν. 49), του Εμμανουήλ Λαμπάρδου, του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών (αρχές 17ου αι.) (Μπαλτογιάννη Χρ., Επιτάφιος Θρήνος, πίν. 5), της Συλλογής Σταθάτου, πιθανώς του Εμμανουήλ Λαμπάρδου (Ξυγγόπουλος, Συλλογή Σταθάτου, 8, πίν. 5) και της Πινακοθήκης Tretiakof (περίπου 1700) (Sidorenko G., Επιτάφιος Θρήνος, 429 - 430, πίν. 78), στην Ι.Μ. Μυρτιάς (1536) (Παλιούρας Α., Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία, πίν. 223.β), στο ναό του Παντοκράτορα Αγίου Μάρκου Κέρκυρας (1571) (Triantafyllopulos D., Kerkyra, πίν. 36), στην Ι.Μ. Φλαμουρίου (Vitaliotis I., Saint - Etienne, πίν. 245), στον Άγιο Αθανάσιο Κλειδωνιάς Κόνιτσας (1619) (Τριανταφυλλόπουλος Δ., Εκκλησιαστικά Μνημεία, πίν. 19) και στο καθολικό της Ι.Μ. Ρεντίνας (1662) (αδημοσίευτη παράσταση).

[1142] Σύμφωνα με μία άλλη παραλλαγή ο Ιωσήφ παριστάνεται να κρατά τα πόδια του Χριστού. Για την εικονογραφική αυτή λεπτομέρεια βλ. Σδρόλια Στ., ό.π., 222.

[1143] Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 90.

[1144] Για το θέμα βλ. Millet G., Recherces, 516 κ.ε.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

εποχή, όσο και από παράσταση σε παράσταση, μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι αυτό θα πρέπει να αντανακλά χρηστικές συνήθειες της εκάστοτε εποχής. Ως προς το λίθο[1145], η απεικόνισή του ως μαρμάρου είναι αρκετά συχνή, σε αντίθεση με τη διακόσμησή του, εδώ με τρίγλυφα, η οποία σπάνια απαντάται[1146]. Ίδιο κόσμημα, που σε πιο ελεύθερο σχέδιο υπάρχει σε φορητή ρωσική εικόνα του 16ου αιώνα[1147], φέρει ο λίθος στους ναούς του Αγίου Γεωργίου[1148] και των Αγίων Αποστόλων[1149] (εικ. 315) Αγιάς καθώς και στο μεταγενέστερο ναό Rasinari (1785) Τρανσυλβανίας[1150].

Η απεικόνιση του τείχους είναι αρκετά συνηθισμένη, σε συνδυασμό, όμως, με την απόδοση των πρισματικών, κυρίως βουνών. Η παράλειψη, εδώ, των τελευταίων, πιθανώς να οφείλεται είτε στη χρονική συνέχεια με τη σκηνή της Αποκαθήλωσης, στην οποία δεν εικονίζονται όρη είτε σε κάποιο πρότυπο αντίστοιχο των παραστάσεων στο ναό του Παντοκράτορα στον Άγιο Μάρκο Κέρκυρας[1151], στο καθολικό της Ι.Μ. Αγίου Ανδρέα (17ος αι.) Μεσοβουνίου Βολιμών Ζακύνθου[1152] αλλά και σε έργα Καπεσοβιτών ζωγράφων[1153].

Ο ζωγράφος, λοιπόν, για τη σκηνή του Θρήνου[1154] ακολουθεί ένα διαμορφωμένο από τους Κρητικούς ζωγράφους, ήδη από το 15ο αιώνα, εικονογραφικό τύπο. Οι επιμέρους, όμως, εικονογραφικές λεπτομέρειες που χρησιμοποιεί (για παράδειγμα, η απόδοση του τείχους και ο τρόπος διακόσμησης του λίθου) προσδίδουν μία ιδιαιτερότητα στην παράσταση η οποία έχει προηγούμενο μόνο στους ναούς του Αγίου Γεωργίου και των Αγίων Αποστόλων Αγιάς.

Στους υπόλοιπους ναούς[1155] των Αγράφων η παράσταση, όσον αφορά τα κύρια πρόσωπα, δε διαφέρει εικονογραφικά από αυτήν της Ι.Μ. Δρακότρυπας. Το γεγονός αυτό, σε συνδυασμό με την ύπαρξη πολλών παρόμοιων παραστάσεων με τον ίδιο εικονογραφικό τύπο και σε άλλες περιοχές[1156], μαρτυρεί τη μεγάλη διάδοση και καθιέρωσή του κατά τον 18ο αιώνα. Από το σύνολο

[1145] Για το λίθο και το χρόνο εισαγωγής του στη σκηνή του Θρήνου βλ. Spatharakis I., Lithos, 435 κ.ε..

[1146] Σύμφωνα με το Δρανδάκη, η διακόσμηση του λίθου οφείλεται είτε στην αντιμετώπισή του ως σαρκοφάγου είτε στο συνδυασμό του παραπάνω γεγονότος με βιώματα της καθημερινής ζωής (Δρανδάκης Ν., Αρτός, 125). Πρόκειται για ένα θέμα που δεν έχει επαρκώς αποσαφηνισθεί, καθώς δεν έχει ερευνηθεί η επιρροή των κεντητών Επιταφίων, οι οποίοι στην πλειοψηφία τους έχουν κάποιου είδους κόσμημα στο Λίθο, όπως για παράδειγμα συμβαίνει στους επιταφίους της Ι.Μ. Βατοπαιδίου (1651) (Θεοχάρη Μ., Επιτάφιος, 407 - 409, πίν. σελ. 408) και της Ι.Μ. Ξηροποτάμου (17ος αι.) (Θεοχάρη Μ., Επιτάφιος Παγώνη, 409 - 410, πίν. σελ. 409).

[1147] Biedermann H., Die Passion, 62, πίν. σελ. 63.

[1148] Αδημοσίευτη φωτογραφία. Για το ναό βλ. Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., ό.π., 106-110.

[1149] Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, πίν. 16

[1150] Stefanescu I., Contribution, πίν. IX. 3.

[1151] Triantafyllopulos D., Kerkyra, πίν. 36.

[1152] Οι τοιχογραφίες του καθολικού είναι αποτοιχισμένες και βρίσκονται στο Μουσείο της Ζακύνθου. Μυλωνά Ζ., Μουσείο Ζακύνθου, 166, πίν. σελ. 167.

[1153] Κωνστάντιος Κ., Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων, 84 κ.ε., όπου και σχετικά παραδείγματα.

[1154] Ο Σπαθαράκης διακρίνει τέσσερις τύπους Θρήνου στη Βυζαντινή τέχνη. Spatharakis I., ό.π.,439 - 440.

[1155] Πρόκειται για τους ναούς της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Βατσουνιάς (1708), Αγίου Γεωργίου Ρεντίνας (1719), Αγίας Παρασκευής (1734) και Κοιμήσεως της Θεοτόκου (1736) Πετροχωρίου, Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου Δρακότρυπας (1741) και τα καθολικά των Ι.Μ. Αγίου Αθανασίου Δροσάτου (1737), Βράχας (1758), Κώστη (1759).

[1156] Για παράδειγμα, η παράσταση στους ναούς της Στεμνίτσας (1715) (Παπαθανασόπουλος Θ., Η εκκλησία των Τριών Ιεραρχών, πίν. 8), της Μεταμορφώσεως (1725) και του Αγίου Νικολάου (1752) Γέρμας (Μενενάκου Σ., Εντοίχια ζωγραφική στη Μάνη, πίν. 7β και 91 αντίστοιχα), καθώς και σε φορητή εικόνα της Συλλογής Βελιμέζη (Χατζηδάκη Ν., Συλλογή Βελιμέζη, 396, πίν. 247).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

των έργων της περιοχής ξεχωρίζουν τρεις παραστάσεις. Στην πρώτη, στο ναό του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου Δρακότρυπας (εικ. 418), ενώ ο Ιωάννης κρατά και φιλά το αριστερό χέρι του Κυρίου το ίδιο πράττει και η Μαγδαληνή με το δεξιό, σαφής επιρροή της σκηνής της Αποκαθήλωσης[1157]. Στη δεύτερη, της Ι.Μ. Σπηλιάς, της οποίας το κατώτερο τμήμα έχει καταστραφεί, εικονίζεται και ο Ενταφιασμός, ενώ διακρίνονται στο βάθος οι τρεις σταυροί του Γολγοθά, όπως και στην φορητή εικόνα του 18ου αιώνα της Συλλογής Βελιμέζη[1158]. Τέλος, στην Ι.Μ. Δομιανών (εικ. 477) και στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Μάραθο, η γονατιστή στο έδαφος Παναγία αλλά και το συνολικό σχήμα της σκηνής έλκουν την καταγωγή από πρότυπο αναφερόμενο στην παλαιολόγεια τέχνη[1159], ενώ παρόμοια αποδίδεται η παράσταση και σε φορητή εικόνα του Διονυσίου του εκ Φουρνά[1160].

Η εν τω Τάφω Κουστωδία.

Η σκηνή της Κουστωδίας (εικ. 154) είναι σχετικά φθαρμένη και δυσδιάκριτη σε μεγάλο τμήμα της. Στο κέντρο κυριαρχεί η μορφή του Χριστού, ο οποίος εξερχόμενος της σαρκοφάγου, κρατά λάβαρο και περιβάλλεται από νέφη. Γύρω από το μνημείο, που είναι κλειστό και σφραγισμένο, κοιμούνται οι στρατιώτες της φρουράς, εκτός από έναν ο οποίος έχει ανασηκωθεί και υψώνοντας ξίφος κοιτά προς τον Κύριο. Η παράσταση ορίζεται από φυτά, μπροστά από τα τεκταινόμενα και από ένα συγκρότημα κτιρίων στο αριστερό της άκρο. Στο επάνω μέρος βρίσκεται η επιγραφή: «Η ΚΟΥΣΤΩΔΙΑ».

Η απόδοση της Κουστωδίας στο μνημείο μας ενέχει μία ιδιαιτερότητα, καθώς ουσιαστικά παριστάνεται η δυτικού τύπου Ανάσταση του Χριστού[1161]. Η συγκεκριμένη σκηνή, ως δάνειο από τη Δύση[1162], εμφανίζεται τόσο σε φορητές εικόνες[1163], όσο και στην μνημειακή ζωγραφική, σε ναούς της Κύπρου των αρχών του 16ου αιώνα[1164] και στις αρχές του 17ου στην περιοχή των Αγρά-

---

[1157] Πρβλ. παρόμοια κίνηση της Μαγδαληνής σε ρωσική φορητή εικόνα του 17ου αιώνα (Onasch K., Icons, 404, πίν. 143).

[1158] Χατζηδάκη Ν., Συλλογή Βελιμέζη, 396, πίν. 247.

[1159] Spatharakis I., Lithos, πίν. 10.

[1160] Μνήμη Διονυσίου Ιερομονάχου, εικ. σελ. 20.

[1161] Το θέμα της θριαμβικής εξόδου του Χριστού από τον τάφο είναι, ήδη από τον 15ο αιώνα, γνωστό σε φορητές εικόνες, κάτω από την επίδραση της δυτικής τέχνης. Για το θέμα βλ. Παλιούρας Α., Η δυτικού τύπου Ανάσταση του Χριστού, 455 κ.ε. Ο Τριανταφυλλόπουλος διατυπώνει, αντίθετα, την άποψη ότι το θέμα προέρχεται, ως αντιδάνειο, από τη βυζαντινή παράδοση (Τριανταφυλλόπουλος Δ., Η «βυζαντινή» Εις Άδου Κάθοδος, 172 - 173).

[1162] Η απεικόνιση της θριαμβικής εξόδου του Χριστού από τον Τάφο εμφανίζεται στη Δύση ήδη από τον 11ο αιώνα (Ξυγγόπουλος Α., Σχεδίασμα, 246 και Τούρτα Α., οι ναοί, 118, υποσ. 838, όπου και σχετική βιβλιογραφία. Επίσης, βλ. Shiller G., Ikonographie 3, 378 - 393, όπου σχετικά παραδείγματα δυτικών έργων). Πρέπει να σημειωθεί ότι δεν έχει διερευνηθεί μέχρι σήμερα το θέμα της επιρροής των απόκρυφων κειμένων, όπως το Ευαγγέλιο του Πέτρου (Καραβιδόπουλος Ι., Το Ευαγγέλιο του Πέτρου, 137 - 139, Σδρόλια Στ. Ι.Μ. Πέτρας, 226, υποσ. 289).

[1163] Χαρακτηριστικές είναι οι φορητές εικόνες του Μουσείου της Ραβέννας (αρχές 16ου αι.), του Μουσείου της Γενεύης, αποδίδεται στον κύκλο του Ανδρέα Παβία (Χατζηδάκη Ν., Από τον Χάνδακα, 116 - 118, πίν. 26 και 13 αντίστοιχα) και του Βίκτωρος (β' μισό 17ου αι.) (Piatnisky J., Η Ανάστασις, 356 - 358, πίν. 18).

[1164] Πρόκειται για τους ναούς της Παναγίας και του Αγίου Σωζομενού στο χωριό Γαλατά, έργα του ζωγράφου Συμεών Αυξέντη (Παλιούρας Α., Η δυτικού τύπου Ανάσταση του Χριστού, 394 και Garidis M., La peinture murale, 285, 289, πίν. 127) και το ναό της Κοίμησης στο Κούρνταλι (Παλιούρας Α., Η δυτικού τύπου Ανάσταση του Χριστού, 394

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

φων[1165] ακολουθώντας σχέδιο αντίστοιχο της γνωστής εικόνας JHS του Ρίτζου[1166], εμπλουτίζοντάς την με στοιχεία της σκηνής της Κουστωδίας[1167].

Η απεικόνιση του Χριστού στην παράστασή μας, να ίσταται δηλαδή υπεράνω της κλειστής σαρκοφάγου, έλκει την καταγωγή από ένα διαφορετικό εικονογραφικό σχήμα, που τονίζει περισσότερο το θριαμβευτικό χαρακτήρα της σκηνής και θεωρείται ότι προέρχεται από χαρακτικό του C. Cort (1569)[1168], που εισήχθη στην ορθόδοξη ζωγραφική με τη φορητή εικόνα του Ηλία Μόσκου το 1657[1169]. Η ύπαρξη, όμως, των μικρογραφιών του Μιχαήλ Τουρριανού (1564) και του Κλόντζα (1590 - 1592) δείχνει ότι ο συγκεκριμένος εικονογραφικός τύπος Ανάστασης είναι γνωστός στην ορθόδοξη ζωγραφική από τα μέσα ήδη του 16ου αιώνα[1170]. Ίδια απεικόνιση απαντά, κατά τον προηγούμενο αιώνα, σε αρκετά μνημεία όπως στις Ι.Μ. Φλαμουρίου (17ος αι.)[1171] και Δρυόβουνου Κοζάνης (1652)[1172], στο ναό της Ζωοδόχου Πηγής στο Αρχοντοχώρι Ξηρόμερου (1669)[1173], στην Παρηγορήτισσα Άρτας[1174] και στην Ι.Μ. Ρεντίνας[1175].

Για τις στάσεις των στρατιωτών της φρουράς δεν μπορεί να γίνει κάποιο επιμέρους σχόλιο καθώς η σκηνή στο σημείο αυτό έχει υποστεί σημαντικές φθορές. Ως προς τη σαρκοφάγο, παρόλο που σε μερικά δυτικά έργα εικονίζεται κλειστή[1176], στην παράστασή μας η απόδοσή της περισσότερο δείχνει να προέρχεται από την εικονογράφηση της σκηνής της Κουστωδίας[1177]. Ενισχυτικό αυτού είναι η παρουσία της σφραγίδας του Πιλάτου και η απουσία αγγέλων, στοιχείων που δεν απαντώνται στα δυτικά έργα. Το γεγονός αυτό, το οποίο δεν έχει μελετηθεί επαρκώς[1178].

- 395). Επίσης βλ. Παλιούρας Α., Συμεών Αυξέντης, 596 κ.ε., όπου και αναφορά στην επίδραση και συμβολή των φορητών εικόνων στη διάδοση διαφόρων εικονογραφικών θεμάτων.

[1165] Η απεικόνιση της εξόδου του Χριστού από τον Τάφο, στο πλαίσιο της σκηνής της Κουστωδίας εμφανίζει μεγάλη διάδοση σε ναούς του 17ου αιώνα στην περιοχή των Αγράφων, όπως, για παράδειγμα, στα καθολικά των Ι.Μ. Πέτρας και Σάϊκας, στο ναό Ζωοδόχου Πηγής Μεσενικόλα και στην Ι.Μ. Οξυάς (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας 227).

[1166] Για την εικόνα αυτή βλ. Παλιούρας Α., Η δυτικού τύπου Ανάσταση του Χριστού, 395 κ.ε., πίν. 7, Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Δύο εικόνες, 110 κ.ε., πίν.5, της ιδίας, JHS, 556 - 557, πίν. 206, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[1167] Σδρόλια Στ., ό.π., 225 - 226.

[1168] Ξυγγόπουλος Α., Σχεδίασμα, 245 - 246, πίν. 60. 2.

[1169] Ό.π., 245 - 246, πίν. 60. 1.

[1170] Παλιούρας Α., Η δυτικού τύπου Ανάσταση του Χριστού, 392 κ.ε., πίν.4 α-β και 6 αντίστοιχα.

[1171] Σδρόλια Στ., ό.π., 227.

[1172] Τούρτα Α., Οι ναοί, 118.

[1173] Παλιούρας Α., Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία, 357, πίν. 151.

[1174] Τσιάπαλη Μ., Η εντοίχια ζωγραφική, 114 - 115, πίν. 70.

[1175] Οικονόμου Γ., Ρεντίνα, πίν. 32, Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 227.

[1176] Για παράδειγμα ο πίνακας στο ναό Wittingauer της Πράγας (1380 - 1390), η χαλκογραφία του Durer (1510) και ο πίνακας του Altdorfer στο ναό του st. Florian (1518) (Shiller G., Ikonographie, πίν. 224, 237 και 245 αντίστοιχα).

[1177] Πρβλ. την απεικόνιση της Κουστωδίας στις Ι.Μ. Αναπαυσά (Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 218), Δοχειαρείου (Millet G., Athos, πίν. 225. 2), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 121), Δουσίκου (αδημοσίευτη) και Ξενοφώντος (Millet G., Athos, πίν. 175. 1).

[1178] Στα περισσότερα των έργων που ακολουθούν τη δυτικού τύπου απεικόνιση της Ανάστασης, η σαρκοφάγος είναι ανοιχτή, όπως, για παράδειγμα, η εικόνα επιστυλίου του τέμπλου του ναού του Αγίου Δημητρίου του Κόλα (1690), οι σταυροί λιτανείας στο Μουσείο Ζακύνθου (18ος αι.) (Μυλωνά Ζ., Μουσείο Ζακύνθου, 104 - 105, 92, 96, πίν. σελ. 104, 93 και 97 αντίστοιχα) και οι εικόνες του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στα Χαβριάτα (1693) και του

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

συναντάται τον 17° αιώνα στο καθολικό της Ι.Μ. Ρεντίνας[1179] και μαρτυρεί την προσπάθεια σύζευξης δύο διαφορετικών εικονογραφικών τύπων και θεμάτων την ίδια εποχή, κιόλας, που διαδίδεται ευρέως το δυτικό. Αντίθετα, από φορητές εικόνες που επηρεάζονται από τη δυτική εικονογραφία προέρχεται η συμβατική, εδώ, απεικόνιση της Ιερουσαλήμ[1180].

Ο ζωγράφος, λοιπόν, για τη σκηνή της Κουστωδίας ακολουθεί έναν εικονογραφικό τύπο, γνωστό ήδη από το β'μισό του 17ου αιώνα[1181], που συνδυάζει στοιχεία της Κουστωδίας και της δυτικού τύπου Ανάστασης του Χριστού. Η σκηνή αυτή, ως απεικόνιση της Ανάστασης, γνωρίζει μεγάλη διάδοση κατά τον 18° αιώνα[1182] και τείνει σταδιακά να αντικαταστήσει την Εις Άδου Κάθοδο[1183]. Η χρήση της, όμως, για την απόδοση της Κουστωδίας δεν είναι ξένη στην περιοχή καθώς απαντά σε ορισμένα μνημεία του 17ου αιώνα σύμφωνα, όμως, με τον τύπο του Χριστού που εξέρχεται του Τάφου[1184].

Από τα υπόλοιπα μνημεία του 18ου αιώνα στη περιοχή, στην Ι.Μ. Αν. Φραγκίστας (εικ. 429) αποδίδεται η Κουστωδία με τον εικονογραφικό τύπο της Αναστάσεως και το ίδιο συμβαίνει και στην Αγία Παρασκευή Πετροχωρίου, όπου, όμως, η σκηνή έχει διττή σημασία καθώς τιτλοφορείται και ως Κουστωδία και ως Ανάσταση. Αντίθετα στην Κοίμηση Βατσουνιάς αλλά και στην Ι.Μ. Σπηλιάς, η σκηνή της Κουστωδίας, παριστάνεται σύμφωνα με εικονογραφικό τύπο απαντώμενο ήδη τον 16° αιώνα, όπως για παράδειγμα στις Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου[1185], Δουσίκου[1186] και Μεγάλου Μετεώρου[1187], αν και περισσότερο σχηματοποιημένες.

Τιμόθεου Κούρτζουλα (1756) της Ι.Μ. Ευαγγελισμού στα Κηπουριά Κεφαλονιάς (Κεφαλονιά 2, 117, 133, πίν. 204 και 248 αντίστοιχα).

[1179] Αδημοσίευτη παράσταση.

[1180] Στα περισσότερα των δυτικών έργων και στο σύνολο, σχεδόν, των ορθοδόξων, δεν εικονίζεται η πόλη της Ιερουσαλήμ στη συγκεκριμένη σκηνή.

[1181] Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η σκηνή της Ανάστασης της Ι.Μ. Ρεντίνας.

[1182] Οι ζωγράφοι από το Καπέσοβο, τους Καλαρρύτες αλλά και οι Χιονιαδίτες χρησιμοποιούν κατά κόρον τη δυτικότροπη Ανάσταση στα έργα τους (Κωνστάντιος Δ., Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων, 86 κ.ε., όπου και σχετικά παραδείγματα). Επίσης στο ναό των Τριών Ιεραρχών Στεμνίτσας Αρκαδίας (Παπαθανασόπουλος Θ., Η εκκλησία των Τριών Ιεραρχών, πίν. 8), στην Ι.Μ. Κοντολινάς Κυνουρίας (Γριτσόπουλος Τ., Κυνουριάτες λαϊκοί ζωγράφοι, 55 κ.ε. εικ. 22) και στο καθολικό της Ι.Μ. Αγίου Παντελεήμονα Αγιάς Λάρισας (1721) (αδημοσίευτη παράσταση). Επίσης, στην Ι.Μ. Σπηλιάς και στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης χρησιμοποιείται εικονογραφικός τύπος ίδιος με αυτόν της Ι.Μ. Δρακότρυπας αλλά ως απεικόνιση της Ανάστασης.

[1183] Ενδεικτικό της ιδιαίτερης διάδοσης της σκηνής αποτελεί η παράλληλη περιγραφή των δύο παραστάσεων από τον Διονύσιο τον εκ Φουρνά (Ερμηνεία, 110).

[1184] Στην Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 225 κ.ε., πίν. 115, με αναφορά και σε άλλα μνημεία του 17ου αιώνα στην περιοχή των Αγράφων).

[1185] Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 121.

[1186] Αδημοσίευτη παράσταση.

[1187] Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., ό.π., εικ. σελ. 121

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Ο Λίθος - Μη Μου Άπτου.

Στο κέντρο της παράστασης (εικ. 155), στην οποία εικονίζονται δύο επεισόδια[1188], ο Χριστός απευθύνεται στη γονατιστή Μαγδαληνή. Δίπλα, στα δεξιά της σκηνής, επάνω στο κάλυμμα της σαρκοφάγου κάθεται άγγελος Κυρίου που απευθύνεται στις Μυροφόρες οι οποίες διακρίνονται πίσω από λόφους. Στην επιγραφή αναγράφεται το χωρίο: «ΤΟΝ ΛΙΘΟΝ ΘΕΩΡΗΣΑΣΑΙ»[1189].

Για την ιστόριση του επεισοδίου, παράσταση που είναι γνωστή και ως «Ίδε ο Τόπος», ο ζωγράφος στηρίζεται στο ευαγγέλιο του Μάρκου[1190]. Με τον ίδιο εικονογραφικό τύπο αποδίδεται η σκηνή στις Ι.Μ. Πέτρας[1191] και Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου Σερρών[1192] και παλαιότερα στην Μονή Pljevlja (1595)[1193], με μόνη διαφορά την απεικόνιση έξι Μυροφόρων αντί των τριών που αναφέρει ο Ευαγγελιστής[1194]. Η παράσταση απαντάται, επίσης, στο παρεκκλήσιο των Αποστόλων της Ι.Μ. Ρεντίνας, στην Ι.Μ. Δομιανών και στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Μάραθο, χωρίς ιδιαίτερες μεταξύ τους εικονογραφικές διαφορές[1195].

Το θέμα του Μη Μου Άπτου στηρίζεται σε χωρίο του ευαγγελιστή Ιωάννη[1196] και έλκει την καταγωγή του από τη βυζαντινή τέχνη[1197]. Ο συγκεκριμένος εικονογραφικός τύπος, αφού διαμορφώθηκε τον 15ο αιώνα σε κάποιο μεγάλο καλλιτεχνικό κέντρο, πιθανότατα στην Κρήτη[1198], καθιερώθηκε στη μεταβυζαντινή ζωγραφική, χωρίς ιδιαίτερες διαφοροποιήσεις[1199].

Η στάση του Χριστού με τη γνωστή αντικίνηση του σώματός του, το αποκαλυπτόμενο τραύμα στα πλευρά και την ύψωση του αριστερού χεριού δε διαφέρει από άλλες παρόμοιες σκηνές[1200], στις οποίες, όμως, δεν απαντάται η παράλειψη του ειλητού που συνήθως κρατά. Η στάση, επίσης, της Μαγδαληνής ακολουθεί τα καθιερωμένα για τη σκηνή. Το δενδρύλιο, τέλος, που συνήθως εικονίζεται στα ριζά βράχου, εδώ τοποθετείται, λόγω έλλειψης χώρου, πίσω από τον άγγελο[1201].

[1188] Ο συνδυασμός αυτός των δύο επεισοδίων σε ενιαίο πίνακα απαντά και σε προγενέστερα έργα, όπως, για παράδειγμα, σε φορητές εικόνες με θέμα το «Επί Σοι χαίρει» του Πουλάκη (Αλιπράντης Θ., Ο λειτουργικός ύμνος, πίν. 18 - 20).

[1189] Ο τίτλος προέρχεται από το Εξαποστειλάριο του δεύτερου Εωθινού (Παρακλητική, 502).

[1190] Μάρκ. κστ΄, 1 - 8.

[1191] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 231 - 233, πίν. 117.

[1192] Ξυγγόπουλος Α., Μονή Προδρόμου, πίν. 68.

[1193] Petkovic S., Pljevlja, σχ. Σελ. 167.

[1194] Ο αριθμός των μυροφόρων, συνήθως, ποικίλει, ενώ ο Θεόδωρος ακολουθεί την Ερμηνεία (266) που αναφέρει τα ονόματα έξι γυναικών.

[1195] Στην Ι.Μ. Δομιανών οι Μυροφόρες είναι έξι. Στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Μάραθο, όπως και στην Ι.Μ. Δρακότρυπας, η σκηνή εικονίζεται στον ίδιο πίνακα με την παράσταση του «Μη Μου Άπτου».

[1196] Ιωάν. κ΄, 14 - 17.

[1197] Καλλιγά - Γερουλάνου Α., Η σκηνή του «Μη Μου Άπτου», 204.

[1198] Chatzidakis M., Icones, 116, Βοκοτόπουλος Π., Εικόνες της Κέρκυρα, 81, Χατζηδάκη Ν., Από τον Χάνδακα, 19.

[1199] Καλλιγά - Γερουλάνου Α., ό.π., 212 κ.ε., όπου και σχετικά παραδείγματα.

[1200] Για παράδειγμα, στις Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 100), Διονυσίου και Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 203. 1 και 230.1 - 231. 1, αντίστοιχα). Το ανασηκωμένο χέρι του Χριστού αποδίδεται σε επιρροή Ιταλικών προτύπων (Chatzidakis M., Ikones, 116).

[1201] Η απεικόνιση του δενδρυλίου στη σκηνή του «Μη Μου Άπτου» αποτελεί μία εικονογραφική σταθερά. Από το 16ο αιώνα, σε ορισμένες παραστάσεις αντικαθίσταται το πυκνό φύλλωμα με αραιό, ως αποτέλεσμα δυτικής επίδρασης (Καλλιγά - Γερουλάνου Α., Η σκηνή του «Μη Μου Άπτου», 218).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Με τα ίδια εικονογραφικά στοιχεία αποδίδεται η σκηνή στις Ι.Μ. Σπηλιάς και Δροσάτου, στον Άγιο Γεώργιο Ρεντίνας (εικ. 353) και στον Άγιο Γεώργιο Αγιάς. Επίσης, στον Άγιο Νικόλαο Ρεντίνας, στην Ι.Μ. Βράχας και στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Μάραθο το πρότυπο ακολουθείται με μεγαλύτερη ακρίβεια, καθώς ο Χριστός κρατά το ειλητό. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η σκηνή στο ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Πετροχωρίου, στην οποία χρησιμοποιείται προγενέστερος του 16ου αιώνα εικονογραφικός τύπος, χαρακτηριστικό του οποίου είναι η έντονη συστροφή και αντικίνηση του σώματος του Χριστού[1202].

Η Επίσκεψη των Μυροφόρων στον Τάφο.

Στα αριστερά της παράστασης (εικ. 156), εικονίζονται οι Μυροφόρες, μεταξύ των οποίων «ἡ Μαρία ἡ Μαγδαληνή και ἡ ἄλλη Μαρία»[1203], κρατώντας μυροδοχεία να κινούνται προς την ίδια κατεύθυνση, ἐνῶ κοιτούν με έκπληξη προς τα δεξιά. Εκεί, δύο άγγελοι, που κάθονται στο κάλυμμα της ανοικτής σαρκοφάγου, απευθύνονται στις γυναίκες, ενώ συγχρόνως δείχνουν τον άδειο Τάφο. Στην επιγραφή αναγράφεται το χωρίο: «ΔΥΟ ΑΓΓΕΛΟΥΣ ΒΛΕΨΑΣΑ»[1204].

Η παρουσία δύο αγγέλων, που αναφέρεται μόνο από τον Ευαγγελιστή Λουκά[1205], απαντά τόσο σε παραστάσεις της Κρητικής Σχολής[1206], όσο και σε έργα του βόρειου ελληνικού χώρου[1207], από την παράδοση του οποίου έλκουν την καταγωγή και οι στάσεις τους[1208]. Ο αριθμός, επίσης, των Μυροφόρων είναι αρκετά αυξημένος σε σχέση με το συνήθη αλλά ανταποκρίνεται στη διήγηση του Λουκά. Επειδή όλες τους φέρουν φωτοστέφανο είναι δύσκολο να εντοπιστεί η μορφή της Παναγίας[1209], καθώς ο ζωγράφος μας, όπως και οι προγενέστεροί του, αποφεύγει τον ονομαστικό προσδιορισμό της. Η παρουσία της στο επεισόδιο δεν προσδιορίζεται από τους Ευαγγελιστές,τουλάχιστον ονομαστικά. Την αναγνωρίζουν, όμως, οι Πατέρες της Εκκλησίας, όπως ο Γρη-

---

[1202] Για τον εικονογραφικό αυτόν τύπο που έλκει την καταγωγή από τον ασύμμετρο τύπο του «Χαίρετε» βλ. Καλλιγά - Γερουλάνου Α., Η σκηνή του Μη Μου Άπτου, 204 κ.ε., όπου και σχετικά παραδείγματα. Πρβλ. παρόμοια στάση του Χριστού στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας (Semoglou A., Saint Nicolas, 69, πίν. 36α.

[1203] Ματθ. κη', 1.

[1204] Ο τίτλος προέρχεται από το Εξαποστειλάριο του όγδοου Εωθινού (Παρακλητική, 502).

[1205] Λουκ. κδ', 4.

[1206] Ενδεικτικά, στις Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., ό.π., εικ. σελ. 100), Μεγίστης Λαύρας, Διονυσίου, Δοχειαρίου (Millet G., ό.π., πίν. 127.2, 199.2 και 230.1 αντίστοιχα) και στην Ι.Μ. Γηρομερίου (Τσιουρής Ι., Μονή Γηρομερίου, 59 κ.ε., πίν. 35).

[1207] Ενδεικτικά, στην Ι.Μ. Χιλανδαρίου (Millet G., ό.π., πίν. 73.1), στον Άγιο Νικόλαο του Κυρίτζη Καστοριάς (14ος αι.) (Millet G., Recherches, πίν. 577) και στον Άγιο Ανδρέα Ρουσούλη της ίδιας πόλης (15ος αι.) (Πελεκανίδης Στ., Καστοριά, πίν. 163α), στο Lescoec (15ος αι.) (Subotic D., Ochrid, σχ. 78), στην Ι.Μ. Μακρυαλέξη και στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα Α., Οι ναοί, 115 - 116, πίν. 114 και 64α αντίστοιχα), στην Ι.Μ. Αγίου Στεφάνου Μετεώρων (Vitaliotis I., Saint - Etienne, 108 κ.ε., πίν. 55), στην Αγία Παρασκευή Βραγγιανών Ευρυτανίας (1648) και στο ναό της Γεννήσεως του Χριστού στο Πετρίλο Αγράφων (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 232).

[1208] Συνήθως, στα έργα της Κρητικής Σχολής ο ένας από τους αγγέλους έχει γυρισμένη την πλάτη του στις Μυροφόρες.

[1209] Η παρουσία της Παναγίας στη συγκεκριμένη σκηνή απαντάται σε περιορισμένο αριθμό έργων της βυζαντινής εποχής (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 95, υποσ. 472, όπου σχετικά παραδείγματα και αντίστοιχη βιβλιογραφία).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

γόριος ο Παλαμάς[1210] και ο Θεοφάνης ο Κεραμεύς[1211]. Οι στάσεις των γυναικών, με την έντονη κίνηση φυγής απαντώνται προηγουμένως σε έργα Λινοτοπιτών ζωγράφων, όπως στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας και στην Ι.Μ. Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Δρυόβουνου[1212], ενώ η καταγωγή της στάσης τους θα πρέπει να αναζητηθεί σε παλαιολόγεια έργα[1213].

Με τον ίδιο, επίσης, εικονογραφικό τύπο αποδίδεται η σκηνή στις Ι.Μ. Σπηλιάς και Δροσάτου, στον Άγιο Γεώργιο και στους Αγίους Αποστόλους[1214] Αγιάς καθώς και στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης[1215].

Η Αναγγελία της Αναστάσεως στους Μαθητές.

Οι έντεκα μαθητές (εικ. 157) βρίσκονται μέσα σε σπήλαιο και γυρίζουν έκπληκτοι προς τα αριστερά από όπου έρχονται η Μαρία η Μαγδαληνή με τις Μυροφόρες να τους αναγγέλουν την Ανάσταση του Χριστού. Ο υπαίθριος χώρος ορίζεται από πρισματικής μορφής όρη. Η σκηνή φέρει την επιγραφή: «ΤΟΙΣ ΜΑΘΗΤΑΙΣ ΣΥΝΕΧΑΙΡΕΣ ΘΕΟΤΟΚΕ ΠΑΡΘΕΝΕ»[1216].

Ο εικονογραφικός τύπος της παράστασης ακολουθεί πρότυπο της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας[1217] όπως αυτό απαντά, για παράδειγμα, στην Ι.Μ. Ντίλιου[1218], στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας[1219] και στον Άγιο Δημήτριο Βελτσίστας[1220]. Η διαφορά της με τα παραπάνω έργα αλλά και με όσα ακολουθούν το συγκεκριμένο πρότυπο[1221] έγκειται στην απεικόνισή της χωρίς συμπληρωματικά επεισόδια. Ο αριθμός, επίσης, των Μυροφόρων, εδώ είναι αυξημένος, σε σχέση με προηγούμενες παραστάσεις, χωρίς ωστόσο να παρεκλίνει από το

[1210] «*Καθάπερ δέ τό εὐαγγέλιον τῆς ἀναστάσεως μετά τῆς Μαγδαληνῆς Μαρίας ἡ Θεοτόκος παρά τοῦ ἀγγέλου ἀκούσασα μόνη τῶν εἰρημένων τήν δύναμιν,...*», Γρηγόριος ο Παλαμάς, Ομιλίαι, XVIII, 244D.

[1211] «*...ἡ μέν οὖν Μαγδαληνή καί ἡ ἄλλη Μαρία, ἣν πιστεύομεν εἶναι τήν πανυπέραγνον Δέσποιναν (ταύτην γάρ Μαρίαν Ἰακώβου, καί ἰωσή μητέρα ὀνομάζει τά Εὐαγγέλια...*», Θεοφάνης ο Κεραμεύς, Ομιλίαι, 621 - 624. Επίσης, Millet G., Recherches, 538.

[1212] Τούρτα Α., Οι ναοί, 115 - 116, πίν. 64 και 126 αντίστοιχα.

[1213] Για παράδειγμα, στην Ι.Μ. Χιλανδαρίου (Millet G., Athos, πίν. 73.1), στον Άγιο Νικόλαο του άρχονται Κυρίτζη Καστοριάς (14ος αι.) (Millet G., Recherches, πίν. 577) και στον Άγιο Ανδρέα Ρουσούλη της ίδιας πόλης (15ος αι.) (Πελεκανίδης Στ., Καστοριά, πίν. 163α).

[1214] Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, πίν. 17.

[1215] Στον Άγιο Γεώργιο Αγιάς και στην Ι.Μ. Δροσάτου η σκηνή εικονίζεται στον ίδιο πίνακα με την παράσταση του «Μη Μου Άπτου», ενώ στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης με το «Χαίρε των Μυροφόρων».

[1216] Ο τίτλος προέρχεται από το Θεοτόκιο του πρώτου Εωθινού (Παρακλητική, 499).

[1217] Στις Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 100 - 101) και Δουσίκου ακολουθείται διαφορετικός εικονογραφικός τύπος, καθώς οι Μαθητές εικονίζονται σε υπαίθριο χώρο. Πρβλ. την αντίστοιχη σκηνή στο μακρυναρίκι (1630) του καθολικού της Ι.Μ. Προδρόμου Σερρών (Ξυγγόπουλος Α., Μονή Προδρόμου, 77, πίν. 69). Αντίθετα, στην Κοίμηση Καλαμπάκας, στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ (Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 141 - 142, πίν. ΙΓ.1 και 64 αντίστοιχα) και σε ορισμένα εντοίχια έργα Λινοτοπιτών ζωγράφων οι Μαθητές εικονίζονται εντός οικίας (Τούρτα Α., Οι ναοί, 123).

[1218] Λίβα - Ξανθάκη Μ., Μονή Ντίλιου, 101 - 103, πίν. 38.

[1219] Semoglou A., Saint - Nicolas, 69 - 70, πίν.36b.

[1220] Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 143, πίν. 64α.

[1221] Πρβλ. τις σκηνές της Ι.Μ. Γηρομερίου (Τσιουρής Ι., Μονή Γηρομερίου, 70 - 73, πίν. 39), του Αγίου Μηνά Μονοδενδρίου (Τούρτα Α., ό.π., 122 - 123, πίν. 14) και της Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 233 - 234, πίν. 118).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ευαγγελικό κείμενο[1222], ενώ ταιριάζει και με την Ερμηνεία που μνημονεύει τα ονόματα έξι γυναικών[1223].

Η σκηνή συναντάται, επίσης, στην Ι.Μ. Κώστη[1224] (εικ. 389), όπου οι Μαθητές εικονίζονται να δέχονται το μήνυμα της Αναστάσεως μόνο από την Μαγδαληνή τη στιγμή που εξέρχονται από την πύλη κτιρίου, ακολουθώντας εικονογραφικό τύπο παρόμοιο με αυτόν της Ι.Μ. Προδρόμου Σερρών[1225].

Η Επίσκεψη των Μαθητών στον Τάφο.

Σε υπαίθριο χώρο (εικ. 158) όπου αναφύονται πολλά δενδρύλια βρίσκεται ο ανοιχτός Τάφος. Μέσα σε αυτόν, ο Πέτρος και ο Ιωάννης κρατούν στα χέρια τους τα οθόνια, ενώ οι υπόλοιποι Μαθητές παρακολουθούν άλλοι από κοντά και άλλοι προβάλλοντας πίσω από λόφους καθώς κατευθύνονται προς τον Τάφο. Στο επάνω μέρος η επιγραφή: «ΚΑΙ ΕΥΡΟΝ ΤΑ ΟΘΟΝΙΑ»[1226].

Η σκηνή θεωρείται ότι εμφανίζεται σε χειρόγραφα της μεσοβυζαντινής εποχής[1227], επανέρχεται τον 14ο αιώνα[1228] για να επανεμφανιστεί σε μνημεία του 16ου αιώνα[1229] αλλά και των μετέπειτα χρόνων[1230]. Στην παράστασή μας, η απεικόνιση και των δύο Μαθητών εντός του Τάφου δεν απαντά προηγουμένως[1231], αλλά είναι σύμφωνη προς τη διήγηση του Ευαγγελιστή Ιωάννη[1232]. Η παρουσία δε των υπολοίπων δεν αναφέρεται στα ευαγγελικά κείμενα και συναντάται προηγουμένως στην Ι.Μ. Πέτρας[1233] και στην Ι.Μ. Αγίου Παντελεήμονα Αγιάς[1234] από όπου, πιθανώς, ο ζωγράφος άντλησε το σχέδιο. Πιστεύουμε δε ότι η απεικόνιση των υπόλοιπων μαθητών αποτελεί επιρροή από σκηνές στις οποίες η Αναγγελία της Αναστάσεως και η Επίσκεψη στον Τάφο εικονί-

---

[1222] Ο αριθμός των Μυροφόρων, που εικονίζονται στη σκηνή δεν είναι καθορισμένος. «...*ἦσαν δέ ἡ Μαγδαληνή Μαρία καί Ἰωάννα καί Μαρία Ἰακώβου καί αἱ λοιπαί σύν αὐταῖς*..», Λουκ. κδ΄, 10.

[1223] Ερμηνεία, 266.

[1224] Το επεισόδιο εικονίζεται στον ίδιο πίνακα με τη σκηνή του «Χαίρε των Μυροφόρων», που αποδίδεται σύμφωνα με τον ασύμμετρο τύπο. Millet G., Recherces, 542 κ.ε.

[1225] Ξυγγόπουλος Α., Μονή Προδρόμου, πίν. 69.

[1226] Ο τίτλος προέρχεται από το Εξαποστειλάριο του έβδομου Εωθινού (Παρακλητική, 502).

[1227] Millet G., ό.π., 549.

[1228] Στον Άγιο Νικήτα στο Cucer, στη Decani, στη Gracanica και στο Kalenic (Τούρτα Α., ό.π., 123, υποσ. 903, όπου και σχετική βιβλιογραφία).

[1229] Στις Ι.Μ. Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., ό.π., 101 - 103, πίν. 38), Ξενοφώντος (Millet G., Athos, πίν.176.2), στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας (Millet G., ό.π., πίν. 259.3, Semoglou A., Saint - Nicolas, 69 - 70, πίν.36b) και στην Ι.Μ. Γηρομερίου (Τσιουρής Ι., ό.π., 70 - 73, πίν. 39).

[1230] Ενδεικτικά, στον Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου (Τούρτα Α., ό.π., 122 - 123, πίν. 14), στην Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., ό.π., 237, πίν. 120) και στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ (Σαμπανίκου Ε., ό.π., 142 - 143, πίν. 65)

[1231] Συνήθως, είτε και οι δύο μαθητές εικονίζονται εκτός του Τάφου (για παράδειγμα, στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών, στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας και στην Ι.Μ. Πέτρας) είτε μόνο ο Ιωάννης εντός αυτού (Ι.Μ. Ντίλιου, Ξενοφώντος και Γηρομερίου).

[1232] Ιωάν. κ΄, 6 - 9.

[1233] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 192, πίν. 104.

[1234] Αδημοσίευτη παράσταση.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ζονται στον ίδιο πίνακα[1235]. Η στάση, τέλος, του μαθητή που βρίσκεται έξω από τη σαρκοφάγο έλκει την καταγωγή από την απόδοση του Πέτρου στις αντίστοιχες παραστάσεις. Ο συνδυασμός όλων αυτών των στοιχείων, παρόλο που δημιουργεί μία σύνθεση μη απαντώμενη σε άλλη αντίστοιχη παράσταση, δεν απομακρύνεται από την καθιερωμένη εικονογραφική παράδοση του επεισοδίου[1236].

Η Θαυμαστή αλιεία.

Ο Χριστός εικονίζεται στην όχθη της λίμνης να ευλογεί με το ένα χέρι, ενώ στο άλλο κρατά κλειστό ειλητό (εικ. 159). Δίπλα του, επάνω σε σχάρα ψήνονται δύο ψάρια. Στη λίμνη βρίσκεται η βάρκα με τους μαθητές που ανασύρουν τα δίχτυα, ενώ μέσα στο νερό ο Πέτρος έχοντας αναγνωρίσει τον Κύριο, σχεδόν γυμνός[1237], κολυμπά προς Αυτόν. Στο βάθος της σκηνής, πίσω από λόφους διακρίνεται και η πόλη της Τιβεριάδος και στο επάνω μέρος αναγράφεται: «ΤΙΒΕΡΙΑΔΟΣ ΘΑΛΑΣΣΑ»[1238].

Ο εικονογραφικός τύπος του επεισοδίου[1239],διαμορφωμένος ήδη στην μεσοβυζαντινή εποχή[1240], παρόλο που δεν απαντάται συχνά[1241], διατηρείται στην πάροδο των εποχών χωρίς ιδιαίτερες διαφοροποιήσεις ως προς το βασικό του σχήμα[1242].

Οι κινήσεις του Χριστού ακολουθούν την καθιερωμένη εικονογραφία του θέματος στην μεταβυζαντινή εποχή, όπως αυτή απαντάται, για παράδειγμα, στο παλαιό και στο νεώτερο καθολικό της Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου. Η απεικόνισή του, όμως, καθιστού είναι εξαιρετικά σπάνια. Η παρόμοια στάση του προηγουμένως στις μικρογραφίες του Copt. 13 (1179 - 1180)[1243], στην Draca[1244] και μεταγενέστερα στο νάρθηκα της Ι.Μ. Βλασίου (εικ. 400), μαρτυρεί την ύπαρξη συγκεκριμέ-

---

[1235] Ενδεικτικά, στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (1542) (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 66) και στον Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου.

[1236] Η παράστασή μας διαφοροποιείται από την Ερμηνεία (111), καθώς σε αυτήν προτείνεται η απεικόνιση του Πέτρου εντός του τάφου αλλά και η παρουσία της Μαγδαληνής.

[1237] «*..Σίμων οὖν ὁ Πέτρος ἀκούσας ὅτι ὁ Κύριος ἐστι, τὸν ἐπενδυτὴν διεζώσατο· ἦν γὰρ γυμνός· καί ἔβαλεν ἑαυτὸν εἰς τὴν θάλασσαν*», Ιωαν. 21. 7.

[1238] Ο τίτλος προέρχεται από το Εξαποστειλάριο του δέκατου Εωθινού (Παρακλητική, 503).

[1239] Για τη σκηνή βλ. Millet G., Recherches, 571 - 576.

[1240] Τούρτα Α., Οι ναοί, 124, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[1241] Millet G., ό.π., 571.

[1242] Οι διαφορές μεταξύ των παραστάσεων έγκεινται κυρίως στη στάση του Χριστού, τον αριθμό και τις στάσεις των Μαθητών αλλά και στο είδος του πλοιαρίου. Πρβλ., ενδεικτικά, τις παραστάσεις στην Ι.Μ. Χιλανδαρίου (Millet G., Athos, πίν. 63.1), στο Staro Nagoritsino (Millet - Frolow, Yougoslavie III, πίν. 96.2) και το Lesnovo (Millet - Velmans, Yougoslavie IV, πίν. 10, εικ. 21). Για τη μεταβυζαντινή περίοδο, βλ. τις σκηνές του παλαιού και νέου καθολικού της Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου (Georgitsogianni E., Les peintures murales, 170 κ.ε., πίν. 60 και Σοφιανός Δ., Μετέωρα, εικ. σελ. 122 αντίστοιχα), των Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας (Millet G., ό.π., πίν.131. 4), Φιλανθρωπηνών (1542) (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 46), Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, πίν. 206), Δοχειαρίου(Millet G., ό.π., πίν. 224. 1), καθώς και του ναού του Αγίου Μηνά Μονοδενδρίου (Τούρτα Α., Οι ναοί, 123 - 124, πίν. 69β), του παλαιού καθολικού της Ι.Μ. Αγίου Στεφάνου (Vitaliotis I., Saint - Etienne, 121 κ.ε., πίν. 62) και της Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 242 - 243, πίν. 123). Πρβλ., επίσης, την περιγραφή της Ερμηνείας (112).

[1243] Millet G., Recherches, 576, πίν. 609, Leroy J., Les Manuscrits Coptes, 144, πίν. 74. 3.

[1244] Milisavljevic D., Draca, σχ. σελ. 47.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

νου προτύπου, ενώ η διαμόρφωση του, πιθανώς, μπορεί να αναζητηθεί σε εκτενείς εικονογραφικούς κύκλους, αντίστοιχους ή και αυτούς του ναού του Αγίου Νικολάου στην Curtea de Arges[1245] και του Dobrovat[1246]. Ως προς τους Μαθητές επάνω στο πλοιάριο, δεν υπάρχει κάποιος καθιερωμένος αριθμός στην απόδοσή τους, αν και στην πλειοψηφία των σκηνών εικονίζονται, συνήθως, όπως και στην παράστασή μας, πέντε. Από αυτούς, οι δύο που έλκουν τα δίχτυα και η προσπάθεια ρεαλιστικής απεικόνισης της στιγμής, απαντώνται, κυρίως, σε έργα της Κρητικής Σχολής[1247]. Διαφοροποιείται δε η σκηνή από τη συγκεκριμένη παράδοση ως προς την απουσία του Μαθητή που κρατά το κουπί. Επίσης, οι δύο Μαθητές που απευθύνονται με τις κινήσεις των χεριών τους στον Χριστό, έλκουν την καταγωγή από παλαιολόγεια έργα, όπως αυτό της Ι.Μ. Χιλανδαρίου[1248], καθώς στο συνήθη μεταβυζαντινό εικονογραφικό τύπο μόνο ο Πέτρος απευθύνεται στον Κύριο. Η διαμόρφωση, τέλος, του χώρου, με τις πρισματικής μορφής όχθες αποτελεί μία σχεδόν, πάγια απεικόνιση, ενώ η ύπαρξη της πόλης δεν απαντάται συχνά[1249].

Ο Θεόδωρος, λοιπόν, αποδίδει το επεισόδιο με έναν εικονογραφικό τύπο που συνδυάζει στοιχεία διαφόρων εποχών. Με παρόμοιο τύπο εικονογραφείται η σκηνή στην Ι.Μ. Σπηλιάς με μόνη σημαντική διαφορά την απεικόνιση του όρθιου Χριστού. Στο νάρθηκα της Ι.Μ. Βλασίου (εικ. 400) ακολουθείται παραλλαγή[1250] του εικονογραφικού τύπου της Ι.Μ. Δρακότρυπας[1251], ενώ στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Μάραθο η απόδοση της παράστασης έλκει την καταγωγή από τον πλέον συνήθη μεταβυζαντινό εικονογραφικό τύπο, όπως τον συναντούμε, για παράδειγμα, στην Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου και στην Ι.Μ. Κορώνας[1252].

Ο Δείπνος εις Εμμαούς.

Στο κέντρο ενός στρογγυλού τραπεζιού (εικ. 160) γεμάτου εδέσματα και καλυμμένου με πορφυρό ύφασμα κάθεται ο Χριστός, μετωπικός και ευλογώντας με το δεξιό του χέρι. Εκατέρωθεν εικονίζονται οι δύο μαθητές, οι κινήσεις των οποίων προδίδουν έκπληξη. Το επεισόδιο διαδραματίζεται σε κλειστό χώρο, όπως φανερώνει το πλακόστρωτο δάπεδο, ενώ το βάθος κατάλαμβάνε-

[1245] Tafrali O., Curtea de Arges, πίν. LX.

[1246] Stefanescu I., L'Art Byzantin, πίν. LIII. 2, Vasiliu A., Monasteres du Moldavie, πίν. 83.

[1247] Για παράδειγμα, στις Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας, Σταυρονικήτα και Μεγάλου Μετεώρου.

[1248] Millet G., Athos, πίν. 63.1.

[1249] Η πόλη απεικονίζεται και από τον Καπεσοβίτη ζωγράφο Ιωάννη στην Ι.Μ. Μακρίνου (1792) και στον Άγιο Νικόλαο Καπεσόβου (1793) (Κωνστάντιος Δ., Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων, 102, πίν. 117β).

[1250] Ο Πέτρος, μέσα στη θάλασσα, εικονίζεται σε αντίθετη από τον Χριστό κατεύθυνση να προσπαθεί να πιάσει τα δίχτυα (Ιωαν. 21. 11). Επίσης, το τοπίο αποτελείται από πρισματικής μορφής όρη.

[1251] Η παρόμοια απεικόνιση του καθιστού Χριστού, παρά τις διαφορές στην εικονογραφία και τεχνοτροπία, στις παραστάσεις των Ι.Μ. Δρακότρυπας, Σπηλιάς, Βλασίου και Draca υποδεικνύει, πιστεύουμε, την ύπαρξη και άλλων άγνωστων σήμερα, παραλλαγών, οι εικονογραφικοί τύποι των οποίων αποτελούν συμφυρμό εικονογραφικών στοιχείων διαφόρων εποχών και καλλιτεχνικών ρευμάτων. Ενισχυτικό της άποψης αυτής αποτελεί η ύπαρξη διαφορετικού εικονογραφικού τύπου - παραλλαγής στην Ι.Μ. Φιλοθέου και στη Σκήτη του Αγίου Δημητρίου της Ι.Μ. Βατοπαιδίου, στις παραστάσεις των οποίων δύο Μαθητές έλκουν τα δίχτυα ευρισκόμενοι ήδη στη στεριά (Τσιγάρας Γ., Οι ζωγράφοι, 138 - 139, πίν. 115β). Καθώς μέχρι σήμερα δεν έχουν μελετηθεί ως σύνολο οι σκηνές των Εωθινών, είναι δύσκολο να εντοπιστεί η πορεία της εικονογραφικής τους διαμόρφωσης.

[1252] Αδημοσίευτη παράσταση.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ται από κτίρια, εκ των οποίων το κεντρικό, στο ύψος του Χριστού, φέρει θόλο. Στο επάνω μέρος η επιγραφή: «ΕΙΣ ΕΜΜΑΟΥΣ ΚΛΩΝ ΤΟΝ ΑΡΤΟΝ»[1253].

Η απεικόνιση[1254] του μετωπικού Χριστού και συνακόλουθα οι στάσεις των δύο Μαθητών, εκ των οποίων ο ένας κρατά μαχαίρι, παραπέμπουν στον καθιερωμένο τύπο που πρέπει να αναζητηθεί σε έργα της Κρητικής Σχολής, όπως οι σκηνές των Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας, Διονυσίου, Ιβήρων[1255], Σταυρονικήτα[1256] και Μεγάλου Μετεώρου[1257]. Η κίνησή του, όμως, να ευλογεί με το ένα χέρι ενώ κρατά τον άρτο στο άλλο, στιγμή κατά την οποία αναγνωρίζεται από τους Μαθητές[1258], δεν είναι συχνή, τη συναντούμε προηγουμένως στην Ι.Μ. Διονυσίου[1259], στην Μονή Pljevlja[1260] και στο ναό της Αγίας Παρασκευής Βραγγιανών Ευρυτανίας (1648)[1261] και αποτελεί εικονογραφική λεπτομέρεια[1262] που απαντάται ήδη στο Monreale[1263]. Το στρογγυλό τραπέζι με το ύφασμα αλλά και το πλακόστρωτο δάπεδο, παραπέμπουν, επίσης, στα νέα στοιχεία που εισάγει ο Θεοφάνης με την παράσταση της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας[1264]. Η ύπαρξη των οικοδομημάτων, που ορίζουν το βάθος της σκηνής αποτελεί κοινό τόπο. Η απεικόνιση, όμως, του τρουλλαίου κτιρίου, πίσω από τον Χριστό δεν απαντάται συχνά[1265] και παραπέμπει σε έργα της παλαιολόγειας εποχής, όπως το Staro Nagoritsino[1266].

Ο Θεόδωρος, λοιπόν, αποδίδει τη σκηνή στηριζόμενος στην παράδοση της Κρητικής Σχολής και ακολουθώντας εν μέρει το νέο εικονογραφικό τύπο του Θεοφάνη, καθώς παραλείπει τους υπηρέτες[1267].

Παρόμοια ιστορείται η παράσταση στην Ι.Μ. Σπηλιάς, ενώ στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Μάραθο τα απλωμένα χέρια του Χριστού με τα δύο κομμάτια του άρτου και το τετράγωνο

[1253] Ο τίτλος προέρχεται από το Εξαποστειλάριο του πέμπτου Εωθινού (Παρακλητική, 501).

[1254] Για την εικονογραφία της σκηνής βλ., Spatharakis I., The Supper at Emmaus, 249 κ.ε., όπου και παλαιότερη βιβλιογραφία.

[1255] Millet G., Athos, πίν. 131. 3, 203. 2 και 255. 1 αντίστοιχα.

[1256] Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, 73- 74, πίν. 127.

[1257] Χατζηδάκης Μ.- Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 141.

[1258] Η ευλογία του άρτου αποτέλεσε, σύμφωνα με τον ευαγγελιστή Λουκά (24, 30 - 31), μία από τις αφορμές της αναγνώρισης του Χριστού από τους Μαθητές. Η δεύτερη αφορμή ήταν η κοπή του άρτου και η τρίτη, η προσφορά των κοματιών του. Για τη στιγμή της απεικόνισης που επιλέγουν οι ζωγράφοι βλ. Spatharakis I., ό.π., 262.

[1259] Στη σκηνή της Ι.Μ. Διονυσίου παραλείπεται το τραπέζι (Millet G., Athos, πίν. 231. 1).

[1260] Petkovic Sr., Pljevlja, σχ. σελ. 168.

[1261] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 236, πίν. 283.

[1262] Η κίνηση αυτή του Χριστού μπορεί να θεωρηθεί παραπλήσια αυτής των περισσοτέρων έργων της Κρητικής Σχολής, στα οποία κρατά τον άρτο με τα δυό του χέρια. Πρβλ. παρόμοια στάση του Χριστού στο ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Καπεσόβου, όπου, όμως, ο εικονογραφικός τύπος της παράστασης είναι έντονα επηρεασμένος από τη δυτική τέχνη (Κωνστάντιος Δ., Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων, 100, πίν. 114α).

[1263] Spatharakis I., ό.π., πίν. 10.

[1264] Chatzidakis M., Recherches, 331 κ.ε., πίν. 106. Θα πρέπει, όμως, να σημειωθεί ότι η αντίστοιχη σκηνή στην Ι.Μ. Βροντισίου Κρήτης εμπεριέχει, προδρομικά, πολλά από τα εικονογραφικά στοιχεία του νέου τύπου που θεωρείται ότι εισήχθησαν από τον Θεοφάνη (Spatharakis I., ό.π., 249 κ.ε.).

[1265] Πρβλ. τη σκηνή στο ναό της Αγίας Παρασκευής Βραγγιανών Ευρυτανίας.

[1266] Millet - Frolow, Yougoslavie III, πίν. 98.1.

[1267] Τον ίδιο εικονογραφικό τύπο, τουλάχιστον ως προς τις στάσεις των μορφών προτείνει και ο Διονύσιος ο εκ Φουρνά (Ερμηνεία, 111).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

τραπέζι έλκουν την καταγωγή από παλαιολόγειο τύπο[1268], όπως αυτός διατηρήθηκε σε μνημεία του 16ου και 17ου αιώνα[1269].

Ο Κλήρος των Αποστόλων.

Στο κέντρο της σκηνής (εικ. 161) δεσπόζει ορθογώνιο τραπέζι με κιβώριο επάνω στο οποίο είναι τοποθετημένοι οι κλήροι. Εκατέρωθεν του γεμάτου κλήρους τραπεζιού εικονίζονται οι Απόστολοι αναμένοντες την κλήρωση. Το βάθος ορίζεται από πολυόροφα κτίρια. Η επιγραφή είναι κατά το ήμισυ κατεστραμμένη: «..... ΑΠΟΣΤΟΛΩΝ».

Η σκηνή, εικονογραφεί χωρίο από τις Πράξεις των Αποστόλων σχετικό με την επιλογή, ύστερα από κλήρωση, του Ματθία ως δωδέκατου Αποστόλου στη θέση του Ιούδα[1270]. Πρόκειται για μία σπάνια παράσταση που απαντάται σε περιορισμένο αριθμό μεταβυζαντινών έργων, όπως στον Άγιο Δημήτριο στα Παλατίτσια Ημαθίας (1570)[1271], στην Ι.Μ. Αγίου Λαυρεντίου στο Πήλιο (17ος αι.)[1272], στον Άγιο Αντώνιο Μεγάρων (1673)[1273] και στο παρεκκλήσιο της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος της Ι.Μ. Πέτρας (1673)[1274]. Η τοποθέτησή της στα μετά την Ανάσταση επεισόδια ακολουθεί τη χρονική σειρά, καθώς το γεγονός της κλήρωσης διαδραματίστηκε πριν την Πεντηκοστή.

Η παράσταση διαφοροποιείται από τον καθιερωμένο ήδη από τα Παλατίτσια εικονογραφικό τύπο, κύρια χαρακτηριστικά του οποίου είναι οι τοποθετημένοι σε πολύπλευρο έδρανο Απόστολοι εντός του οποίου υπάρχει η Αγία Τράπεζα[1275]. Ο ζωγράφος, παραλείποντας το έδρανο, διατηρεί την Αγία Τράπεζα με τους κλήρους και τοποθετεί τους Αποστόλους εκατέρωθεν αυτής δημιουργώντας ένα περισσότερο απλοποιημένο, σε σχέση με τα προηγούμενα, εικονογραφικό σχήμα.

ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ, ΠΑΡΑΒΟΛΕΣ ΚΑΙ ΘΑΥΜΑΤΑ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ.

Η Μεσοπεντηκοστή.

Στο κέντρο της σκηνής (εικ. 162), καθισμένος σε θρόνο, ευλογώντας και κρατώντας κλειστό ειλητό, εικονίζεται ο Χριστός σε νεαρή ηλικία. Πίσω του ορθώνεται τρουλλαίο οικοδόμημα στη βάση του οποίου υπάρχει τείχος. Εκατέρωθεν του οικοδομήματος η Παναγία και ο Ιωσήφ τείνουν προς τον Κύριο. Στο κατώτερο τμήμα της παράστασης, εντός κιονοστήρικτης στοάς ένα πλήθος

[1266] Για παράδειγμα, στο Staro Nagoritsino (Millet - Frolow, Yougoslavie III, πίν. 98. 1) και στη Decani (Popovic B., Fresco Program, πίν. 7).

[1269] Ενδεικτικά, στις Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 46) και Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ.141), στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα Α., Οι ναοί, 124 - 125, πίν. 70α) και στην Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 234 - 236, πίν. 119).

[1270] «*..καί ἔστησαν δύο, Ἰωσήφ τόν καλούμενον Βαρσαββᾶν, ὃς ἐπεκλήθη Ἰοῦστος, καί Ματθίαν, καί προσευξάμενοι εἶπον...καί ἔδωκαν κλήρους αὐτῶν, καί ἔπεσεν ὁ κλῆρος ἐπί Ματθίαν, καί συγκατεψηφίσθη μετά τῶν ἑνδεκα ἀποστόλων*», Πράξεις Αποστόλων 1, 23 - 26.

[1271] Τούρτα Α., ό.π., 183.

[1272] Γιαννόπουλος Ν., Μονή του Αγίου Λαυρεντίου, 399.

[1273] Orfanos A., La chapelle Saint - Antoine, 88 - 89, πίν. 28.

[1274] Σδρόλια Στ., ό.π., 388, Κλήμος Γ., Η Καρδίτσα, εικ. σελ. 25.

[1275] Πρόκειται για εικονογραφικό τύπο επηρεασμένο από τη σκηνή της Πεντηκοστής που χρησιμοποιούν οι Λινοτοπίτες ζωγράφοι (Τούρτα Α., ό.π., πίν. 45β, 47β, Σδρόλια Στ., ό.π., 388).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ανθρώπων συνωθείται και κοιτά προς τα επάνω. Η σκηνή επιγράφεται: «Η ΜΕΣΟΠΕΝΤΗΚΟΣΤΗ».

Η παράσταση της Μεσοπεντηκοστής[1276], καθώς σε γενικές γραμμές, ακολουθεί τον εικονογραφικό τύπο της σκηνής του δωδεκαετή Χριστού στο Ναό[1277], έχει ως αποτέλεσμα πολλές φορές να συγχέεται από τους ζωγράφους τόσο της βυζαντινής[1278], όσο και της μεταβυζαντινής εποχής[1279]. Αποτέλεσμα της σύγχυσης αυτής είναι, στην παράστασή μας, η απεικόνιση του Χριστού σε νεαρή ηλικία και η συναπεικόνιση των Θεοπατόρων εκατέρωθεν Αυτού.

Ο τρόπος απόδοσης του Κυρίου και των Θεοπατόρων απαντά προηγουμένως στην Ι.Μ. Πέτρας και παλαιότερα στην Ι.Μ. Αναπαυσά, με τη διαφορά ότι εδώ αντικαθίσταται το υψηλό ερεισίνωτο του θρόνου με το τρουλλαίο οικοδόμημα. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον, όμως, παρουσιάζει η παρουσία των όρθιων Ιουδαίων εκατέρωθεν των βαθμίδων του θρόνου, αντί της συνηθισμένης απεικόνισης των καθιστών Ιουδαίων. Το πλήθος που συνωθείται στη στοά απαντάται προηγουμένως στην παράσταση της Πεντηκοστής στο ναό του Αγίου Γεωργίου Λεύκης (εικ. 321) και στην Ι.Μ. Σπηλιάς (εικ. 504), γεγονός που μας οδηγεί στο να θεωρήσουμε ότι ο ζωγράφος μετέφερε το συγκεκριμένο θέμα από τις παραπάνω σκηνές. Οι κινήσεις των μορφών, οι ενδυμασίες τους και η εν γένει απόδοσή τους, σε συνδυασμό με την ύπαρξη της κιονοστήρικτης στοάς παραπέμπουν σε φορητές εικόνες του 16ου και 17ου αιώνα[1280] με έντονη επιρροή της δυτικής τέχνης, χωρίς ωστόσο να είναι δυνατός ο εντοπισμός συγκεκριμένου προτύπου. Η απεικόνιση πλήθους αντί μεμονωμένων μορφών[1281] ακολουθεί πιστά το κείμενο του Ευαγγελιστή Ιωάννη[1282], ενώ ο συνδυασμός του με τις κύριες μορφές της σκηνής δημιουργεί ένα εικονογραφικό σύνολο μη απαντώμενο σε άλλη αντίστοιχη παράσταση.

Με εξαίρεση την απεικόνιση των Ιουδαίων, παρόμοια αποδίδεται η σκηνή στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς και στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης ενώ στην Ι.Μ. Σπηλιάς το πλήθος των Ιουδαίων που βρίσκεται πίσω από το Χριστό και το εδραζόμενο σε δύο πεσσούς τόξο επάνω από αυτούς συνδέει

[1276] Για τη σκηνή της Μεσοπεντηκοστής βλ. Babic G., La Mi - Pentecote, 23 κ.ε. Επίσης, Walter C., Mid - Pentecost, 15 - 16.

[1277] Η απεικόνιση της σκηνής του δωδεκαετούς Χριστού στο Ναό στηρίζεται στον Ευαγγελιστή Λουκά (2. 41 - 51), ενώ της Μεσοπεντηκοστής στον Ευαγγελιστή Ιωάννη (ζ',14- 43).

[1278] Για την εικονογραφική σύγχυση των δύο επεισοδίων, που απαντάται ήδη στον 10ο αιώνα, βλ. Babic G., ό.π., 24 κ.ε., Walter C., ό.π., 16, όπου και σχετικά παραδείγματα.

[1279] Ενδεικτικά, στο παλαιό καθολικό της Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου (Georgitsogianni E., Les peintures murales, 117 - 120, πίν. 38, όπου και άλλα παραδείγματα), στις Ι.Μ. Αναπαυσά (Τσιγαρίδας Ε., Άγνωστο επιστύλιο, πίν. 17, Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 222), Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 30 - 31, πίν. 13), Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, 52, πίν. 126), Μεταμορφώσεως Δρυόβουνου (Τούρτα Α., Οι ναοί, 88) και Πέτρας (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 272 - 273, πίν. 147, όπου και αναφορά σε άλλους ναούς του 17ου αιώνα στην περιοχή των Αγράφων).

[1280] Πρβλ. τις μορφές του πλήθους στις φορητές εικόνες της Δευτέρας Παρουσίας, του Γεωργίου Κλόντζα (Βοκοτόπουλος Π., Εικόνες της Κέρκυρας, 63 - 66, πίν. 41 - 43) και της Ιστορίας του Ιωσήφ (1642), του Νείλου (Μπορμπουδάκης Μ., Ιστορία Ιωσήφ, 522 - 523, πίν.169). Βλ., επίσης, ενδεικτικά, το χαρακτικό του Jean Sadeler με θέμα τη Διδασκαλία του δωδεκαετούς Χριστού στο Ιερό (Ρηγόπουλος Γ., Φλαμανδικές επιδράσεις, πίν. 52).

[1281] Πρβλ. τη σκηνή της Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 66).

[1282] «..*απεκρίθη ὁ ὄχλος*..», «...*πολλοί οὖν ἐκ τοῦ ὄχλου ἀκούσαντες*..», «...*σχίσμα οὖν ἐν τῷ ὄχλῳ*..» Ιωαν. 2.20, 2. 40 και 2. 43 αντίστοιχα.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

εικονογραφικά τη σκηνή με την παράστασή μας. Στην Ι.Μ. Δομιανών ακολουθείται πρότυπο ανάλογο αυτού των Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας και Δοχειαρίου[1283]. Αντίθετα, στα παρεκκλήσια των Αποστόλων και του Τιμίου Σταυρού της Ι.Μ. Ρεντίνας, ο Χριστός εικονίζεται σε ώριμη ηλικία να περιβάλλεται από όρθιους Ιουδαίους αλλά και από μερικούς Μαθητές, μεταξύ των οποίων ξεχωρίζουν ο Πέτρος και ο Ιωάννης. Ο εντοπισμός εικονογραφικών παραλλήλων τόσο στο Άγιο Όρος[1284], όσο και σε φορητή εικόνα του ζωγράφου Ισπανού Νικολάου ή Σκευοφύλακα στη Νάξο (1740),[1285], μαρτυρεί την ύπαρξη παλαιότερου εικονογραφικού προτύπου ανάλογου αυτού της Ι.Μ. Αγίου Στεφάνου Μετεώρων[1286].

Ο εν Κανά Γάμος.

Στα αριστερά της σκηνής (εικ. 163), ο Χριστός, όρθιος συνοδευόμενος από την Παναγία και τους Μαθητές ευλογεί τους πέντε πίθους που βρίσκονται μπροστά του, ενώ ένας υπηρέτης αδειάζει σε αυτές νερό από ένα ασκό. Απέναντι βρίσκεται το γεμάτο εδέσματα τραπέζι του γάμου, στο οποίο κάθονται οι νεόνυμφοι, από τους οποίους μόνο η νύφη φορά στέμμα φορώντας και δύο ακόμη ανδρικές μορφές, από τις οποίες η μία κρατά ποτήρι. Πίσω δε από τη νύφη παραστέκει αδιάγνωστη μορφή. Το βάθος της σκηνής ορίζεται από διάφορα κτίρια, το ένα με τρούλλο. Η επιγραφή αναφέρει: «ΕΝ ΚΑΝΑ ΤΗΣ ΓΑΛΙΛΑΙΑΣ»[1287].

Ο εικονογραφικός τύπος της σκηνής[1288], χαρακτηριστικό της οποίας είναι η απεικόνιση του Χριστού όρθιου, απαντάται σε αρκετά μεταβυζαντινά έργα[1289], όπως στις Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών[1290] και Κορώνας[1291] στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας[1292], στο Ηορονο[1293], στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας, στον Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου και στις Ι.Μ. Μεταμορφώσεως Δρυόβουνου[1294] και Ρεντί-

[1283] Millet G., Athos, πίν. 122.2 και 228.1.

[1284] Τσιγάρας Γ., Οι ζωγράφοι, 81 - 82, πίν. 53.

[1285] Μαστοροπουλος Γ., Υπογραφές ζωγράφων, 480, πίν. 5.

[1286] Vitaliotis I., Saint - Etienne, 131 κ.ε., πίν. 64 - 65. Η διαφορά των δύο αυτών μνημείων με τη σκηνή του παλαιού καθολικού της Ι.Μ. Αγίου Στεφάνου έγκειται στο ότι στην τελευταία ο Χριστός εικονίζεται σε νεαρή ηλικία.

[1287] Ιωάν. β΄, 1 - 11.

[1288] Για τη σκηνή βλ. Katsaouni M., La representation, 162 κ.ε.

[1289] Στα έργα που προσγράφονται στην παράδοση της Κρητικής Σχολής ο Χριστός εικονίζεται να κάθεται στο τραπέζι. Βλ. τις σκηνές των Ι.Μ. Αναπαυσά (Garidis M., La peinture murale, πίν. 18, Σοφιανός Δ., Μετέωρα, εικ. σελ. 67, Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 251), Μεγίστης Λαύρας, Κουτλουμουσίου, Διονυσίου, Δοχειαρίου (Millet G., ό.π., πίν. 143.1, 164.1, 202.1 και 228.1 αντίστοιχα), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 129) και Δουσίκου (αδημοσίευτη παράσταση). Για τον 17ο αιώνα βλ. την παράσταση του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ (Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 123 κ.ε., πίν. ΙΣΤ΄), της Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 250 κ.ε., πίν. 127, με αναφορά και σε άλλους ναούς της περιοχής) και του ναού της Παναγίας (1634) στη συνοικία των Αγίων Αναργύρων Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 95 - 96, πίν. 50γ).

[1290] Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 60 κ.ε., πίν. 39.

[1291] Δεριζιώτης Λ., Αναστηλωτικές εργασίες, 141, πίν. 86α.

[1292] Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 104 - 106, πίν. 36b.

[1293] Davidof D., Hopovo, πίν. 24.

[1294] Τούρτα Α., Οι ναοί, 93 κ.ε., πίν. 52 α - β, 128α).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

νας[1295]. Η απεικόνιση, όμως, του θαύματος της μετατροπής του νερού σε οίνο, στα αριστερά της σκηνής δεν είναι συνηθισμένη και απαντά, κυρίως, σε έργα Λινοτοπιτών ζωγράφων[1296]. Η παρουσία, επίσης, των μαθητών είναι λιγότερο συχνή και θα τη συναντήσουμε προηγουμένως στις Ι.Μ. Κορώνας και Βουλκάνου[1297]. Ως προς τους συνδαιτυμόνες, η λιτή παρουσία, ως προς τον αριθμό και συμμετρική απεικόνισή τους, με την ύπαρξη μόνο μίας θεραπαινίδας δίπλα στη νύφη, παραπέμπει στην παράδοση της Κρητικής Σχολής, με την διαφορά ότι στα συμπαραβαλλόμενα έργα εικονίζεται πρώτος από αριστερά ο γαμπρός[1298]. Στην επιρροή, επίσης, των έργων αυτών θα πρέπει να αποδοθεί το γεγονός ότι μόνο η νύφη φέρει στέμμα, καθώς στην εικονογραφική παράδοση της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος στέμματα φέρουν είτε οι δύο νεόνυμφοι είτε και περισσότερα πρόσωπα[1299]. Το στρογγυλό, τέλος, τραπέζι[1300], σε συνδυασμό με το είδος και τη θέση των αγγείων που υπάρχουν σε αυτό[1301], έλκει την καταγωγή από την ίδια παράδοση.

Ο ίδιος εικονογραφικός τύπος απαντάται και στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης, σε μία, όμως, περισσότερο πολυπρόσωπη σύνθεση[1302]. Η σκηνή διαφέρει, κυρίως, ως προς την απεικόνιση του θαύματος στα δεξιά και στην απουσία των μαθητών. Η παράσταση απουσιάζει από το εικονογραφικό πρόγραμμα των υπολοίπων ναών στην περιοχή των Αγράφων εκτός από το καθολικό της Ι.Μ. Σπηλιάς[1303], όπου, ακολουθείται η παράδοση της Κρητικής Σχολής σε συνδυασμό με επιβίωση παλαιοτέρων στοιχείων, όπως είναι το ορθογώνιο τραπέζι[1304].

[1295] Σδρόλια Στ., ό.π., 252.

[1296] Τούρτα Α., ό.π., 94.

[1297] Οι μαθητές εικονίζονται, επίσης, στη σκηνή της Ι.Μ. Πέτρας, της οποίας όμως ο εικονογραφικός τύπος είναι διαφορετικός της παράστασής μας. Η παρουσία τους αναφέρεται, επίσης, από τον Διονύσιο τον εκ Φουρνά (Ερμηνεία, 90)· ο εικονογραφικός, όμως, τύπος της σκηνής που παραδίδει η Ερμηνεία είναι διαφορετικός της παράστασής μας, καθώς μπορεί να ταυτιστεί με τη συνήθη απόδοση του θέματος από τους Κρητικούς ζωγράφους.

[1298] Για παράδειγμα, στις Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας, Μεγάλου Μετεώρου, Πέτρας και στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ. Το ύφασμα, όμως, που καλύπτει το τραπέζι απαντάται συχνότερα στα έργα της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας αλλά και στην περιοχή των Αγράφων, τόσο στην Ι.Μ. Κορώνας όσο και στην Ι.Μ. Πέτρας.

[1299] Πρβλ. τις σκηνές της Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών, της Μεταμορφώσεως Βελτσίστας και του Αγίου Νικολάου Βίτσας.

[1300] Το στρογγυλό σχήμα που έχει το τραπέζι απαντάται ήδη στην παλαιολόγεια σκηνή της Decani (Underwood, Some Problems, 282 κ.ε., πίν. 21). Επίσης, στις Ι.Μ. Κορώνας και Πέτρας, καθώς και στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ.

[1301] Πρβλ., για παράδειγμα, τη διάταξη και το είδος των αγγείων στο ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Καλαμπάκας (Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, πίν. 130).

[1302] Στη σκηνή του Αγίου Γεωργίου Λεύκης έχουν προστεθεί και άλλα πρόσωπα στο τραπέζι, καθώς και δύο μουσικοί.

[1303] Το ανώτερο τμήμα της παράστασης έχει καταπέσει.

[1304] Το ορθογώνιο τραπέζι απαντάται ήδη σε έργα της παλαιολόγειας περιόδου όπως, στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (Τσιτουρίδου Α., Η εντοίχια ζωγραφική, 104 κ.ε., πίν. 50) και στον Άγιο Νικόλαο στο Cucer (Underwood P., Some Problems, πίν. 20). Πρβλ. τη σκηνή στον Άγιο Νικόλαο Bolnica Αχρίδας (1480 - 1481) (Subotic G., Ochrid, σχ. 86), στην Ι.Μ. Βουλκάνου και στο ναό της Γεννήσεως του Χριστού στο Arbanassi (Praschkov L., Arbanassi, πίν. 76).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Η Σωτηρία της μοιχαλίδος.

Στο κέντρο της παράστασης[1305] (εικ. 164) ο Χριστός σε έντονη επίκυψη χαράσσει τη φράση: «όποιος είναι αναμάρτητος πρώτος τον λίθον βαλέτω»[1306]. Απέναντί του γονατιστή η μοιχαλίδα, με λυτά τα μαλλιά της[1307], κοιτά έντρομη πίσω της τους δημίους, οι οποίοι κρατούν στα χέρια τους πέτρες. Τη σκηνή, που διαδραματίζεται σε υπαίθριο χώρο παρακολουθούν οι μαθητές που βρίσκονται πίσω από το Χριστό. Ως τίτλος χρησιμοποιείται το χωρίο: «ΓΥΝΗ ΕΠΙ ΜΕΙΧΙΑ ΚΑΤΑΙΛΥΜΕΝ»[1308].

Η σκηνή[1309] αποδίδεται σύμφωνα με την εικονογραφική παράδοση της Κρητικής Σχολής[1310], με τη διαφορά ότι η μοιχαλίδα παριστάνεται γονατιστή. Τη συγκεκριμένη απεικόνιση της γυναίκας, που απαντάται ήδη στον 15ο αιώνα σε φορητή εικόνα του ζωγράφου Άγγελου[1311], θα τη συναντήσουμε, επίσης, στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (1542)[1312] και αργότερα στην Ι.Μ. Πέτρας[1313]. Από τα παραπάνω έργα διαφέρει η παράστασή μας ως προς την κίνηση της μοιχαλίδος να γυρίσει το κεφάλι της πίσω, λεπτομέρεια που εντείνει το ρεαλισμό της στιγμής και παραπέμπει στην αντίστοιχη κίνηση μαρτύρων, όπως αυτή του Πρωτομάρτυρα Στεφάνου κατά τη διάρκεια του λιθοβολισμού του, όπως αποτυπώθηκε στο έργο του Δαμασκηνού[1314] και αυτής του Αποστόλου Ιακώβου, στο καθολικό της Ι.Μ. Ρεντίνας[1315].

Τον ίδιο εικονογραφικό τύπο θα συναντήσουμε στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης με τη διαφορά ότι η τοποθέτηση των προσώπων είναι αντίστροφη και παραλείπονται οι μαθητές. Αντίθετα, στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς[1316], παρά την ομοιότητα στις στάσεις των μορφών, η σκηνή διαφέρει ως

[1305] Ιωαν. η΄, 1 - 11.

[1306] Τα λόγια του Χριστού είναι αποδοσμένα στην καθομιλούμενη της εποχής και όχι σε αυτήν του ευαγγελικού κειμένου.

[1307] Η απεικόνιση της γυναίκας με ακάλυπτα μαλλιά είναι συνοδευτική της ατιμωτικής κατηγορίας της μοιχείας. Για το θέμα βλ. Emmanuel M., External Appearance, 776.

[1308] Η επιγραφή της παράστασης προέρχεται από χωρίο του ευαγγελιστή Ιωάννη (η΄, 3): «...*γυναίκα επί μοιχία κατειλημμένην*..».

[1309] Για την εικονογραφία της σκηνής βλ., Schiller G., Ikonographie 1, 169 - 170, Bloch P., Ehebrecherin, 580 - 581 (όπου παραδείγματα της βυζαντινής περιόδου), Βοκοτόπουλος Π., Εικόνες της Κέρκυρας, 17 - 19.

[1310] Στις Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας, Διονυσίου, Δοχειαρίου, Κουτλουμουσίου (Millet G., Athos, πίν. 127.1, 159.2, 199.2 και 225.1 αντίστοιχα), στην τράπεζα της Ι.Μ. Παντοκράτορος (Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 233, πίν. 84) και Ραβενίων (Γιακουμής Γ., Μονή Ραβενίων, 44). Ο εικονογραφικός τύπος των παραστάσεων αυτών προσομοιάζει με τις οδηγίες της Ερμηνείας (100), με τη διαφορά ότι σε αυτήν η μοιχαλίδα τοποθετείται όρθια εμπρός του Χριστού, με τα χέρια σταυρωτά στο στήθος. Η συνολική, όμως, περιγραφή της σκηνής στο έργο του Διονυσίου του εκ Φουρνά μπορεί να ταυτιστεί με μία εικονογραφική παραλλαγή που προέρχεται από την αντιγραφή δυτικών χαρακτικών και απαντάται σε θωράκιο, σήμερα στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών, έργο του Ηλία Μόσκου (1651) (Ρηγόπουλος Γ., Φλαμανδικές επιδράσεις, 126 - 128, πίν. 86) και στο καθολικό της Μονής Bodjani Σερβίας (1731), έργο του Χριστόφορου Zefarovic (Mirkovic L. - Sdrakovic I., Bodjani, πίν. XXXVII, εικ. 60)

[1311] Βοκοτόπουλος Π., ό.π., 17 - 19, πίν. 8 - 9.

[1312] Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 43.

[1313] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 266.

[1314] Βοκοτόπουλος Π., Εικόνες της Κέρκυρας, 53 - 54, 31. Πρβλ., επίσης, τη φορητή εικόνα του Φιλόθεου Σκούφου (Βοκοτόπουλος Π., ό.π., 142, πίν. 258).

[1315] Αδημοσίευτη παράσταση.

[1316] Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, πίν. 8.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΠΑΤΡΩΝ

προς την τοποθέτηση της μοιχαλίδος στο βάθος, σύμφωνα μεν με το σύνηθες μεταβυζαντινό εικονογραφικό σχήμα αλλά με λυτή κόμη και ενδυμασία παρόμοια της παράστασής μας[1317].

Η Εκδίωξη των εμπόρων από το Ναό.

Η σκηνή (εικ. 165) εκτυλίσσεται μπροστά σε στοά και συγκρότημα οικοδομημάτων, που φέρουν τρούλλο και συμβολίζουν το Ναό. Στο κέντρο, ο Χριστός, ακολουθούμενος από τους Μαθητές, κινείται έντονα προς τα δεξιά κρατώντας το φραγγέλιο. Οι έμποροι, κυνηγημένοι από τον Κύριο, κινούνται και αυτοί προς την ίδια κατεύθυνση. Από αυτούς ξεχωρίζουν ένας γέροντας με δίσκο στα χέρια, κάποιος άλλος με καλάθι, ένας τρίτος κρατά με σχοινί ζώα, ενώ στο βάθος μία γυναίκα κρατά στο κεφάλι της καλάθι με περιστέρια. Είναι δε τέτοια η αταξία και η ταραχή τους που στο έδαφος βρίσκονται πεσμένα πουγγιά το περιεχόμενο των οποίων έχει διασκορπισθεί. Στην επιγραφή αναγράφεται: «ΜΗ ΠΑΤΕΙΤΕ ΤΟΝ ΟΙΚΟΝ ΤΟΥ ΠΑΤΡΟΣ ΜΟΥ».

Το θέμα της Εκδίωξης των εμπόρων[1318] απαντάται αρκετά συχνα στη μεταβυζαντινή ζωγραφική[1319]. Η κίνηση του Χριστού, ο όμιλος των μαθητών, οι έμποροι ως σύνολο αλλά και η απόδοση των οικοδομημάτων καθώς και η κιονοστήριχτη στοά, μέσα από την οποία κινείται το πλήθος, έλκουν την καταγωγή τους από πρότυπο της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος, όπως αυτό έφθασε σε μία πιο απλοποιημένη μορφή στο ζωγράφο μας. Ο άνδρας, όμως, που κρατά πανέρι στα χέρια του δεν απαντάται στα συμπαραβαλλόμενα μνημεία, παρά μόνο σε έργα Κρητών ζωγράφων[1320], ενώ συναντούμε τη γυναίκα, με το καλάθι στο κεφάλι[1321], στην Ι.Μ. Ξηροποτάμου[1322] αλλά και σε Σερβικό χαρακτικό του 17ου αιώνα[1323].

[1317] Στις σκηνές των μονών του Αγίου Όρους και στην Ι.Μ. Ραβενίων η μοιχαλίδα φέρει πέπλο, που σκεπάζει την κεφαλή της.

[1318] Το επεισόδιο αναφέρεται και από τους τέσσερις Ευαγγελιστές (Ματθ. κα', 12 - 13, Μάρκ. ια', 15 - 17, Λουκ. ιθ', 45 - 46, Ιωαν. β', 13 - 16). Ακολουθείται, όμως, στην εικονογραφική του απόδοση η διήγηση του Ιωάννη που είναι και η πιο εκτενής (Ξυγγόπουλος Α., Μόνή Προδρόμου, 54 - 55). Για την εικονογράφηση του θέματος στη βυζαντινή περίοδο βλ. Ξυγγόπουλος Α., ό.π., 55, όπου αναφορά σε άλλα μνημεία, Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 119 - 120, με αναφορά και σε εικονογραφημένα χειρόγραφα.

[1319] Στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (1542) (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 183, Μοναστήρια νήσου Ιωαννίνων, πίν. 87), στον Άγιο Δημήτριο και στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 56 - 58, πίν. 17α). Επίσης, σε έργα Λινοτοπιτών ζωγράφων (Τούρτα Α., Οι ναοί, 88 - 89, πίν. 49β), στον Άγιο Ζαχαρία Γράμμου (Μιχαϊλίδης Μ., Ο ναός του Αγίου Ζαχαρία, 84 - 85, πίν. 52α) και στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας (Παϊσίδου Μ., ό.π., 119 - 120, πίν. 60α). Για τη στενή σχέση του εικονογραφικού τύπου της σκηνής, όπως αυτή αποδίδεται από τους ζωγράφους της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος με την παλαιολόγεια εικονογραφία του θέματος βλ. Stavropoulou - Makri A., ό.π., 57, της ιδίας, Πρώτες ειδήσεις, 179, όπου και σχετική βιβλιογραφία. Πρβλ., επίσης, από τα Αθωνικά μνημεία, το καθολικό της Ι.Μ. Κουτλουμουσίου, το παρεκκλήσιο της Θεοτόκου της Ι.Μ. Διονυσίου (Millet G., Athos, πίν. 163.2 και 212.1), καθώς και τις τράπεζες των Ι.Μ. Διονυσίου (1547) και Παντοκράτορος (Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 228, πίν. 35 και 89 αντίστοιχα).

[1320] Πρβλ. τη σκηνή της Ι.Μ. Διονυσίου.

[1321] Πρβλ. την ίδια μορφή στο Lesnovo (Millet - Velmans, Yougoslavie IV, πίν. 14, εικ. 31).

[1322] Τσιγάρας Γ., Οι ζωγράφοι, 84, πίν. 56β.

[1323] Mihallovic R., Influence, πίν. 5.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Ο ζωγράφος, λοιπόν, αποδίδει τη σκηνή[1324] σύμφωνα με την εικονογραφική παράδοση της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος. Παρόμοια, αλλά πιο πολυπρόσωπη, αποδίδεται η Εκδίωξη των εμπόρων στο παρεκκλήσιο του Αγίου Αντωνίου της Ι.Μ. Αγίου Αθανασίου Τσαριτσάνης και στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης, ενώ ελαφρά διαφοροποιημένη, κυρίως ως προς τα αρχιτεκτονήματα, απαντά στην Ι.Μ. Σπηλιάς· το δεύτερο και μοναδικό μνημείο της περιοχής των Αγράφων[1325], όπου υπάρχει η συγκεκριμένη παράσταση.

Η παραβολή του Άφρονος Πλουσίου.

Στα δεξιά της παράστασης[1326] (εικ. 166) κάθεται σε πολυθρόνα ο άφρων πλούσιος, περιβάλλεται από πίθους, ενώ πίσω του στέκεται ο διάβολος. Ο υπόλοιπος χώρος καταλαμβάνεται από τους εργάτες που κατεδαφίζουν τις αποθήκες και μία άμαξα με τον αγωγιάτη δίπλα της, επάνω στην οποία βρίσκονται τοποθετημένοι πολλοί πίθοι, δείγμα της αφθονίας. Στην επιγραφή αναγράφεται: «ΚΑΘΕΛΩ ΜΟΥ ΤΑΣ ΑΠΟΘΗΚΑΣ ΚΑΙ ΜΕΙΖΟΝΑΣ ΟΙΚΟΔΟΜΗΣΩ».

Ο εικονογραφικός τύπος του επεισοδίου, διαφέρει από άλλες αντίστοιχες σκηνές, όπως αυτές των Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (1560)[1327], Θυρέας (1612) και Λουκούς[1328] στις οποίες δεν εικονίζεται η κατεδάφιση των αποθηκών αλλά ουσιαστικά η ανέγερση νέων. Η απεικόνιση, λοιπόν, του πλουσίου καθιστού και αμέριμνου, που διαφέρει από τις παραπάνω παραστάσεις[1329], απαντάται την ίδια εποχή στην Ι.Μ. Σπηλιάς[1330], στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς[1331], στον Άγιο Νικόλαο[1332] (εικ. 312) και στο παρεκκλήσιο του Αγίου Αντωνίου της Ι.Μ. Αγίου Αθανασίου Τσαριτσάνης, στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης αλλά και στο ναό του Αγίου Νικολάου στην Curtea de Arges (18ος αι.)[1333]. Η ενδυμασία του παραπέμπει σε άρχοντα της εποχής και είναι κοινή για τα πέντε θεσσαλικά μνημεία, ενώ στο ρουμανικό διαφέρει μόνο ως προς το είδος της καθώς ανταποκρίνεται στην ένδυση των βογιάρων αρχόντων[1334]. Η ίδια ομοιότητα στην απόδοση παρατηρείται, επίσης, στους εργάτες που κατεδαφίζουν τις αποθήκες[1335] αλλά και στους πίθους με τα αγαθά με τη διαφορά ότι στην Curtea de Arges, πιθανώς λόγω έλλειψης χώρου, παριστάνεται μόνο ένας εργάτης. Ακόμη, η απεικόνιση της άμαξας δεν απαντάται στα συμπαραβαλλόμενα έργα, ενώ τη θέση

[1324] Η εικονογραφική απόδοση της σκηνής είναι σύμφωνη με την Ερμηνεία (102), καθώς η περιγραφή της από τον Διονύσιο τον εκ Φουρνά επιτρέπει στον εκάστοτε ζωγράφο την παραλλαγή ορισμένων στοιχείων, κυρίως όσον αφορά το πλήθος των εμπόρων.

[1325] Δεν αναφέρεται ύπαρξη της σκηνής σε μνημεία του 17ου αιώνα στην περιοχή των Αγράφων.

[1326] Λουκ. κβ΄, 16 - 21.

[1327] Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 212, Βάρδια Σ., Ο κύκλος των παραβολών, 40.

[1328] Γριτσόπουλος Τ., Μονή Αγίας Τριάδος, πίν. 35 και 36 αντίστοιχα.

[1329] Στις Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών, Θυρέας (1612) και Λουκούς ο πλούσιος επιβλέπει και καθοδηγεί τις εργασίες. Το ίδιο προτείνει και η Ερμηνεία (122).

[1330] Η σκηνή έχει υποστεί σημαντικές φθορές λόγω της υγρασίας.

[1331] Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, πίν. 9.

[1332] Η σκηνή διαφέρει από τις υπόλοιπες στο ότι απεικονίζεται τόσο η γέμιση των αποθηκών όσο και ο πλούσιος να κοιμάται, ενώ δύο διάβολοι του παίρνουν την ψυχή.

[1333] Tafrali O., Curtea de Arges, πίν. L. 1.

[1334] Ό.π., 102.

[1335] Για την απεικόνιση των εργαλείων που κρατούν οι εργάτες που κατεδαφίζουν τις απόθήκες βλ. Λιβέρη Α., Βυζαντινά γεωργικά εργαλεία, 280 - 281.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

της, στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης καταλαμβάνει ο κοιμώμενος στην κλίνη πλούσιος, με τους δύο διαβόλους να του παίρνουν την ψυχή.

Όλες αυτές οι παρατηρήσεις μας οδηγούν στο συμπέρασμα της ύπαρξης μίας νέας εικονογραφικής παραλλαγής[1336], η οποία, με βάση τα μέχρι σήμερα γνωστά δεδομένα, πρέπει να εμφανίστηκε στις αρχές του 18ου αιώνα. Η εδαφική δε απόσταση μεταξύ των γνωστών παραστάσεων (Θεσσαλία και Ρουμανία) μας οδηγεί στην υπόθεση της πιθανότητας προέλευσής του από κάποιο χαρακτικό.

Ο πολλαπλασιασμός των άρτων και των ιχθύων.

Στα αριστερά ο Χριστός (εικ. 167), όρθιος, κρατά στα χέρια του τους πέντε άρτους και τους δύο ιχθείς και τους ευλογεί. Μπροστά του είναι απλωμένα ένδεκα κοφίνια γεμάτα, ενώ πίσω του στέκονται μερικοί μαθητές και παρακολουθούν με κινήσεις έκπληξης. Το υπόλοιπο τμήμα της σκηνής καταλαμβάνεται από το πλήθος που είναι χωρισμένο σε πέντε ομάδες, ενώ ανάμεσα σε αυτές τέσσερις μαθητές κρατώντας κοφίνια μοιράζουν την τροφή. Η σκηνή φέρει την επιγραφή: «Ο ΧΩΡΤΑΣΜΟΣ ΤΩΝ ΕΝ ΤΗ ΕΡΗΜΩ».

Η απεικόνιση[1337] του Χριστού όρθιου ακολουθεί την παράδοση της Κρητικής Σχολής[1338] καθώς σε αυτήν της Βορειοδυτικής Ελλάδος αποδίδεται καθιστός[1339]. Οι μαθητές, επίσης, που εδώ, λόγω της ιδιορρυθμίας του διαθέσιμου χώρου, στέκονται πίσω του, έλκουν την καταγωγή από την ίδια παράδοση. Η οργάνωση, όμως, των πεντακισχιλίων σε πέντε ομάδες παραπέμπει σε έργα της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας[1340] καθώς, συνήθως, στην Κρητική απεικονίζεται το πλήθος σε ενιαίο όμιλο[1341] ή το πολύ σε τρεις ομάδες[1342]. Η απουσία, όμως, παιδιών δεν είναι συχνή και α-

---

[1336] Οι εικονογραφικές διαφορές που παρουσιάζονται μεταξύ των σκηνών των Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών, Θυρέας (1612) και Λουκούς, παρά το κοινό υπόβαθρο, μαρτυρούν την απουσία παγιωμένου εικονογραφικού τύπου. Πρβλ., επίσης, τη σκηνή στην Μεταμόρφωση Γέρμας (1725), όπου ακολουθείται άλλη παραλλαγή (Μενενάκου Σ., Εντοίχια ζωγραφική, 153 - 154, πίν. 35α).

[1337] Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. Millet G., Recherches, 646 κ.ε., Underwood P., Some Problems, 285 κ.ε.

[1338] Βλ. τις σκηνές των Ι.Μ. Σταυρονικήτα (Millet G., Athos, πίν. 167.1, Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, πίν. 207), Διονυσίου και Δοχειαρίου (Millet G., ό.π., πίν. 233.1 και 203.2), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 121, Σοφιανός Δ., Μετέωρα, εικ. σελ. 128). Πρβλ., επίσης, τις παραστάσεις των Ι.Μ. Δουσίκου, Κορώνας (αδημοσίευτες σκηνές), Πέτρας (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 252 - 253, πίν. 128), Γεννήσεως του Χριστού στο Arbanassi (Prasckhov L., Arbanassi, πίν. 104) και Ραβενίων (Γιακουμής Γ., Μονή Ραβενίων, πίν. 26 - 27), στις οποίες ο Χριστός εικονίζεται δύο φορές.

[1339] Για παράδειγμα στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 65 - 66, πίν. 44α, Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 95 - 96), στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 109 - 112, πίν. 38) στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας και στον Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου (Τούρτα Α., Οι ναοί, 92 - 93, πίν. 51β- 52α).

[1340] Στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών, στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας, στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας και στον Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου. Την ίδια αυτή διαίρεση του πλήθους συνιστά και η Ερμηνεία (96), παρόλο που ο εικονογραφικός τύπος που παραδίδει διαφέρει από αυτόν των παραπάνω μνημείων.

[1341] Βλ., ενδεικτικά, τις σκηνές των Ι.Μ. Σταυρονικήτα, Δοχειαρίου και Δουσίκου. Τον ίδιο εικονογραφικό τύπο ακολουθεί ο ζωγράφος της Ι.Μ. Πέτρας.

[1342] Στις Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου και Διονυσίου εικονίζονται οι πεντακισχίλιοι σε δύο ομάδες, ενώ στην τράπεζα της Ι.Μ. Διονυσίου σε πέντε και στην Ι.Μ. Κορώνας σε τρεις. Πρβλ. τη σκηνή στην τράπεζα της Ι.Μ. Παντοκρατορος (1749), όπου εικονίζεται το πλήθος σε δύο ομίλους (Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 202, πίν. 87).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

παντά σε περιορισμένο αριθμό έργων, όπως για παράδειγμα στο καθολικό και στην τράπεζα[1343] της Ι.Μ. Διονυσίου, στις Ι.Μ. Σταυρονικήτα και Κορώνας[1344], καθώς και στην Ι.Μ. Ραβενίων[1345]. Θα πρέπει ωστόσο να παρατηρήσουμε ότι, πιθανώς, αυτό να έχει σχέση με το γεγονός της, σχεδόν, πιστής αναπαράστασης της κεντρικής ομάδος, οι μορφές της οποίας απαντώνται και στις υπόλοιπες τέσσερις, στις οποίες διαφέρουν μόνο οι κινήσεις τους. Η λεπτομέρεια δε της γεροντικής μορφής που παίρνει μόνη της τον άρτο από το κάνιστρο ενός μαθητή απαντάται προηγουμένως στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας· μαρτυρία και αυτή του συνδυασμού διαφόρων εικονογραφικών στοιχείων εκ μέρους του ζωγράφου μας.

Ο ίδιος εικονογραφικός τύπος απαντάται και στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης[1346], με τη διαφορά ότι λόγω χώρου η σκηνή αναπτύσσεται σε επάλληλα επίπεδα, χαρακτηριστικό των έργων της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος[1347]. Επίσης, από την ίδια παράδοση έλκει την καταγωγή και η σκηνή της Ι.Μ. Σπηλιάς. Αντίθετα, στον Άγιο Νικόλαο Ρεντίνας (εικ. 368), ο όρθιος Χριστός, το χωρισμένο σε δύο ομίλους πλήθος και η χαρακτηριστική φιγούρα του όρθιου παιδιού που απλώνει το χέρι για τροφή παραπέμπουν σε πρότυπο της Κρητικής Σχολής.

Η Συνάντηση του Χριστού με τον Ζακχαίο.

Ερχόμενος από τα αριστερά ο Χριστός και ακολουθούμενος από τους Μαθητές απευθύνεται στον Ζακχαίο που βρίσκεται ανεβασμένος επάνω σε μία συκιά (εικ. 168). Από την άλλη πλευρά παρακολουθεί τη συνομιλία μία ομάδα Ιουδαίων[1348]. Στο επάνω μέρος η επιγραφή: «ΤΟΥ ΖΑΚΧΑΙΟΥ».

Η σκηνή αποδίδεται με τον ίδιο εικονογραφικό τύπο στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή εποχή[1349] με επιμέρους μόνο διαφορές που εστιάζονται, κυρίως, στην απεικόνιση του δέντρου και στην παρουσία ή μη των Ιουδαίων[1350]. Ο εικονογραφικός τύπος της παράστασής μας απαντάται προηγουμένως στην τράπεζα της Ι.Μ. Διονυσίου[1351], στην Ι.Μ. Πέτρας[1352], στο ναό της Γεννήσεως του Χριστού στο Arbanassi[1353] και στην Ι.Μ. Ραβενίων[1354]. Η απεικόνιση δε των αρχιτεκτονημάτων ταυτίζει τη σκηνή με την περιγραφή του Διονυσίου του εκ Φουρνά[1355].

Παρόμοια απόδοση της σκηνής παρατηρούμε στην Ι.Μ. Σπηλιάς με μόνη διαφορά την απουσία των αρχιτεκτονημάτων. Επίσης θα τη συναντήσουμε στον νάρθηκα της Ι.Μ. Βλασίου, όπου οι

[1343] Ό.π., 104, πίν. 31.

[1344] Στην παράσταση της Ι.Μ. Κορώνας απεικονίζεται μόνο ένα παιδί.

[1345] Γιακουμής Γ., Μονή Ραβενίων, πίν. 27 - 28.

[1346] Αδημοσίευτη παράσταση.

[1347] Τούρτα Α., Οι ναοί, 92.

[1348] Λουκ. ιθ΄, 1 - 10.

[1349] Underwood, The Kariye Djami, 141 - 2, πίν. 258.

[1350] Για παράδειγμα, στις Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 121) και Δουσίκου (αδημοσίευτη παράσταση) δεν εικονίζεται ο όμιλος των Ιουδαίων.

[1351] Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 234, πίν. 32.

[1352] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 259 - 260, πίν. 153.

[1353] Praschkov L., Arbanassi, πίν. 104.

[1354] Γιακουμής Γ., Μονή Ραβενίων, πίν. 45.

[1355] Ερμηνεία, 100.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

διαφορές με την παράστασή μας εντοπίζονται στην περισσότερο σχηματική απεικόνιση του δέντρου και στην τοποθέτηση των Ιουδαίων στο βάθος της σκηνής, ανάμεσα στον Χριστό και το Ζακχαίο.

Η Ίαση του παραλυτικού της Καπερναούμ.

Στο κέντρο της σκηνής (εικ. 169) εικονίζεται το αιωρούμενο σώμα του παραλυτικού, το οποίο είναι δεμένο με σχοινιά που κρατούν τρεις ανδρικές μορφές που προβάλλουν από τη στέγη κτιρίου. Στα αριστερά ο Χριστός, ακολουθούμενος από τους μαθητές, ευλογεί τον ασθενή, ενώ στα δεξιά ομάδα Ιουδαίων παρακολουθεί με κινήσεις δυσπιστίας το γεγονός της ίασης. Η σκηνή φέρει την επιγραφή: «Η ΠΑΡΑΒΟΛΗ ΤΟΥ ΟΙΚΟΥ»[1356].

Η παράσταση διαφοροποιείται από το συνήθη μεταβυζαντινό τύπο, σύμφωνα με τον οποίο ο Χριστός και οι Ιουδαίοι εικονίζονται καθιστοί[1357]. Η απεικόνιση των όρθιων μορφών έλκει την καταγωγή από την παλαιολόγεια εποχή καθώς απαντάται στη Μονή Χώρας[1358] και στη Decani[1359], ενώ στη μεταβυζαντινή είναι γνωστές οι σκηνές στην Ι.Μ. Μεταμορφώσεως Δρυόβουνου[1360] και στην τράπεζα της Ι.Μ. Εσφιγμένου[1361]. Η παράστασή μας διαφέρει από τις παραπάνω στην απουσία της κλίνης και την απεικόνιση στην στέγη τριών μορφών αντί για δύο. Ως προς τα πρόσωπα αυτά, ο αριθμός τους, πιθανόν, δεν είναι σταθερός, αν λάβουμε υπόψη ότι στον Άγιο Μάρκο Βενετίας[1362] και μεταγενέστερα, στο καθολικό της Ι.Μ. Φιλοθέου (1752), εικονίζονται τέσσερις[1363]. Στην ίδια παράδοση οφείλεται, επίσης, το πλήθος των Ιουδαίων που παρακολουθεί τη σκηνή, καθώς στα μεταβυζαντινά έργα ο αριθμός τους είναι περιορισμένος. Το σχήμα της στέγης και του κτιρίου αλλά και οι στάσεις των μορφών έχουν πολλές ομοιότητες με την παράσταση της Ι.Μ. Εσφιγμένου, γεγονός που υποδεικνύει την ύπαρξη συγκεκριμένου εικονογραφικού προτύπου που ακολουθούν οι ζωγράφοι των δύο έργων. Με τον ίδιο εικονογραφικό τύπο αποδίδεται το θαύμα στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης, με μόνη διαφορά την αντίστροφη τοποθέτηση των προσώπων, καθώς ο Χριστός έρχεται από τα δεξιά[1364].

[1356] Το θαύμα αναφέρεται από τρεις ευαγγελιστές (Ματθ. θ΄, 1 - 8, Μάρκ. β΄, 3 - 12, Λουκ. ε΄, 17 - 26). Ο τίτλος της επιγραφής είναι λανθασμένος, καθώς δεν πρόκειται για παραβολή. Παρόμοια λάθη στην επιγραφή της συγκεκριμένης σκηνής συναντούμε στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 106 - 107, πίν. 37a) και στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας(Τούρτα Α., Οι ναοί, 91 - 92, πίν. 51α). για την εικονογραφία της σκηνής κατά τη βυζαντινή περίοδο βλ. Καζαμία - Τσέρνου Μ., Η ίαση του παραλυτικού, 202 κ.ε.

[1357] Για παράδειγμα στις Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 64, πίν. 5) , στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας, στις Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας και Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 126.3 και 231.1), στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας και στην Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., ό.π., 262 - 263, πίν. 138). Με παρόμοιο εικονογραφικό τύπο προτείνεται η σκηνή από τον Διονύσιο τον εκ Φουρνά (Ερμηνεία, 93).

[1358] Underwood, The Kariye Djami, 293 κ.ε., πίν. 253.

[1359] Popovic B., Fresco Program, πίν. 8.

[1360] Τούρτα Α., ό.π., 91.

[1361] Οι τοιχογραφίες της τράπεζας επιζωγραφίστηκαν το 1810. Ο Ταβλάκης (ό.π., 134 κ.ε., ειδ., 231, πίν. 127) θεωρεί ότι η επιζωγράφιση δεν επηρέασε τον αρχικό εικονογραφικό τύπο της κάθε σκηνής και χρονολογεί τον αρχικό διάκοσμο στα τέλη του 16ου αιώνα.

[1362] Underwood P., Some Problems, πίν. 33.

[1363] Τσιγάρας Γ., Οι ζωγράφοι, 89, πίν. 61α.

[1364] Η σκηνή φέρει την ίδια λανθασμένη με την παράστασή μας επιγραφή.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Η Ίαση της Μαγδαληνής.

Σε υπαίθριο χώρο (εικ. 170), ο Χριστός, συνοδευόμενος από τους Μαθητές ευλογεί τη Μαγδαληνή, από το στόμα της οποίας εξέρχονται τα δαιμόνια. Το βάθος της σκηνής καταλαμβάνεται από κτίρια και τη σχηματική απεικόνιση μίας πόλης. Στο επάνω μέρος η επιγραφή: «Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΙΩΜΕΝΟΣ ΤΗΝ ΜΑΓΔΑΛΥΝΗ».

Η σπάνια αυτή παράσταση στηρίζεται σε χωρία των ευαγγελιστών Μάρκου[1365] και Λουκά[1366], όπου παρενθετικά αναφέρονται στην ίαση της Μαγδαληνής από τα δαιμόνια. Η ευρεία διάδοση της λατρείας της στο δυτικό κόσμο[1367] και ο παραλληλισμός των επτά δαιμόνων με τα ανθρώπινα πάθη από τον Πάπα Γρηγόριο τον Α΄[1368], επηρέασαν και τους ορθόδοξους Πατέρες της εκκλησίας[1369] χωρίς, όμως, και τον αντίστοιχο επηρεασμό της τέχνης· παρά δε και την Ιησουιτική προπαγάνδα η οποία προσπάθησε να προωθήσει θέματα με αρετολογικό περιεχόμενο, όπως ο βίος της Μαγδαληνής και η Σωτηρία της μοιχαλίδος[1370]. Στην προσπάθεια αυτήν ίσως θα πρέπει να αποδώσουμε και την ύπαρξη του θέματός μας.

Η απουσία εικονογραφικών παραλλήλων στον ορθόδοξο χώρο[1371] οδήγησε το ζωγράφο να αντλήσει από απεικονίσεις άλλων θαυμάτων του Χριστού. Έτσι, λοιπόν, οι στάσεις του Κυρίου, των Αποστόλων και ειδικά της Μαγδαληνής απαντώνται προηγουμένως στην Ίαση της Δαιμονιζομένης γυναικός στη Μονή Marko[1372] αλλά και στην Ίαση δαιμονιζομένου στην τράπεζα της Ι.Μ. Διονυσίου[1373]. Το ίδιο θαύμα απεικονίζεται και στο παρεκκλήσιο της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος της Ι.Μ. Πέτρας (1673)[1374] όπου, όμως, διαφέρει η κίνηση της Μαγδαληνής, ενώ επιπλέον, εικονίζεται μία δεύτερη γυναίκα και όμιλος Ιουδαίων. Επίσης, στο μεταγενέστερο καθολικό της Ι.Μ. Κλεινοβού Καλαμπάκας (1820) [1375], έργο Σαμαριναίου ζωγράφου, ο εικονογραφικός τύπος

[1365] « *Ἀναστὰς δὲ πρωΐ πρώτῃ σαββάτου ἐφάνη πρῶτον Μαρίᾳ τῇ Μαγδαληνῇ, ἀφ' ἧς ἐκβεβλήκει ἑπτά δαιμόνια*» Μάρκ. κστ΄, 9.

[1366] «*...καί γυναίκες τινές αἳ ἦσαν τεθεραπευμέναι ἀπό νόσων καί μαστίγων καί πνευμάτων πονηρῶν καί ἀσθενειῶν, Μαρία ἡ καλουμένη Μαγδαληνή, ἀφ' ἧς δαιμόνια ἑπτά ἐξεληλύθει..*» Λουκ. η΄, 2.

[1367] Reau L. Iconographie, v. 3², 846 - 859, Anstett - Janssen M., Maria Magdalena, 516 - 541, Kaftal G., Iconography of the Saints 4, 477 - 486. Πρβλ. την εικονογράφηση του βίου της στο ομώνυμο παρεκκλήσιο της Βασιλικής του Αγίου Φραντζίσκου της Ασίζης, έργο του Giotto (Lunghi E., The Basilica of Saint Francis, 148 κ.ε.) και σε φορητή εικόνα της Συλλογής Αβέρωφ (13ος αι.) (Βασιλάκη Μ., Μεταβυζαντινές εικόνες,111, πίν. 196)

[1368] Γρηγορίου του Μεγάλου, Ομιλία XXXIII, 1239, Προβατάκης Θ., Ο Διάβολος, 63.

[1369] «*...ἀλλά καί ὁ θεῖος Λουκᾶς τήν Μαγδαληνήν εἶπε προσευχηκέναι ἑπτά δαιμόνια, ἃ ποτε ἐξ αὐτῆς ἐκβαλεῖν λέγει τόν Κύριον. Ἀλλά μή τις οἰήσεται δαίμονας ἔχειν τήν Μαρίαν ἑπτά, ἀλλ' ὥσπερ τά τοῦ ἁγίου Πνεύματος χαρίσματα συνωνύμως ἑπτά πνεύματα λέγεται.....Οὐδέν οὖν ἀπεικός καί τήν Μαρίαν ταύτην Μαγδαληνήν ἑπτά τισιν δεδουλεύσασθαι πάθεσιν, ὧν λελύτρωτο...*» Θεοφάνης ο Κεραμεύς, Ομιλίαι, 632.

[1370] Ρηγόπουλος Γ., Φλαμανδικές επιδράσεις, 128.

[1371] Αντίθετα, στη δυτική τέχνη απαντώνται αρκετές σκηνές του θαύματος. Βλ. τις μικρογραφίες των κωδίκων tal. 132 και Freiburg 24953 (15ος αι.) της Εθνικής Βιβλιοθήκης στο Παρίσι (Anstett - Jansen M., Maria Magdalena, 533).

[1372] Millet - Velmans, Yougoslavie IV, πίν. 89, εικ. 164.

[1373] Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 105, πίν. 32.

[1374] Για το εικονογραφικό πρόγραμμα του παρεκκλησίου βλ. Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 73 κ.ε. Η σκηνή είναι αδημοσίευτη. Ευχαριστώ την κ° Σδρόλια για την παραχώρηση της φωτογραφίας της συγκεκριμένης παράστασης.

[1375] Τσιουρής Ι., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 170, εικ. 16.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

είναι διαφορετικός των δύο προηγούμενων παραστάσεων τόσο ως προς την Μαγδαληνή, όσο και ως προς την απεικόνιση των Ιουδαίων και την κυριαρχία του φυσικού τοπίου.

Η ύπαρξη των τριών αυτών σκηνών μαρτυρεί μεν τη γνώση του επεισοδίου αλλά και την εξαιρετική του σπανιότητα καθώς ούτε στην Ερμηνεία του Διονυσίου του εκ Φουρνά αναφέρεται το συγκεκριμένο θαύμα. Η απουσία δε κοινού εικονογραφικού τύπου επιβεβαιώνει, πιστεύουμε, το δανεισμό εκ μέρους των ζωγράφων στοιχείων από άλλες σκηνές για να αποδώσουν την Ίαση της Μαγδαληνής και ίσως, και τη μη γνώση κάποιου αντίστοιχου δυτικού έργου, στο βαθμό που οι ίδιοι θα μπορούσαν να το κατανοήσουν και να το προσαρμόσουν στις δικές τους καλλιτεχνικές αναζητήσεις.

Η Ίαση του Βωβού.

Στο κέντρο της σκηνής (εικ. 171), ο Χριστός, ερχόμενος από τα αριστερά και ακολουθούμενος από τους μαθητές ευλογεί το βωβό που αγγίζει με το δεξιό χέρι το στόμα του. Το βάθος της σκηνής καταλαμβάνεται από οικοδομήματα, ενώ στο ανώτερο τμήμα υπάρχει η επιγραφή: «Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΙΩΜΕΝΟΣ ΤΟΝ ΒΟΒΩΝ».

Η παράσταση μπορεί να ταυτιστεί με τη σκηνή της Ίασης του μογίλαλου[1376], που περιγράφεται στην Ερμηνεία του Διονυσίου του εκ Φουρνά με παρόμοιο τρόπο με αυτήν της Ιάσεως του κωφού[1377]. Με εξαίρεση την απουσία των δαιμόνων, ο εικονογραφικός τύπος της σκηνής είναι παρόμοιος με αυτόν της Ίασης του κωφού της Ι.Μ. Πέτρας[1378] και παλαιότερα των Ι.Μ. Δουσίκου και Κορώνας[1379]. Το ίδιο σχήμα απαντάται, επίσης, στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης και στο νοτιοανατολικό παρεκκλήσιο της Ι.Μ. Οικονομείου (εικ. 327).

Η Ίαση της Αιμορροούσας

Σε υπαίθριο χώρο (εικ. 172), ο Χριστός σε στάση αντικίνησης στρέφεται προς τα αριστερά όπου η γονατιστή γυναίκα αγγίζει τον μανδύα Του. Πίσω της οι μαθητές απευθύνονται στον Κύριο, ενώ από την άλλη πλευρά όμιλος Ιουδαίων παρακολουθεί το γεγονός. Το βάθος της σκηνής καταλαμβάνεται από κτίρια. Η επιγραφή αναφέρει: «Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΙΩΜΕΝΟΣ ΤΗΝ ΑΙΜΟΡΡΟΟΥΣΑΝ»[1380].

Ο εικονογραφικός τύπος της σκηνής[1381] δε διαφέρει από τις αντίστοιχες απεικονίσεις των Αθωνικών μνημείων[1382] αλλά και των οδηγιών του Διονυσίου του εκ Φουρνά[1383]. Η ύπαρξη, όμως,

---

[1376] Μάρκ. ζ΄, 32 - 35.

[1377] Ερμηνεία, 97.

[1378] Σδρόλια Στ., ό.π., 264, πίν. 139 - 140.

[1379] Ό.π., 264, υποσ. 85.

[1380] Ματθ. θ΄, 20 - 22, Μάρκ. ε΄, 25 - 34, Λουκ. η΄, 43 - 48.

[1381] Για τη σκηνή βλ. Feldbusch H., Blutflussige, 312 - 314, Schiller G., Ikonographie 1, 187, όπου και παραδείγματα της βυζαντινής περιόδου.

[1382] Ι.Μ. Χιλανδαρίου, Μεγίστης Λαύρας και Κουτλουμουσίου (Millet G., Athos, πίν. 77.3, 126.2 και 164.2). Παρόμοια αποδίδεται στην Ι.Μ. Κορώνας, με τη διαφορά ότι απουσιάζει ο όμιλος των Ιουδαίων (αδημοσίευτη παράσταση). Στην Τράπεζα της Ι.Μ. Δοχειαρίου η σκηνή διαφέρει ως προς την μετωπική απεικόνιση του Χριστού (Millet G., ό.π., πίν. 213.3, Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 105, 230, πίν. 32).

[1383] Ερμηνεία, 94.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

των οικοδομημάτων δεν απαντάται συχνά[1384] και συνδέει την παράστασή μας με έργα επηρεασμένα από δυτικά χαρακτικά, όπως η αντίστοιχη σκηνή σε θωράκιο, σήμερα στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών, του Ηλία Μόσκου[1385]. Στην περιοχή των Αγράφων η σκηνή απαντάται, επίσης, στην Ι.Μ. Σπηλιάς, όπου και αποδίδεται με παρόμοιο εικονογραφικό τύπο.

Η Ίαση του παραλυτικού της Βηθεσδά.

Στο κέντρο της σκηνής (εικ. 173) ο Χριστός ακολουθούμενος από τους Μαθητές ευλογεί τον παράλυτο που βρίσκεται ξαπλωμένος. Πιο πίσω ο ίδιος άνθρωπος περπατά έχοντας στην πλάτη το κρεβάτι του. Σε δεύτερο επίπεδο εικονίζεται το θαύμα του αγγέλου που ταράζει τα νερά της δεξαμενής που στεγάζεται με κιβώριο. Η σκηνή επιγράφεται: «ΚΥΡΙΑΚΗ ΤΟΥ ΠΑΡΑΛΥΤΙΚΟΥ».

Στην παράσταση εμπεριέχονται δύο θαύματα· η ίαση του παραλυτικού από τον Χριστό[1386] και αυτό του αγγέλου που περιοδικά τάραζε τα νερά της κολυμβήθρας[1387]. Η απεικόνιση του Χριστού να πλησιάζει από τα αριστερά παραπέμπει στην παράδοση της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος[1388], καθώς σε αυτήν της Κρητικής έρχεται ο Κύριος από τα δεξιά[1389]. Η απεικόνιση, όμως, μόνο ενός παραλύτου, χωρίς να συνοδεύεται από άλλους ομοιοπαθείς δεν είναι συχνή[1390] και θα πρέπει να θεωρήσουμε ότι ο ξαπλωμένος ασθενής είναι ο ίδιος με αυτόν που αποχωρεί καθώς έχουν τα ίδια φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά και ενδύματα[1391], όπως άλλωστε συμβαίνει σε έργα του 13ου και 14ου αιώνα[1392]. Ενδιαφέρον, επίσης, παρουσιάζει η κίνησή του να ανασηκώνε-

---

[1384] Πρβλ. την απεικόνιση κτισμάτων στις παραστάσεις της Ι.Μ. Χιλανδαρίου και, σε μικρότερη κλίμακα, της Ι.Μ. Κουτλουμουσίου.

[1385] Ρηγόπουλος Γ., Φλαμανδικές επιδράσεις, 123 - 124, πίν. 82.

[1386] Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. ενδεικτικά, Ξυγγόπουλος Α., Μονή Προδρόμου, 47 - 48, Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, 46 -48, Καζαμία - Τσέρνου Μ., Η ίαση του παραλυτικού, 39 κ.ε., ιδιαιτ. 205 κ.ε.

[1387] Για το θαύμα του αγγέλου, γνωστό ήδη από τον 11ο αιώνα, βλ. Κουκιάρης Σ., Τα θαύματα, 150 - 151, όπου σχετικά παραδείγματα και βιβλιογραφία.

[1388] Ενδεικτικά, στις Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (1542) (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 73) και Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 28 - 30, πίν. 12), στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 112 - 113, πίν. 40), στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου Μαυριώτισσας (Γούναρης Γ., Μαυριώτισσα,46 - 48, πίν. 26) και στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 117 - 118, πίν. 59), στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα Α., Οι ναοί, 96 - 97, πίν. 54α) και στην Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 269 - 270, πίν. 145).

[1389] Στις Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας, Κουτλουμουσίου, Διονυσίου, Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 119.3, 164.3, 201.2 και 215.1 αντίστοιχα) και Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, πίν. 118) και στις τράπεζες των Ι.Μ. Φιλοθέου και Παντοκράτορος (Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 231, πίν. 95),).

[1390] Για παράδειγμα, στην Ι.Μ. Βουλκάνου (Καλοκύρης Κ., Βυζαντιναί εκκλησίαι, πίν. 107), στη φορητή εικόνα του Ελληνικού Ινστιτούτου Βενετίας, έργο του Εμμανουήλ Τζάνε (1682) (Δρανδάκης Ν., Ο Εμμανουήλ Τζάνε, 78 κ.ε., πίν. 27α, Chatzidakis M., Icones,138, πίν. 117). Πρβλ. αντίστοιχες απεικονίσεις στο ναό του Αγίου Γεωργίου Νεγάδων Ζαγορίου (Κωνστάντιος Δ., Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων, 118, πίν. 129) και στην Μονή Caluiu Ρουμανίας (Stefanescu I., Valachie, πίν. 78).

[1391] Συνήθως, στην μεταβυζαντινή εποχή, δεν εικονίζονται οι δύο διαφορετικές στιγμές του θαύματος αλλά ο Χριστός απευθύνεται στους υπόλοιπους αρρώστους την ίδια στιγμή που αποχωρεί ο ιαθείς παράλυτος (πρβλ. τις παραστάσεις των προηγούμενων υποσημειώσεων).

[1392] Βλ. την μικρογραφία στο τετραευάγγελο της Ι.Μ. Ιβήρων (13ος αι.) (Θησαυροί Αγίου Όρους 2, πίν. 35) και στη Ravanica της Σερβίας (Djuric V., Byzantinische Fresken, σχ. σελ. 141, πίν. 106).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ται ελαφρά και να στηρίζει το σώμα στον αριστερό του αγκώνα. Πρόκειται για μία στάση που απαντάται σποραδικά στην Ύστερη βυζαντινή περίοδο[1393] αλλά και στη φορητή εικόνα του Εμμανουήλ Τζάνε[1394], στην οποία, όμως, η στάση του έλκει την καταγωγή από έργα της δυτικής τέχνης.

Το θαύμα του αγγέλου παραλείπεται στα έργα της Κρητικής Σχολής σε αντίθεση με αυτά του βορειοελλαδικού χώρου. Η εξαγωνική κολυμβήθρα[1395] απαντάται προηγουμένως στο παλαιό καθολικό της Ι.Μ. Σπηλιάς[1396], ενώ το κιονοστήρικτο κιβώριο, που στεγάζει τη δεξαμενή[1397], προέρχεται από τα αντίστοιχα κιβώρια των βυζαντινών παραστάσεων[1398], όπως αυτά διατηρήθηκαν σε αντίστοιχες σκηνές της μεταβυζαντινής εποχής[1399]. Η απεικόνιση δε μόνο των πέντε τόξων παραπέμπει στο κτίριο με τις πέντε καμάρες που στεγάζονταν οι ασθενείς και το οποίο εικονίζεται κατά κόρον στα μεταβυζαντινά μνημεία. Ο συνδυασμός, τέλος, ορεινού τοπίου και οικοδομημάτων απαντάται στον προηγούμενο αιώνα σε ορισμένα μνημεία της ίδιας περιοχής[1400].

Ο συγκερασμός αυτός των στοιχείων από διαφορετικές παραδόσεις δημιουργεί έναν ιδιαίτερο εικονογραφικό τύπο που απαντάται, επίσης, στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς[1401] και στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης[1402] με τη διαφορά ότι απουσιάζει το κιβώριο, ενώ αποδίδεται το οικοδόμημα με τις πέντε καμάρες. Επιπλέον, στη Λεύκη απεικονίζονται γύρω από την κολυμβήθρα και άλλοι ασθενείς, των οποίων οι στάσεις παραπέμπουν στη σκηνή της Ζωοδόχου Πηγής[1403] ενώ η ύπαρξή τους δεν είναι ξένη στην παράδοση της Ύστερης βυζαντινής περιόδου αλλά και αργότερα, της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος[1404]. Ο ίδιος εικονογραφικός τύπος χρησιμοποιείται και στην Ι.Μ. Σπηλιάς, στην οποία, όμως, παραλείπεται η κολυμβήθρα.

Στα υπόλοιπα τρία μνημεία της περιοχής[1405], όπου απαντάται η συγκεκριμένη παράσταση, ακολουθείται η παράδοση της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος, καθώς εικονίζεται και το θαύ-

---

[1393] Πρβλ. την μικρογραφία της Ι.Μ. Ιβήρων και τη σκηνή της Ravanica.

[1394] Δρανδάκης Ν., ό.π. 81 - 82, πίν. 27α, όπου και σχετικά παραδείγματα έργων της δυτικής τέχνης.

[1395] Για τα αρχιτεκτονήματα της σκηνής βλ. Stoiakovic A., Une contribution, 353 κ.ε., Toncev P., Εικονογραφικές λεπτομέρειες, 80.

[1396] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 270.

[1397] Η απεικόνιση του κιβωρίου που στεγάζει τη δεξαμενή, όπως και η ύπαρξη του αγγέλου, ακολουθεί την περιγραφή της Ερμηνείας (95 - 96). Η υπόλοιπη, όμως, σκηνή διαφέρει, καθώς στην Ερμηνεία αναφέρεται η απεικόνιση και άλλων ξαπλωμένων σε κρεβάτια ασθενών.

[1398] Ενδεικτικά, στο Cucer (Millet - Frolow, Yougoslavie III, πίν. 40.4) και στον Άγιο Ιωάννη το Θεολόγο Μαυριώτισσας Καστοριάς (Γούναρης Γ.,Μαυριώτισσα, πίν. 26).

[1399] Στο Hopovo (Davidof D., Hopovo, πίν. 27) και σε ναούς του 17ου αιώνα στην περιοχή των Αγράφων (Σδρόλια Στ., ό.π., 270).

[1400] Σδρόλια Στ., ό.π., 270. Πρβλ. παρόμοιο συνδυασμό τοπίου στο Hopovo.

[1401] Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, πίν. 17 - 18.

[1402] Στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης ο Χριστός έρχεται από τα δεξιά, χωρίς ωστόσο αυτό να επηρεάζει τον εικονογραφικό τύπο της σκηνής.

[1403] Thierry N., Une Icone Inedite, πίν. 1,2 και 4.

[1404] Ενδεικτικά, στη Ravanica, στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών, στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας και στην Ι.Μ. Πέτρας. Για το θέμα βλ. Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 112 - 113.

[1405] Πρόκειται για τον Άγιο Νικόλαο Ρεντίνας, το παρεκκλήσιο του Τιμίου Σταυρού της Ι.Μ. Ρεντίνας και το ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Μάραθο.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

μα του αγγέλου. Κοινά στοιχεία μεταξύ των τριών παραστάσεων αποτελεί ο συνδυασμός ορεινού τοπίου και οικοδομημάτων, το κτίριο με τις πέντε στοές[1406] και οι άρρωστοι που είναι ξαπλωμένοι σε κρεβάτια και όχι σε στρώματα.

Η Συνάντηση του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα.

Σε πρώτο επίπεδο (εικ. 174) εικονίζεται στα αριστερά ο Χριστός να κάθεται σε βράχο και να συνομιλεί με τη Σαμαρείτιδα. Η γυναίκα στέκεται όρθια και κρατά σχοινί που χάνεται στο στόμιο του φρέατος ενώ έχει προτεταμένο το αριστερό σε στάση χειρονομίας. Ανάμεσά του βρίσκεται το φρέαρ του Ιακώβ και μπροστά του δύο αγγεία που έχει εναποθέσει η Σαμαρείτιδα. Πίσω από τις δύο κεντρικές μορφές υψώνεται πρισματικής μορφής όρος, εκατέρωθεν του οποίου εικονίζονται ο Μαθητές που επιστρέφουν από την πόλη Συχάρ κρατώντας τρόφιμα[1407] και οι Σαμαρείτες που εξέρχονται της πόλης για να γνωρίσουν το Χριστό. Στο επάνω μέρος η επιγραφή: «ΚΥΡΙΑΚΗ ΤΗΣ ΣΑΜΑΡΕΙΤΙΔΟΣ»[1408].

Τα τρία επεισόδια της σκηνής αναφέρονται σε διαφορετικές χρονικές στιγμές καθώς η επιστροφή των Μαθητών ήταν σύγχρονη της συνομιλίας του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα, ενώ οι κάτοικοι της Συχάρ εξήλθαν της πόλης μετά από αυτήν[1409]. Η συναπεικόνισή τους, που δεν είναι συχνή τόσο στη βυζαντινή[1410], όσο και στη μεταβυζαντινή εποχή[1411], διαμορφώθηκε πιθανώς στο βορειοελλαδικό και Μακεδονικό χώρο[1412].

Η εικονογραφική απόδοση των επιμέρους στοιχείων της παράστασής μας, όπως οι απεικονίσεις των κυρίων προσώπων, των Μαθητών και των Σαμαρειτών καθώς και ο τύπος του πηγαδιού τη συνδέει με τις αντίστοιχες του παρεκκλησίου του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου Μαυριώτισσας και του Αγίου Νικολάου της αρχόντισσας Θεολογίνας Καστοριάς, καθώς και της Ι.Μ. Πέτρας αλλά και των περισσοτέρων ναών του 17ου αιώνα στην περιοχή των Αγράφων[1413].

[1406] Το συγκεκριμένο οικοδόμημα εικονίζεται στον Άγιο Νικόλαο Ρεντίνας και στον Μάραθο. Αντίθετα, στο παρεκκλήσιο του Τιμίου Προδρόμου της Ι.Μ. Ρεντίνας, οι ασθενείς βρίσκονται κάτω από κιβώριο.

[1407] Το επεισόδιο εξιστορείται από τον Ιωάννη (δ΄, 4 - 42).

[1408] Ο προσδιορισμός της Κυριακής στον τίτλο οφείλεται στο ότι το συγκεκριμένο επεισόδιο όπως και τα θαύματα της Ίασης του παραλυτικού και του τυφλού εορτάζονται, αντίστοιχα, τις τρεις συνεχόμενες Κυριακές μετά το Πάσχα.

[1409] Η συναπεικόνιση των τριών αυτών στιγμών προέρχεται από τα εικονογραφημένα χειρόγραφα, στα οποία αποδίδονται τέσσερα επεισόδια. Για το θέμα βλ. Millet G. Recherches, 602 κ.ε., όπου και σχετικά παραδείγματα. Επίσης, Gouma - Peterson T., Christ as Ministrant, 208, υποσ. 29.

[1410] Στον Άγιο Ευθύμιο Θεσσαλονίκης (Gouma - Peterson T., Christ as Ministrant, 208, πίν. 21), στο Lesnovo (Millet - Velmans, Yougoslavie IV, πίν. 16, εικ. 34) και στην Ι.Μ. Προδρόμου Σερρών (Ξυγγόπουλος Α., Μονή Προδρόμου, 55 - 57, πίν. 47, όπου και άλλα παραδείγματα της ίδιας εποχής).

[1411] Στους ναούς του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου Μαυριώτισσας (Γούναρης Γ., Μαυριώτισσα, 37, πίν. 15β) και του Αγίου Νικολάου της αρχόντισσας Θεολογίνας Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 118, 60α), στο Hopovo (Davidof D., Hopovo, πίν. 22) και στην Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 271 - 272, πίν. 146). Πρβλ. τη φορητή εικόνα του Μουσείου Κανελλοπούλου (Chatzidakis M., Les debuts, πίν. ΛΔ΄).

[1412] Παϊσίδου Μ., ό.π., 118, Σδρόλια Στ., ό.π., 271.

[1413] Σδρόλια Στ., ό.π., 272.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η απεικόνιση της Σαμαρείτιδας χωρίς κεφαλόδεσμο[1414]. Πρόκειται για μία όχι συχνά απαντώμενη λεπτομέρεια την οποία συναντούμε προηγουμένως, ενδεικτικά, στα δύο μνημεία της Καστοριάς, στην Ι.Μ. Διονυσίου[1415], στην Κοίμηση Καλαμπάκας[1416] και στην Ι.Μ. Πέτρας. Επίσης σπάνια είναι και η κίνησή της να κρατά το σχοινί και όχι το αγγείο, λεπτομέρεια που απαντάται στις Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών[1417], Μυρτιάς[1418] και Διονυσίου. Η ενδυμασία της δε με το «κοντογούνι» παραπέμπει στην τοπική της περιοχής των Αγράφων, όπως άλλωστε συμβαίνει και παλαιότερα με την παράσταση του ναού της Ζωοδόχου Πηγής Μεσενικόλα (1647) της ίδιας περιοχής[1419].

Με τον ίδιο εικονογραφικό τύπο[1420] αποδίδεται η σκηνή στις Ι.Μ. Σπηλιάς και Δροσάτου, στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς[1421] (εικ. 316) και στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης. Επίσης, στον Άγιο Γεώργιο Ρεντίνας η Σαμαρείτιδα εικονίζεται και δεύτερη φορά να συνομιλεί με τους κατοίκους της Συχάρ ακολουθώντας πρότυπο ανάλογο του ναού του Αγίου Νικολάου της αρχόντισας Θεολογίνας Καστοριάς. Στον Άγιο Νικόλαο, όμως, Ρεντίνας, στα παρεκκλήσια των Αποστόλων και του Τιμίου Σταυρού της Ι.Μ. Ρεντίνας καθώς και στην Ι.Μ. Δομιανών[1422] ακολουθείται ο συνεπτυγμένος τύπος με τους Αποστόλους μόνο να παρακολουθούν τη συνομιλία[1423].

Η Ίαση του εκ γενετής τυφλού.

Σε υπαίθριο χώρο (εικ. 175), ο Χριστός ακολουθούμενος από τους Αποστόλους πλησιάζει τον τυφλό, που στηρίζεται σε δύο βακτηρίες και τον αγγίζει στο πρόσωπο με το δάκτυλο του δεξιού του χεριού. Στα δεξιά ο ίδιος τυφλός πλένει το πρόσωπό του στη δεξαμενή. Στο χώρο υπάρχουν

[1414] Για την απεικόνιση ορισμένων κατηγοριών γυναικών χωρίς κάποιου είδους κάλυμμα της κεφαλής βλ. Emmanuel M., External Appearance, 773 κ.ε.

[1415] Millet G., Athos, πίν. 201.1.

[1416] Αδημοσίευτη παράσταση.

[1417] Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 66.

[1418] Garidis M., La Peinture Murale, πίν. 181.

[1419] Σδρόλια Στ., ό.π., 272, πίν. 269. Η τοπική ενδυμασία της Σαμαρείτιδας στο ναό του Μεσενικόλα είναι πιο λεπτομερής σε σχέση με αυτήν της παράστασής μας.

[1420] Ο εικονογραφικός αυτός τύπος χρησιμοποιείται και από Καπεσοβίτες ζωγράφους (Κωνστάντιος Δ., Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων,124, πίν. 136α).

[1421] Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά πίν. 18.

[1422] Στον Άγιο Νικόλαο Ρεντίνας, στο παρεκκλήσιο των Αποστόλων της Ι.Μ. Ρεντίνας και στην Ι.Μ. Δομιανών, ο μανδύας που κρέμεται στην πλάτη της Σαμαρείτιδας παραπέμπει σε πρότυπο ανάλογο αυτού της Ι.Μ. Διονυσίου (Millet G., Athos, πίν. 201.1). Πρβλ. τη σκηνή του Πρωτάτου (Millet G., ό.π., πίν. 34.1, Gouma - Peterson T., Christ as Ministrant, πίν. 23).

[1423] Ο εικονογραφικός αυτός τύπος είναι ο πλέον συνηθισμένος κατά τη μεταβυζαντινή εποχή και περιγράφεται στην Ερμηνεία (90). Βλ. για παράδειγμα, τις παραστάσεις των Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας (Millet G., ό.π., πίν. 119.1), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 115, Σοφιανός Δ., Μετέωρα εικ. σελ. 128), Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 76), Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου. 32. Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 383) και Μυρτιάς (Παλιούρας Α., Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία, 129, πίν. 120). Για το 17ο αιώνα βλ. τις σκηνές του παλαιού καθολικού της Ι.Μ. Αγίου Στεφάνου Μετεώρων (Vitaliotis I., Saint - Etienne, 134 - 136, πίν. 66), των ναών του Αγίου Νικολάου Βίτσας και Αγίου Μηνά Μονοδενδρίου (Τούρτα Α., Οι ναοί. 95 - 96, πίν. 53 α - β), καθώς και της Αγίας Παρασκευής Βραγγιανών Αγράφων (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 272, πίν. 269).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

διάσπαρτα δενδρύλλια ενώ μέρος του βάθους καλύπτεται από κτίρια. Στο επάνω μέρος η επιγραφή: «Κυριακή του τυφλού».

Οι απεικονίσεις[1424] του Χριστού, των Μαθητών και του τυφλού δε διαφέρουν από το σύνολο, σχεδόν, των μεταβυζαντινών παραστάσεων[1425]. Σε αυτές ακολουθείται ένας κοινός εικονογραφικός τύπος, διαφοροποιούμενος μόνο στις επιμέρους λεπτομέρειες των κινήσεων των προσώπων, στη στάση της δεύτερης απεικόνισης του τυφλού, στο είδος της δεξαμενής και κυρίως στο μέρος που διαδραματίζεται το επεισόδιο.

Η στάση του Χριστού και η τοποθέτηση των Μαθητών σε σχετική απόσταση από Αυτόν παραπέμπουν σε πρότυπο της Κρητικής Σχολής[1426]. Η απεικόνιση, όμως, του τυφλού να στηρίζεται σε δύο βακτηρίες δεν απαντάται σε κάποιο άλλο έργο, παρόλο που η απόδοσή του διαφέρει πολλές φορές αναλόγως των καλλιτεχνικών καταβολών του κάθε ζωγράφου[1427]. Η στάση του, επίσης, δίπλα στην κολυμβήθρα, έλκει μεν την καταγωγή από έργα της Κρητικής Σχολής[1428], όσον αφορά το ότι δε γυρίζει την πλάτη στον Κύριο, αλλά το γεγονός ότι εικονίζεται καθιστός παραπέμπει στη φορητή εικόνα του Τζάνε, ενώ και το είδος της δεξαμενής δεν απαντάται προηγουμένως σε άλλη αντίστοιχη σκηνή. Η εξέλιξη, επίσης, του επεισοδίου σε υπαίθριο χώρο, σε τμήμα του οποίου εικονίζονται δύο κτίρια, ακολουθεί την παράδοση της Κρητικής Σχολής, καθώς στα έργα της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος και στους ζωγράφους που επηρεάζονται από αυτήν το βάθος καταλαμβάνεται από σύνθετα αρχιτεκτονήματα[1429].

Με τον ίδιο εικονογραφικό τύπο αποδίδεται το θαύμα στις Ι.Μ. Σπηλιάς και Δροσάτου, στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς[1430] (εικ. 316) και στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης, με επουσιώδεις μεταξύ

[1424] Για τη σκηνή βλ. Singelenberg P., The Iconography, 105 κ.ε., Gouma - Peterson T., ό.π., 209.

[1425] Ενδεικτικά, στις Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας, Διονυσίου, Δοχειαρίου (Millet G., ό.π., πίν. 119.1, 201.1 και 232.1 αντίστοιχα) και Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, πίν. 119), στις Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (1542) (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 84), Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., ό.π., 33, πίν. 14) και στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 108, πίν. 37b). Για τον 17ο αιώνα βλ. τις σκηνές στο παλαιό καθολικό της Ι.Μ. Αγίου Στεφάνου Μετεώρων (Vitaliotis I., ό.π.,137 κ.ε., πίν. 67 - 68), στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα Α., ό.π., 97 - 98, πίν. 54β), στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 119, πίν. 60β) και στην Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., ό.π., 267 κ.ε., πίν. 144).

[1426] Βλ. τα μνημεία της προηγούμενης υποσημείωσης.

[1427] Συνήθως εικονίζεται ο τυφλός να στηρίζεται σε μία βακτηρία. Σε ορισμένες, όμως, παραστάσεις, όπως στην Ι.Μ. Ντίλιου και στο Hopovo (Davidof D., Hopovo, πίν. 29) η βακτηρία απουσιάζει. Επίσης, σε φορητή εικόνα του Ελληνικού Ινστιτούτου Βενετίας, έργο του Εμμανουήλ Τζάνε (1686), σε μία παράσταση με έντονα τα δυτικά στοιχεία, ο τυφλός στηρίζεται και με τα δυό του χέρια στη βακτηρία (Δρανδάκης Ν., Ο Εμμανουήλ Τζάνε, 87 κ.ε., πίν 32α). Αντίθετα, σε τρίπτυχο του Γεωργίου Κλάτζα αποδίδεται καθιστός (Χατζηδάκης Μ., Πάτμος, 107 - 108, πίν. 44), ενώ γονατιστός, στις Μονές Bodjani (έργο του Zefarovic, 1737) (Mirkovic L. - Zdravkovic I., Bodjani, πίν. XXXIV, εικ. 57) και Draca της Σερβίας (Milisavljevic D, Draca, σχ. σελ. 47).

[1428] Στις Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας και Κουτλουμουσίου, καθώς και στην Μολυβοκκλησιά (Millet G., Athos, πίν. 119.1,164.4 και 156.4, αντίστοιχα). Πρβλ. παρόμοια στάση του τυφλού στο ναό του Αγίου Νικολάου της αρχόντισσας Θεολογίνας Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 119, πίν. 60β).

[1429] Σε μία πρώτη κατηγοροποίηση του σχήματος της δεξαμενής προβαίνει ο Vitaliotis (Saint - Etenne, 139 - 140). Το σχήμα της δεξαμενής της παράστασής μας δεν εντάσσεται σε κάποιο από τα πέντε αυτά σχήματα.

[1430] Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, πίν. 18.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

τους διαφορές[1431]. Η σκηνή απαντάται, επίσης, στον Άγιο Γεώργιο Ρεντίνας όπου ακολουθείται πρότυπο της Κρητικής Σχολής καθώς και στην Ι.Μ. Δομιανών[1432] και στο παρεκκλήσιο του Τιμίου Σταυρού της Ι.Μ. Ρεντίνας[1433], όπου η κυριαρχία των οικοδομημάτων παραπέμπει στην παράδοση της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος[1434].

ΘΕΟΜΗΤΟΡΙΚΟΣ ΚΥΚΛΟΣ.

Η Άρνηση των Προσφορών.

Μπροστά στη στεγαζόμενη με κιβώριο Αγία Τράπεζα (εικ. 176) στέκεται ο ιερέας και με απλωμένα χέρια αποπέμπει τους Ιωακείμ και Άννα[1435], οι οποίοι, κρατώντας τις προσφορές, απομακρύνονται με έντονο βηματισμό, γυρνώντας τα κεφάλια τους πίσω. Το βάθος του χώρου ορίζεται από τείχος και οικοδομήματα και στο επάνω μέρος βρίσκεται η επιγραφή: «ΙΩΑΚΕΙΜ ΚΑΙ ΑΝΑ ΔΙΩΚΟΝΤΑΙ ΕΚ ΤΟΥ ΙΕΡΟΥ».

Η απεικόνιση[1436] της Προσφοράς και της Άρνησης των δώρων σε δύο χωριστούς πίνακες απαντά ήδη στην παλαιολόγεια τέχνη[1437] και σποραδικά στην μεταβυζαντινή[1438], καθώς από τον 16ο αιώνα, συνήθως, αποδίδονται και οι δύο σκηνές στον ίδιο πίνακα[1439]. Οι στάσεις του ιερέα και των θεοπατόρων ανιχνεύονται ήδη στον 16ο αιώνα σε φορητές εικόνες, όπως αυτές του Μουσείου Κανελλοπούλου[1440], του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών και της Συλλογής Herbert της Ουάσιγκτον[1441] και αργότερα στο ναό της Γεννήσεως του Χριστού στο Arbanassi[1442]. Ο τύπος, όμως, της Τράπεζας και του κιβωρίου παραπέμπει σε εντοίχια έργα της Κρητικής Σχολής καθώς απαντάται παρόμοια στις Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας και Διονυσίου. Με παραπλήσιο εικονογραφικό τύπο

[1431] Στις Ι.Μ. Σπηλιάς και Δροσάτου η κολυμβήθρα στεγάζεται με κιονοστήρικτο θόλο, ενώ στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης εικονίζεται και ένα δεύτερο άτομο να πλένεται μαζί με τον τυφλό. Με κιβώριο στεγάζεται η κολυμβήθρα στην Ι.Μ. Πέτρας και σε άλλα μνημεία του 17ου αιώνα στην περιοχή των Αγράφων (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 268), καθώς και στο παλαιό καθολικό της Ι.Μ. Αγίου Στεφάνου Μετεώρων.

[1432] Η σκηνή της Ι.Μ. Δομιανών ανταποκρίνεται στην περιγραφή της Ερμηνείας (100 - 101) ακόμη και στη λεπτομέρεια της απεικόνισης του τυφλού να φέρει δισάκι.

[1433] Η σκηνή έχει καταστραφεί στο δεξιό της τμήμα λόγω της διάνοιξης νεώτερου παραθύρου, με αποτέλεσμα να σώζεται ένα μικρό μόνο τμήμα της κολυμβήθρας.

[1434] Βλ. ενδεικτικά τις παραστάσεις των Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών και Ντίλιου.

[1435] Η παρουσία της Άννας δεν αναφέρεται στο Πρωτοευαγγέλιο του Ιακώβου (Ι. 1-4). Για την αιτιολόγηση της απεικόνισής της βλ. Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 48.

[1436] Για τη σκηνή βλ. Lafontaine - Dosogne J., L'Enfance de la Vierge, 61 κ.ε.

[1437] Ό.π., 44 κ.ε., όπου και σχετικός κατάλογος.

[1438] Στο Πελεντρί της Κύπρου (Lafontaine - Dosogne J., L'Enfance de la Vierge, πίν. 27), σε φορητή εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών και σε ρωσική εικόνα του τέλους του 16ου αιώνα (ό.π., πίν. 27, 31 και 32 αντίστοιχα), καθώς και στην Ι.Μ. Βλασίου Αγράφων (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 167).

[1439] Για παράδειγμα, στην Τράπεζα της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας (Millet G., Athos, πίν. 140.2, Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 235 - 236, πίν. 29) και στις Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 48 - 49, πίν. 27α) και Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 118, πίν. 47), στην Κοίμηση Καλαμπάκας (αδημοσίευτη παράσταση) και στην Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., ό.π., 166 - 167, πίν. 86). Διαφέρει η σκηνή της Ι.Μ. Διονυσίου, όπου αποδίδεται μόνο η Προσφορά των Δώρων (Millet G., ό.π., πίν. 205.2).

[1440] Μπρούσκαρη Μ., Μουσείο Κανελλοπούλου, 162, εικ. σελ. 163.

[1441] Lafontaine - Dosogne J., ό.π., πίν. 31 και 32 αντίστοιχα.

[1442] Praschkov L., Arbanassi, πίν. 103.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

αποδίδεται η σκηνή στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης (εικ. 310), όπου, όμως, οι κινήσεις φυγής των θεοπατόρων είναι εξαιρετικά έντονες, ενώ τη θέση της Τράπεζας καταλαμβάνει ναόσχημο οικοδόμημα.

Στην περιοχή των Αγράφων συναντούμε την παράσταση μόνο στο ναό του Αγίου Νικολάου Ρεντίνας (εικ. 370), όπου ο ιερέας εικονίζεται στο αριστερό άκρο της σκηνής, ενώ ο Ιωακείμ και η Άννα προσέρχονται και φεύγουν από τα δεξιά[1443]. Η συγκεκριμένη απόδοση απαντάται προηγουμένως στην Ι.Μ. Πέτρας και παλαιότερα στην Κοίμηση Καλαμπάκας[1444].

Η Προσευχή του Ιωακείμ και της Άννας.

Στα αριστερά της σκηνής[1445] (εικ. 177), εντός πυργόσχημου περιβόλου εικονίζεται γονατιστή η Άννα να κοιτά προς τον άγγελο που κατέρχεται από τον ουρανό, ενώ από την είσοδο κτιρίου παρακολουθεί η θεραπαινίδα Ιουδίθ. Στο ανώτερο τμήμα και εκτός του περιβόλου, σε υπαίθριο ορεινό χώρο, ο γονατιστός, επίσης, Ιωακείμ δέχεται το μήνυμα από τον άγγελο. Η παράσταση φέρει την επιγραφή: «Η ΠΡΟΣΕΥΧΗ ΙΩΑΚΕΙΜ ΚΑΙ ΑΝΝΗΣ».

• Η απεικόνιση της Προσευχής του Ιωακείμ και της Άννας σε ενιαία σύνθεση[1446] απαντάται προηγουμένως σε μνημεία όπως η Μολυβοκκλησιά[1447] και οι Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών[1448], Ντίλιου[1449], Πέτρας[1450] και Φανερωμένης Σαλαμίνας[1451]. Διαφέρουν, όμως, ως προς τον εικονογραφικό τύπο με τον οποίο αποδίδονται. Η στάση του ζεύγους δεν είναι συχνή στην ορθόδοξη ζωγραφική, παρόλο που η γονατιστή Άννα απαντάται ήδη τον 15ο αιώνα στο Πελεντρί της Κύπρου[1452]. Η παρόμοια απεικόνισή στην τράπεζα της Ι.Μ. Εσφιγμένου (τέλη 16ου αι.)[1453], σε ρωσική εικόνα του τέλους του 16ου αιώνα[1454], στο Κυριακό της Σκήτης του Τιμίου Προδρόμου της Ι.Μ. Ιβήρων (1799)[1455], καθώς και η σκηνή της Ι.Μ. Πελεκητής Αγράφων (1654)[1456], όπου εικονίζεται ο γονατιστός Ιωσήφ,

---

[1443] Πίσω από το τείχος που ορίζει το βάθος της σκηνής, απεικονίζεται το επεισόδιο της Προσευχής του Ιωακείμ και της Άννας.

[1444] Σδρόλια Στ., ό.π., 166 - 167, πίν. 86.

[1445] Για την εικονογραφία της παράστασης βλ. Lafontaine - Dosogne J., ό.π., 68 κ.ε.

[1446] Συνυπάρχει παράλληλα και η απόδοση των δύο επεισοδίων σε χωριστούς πίνακες, όπως στην τράπεζα της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας και στα καθολικά των Ι.Μ. Διονυσίου και Δοχειαρίου (Millet G., ό.π., πίν. 140.2, 205.2 και 227.1 αντίστοιχα).

[1447] Millet G., ό.π., πίν. 157.2.

[1448] Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., ό.π., 49 - 50, πίν. 32.

[1449] Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 119 κ.ε., πίν. 47.

[1450] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 167 - 168, πίν. 87.

[1451] Καλοκύρης Κ., Η Θεοτόκος, πίν. 189.

[1452] Lafontaine - Dosogne J., L'Enfance de la Vierge, πίν. 27

[1453] Οι τοιχογραφίες της τράπεζας χρονολογούνται από τον Ταβλάκη στα τέλη του 16ου αιώνα, ενώ σε τμήματά τους υπάρχουν επιζωγραφήσεις των αρχών του 19ου αιώνα, οι οποίες, όμως, δεν αλλοίωσαν τους εικονογραφικούς τύπους των σκηνών. Στην ομάδα αυτή των επιζωγραφισμένων παραστάσεων εντάσσεται και η συγκεκριμένη σκηνή, όπου, όμως, αποδίδεται μόνο η Άννα (Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 134 κ.ε., ειδ. 237, πίν. 128).

[1454] Lafontaine - Dosogne J., ό.π., πίν. 33.

[1455] Βογιατζής Σ., Το Κυριακό, πίν. 26.

[1456] Σδρόλια Στ., ό.π., 168.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

μας οδηγούν στο συμπέρασμα της ύπαρξης ενός εικονογραφικού τύπου[1457] διαμορφωμένου ήδη στα τέλη του 16ου αιώνα και επηρεασμένου, πιθανώς, από αντίστοιχες παραστάσεις της δυτικής τέχνης[1458].

Ο ίδιος εικονογραφικός τύπος[1459] χρησιμοποιείται στην Ι.Μ. Σπηλιάς καθώς, επίσης, και στους ναούς του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης (εικ. 310) και Αγίου Γεωργίου Λεύκης[1460]. Αντίθετα, στον Άγιο Νικόλαο Ρεντίνας[1461] (εικ. 370), στην Ι.Μ. Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Ανατολικής Φραγκίστας και στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Μάραθο (εικ. 489) ακολουθείται, σε ενιαία και εδώ σύνθεση, ο πλέον συνηθισμένος μεταβυζαντινός τύπος, όπως αυτός απαντάται, για παράδειγμα, στις Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών και Πέτρας.

Η Σύλληψη της Άννας.

Στα αριστερά της παράστασης (εικ. 178), η Άννα στέκεται με σταυρωμένα τα χέρια στο στηθος και προσκλίνοντας ελαφρά προς το μέρος του Ιωακείμ, που κινείται προς το μέρος της και έχει ήδη ακουμπήσει το χέρι του στον ώμο της. Το βάθος ορίζεται από κτίρια εκ των οποίων στο ένα υπάρχει και η γέννεση ενός τόξου. Στο επάνω μέρος η επιγραφή: «Η ΣΥΛΛΗΨΙΣ ΙΩΑΚΕΙΜ ΚΑΙ ΑΝΗΣ».

Η σκηνή[1462], που συμβολίζει όχι μόνο τη συνάντηση των θεοπατόρων αλλά και τη στιγμή της Συλλήψεως της Παναγίας[1463] αποδίδεται με εικονογραφικό τύπο παραλλαγμένο από τον συνήθη, σύμφωνα με τον οποίο εικονίζονται σε εναγκαλισμό συνοδευόμενο από ασπασμό[1464]. Η στάση των θεοπατόρων της παράστασής μας απαντάται προηγουμένως στην τράπεζα της Ι.Μ. Εσφιγμένου[1465] και έχει σχέση με δυτικά έργα όπου αποδίδονται με παρόμοιες κινήσεις[1466]. Στην ίδια παράδοση θα πρέπει να αποδώσουμε και την απεικόνιση των κτιρίων, ειδικά δε εκείνου του οποίου η γέννεση του τόξου χάνεται στο ύψος της σκηνής.

Στην περιοχή των Αγράφων η σκηνή απαντάται μόνο μία ακόμη φορά, στην Ι.Μ. Σπηλιάς, όπου και αποδίδεται με τον εικονογραφικό τύπο του Ασπασμού.

[1457] Παρόμοια αποδίδεται η σκηνή σε ναούς του 18ου αιώνα στην περιοχή της Μάνης, σε μία πιο απλοποιημένη και σχηματοποιημένη εκδοχή (Μενενάκου Σ., Εντοίχια ζωγραφική στη Μάνη, 161 - 162, πίν. 20β και 69α).

[1458] Βλ. τη φορητή εικόνα της Πίζας (1270) και τον πίνακα στο Musees Royaux des Beaux - Arts των Βρυξελλών (1351) (Lafontaine - Dosogne J., Iconographie de l' Enfance, 66 κ.ε., πίν. 5 και 7 αντίστοιχα, όπου και άλλα παραδείγματα).

[1459] Η περιγραφή της Ερμηνείας (143) ταιριάζει με τον εικονογραφικό τύπο που χρησιμοποιεί ο Θεόδωρος στην παράστασή μας παρά το ότι δε διευκρινίζει αν οι μορφές είναι γονατιστές.

[1460] Στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης, στον ίδιο πίνακα εικονίζεται η σκηνή του Ασπασμού Ιωακκείμ και Άννας.

[1461] Στον Άγιο Νικόλαο Ρεντίνας η Άννα προβάλλει στον εξώστη κτιρίου, πιθανώς λόγω της ιδιαιτερότητας της σκηνής, η οποία εικονίζεται στον ίδιο πίνακα με αυτήν της Προσφοράς και της Άρνησης των δώρων.

[1462] Για τη σκηνή βλ. Lafontaine - Dosogne J., L' Enfance de la Vierge, 83 κ.ε., της ιδίας, The Life of the Virgin, 172 κ.ε.

[1463] Για τη θεολογική ερμηνεία της συγκεκριμένης σκηνής βλ. Καλοκύρης Κ., Η Θεοτόκος, 87 κ.ε.

[1464] Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 50, όπου και σχετικά παραδείγματα.

[1465] Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, πίν. 128.

[1466] Schiller G., Ikonographie 4.2, πίν. 506 - 510.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Η Γέννηση της Θεοτόκου.

Η Άννα εικονίζεται ξαπλωμένη επάνω στην κλίνη (εικ. 179), της οποίας το προσκέφαλο είναι ανασηκωμένο και σκεπασμένη μέχρι τη μέση. Από δεξιά τέσσερις θεραπαινίδες την περιποιούνται εκ των οποίων η πρώτη της προσφέρει να πιεί, μία άλλη κρατά δίσκο με εδέσματα ενώ η τελευταία στρέφει και συνομιλεί με τον Ιωακείμ που προβάλλει μέσα από την είσοδο κτιρίου. Στα πόδια της λεχώς, μία πέμπτη κοπέλα γνέθει καθώς προσέχει το βρέφος που βρίσκεται στην κούνια. Ο χώρος ορίζεται από δύο οικοδομήματα που ενώνονται με τοίχο, ενώ επιπλέον, ανάμεσά τους κρέμεται ύφασμα[1467]. Η παράσταση φέρει την επιγραφή: «Η ΓΕΝΝΗΣΙΣ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ».

Η στάση της Άννας απαντάται σε παλαιολόγεια έργα[1468] και κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο σε αρκετά μνημεία, όπως στο ναό του Αγίου Σωζομενού στο Γαλατά της Κύπρου (1513)[1469] και στις Ι.Μ. Κορώνας[1470] και Πέτρας[1471], με τη διαφορά της αντίθετης τοποθέτησης της κλίνης. Η διάταξη των θεραπαινίδων προέρχεται από παραστάσεις της Κρητικής Σχολής, στις οποίες αυτές εικονίζονται παρατακτικά της κλίνης[1472], όπως μαρτυρεί η σε βάθος εδώ αρμονική παράταξή τους, οφειλόμενη στον περιορισμένο διαθέσιμο χώρο[1473]. Στην ίδια δε παράδοση οφείλεται και η απόδοση της πρώτης κοπέλας να προσφέρει κύπελλο στη λεχώνα. Η απεικόνιση του Ιωακείμ απέναντι από την κλίνη[1474] εξισορροπεί οπτικά τη σκηνή, προέρχεται από την υστεροβυζαντινή εικονογραφία του θέματος[1475] και απαντάται, κυρίως, στη Σχολή της Βορειοδυτικής Ελλάδος, όπως, για παράδειγμα, στις Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών[1476] και Ντίλιου[1477]. Η κίνησή του ωστόσο να παραδίδει ή να παραλαμβάνει αγγείο από μία θεραπαινίδα και η διαλεκτική εν γένει σχέση των δύο μορφών προέρχεται από έργα ζωγράφων της Κρητικής Σχολής, στα οποία τη θέση του Ιωακείμ καταλαμ-

---

[1467] Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. Babic G., Native de la Vierge, 169 κ.ε., Lafontaine - Dosogne J., L'Enfance de la Viergie, 89 κ.ε., Χατζηδάκη Ν., Γέννηση Παναγίας, 127 κ.ε.

[1468] Για παράδειγμα, στις Ι.Μ. Χιλανδαρίου (Millet G., Athos, 74.1) και Ολυμπιώτισσας και στον Άγιο Κλήμεντα (Περίβλεπτο) Αχρίδας (Constantinides E., Panagia Olympiotissa, 178 - 181, πίν. 250 α- β αντίστοιχα). Επίσης, στο παρεκκλήσιο του Αρχαγγέλου Μιχαήλ (1474) στον Πεδουλά της Κύπρου (Garidis M., La peinture murale, πίν. 57).

[1469] Garidis M., ό.π., πίν. 225.

[1470] Αδημοσίευτη παράσταση.

[1471] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 169 κ.ε., πίν. 88, όπου αναφορά και σε άλλα μνημεία του 17ου αιώνα στην περιοχή των Αγράφων. Στην Ι.Μ. Πέτρας εικονίζεται και το τραπέζι δίπλα στην κλίνη.

[1472] Ενδεικτικά, στις Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας, Διονυσίου (Millet G., Athos, πίν. 140.2 και 204.1) και Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 117).

[1473] Πρβλ. παρόμοια λύση στη φορητή εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών (Lafontaine - Dosogne J., L'Enfance de la Viergie, πίν. 31).

[1474] Σε πολλά έργα ζωγράφων της Κρητικής Σχολής ο Ιωακείμ είτε στέκεται πίσω από την κλίνη είτε απέναντί της. Στη δεύτερη περίπτωση, συνήθως, υποδηλώνεται ο Ευαγγελισμός του, καθώς τα χέρια του είναι σε στάση ικεσίας και κοιτά προς τον ουρανό από όπου εμφανίζεται ο άγγελος. Για την πρώτη περίπτωση βλ. την Κοίμηση Καλαμπάκας και το παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ (Σαμπανίκου Ε., Το περεκκλήσιο, πίν. 134 και 49), ενώ στη δεύτερη, τις φορητές εικόνες του Μονάχου, της Ι.Μ. Σινά και της Ζακύνθου (Χατζηδάκη Ν., Γέννηση Παναγίας, πίν. 7,8 και 11 αντίσστοιχα).

[1475] Βλ. για παράδειγμα τη σκηνή στην Ι.Μ. Ολυμπιώτισσας (Constantinides E., Panagia Olympiotissa, πίν. 250α).

[1476] Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 50 - 51, πίν. 30α.

[1477] Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 121 - 122, πίν. 49.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

βάνει μία νεαρή κοπέλα[1478]. Έτσι, η συγκεκριμένη απεικόνιση του θεοπάτορα μπορεί να αποδοθεί στο συγκερασμό των δύο αυτών παραδόσεων. Αντίθετα, η απόδοση του αρχιτεκτονικού σκηνικού απαντάται σε έργα της Κρητικής Σχολής και σε μεταγενέστερους ζωγράφους που επηρεάζονται από αυτήν[1479].

Ο ζωγράφος, λοιπόν, για την απόδοση της σκηνής αντλεί και συνδυάζει εικονογραφικά στοιχεία προερχόμενα τόσο από τις δύο κυρίαρχες Σχολές του 16ου αιώνα, όσο και από την παλαιολόγεια τέχνη, μέσα, όμως, από ενδιάμεσα έργα. Βασισμένη στον ίδιο εικονογραφικό τύπο, παρά τις επιμέρους διαφορές[1480], απαντάται η παράσταση στις Ι.Μ. Σπηλιάς και Δροσάτου, καθώς και στους ναούς του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης (εικ. 310) και Αγίου Γεωργίου Λεύκης.

Η επιρροή της Κρητικής ζωγραφικής εντοπίζεται στις παραστάσεις της Γεννήσεως της Θεοτόκου στην Ι.Μ. Φραγκίστας, στην Κοίμηση Πετροχωρίου[1481] και στο νάρθηκα του καθολικού της Ι.Μ. Κατουσίου[1482]. Ενδιαφέρον, επίσης, παρουσιάζει η παράσταση στον Άγιο Νικόλαο Ρεντίνας (εικ. 371), ο ζωγράφος του οποίου αντλεί από την αντίστοιχη σκηνή της Κοίμησης Καλαμπάκας[1483], με τη διαφορά ότι τοποθετεί τον Ιωακείμ σε σκαμνί δίπλα στο βρέφος. Εντύπωση δε προκαλεί το λευκό σεντόνι της κλίνης, η ρεαλιστική και εξαιρετικά προσεγμένη απόδοση του οποίου παραπέμπει σε αντίστοιχης αντίληψης απεικονίσεις υφασμάτων σε φορητές εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών[1484]. Σε μία ομάδα, τέλος, μνημείων[1485] ανιχνεύονται πρότυπα της Επτανησιακής ζωγραφικής όπως, για παράδειγμα, η αντίστοιχη σκηνή του Σπυρίδωνος Στέντα (1723) στο ναό της Κυρίας των Αγγέλων στη Ζάκυνθο[1486], ενώ στο παρεκκλήσιο των Αποστόλων (εικ. 446) και στο δυτικό, εξωτερικό τοίχο της Ι.Μ. Ρεντίνας (εικ. 458) οι γονατιστές θεραπαινίδες συν-

---

[1478] Ενδεικτικά, στην Ι.Μ. Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, 78, πίν. 124, 131), στην Κοίμηση Καλαμπάκας και στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ (Σαμπανίκου Ε., ό.π., πίν. 49 και 134 αντίστοιχα).

[1479] Χατζηδάκη Ν., Γέννηση Παναγίας, 163. Πρβλ. τις σκηνές του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ και της Ι.Μ. Πέτρας.

[1480] Οι διαφορές αυτές εντοπίζονται, κυρίως, στην παρατακτική ή μη απόδοση των θεραπαινίδων και στην απεικόνιση του αρχιτεκτονικού βάθους. Επιπλέον, στις δύο Αγραφιώτικες μονές και στο ναό της Τσαριτσάνης απεικονίζεται και το τραπέζι, χωρίς, όμως, να παραλλάσει ο εικονογραφικός τύπος. Τέλος, στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης, επάνω σε εξώστη προβάλλει πλήθος νεαρών κοριτσιών, σαφής επιρροή έργων της Επτανησιακής ζωγραφικής. Πρβλ. τις φορητές εικόνες του Μιχαήλ Δαμασκηνού με θέμα την Αποτομή του Προδρόμου (Βοκοτόπουλος Π., Εικόνες της Κέρκυρας, 51 κ.ε., πίν. 32) και την αποδιδόμενη στον Κλόντζα με θέμα την Κοίμηση της Παναγίας (Chatzidakis M., Icones, πίν. 51).

[1481] Πρβλ. τις παραστάσεις στις Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας, Διονυσίου (Millet G., Athos, πίν. 140.2 και 204.1) και Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 117).

[1482] Η παράσταση της Ι.Μ. Κατουσίου έχει πολλές εικονογραφικές ομοιότητες με αδημοσίευτη φορητή εικόνα των μέσων του αιώνα στην Ι.Μ. Κώστη και με αδημοσίευτη εικόνα του επιστυλίου του τέμπλου του καθολικού της Ι.Μ. Δουσίκου (1770).

[1483] Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, πίν. 134.

[1484] Χατζηδάκη Ν., Γέννηση Παναγίας, 153 - 154, πίν. 14.

[1485] Πρόκειται για τις παραστάσεις στην Ι.Μ. Δομιανών, στην Ι.Μ. Προφήτη Ηλία Αγίας Τριάδος Κτημενίων και στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Μάραθο, έργα των Γεώργιου Γεωργίου και Γεώργιου Αναγνώστου.

[1486] Ρηγόπουλος Γ., Φλαμανδικές επιδράσεις, 51 - 52, πίν. 2.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

δέουν τις δύο αυτές παραστάσεις με τις αντίστοιχες των Ι.Μ. Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο και Δρυόβουνου Κοζάνης, έργα Λινοτοπιτών ζωγράφων[1487].

Η Ευλογία των Ιερέων.

Πίσω από ένα στρογγυλό τραπέζι (εικ. 180), γεμάτο σκεύη και εδέσματα, κάθονται τρεις Ιερείς και ευλογούν τη μικρή Παναγία που κρατά στην αγκαλιά του ο Ιωακείμ, ενώ δίπλα του στέκεται η Άννα. Ο χώρος ορίζεται από πρόπυλο, πίσω από το οποίο ορθώνονται διάφορα κτίρια. Στο επάνω μέρος η επιγραφή: «ΚΑΙ ΚΑΛΕΣΑΝΤΩ ΜΑΡΙΑΜ».

Η απόδοση της'σκηνής'[1488], με την παρουσία της Άννας[1489] δίπλα στον Ιωακείμ και τον τύπο του τραπεζιού, ακολουθεί παλαιολόγειο πρότυπο[1490] που επιζεί στη μεταβυζαντινή εποχή[1491]. Στην πλειοψηφία των μνημείων του 16ου και του 17ου αιώνα η Άννα παρακολουθεί μέσα από το παράθυρο ενός κτιρίου, ενώ και το τραπέζι είναι συνήθως ορθογώνιο[1492]. Τέλος, το πρόπυλο, πίσω από τους ιερείς, δεν απαντάται σε κάποιο προηγούμενο έργο, και των δύο εικονογραφικών τύπων, αλλά έλκει την καταγωγή του από φορητές εικόνες ζωγράφων της Επτανήσου, όπως, για παράδειγμα, αυτή με θέμα τη Γέννηση της Θεοτόκου του Θεόδωρου Πουλάκη[1493]. Παρόμοια εικονογραφείται η σκηνή στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης (εικ. 310), ενώ στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης[1494] (εικ. 318), παρά το γεγονός ότι την μικρή Παναγία κρατά η Άννα[1495], τα υπόλοιπα στοιχεία αναφέρονται στο ίδιο πρότυπο.

Στον Άγιο Νικόλαο Ρεντίνας (εικ. 372), το έτερο μνημείο της περιοχής των Αγράφων όπου απαντάται η συγκεκριμένη παράσταση, αυτή αποδίδεται σύμφωνα με τον επικρατέστερο στην μεταβυζαντινή εποχή εικονογραφικό τύπο[1496].

Τα Εισόδια της Θεοτόκου.

Στα-αριστερά (εικ. 181), ο Ζαχαρίας, σκύβοντας ελαφρά υποδέχεται την Παναγία που στέκεται μπροστά του σε στάση δέησης. Πίσω από την μικρή Μαρία βρίσκονται οι νεαρές κοπέλες που

[1487] Τούρτα Α., Οι ναοί, 126 - 127.

[1488] Για τη σκηνή βλ. Lafontaine - Dosogne J., L'Enfance de la Vierge, 128 κ.ε.

[1489] Το Πρωτοευαγγέλιο του Ιακώβου (VI.2) αναφέρεται μόνο στον Ιωακείμ.

[1490] Στον Άγιο Κλήμεντα Αχρίδας, στην Μητρόπολη Μυστρά (Lafontaine - Dosogne J., ό.π., πίν. 21 και 73 αντίστοιχα) και στις Ι.Μ. Χιλανδαρίου και Βατοπαιδίου (Millet G., Athos, πίν. 78.1 και 88.2 αντίστοιχα).

[1491] Στο Πελεντρί της Κύπρου,σε φορητή εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών (Lafontaine - Dosogne J., ό.π., πίν. 27 και 31 αντίστοιχα) και στο παρεκκλήσιο του Τιμίου Προδρόμου της Ι.Μ. Ξηροποτάμου (Τσιγάρας Γ., Οι ζωγράφοι, 147, πίν.128β). Τον ίδιο εικονογραφικό τύπο υποδεικνύει και η Ερμηνεία (143).

[1492] Για παράδειγμα, στην τράπεζα της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας (Millet G., ό.π., πίν. 140.2, Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 238, πίν. 29), στις Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 52 - 53, πίν. 31.β) , Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 124 - 125, πίν. 50) και Πέτρας (Σδρόλια Στ. Ι.Μ. Πέτρας, 171, πίν. 89), καθώς και στον νάρθηκα της Παναγίας Μουζεβίκη Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 126, πίν. 63α).

[1493] Ρηγόπουλος Ι., Θεόδωρος Πουλάκης, πίν. 154.

[1494] Και στους δύο ναούς οι ιερείς είναι τέσσερις.

[1495] Πρβλ. την μικρογραφία του χειρόγραφο του Κοκκινόβαφου (Lafontaine - Dosogne J., L' Enfance de la Vierge, πίν. 74) και την παράσταση της Ι.Μ. Φανερωμένης Σαλαμίνας (Καλοκύρης Κ., Η Θεοτόκος, πίν. 189).

[1496] Πρβλ. τις σκηνές των Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών και Ντίλιου. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η επιμελημένη απόδοση υφάσματος που καλύπτει το τραπέζι, και η οποία παραπέμπει σε έργα επηρεασμένα από τη δυτική τέχνη.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

κρατούν λαμπάδες, ενώ ο Ιωακείμ και η Άννα ακολουθούν τείνοντας τα χέρια εμπρός καθώς παρουσιάζουν την κόρη στον ιερέα. Πίσω από τα πρόσωπα της σκηνής εικονίζεται το κιβώριο του ναού, ενώ το βάθος καταλαμβάνεται από κτίρια. Στο αριστερό, τέλος, άνω άκρο της παράστασης, αποδίδεται το επεισόδιο του αγγέλου που προσφέρει τροφή στην Παναγία. Στην επιγραφή αναγράφεται: «ΤΑ ΕΙΣΟΔΙΑ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ».

Ο εικονογραφικός τύπος της παράστασης αναφέρεται σε παλαιολόγειο πρότυπο[1497], καθώς οι γονείς της Παναγίας έπονται του ομίλου των παρθένων[1498]. Στη μεταβυζαντινή εποχή δεν είναι πολλά τα παραδείγματα επιβίωσης του σχήματος αυτού[1499], μιάς και από τον 15ο αιώνα ακολουθείται ένας διαμορφωμένος και σχεδόν παγιωμένος από τους ζωγράφους της Κρητικής Σχολής εικονογραφικός τύπος[1500]. Σε επιρροή δε της Σχολής αυτής οφείλεται η απεικόνιση του κιβωρίου που δεσπόζει στη σκηνή, στοιχείο που δεν απαντάται στα ακολουθούντα τον παλαιολόγειο τύπο έργα, πλην των δύο Αθωνικών μνημείων, ενώ το πυργόσχημο οικοδόμημα στο δεξιό άκρο προέρχεται από τη δυτική τέχνη.

Στα υπόλοιπα μνημεία της περιοχής[1501], για την απόδοση των Εισοδίων, ακολουθείται ο καθιερωμένος στη μεταβυζαντινή εποχή εικονογραφικός τύπος[1502]. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι σκηνές της Ι.Μ. Δομιανών, του ναού του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Μάραθο και της Ι.Μ. Προφήτη Ηλία Αγίας Τριάδος Κτημενίων, όπου το απλοποιημένο σχέδιο, η απεικόνιση του Ζαχαρία με μίτρα και τα δυτικότροπα κτίρια αποτελούν δάνεια έργων επηρεασμένων από τη δυτική τέχνη[1503]. Οι παραστάσεις, τέλος, του παρεκκλησίου των Αποστόλων (εικ. 446) και του εξωτερικού τοίχου της Ι.Μ. Ρεντίνας (εικ. 459) είναι όμοιες με αυτές των Καπεσοβιτών ζωγράφων Αναστασίου και Ιωάννη στο ναό των Ταξιαρχών Χρυσοράχης (1754) και, ειδικά, των Χιονιαδιτών Κωνσταντίνου

[1497] Για τον εικονογραφικό αυτόν τύπο βλ. Lafontaine - Dosogne J., ό.π., 153 κ.ε., της ιδίας, The Life of the Virgin. 179 κ.ε.. Για τη θεολογική σύνδεση της τροφής της Παναγίας από τον άγγελο με την αντίστοιχη του Δανιήλ στο λάκκο των λεόντων, που τρέφεται με φαγητό που του φέρνει ο μεταφερόμενος από άγγελο Αββακούμ, βλ. Αρχοντόπουλος Θ., Δανιήλ, 354 κ.ε., ειδ. 256, όπου καί αναφορά στο κείμενο του Κωνσταντίνου Μεσαρίτη (12ος αι.) που παραλληλίζει τα δύο αυτά επεισόδια.

[1498] Στο Πρωτάτο, στην Ι.Μ. Βατοπαιδίου (Millet G., Athos, πίν. 29.1 και 86.1 αντίστοιχα), στη Studenica (Καλοκύρης Κ., Η Θεοτόκος, πίν. 130α) και στο ναό του Αγίου Νικολάου στην Curtea de Arges (Tafrali O., Curtea de Arges, πίν. CX.2).

[1499] Στις Ι.Μ. Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, 68, πίν. 32α) και Διονυσίου (Millet G., ό.π., πίν. 204.1), στους ναούς της Παναγίας Μουζεβίκη και της Παναγίας στη συνοικία των Αγίων Αναργύρων Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 127, 129, πίν. 63β και 64α αντίστοιχα) και στην Ι.Μ. Μακρυαλέξη (Τούρτα Α., Οι ναοί, 128, πίν. 116α).

[1500] Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, 68, Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ, Μονή Φιλανθρωπηνών, 53, όπου και σχετικά παραδείγματα. Τον εικονογραφικό αυτόν τύπο προκρίνει και ο Διονύσιος ο εκ Φουρνά (Ερμηνεία, 144).

[1501] Στην Ι.Μ. Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Ανατολικής Φραγκίστας, στην Κοίμηση Πετροχωρίου, στο παρεκκλήσιο των Αποστόλων και στη δυτική πρόσοψη του καθολικού της Ι.Μ. Ρεντίνας, στις Ι.Μ. Δροσάτου και Δομιανών, στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Μάραθο, στον Άγιο Νικόλαο Ρεντίνας και στις Ι.Μ. Σπηλιάς και Προφήτη Ηλία Αγίας Τριάδος Κτημενίων.

[1502] Ο ίδιος εικονογραφικός τύπος απαντάται σε όλες τις παραστάσεις των Εισοδίων της Θεοτόκου στους ναούς της περιοχής κατά τον 17ο αιώνα. Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 172 - 173.

[1503] Βλ., για παράδειγμα, τη φορητή εικόνα του Νικολάου Καλλέργη (1739) (Μυλωνά Ζ., Μουσείο Ζακύνθου, 126, εικ. σελ. 127).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

και Μιχαήλ του Μιχαήλ στη Ι.Μ. Άβελ (1770) στη Βήσσανη Ιωαννίνων[1504]· το πρότυπό τους θα πρέπει να αναζητηθεί σε έργα Λινοτοπιτών ζωγράφων, όπως, για παράδειγμα αυτό απαντάται στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας[1505].

Η Κοίμηση της Θεοτόκου.

Το κέντρο της σκηνής (εικ. 182) καταλαμβάνει η νεκρική κλίνη επάνω στην οποία είναι τοποθετημένο το νεκρό σώμα της Παναγίας. Πίσω από αυτήν, εντός ωοειδούς δόξας διάστικτης με άστρα[1506], εικονίζεται ο Χριστός να κρατά την προσωποποιημένη ψυχή της, ενώ περιβάλλεται από δεύτερη δόξα εντός της οποίας παριστάνονται τέσσερις σεβίζοντες άγγελοι. Οι θρηνούντες Απόστολοι είναι χωρισμένοι σε δύο ομάδες. Στα αριστερά ξεχωρίζει ο Πέτρος που κρατά θυμιατό και στα δεξιά ο Παύλος, με την έντονη επίκυψη του σώματός του. Δύο Ιεράρχες, εκ των οποίων ο ένας κρατά ανοικτό κώδικα, στην αριστερή πλευρά, συμμετέχουν στο θρήνο, ενώ στα δεξιά εικονίζονται άλλοι δύο[1507], κρατώντας, ο μεν πρώτος ανοικτό κώδικα και ο δεύτερος κατζίο[1508]. Πλήθη, επίσης, ανθρώπων συμμετέχουν στο θρήνο. Μπροστά στη νεκρική κλίνη είναι τοποθετημένα δύο κηροπήγια, στο μέσον των οποίων εικονίζεται το επεισόδιο του Ιεφωνία.

Στο ανώτερο τμήμα της σύνθεσης, απεικονίζεται η Μετάσταση της Θεοτόκου και η Παράδοση της Τίμιας Ζώνης στον απόστολο Θωμά που βρίσκεται εντός μικρού νεφελώματος. Επάνω δε από την Παναγία δύο άγγελοι κρατούν ανοιχτές τις πύλες του ουρανού. Η σκηνή συμπληρώνεται με τις μορφές των Αποστόλων οι οποίοι μεταφέρονται από τα πέρατα της γής μέσα σε νέφη που κρατούν άγγελοι. Το επεισόδιο διαδραματίζεται σε χώρο με πλακόστρωτο δάπεδο και το βάθος της ορίζεται από τείχη και πολυόροφα κτίρια. Έξω, τέλος, από την παράσταση, και εκατέρωθεν αυτής, αποδίδονται οι ολόσωμες μορφές του Ιωάννη Δαμασκηνού και του Κοσμά του Μαϊουμά[1509] να κρατούν ανοικτά ειλητά, όπου στο μέν πρώτο αναγράφεται «ΘΑΜΒΟΣ ΗΝ ΤΟΥ ΘΕΑΣΑΣΘΑΙ ΤΩΝ ΟΥΡΑΝΩΝ»[1510], ενώ στο δεύτερο «ΝΕΝΙΚΗΝΤΑΙ ΤΗΣ ΦΥΣΕΩΣ ΟΙ ΟΡΟΙ ΕΝ ΣΟΙ ΠΑΡΘΕΝΕ»[1511]. Η σκηνή φέρει την επιγραφή: «Η ΚΟΙΜΗΣΙΣ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ».

[1504] Κωνστάντιος Δ., Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων, 95 - 96, πίν. 106α και 106β αντίστοιχα.

[1505] Τούρτα Α., Οι ναοί, 127 - 128, πίν. 71α.

[1506] Για την κοσμημένη με άστρα δόξα βλ. Μπαλτογιάννη Χρ., Η Κοίμηση του Ανδρέα Ρίτζου, 361 κ.ε.

[1507] Πρόκειται για τους Ιάκωβο τον Αδελφόθεο, Διονύσιο τον Αεροπαγίτη, Ιερόθεο και Τιμόθεο. Για την ταύτιση των Ιεραρχών βλ. Wratislav - Mitrovic L. - Okunev N., La Dormition, 138 κ.ε. Από τον 14° αιώνα εικονίζονται περισσότεροι από δύο Ιεράρχες (Ορλάνδος Α., Ο Ταξιάρχης της Μητροπόλεως, 80). Ο Διονύσιος ο εκ Φουρνά αναφέρει μόνο τους τρεις τελευταίους (Ερμηνεία, 144).

[1508] Το κατζίο είναι λειτουργικό σκεύος πένθιμου, γενικά, χαρακτήρα και είναι γνωστό από τον 11° αιώνα. Για τις χρήσεις του κατζίου βλ. Ξυγγόπουλος Α., Βυζαντινόν θυμιατήριον, 127 κ.ε.

[1509] Η θέση αλλά και οι στάσεις που εικονίζονται οι δύο υμνωδοί άγιοι είναι σχεδόν τυπικές σε εικονογραφικά προγράμματα ναών αθωνίτικου τύπου. Πρβλ. τις αντίστοιχες απεικονίσεις στα καθολικά των Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 119) και Δουσίκου (αδημοσίευτη παράσταση).

[1510] Το ίδιο χωρίο συναντούμε σε ναούς του 18ου αιώνα στο Άγιον Όρος (Τσιγάρας Γ., Οι ζωγράφοι, 78).

[1511] Το ίδιο χωρίο απαντάται σε πολλούς ναούς του 17ου αιώνα στην περιοχή των Αγράφων (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 193).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Ο ζωγράφος, για την παράσταση της Κοίμησης[1512] ακολουθεί συνηθισμένο εικονογραφικό τύπο της Κρητικής Σχολής, διαφοροποιούμενος μόνο σε επιμέρους στοιχεία. Η απόδοση του Χριστού[1513] όπως και των αγγέλων που τον περιβάλλουν είναι συνήθης στους Κρητικούς ζωγράφους και σε όσους επηρεάζονται από αυτήν[1514]. Η κλίση, όμως, και η συστροφή του σώματος του Κυρίου, που έρχεται σε αντίθεση με την πλειοψηφία των εντοίχιων έργων, στα οποία εικονίζεται αυστηρά μετωπικός, προέρχεται κυρίως[1515] από φορητές εικόνες ζωγράφων της Κρητικής Σχολής[1516]. Από την ίδια δε παράδοση προέρχονται και οι απεικονίσεις των αγγέλων που έχουν καλυμμένα τα χέρια τους, εικονογραφικό στοιχείο που δεν απαντάται συχνά στη μεταβυζαντινή εποχή[1517] και έλκει την καταγωγή του από την παλαιολόγεια τέχνη[1518]. Οι αποδόσεις των Αποστόλων, των Ιεραρχών και του πλήθους, αλλά και του επεισοδίου του Ιεφωνία[1519], ακολουθούν την εικονογραφική παράδοση του θέματος χωρίς κάποια σημαντική διαφοροποίηση. Η απεικόνιση του επεισοδίου της μεταφοράς των Αποστόλων μέσα σε επιμήκη σύννεφα, που εμπεριέχει την ιδέα και την έννοια της μεταφοράς τους με θαυματουργό τρόπο[1520], ακολουθεί την παράδοση τόσο εντοίχιων έργων[1521], όσο και φορητών εικόνων[1522]. Η σύγχρονη, επίσης, απεικόνιση της Μετάστασης της

[1512] Για τη σκηνή της Κοίμησης της Θεοτόκου βλ. Wratislav - Mitrovic L. - Okunev N., La Dormition, 134 κ.ε. Επίσης, Μπαλτογιάννη Χρ., Η Κοίμηση του Ανδρέα Ρίτζου, 353 κ.ε.

[1513] Η απεικόνιση του Χριστού να κρατά την ψυχή της Παναγίας αποτελεί εικονογραφικό στοιχείο απαντώμενο ήδη το 10ο αιώνα (Σωτηρίου Γ. και Μ., Σινά, 58, όπου και σχετικά παραδείγματα).

[1514] Για παράδειγμα στις Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας, Κουτλουμουσίου, Ξενοφώντος (Millet G., Athos, πίν. 132.1, 163.1 και 180.1 αντίστοιχα), Δουσίκου και Κορώνας (αδημοσίευτα μνημεία), καθώς και στην Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., ό.π., 188 κ.ε., πίν. 102).

[1515] Εξαίρεση αποτελεί η παράσταση της Ι.Μ. Αναπαυσά (Σοφιανός Δ., Μετέωρα, εικ. σελ. 64, Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 224 - 225).

[1516] Βλ. τις φορητές εικόνες της Πάτμου (α' μισό 15ου αι.) (Χατζηδάκης Μ., Πάτμος, πίν. 7), του Νικολάου Ρίτζου στο Σεράγεβο (τέλη 15ου αι.) (ό.π., πίν. 202) και τις δύο εικόνες του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας (Chatzidakis M., Icones, 33 - 34, πίν. 14 και 35 - 36, πίν. 15 αντίστοιχα).

[1517] Ενδεικτικά, στην Ι.Μ. Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, 68, πίν. 134), στην Ι.Μ. Ξενοφώντος, στο παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου της Ι.Μ. Αγίου Παύλου (Millet G., ό.π., πίν. 180.1 και 189.2) στην Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., ό.π., 188, πίν. 102) και στην Ι.Μ. Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Δρυόβουνου Κοζάνης (Τούρτα Α., Οι ναοί, 86, πίν. 125 β).

[1518] Για παράδειγμα στον Άγιο Νικήτα στο Cucer και στο Staro Nagoritsino (Wratislav - Mitrovic L. - Okunev N., La Dormition, πίν. XIV.2 και VII αντίστοιχα), στην Ι.Μ. Βατοπαιδίου (Millet G., Athos, πίν. 85.1) και στην Περίβλεπτο του Μυστρά (Χατζηδάκης Μ., Μυστράς, πίν. 54).

[1519] Το επεισόδιο του Ιεφωνία παριστάνεται για πρώτη φορά στην Μαυριώτισσα Καστοριάς (Πελεκανίδης Στ., Καστοριά, πίν. 74, Γούναρης Γ., Μαυριώτισσα, 61, υποσ. 5, Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 157, υποσ. 182).

[1520] Γαρίδης Μ., Το φανταστικό στοιχείο, 247.

[1521] Πρβλ. τις παραστάσεις των Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων,πίν. 115), Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., ό.π., 155 κ.ε., πίν. 65), Γηρομερίου (Τσιουρής Ι., Μονή Γηρομερίου, 82 κ.ε., πίν. 44), Ξενοφώντος (Millet G., ό.π., πίν. 180.1), Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, πίν. 134), Ρουσάνου, Πέτρας (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 188, πίν. 102) και του ναού του Αγίου Νικολάου της Αρχόντισσας Θεολογίνας Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 110 - 111, πίν. 29β, 56α).

[1522] Βλ. τις φορητές εικόνες του Ελληνικού Ινστιτούτου Βενετίας (β' μισό 15ου αι.) (Chatzidakis M., Icones, πίν. 14), του Γεωργίου Κλόντζα (Χατζηδάκης Μ., Πάτμος, πίν. 42), του Μαρούλη Γεωργιλά (1636) (Χατζηδάκης Μ. - Δρακοπούλου Ε., Έλληνες Ζωγράφοι, 175, πίν. 106) και του Ηλία Μόσκου (1679) (Καλοκύρης Κ., Η Θεοτόκος, πίν. 185).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Θεομήτορος και της παράδοσης της Τίμιας Ζώνης[1523] αποτελεί εικονογραφικό στοιχείο που απαντά σε λίγα έργα του 16ου αιώνα[1524], ενώ το συναντούμε συχνότερα το 17ο τόσο σε Λινοτοπίτες ζωγράφους[1525], όσο και σε ναούς της περιοχής των Αγράφων[1526].

Ο Θεόδωρος, λοιπόν, για την απόδοση της σκηνής στηρίζεται σε πρότυπο της Κρητικής Σχολής[1527] χρησιμοποιώντας ωστόσο και στοιχεία προερχόμενα από την Παλαιολόγεια παράδοση αλλά και τη δυτική τέχνη[1528]. Παρόμοιο εικονογραφικό τύπο συναντούμε στις Ι.Μ. Σπηλιάς και Δροσάτου[1529], στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς[1530], στο παρεκκλήσιο του Αγίου Αντωνίου της Ι.Μ. Αγίου Αθανασίου Τσαριτσάνης Ελασσόνας, στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης Καρδίτσας και στο ναό του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης[1531]. Όλες αυτές οι παραστάσεις έχουν κοινό πρότυπο που εντοπίζεται σε αδημοσίευτη φορητή εικόνα του ναού του Αγίου Γεωργίου Αγιάς, των αρχών του 18ου αιώνα[1532].

Στα υπόλοιπα μνημεία της περιοχής[1533] (εικ. 446) ακολουθείται ένας πιο λιτός και συνοπτικός εικονογραφικός τύπος, χαρακτηριστικό του οποίου αποτελεί η απουσία του πλήθους και η συμμετρική οργάνωση των υπολοίπων μορφών και ο οποίος απαντάται σε μεγάλο αριθμό ναών

[1523] Για την απεικόνιση της Τίμιας Ζώνης και την ιδιαίτερη θέση που κατέχει η λατρεία της στην Ορθόδοξη Εκκλησία βλ. Καλοκύρης Κ., ό.π., 131 κ.ε., Chatzidakis M., Icones, 35.

[1524] Βλ. τις Ι.Μ. Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 216.1), Βαρλαάμ (Garidis M., La Peinture Murale, πίν. 38), Ρουσάνου (Σοφιανός Δ., Μετέωρα, εικ. σελ. 74) και Γηρομερίου (Τσιουρής Ι., ό.π., πίν. 44), τις φορητές εικόνες της Κω (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Η Κοίμηση της Θεοτόκου, 125, πίν.1), του Ελληνικού Ινστιτούτου Βενετίας (Chatzidakis M., Icones, πίν. 14 και 54 αντίστοιχα), του Πρωτάτου (Τόσκα Λ., Κοίμηση Θεοτόκου, 591 - 592) και του Πουλάκη (Ρηγόπουλος Α., Θεόδωρος Πουλάκης, 49 κ.ε., πίν. 77)

[1525] Τούρτα Α., Οι ναοί, 85.

[1526] Σδρόλια Στ., ό.π., 194, όπου και σχετικά παραδείγματα.

[1527] Η περιγραφή της παράστασης από τον Διονύσιο τον εκ Φουρνά διαφέρει ως προς την μη απεικόνιση της Μετάστασής της Θεοτόκου (Ερμηνεία, 144 - 145).

[1528] Οι δυτικές επιρροές αναφέρονται κυρίως στο πλακόστρωτο δάπεδο και στην αναστροφή των απολήξεων του υφάσματος που καλύπτει τη νεκρική κλίνη. Πρβλ. παρόμοιο τρόπο απεικόνισης υφάσματος στη φορητή εικόνα με θέμα την Κοίμηση του αγίου Δημητρίου στο Ελληνικό Ινστιτούτο της Βενετίας (Chatzidakis M, ό.π., πίν. 18) και σε παράσταση της Γεννήσεως του Προδρόμου του Ηλία Μόσκου (β΄ μισό 17ου αιώνα) (Ρηγόπουλος Ι., Φλαμανδικές επιδράσεις, πίν. 91).

[1529] Στις Ι.Μ. Σπηλιάς και Δροσάτου, η Μετάσταση της Παναγίας και η παράδοσση της Τίμιας Ζώνης εικονίζονται σε χωριστό πίνακα.

[1530] Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, πίν. 5.

[1531] Φλώρου Κ., Ιερός ναός, πίν. 29.

[1532] Η παράσταση του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης ακολουθεί πιστότερα το πρότυπο, κυρίως ως προς την απεικόνιση των Αποστόλων σε «ατομικά» σύννεφα και της Αγίας Τριάδος που υποδέχεται την ψυχή της Παναγίας. Η δυτικού τύπου Αγία Τριάδα εικονίζεται, επίσης, σε αδημοσίευτη φορητή εικόνα Κοιμήσεως της Θεοτόκου του 1743, έργο του ζωγράφου Γεωργίου από τους Καλαρρύτες, σήμερα στο ναό του Αγίου Νικολάου Ρεντίνας. Πρβλ. παρόμοια απεικόνιση σε φορητή εικόνα του Ηλία Μόσκου (1670) (Ξυγγόπουλος Α., Συλλογή Σταθάτου, 11 - 12, πίν. 9) και σε φορητή εικόνα του 18ου αιώνα της Συλλογής Βελιμέζη (Χατζηδάκη Ν., Συλλογή Βελιμέζη, 388 - 389, πίν. 243).

[1533] Πρόκειται για τους ναούς της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Βατσουνιάς, Κερασοχωρίου και Πετροχωρίου, το παρεκκλήσιο των Αποστόλων της Ι.Μ. Ρεντίνας και την παράσταση στη δυτική πρόσοψη του καθολικού της ίδιας μονής. Επίσης, στις Ι.Μ. Βράχας, Κώστη, Δομιανών, Προφήτη Ηλία Αγίας Τριάδος Κτημενίων και το ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Μάραθο. Από τους ναούς αυτούς, στο παρεκκλήσιο της Ι.Μ. Κορώνας και στις Ι.Μ. Ανατολικής Φραγκίστας και Κώστη η Μετάσταση της Θεοτόκου εικονίζεται σε χωριστό πίνακα.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

της περιοχής των Αγράφων κατά το 17ο αιώνα[1534]. Από τα έργα αυτά ξεχωρίζει η παράσταση στο παρεκκλήσιο της Ι.Μ. Κορώνας, όπου ο ζωγράφος είναι επηρεασμένος από την αντίστοιχη σκηνή του καθολικού.

Ο Ενταφιασμός της Θεοτόκου.

Εντός της σαρκοφάγου (εικ. 183) αποτίθεται το σώμα Παναγίας το οποίο κρατούν δύο Απόστολοι, ενώ οι υπόλοιποι παρακολουθούν περίλυποι. Ο χώρος της σκηνής είναι υπαίθριος και μόνο στο βάθος εικονίζονται διάσπαρτα κτίσματα. Στο επάνω μέρος η επιγραφή: «Ο ΕΝΤΑΦΙΑΣΜΟΣ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ».

Η απεικόνιση του Ενταφιασμού της Θεοτόκου αποτελεί μία σπάνια απαντώμενη σκηνή στην ορθόδοξη τέχνη, το πρότυπο της οποίας θα πρέπει να αναζητηθεί στη Δύση, καθώς εκεί ήδη από τον 11ο αιώνα εικονίζεται τόσο η Εκφορά[1535], όσο και ο Ενταφιασμός[1536] του σώματός της[1537]. Στη βυζαντινή ζωγραφική η εκφορά του σώματος της Θεομήτορος απαντάται σε ικανό αριθμό μνημείων, εντασσόμενη σε ευρύτερο κύκλο[1538]. Αντίθετα η σκηνή του Ενταφιασμού είναι σπάνια, καθώς απαντά τουλάχιστον στο Αφεντικό του Μυστρά[1539].

Οι διαδεδομένες στη Δύση αυτές σκηνές δεν είχαν την ίδια απήχηση στους μεταβυζαντινούς ζωγράφους παρά το γεγονός ότι δεν είναι λίγες οι παραστάσεις που εικονίζουν την ταφή τόσο του Χριστού, όσο και άλλων αγίων[1540]. Η μοναδική δε γνωστή σκηνή της μεταβυζαντινής εποχής εντοπίζεται στα τέλη του 16ου αιώνα στο καθολικό της Ι.Μ. Κορώνας (1587)[1541]. Από τα τέλη, όμως, του 17ου αιώνα, σε περιοχές που βρίσκονταν κάτω από την Βενετική κυριαρχία, επανεμφανίζονται αυτόνομα πια σκηνές του συγκεκριμένου κύκλου, όπως η Εκφορά του σώματος της Θεομήτορος[1542] και ο Ενταφιασμός[1543], αν και σε περιορισμένο αριθμό φορητών εικόνων. Μάλιστα ο Εν-

---

[1534] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 190, της ιδίας, Εικόνα Κοιμήσεως, 499 κ.ε.

[1535] Βλ. τους πίνακες της Πάδουα (1310) και του Taddeo di Bartolo (1407) (Schiller G., Ikonographie 4.2, πίν. 666 και 667).

[1536] Χαρακτηριστικές είναι η μικρογραφία στο ψαλτήριο της Υόρκης (1170), η γλυπτή παράσταση στον καθεδρικό ναό της Λωζάνης (1230) και το έργο του Duccio (1308 - 1311) (Schiller G., ό.π., πίν. 615, 636 και 668 αντίστοιχα).

[1537] Για την απεικόνιση του Ενταφιασμού της Παναγίας στη δυτική τέχνη βλ. Schiller G., Ikonographie 4.2, 128.

[1538] Dufrenne S., Quelques aspects, 26 κ.ε., όπου και αναφορά σκηνών ανά ναό.

[1539] Ό.π., 27, σχ. 5. Ο Κωνστάντιος (The Burial of the Virgin, 398) αναφέρει την ύπαρξη της συγκεκριμένης σκηνης και σε ναούς της Σερβίας, χωρίς, όμως, να τους προσδιορίζει.

[1540] Βλ. ενδεικτικά, τον Ενταφιασμό του Χριστού στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, πίν. 57β), στην Ι.Μ. Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 223.2), στη φορητή εικόνα του Εμμανουήλ Τζάνε (Δρανδάκης Ν., Ο Εμμανουήλ Τζάνε, πίν. 64α) και στο ναό του Αγίου Νικολάου στον Μελέ Μεσσηνίας (Καλοκύρης Κ., Βυζαντιναί εκκλησίαι, πίν. 197β), καθώς και τον Ενταφιασμό του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στη λιτή του καθολικού της Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 167).

[1541] Μονή Κορώνης, εικ. σελ. 15.

[1542] Την απεικόνιση της Κοίμησης της Θεοτόκου στον εικονογραφικό τύπο της Εκφοράς του σώματός Της συναντούμε σε φορητή εικόνα του 1670, έργο του Ηλία Μόσκου (Ξυγγόπουλος Α. Συλλογή Σταθάτου, 11 - 12, πίν. 9).

[1543] Ο Κωνστάντιος (The Burial of the Virgin, 398, του ιδίου, Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων, 91, υποσ. 680) αναφέρει, χωρίς ωστόσο, να προσδιορίζει, την ύπαρξη επτανησιακών φορητών εικόνων με θέμα τον Ενταφιασμό της Παναγίας. Μετά από επιτόπια έρευνα εντοπίσαμε μία φορητή εικόνα του 17ου αιώνα στο Βυζαντινό Μουσείο Κέρκυρας και άλλες τρεις, που μπορούν να χρονολογηθούν στα τέλη του 17ου και στις αρχές του 18ου αιώνα, στο ναό του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου, επίσης στην Κέρκυρα.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ταφιασμός αποδίδεται με εικονογραφικό τύπο που έλκει την καταγωγή από τη δυτική τέχνη και σύμφωνα με τον οποίο η Παναγία εικονίζεται εντός σαρκοφάγου και περιστοιχιζόμενη από τρεις αγγέλους[1544]. Είναι, λοιπόν, πιθανόν η αναβίωση αυτή του συγκεκριμένου θέματος στην περιοχή των Επτανήσων να είναι παράλληλη και σύγχρονη με τη χρήση του από ζωγράφους του 18ου αιώνα στην ηπειρωτική χώρα[1545], που εντάσσονται, όμως, στην καλλιτεχνική τάση για επιστροφή σε πρότυπα του 14ου αιώνα[1546].

Ο Ενταφιασμός της Παναγίας απαντάται επίσης, με εικονογραφικό τύπο όμοιο της παράστασής μας στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς[1547], στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης (εικ. 311), αλλά και σε φορητή εικόνα των μέσων του 18ου αιώνα στο ναό του Αγίου Γεωργίου Αγιάς[1548], μαρτυρώντας μία περιορισμένη διάδοση του θέματος στη Θεσσαλία κατά τον εξεταζόμενο αιώνα.

[1544] Βλ. τους πίνακες της Πάδουα (1310) και του Taddeo di Bartolo (1407) (Schiller G., Ikonographie 4.2, πίν. 666 και 667).

[1545] Παρόμοια περιγράφεται η παράσταση και στην Ερμηνεία (145).

[1546] Για το θέμα αυτό βλ. Τσιγαρίδας Ε., Οι τοιχογραφίες του ναού της Νέας Παναγίας Θεσσαλονίκης, 315 κ.ε.

[1547] Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, πίν.6.

[1548] Αδημοσίευτη παράσταση.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

Ακάθιστος Ύμνος.

Οι εικοσιτέσσερις σκηνές του Ακαθίστου Ύμνου[1549] εκτείνονται περιμετρικά των κάθετων επιφανειών του κυρίως ναού και διατηρούνται σε άριστη κατάσταση[1550].

Οίκος Α΄ (εικ. 184). Η σκηνή αποδίδεται με τον Ευαγγελισμό στο φρέαρ. Η Παναγία εικονίζεται στα αριστερά της παράστασης να κινείται προς το πηγάδι, ενώ συγχρόνως στρέφεται προς τα πίσω, για να αντικρίσει τον Αρχάγγελο που έρχεται από ψηλά, με μία ταραγμένη κίνηση αποτέλεσμα της οποίας είναι να της πέσει το αγγείο που κρατούσε. Από την άλλη πλευρά του πηγαδιού τρεις θεραπαινίδες παρακολουθούν τα τεκταινόμενα, ενώ η πρώτη από αυτές κρατά σχοινί που χάνεται στο στόμιο του φρέατος. Ο υπαίθριος χώρος είναι γεμάτος φυτά και το βάθος της σκηνής καταλαμβάνεται από κτίρια. Στην επιγραφή αναγράφεται: «ΑΓΓΕΛΟΣ ΠΡΩΤΟΣΤΑΤΗΣ»[1551].

Ο Ευαγγελισμός παρά το φρέαρ, παρόλο που αντιστοιχεί στο περιεχόμενο της πρώτης στροφής του Ακαθίστου[1552] - εικονογραφώντας το Πρωτοευαγγέλιο του Ιακώβου[1553]- δεν απαντάται συχνά στην μεταβυζαντινή ζωγραφική είτε πρόκειται για την απόδοση του Ευαγγελισμού στον κύκλο του Δωδεκαόρτου[1554] είτε για κάποιον από τους τρεις πρώτους Οίκους του Ύμνου[1555]. Τη στάση της Παναγίας, με την έντονη συστροφή του σώματός της, συναντούμε, προηγουμένως στην απεικόνιση του Ακαθίστου στη Vatra Moldovitei της Ρουμανίας[1556], στην Ι.Μ. Δοχειαρείου[1557], στο ναό

[1549] Για το κείμενο του Ακαθίστου Ύμνου βλ. Trypanis C., Byzantine Cantica, 17 - 42, Wellesz E., The Akathistos, 143 κ.ε., Μητσάκης Κ., Βυζαντινή υμνογραφία, 533 κ.ε., όπου και αναλυτική βιβλιογραφία. Για την εικονογραφία βλ. ενδεικτικά, Patzold A., Der Akathistos Hymnos, 16 κ.ε., Constantinides E., Panagia Olympiotissa, 134 κ.ε., Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., Οι μικρογραφίες, στον Κώδικα Garrett 13, Princeton, Αθήνα 1992, όπου και αναλυτική βιβλιογραφία. Επίσης, Babic G., Cozia, 173 κ.ε., Χαλκιά Ε., Εικόνα Οδηγήτριας, 211 - 237.

[1550] Στην περιοχή των Αγράφων υπάρχουν άλλοι επτά ναοί στους οποίους εικονογραφείται ο Ακάθιστος Ύμνος. Πρόκειται για την Κοίμηση της Θεοτόκου Βατσουνιάς (1708), την Κοίμηση της Θεοτόκου Κερασοχωρίου (1716), την Κοίμηση της Θεοτόκου Πετροχωρίου (1736), την Ι.Μ. Κώστη (1759), την Ι.Μ. Δομιανών (1787), το ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Μάραθο (1791) και την Ι.Μ. Σπηλιάς. Από αυτά τα μνημεία, μόνο στην Κοίμηση Πετροχωρίου έχουν κατάστραφεί οι τρεις πρώτοι Οίκοι του Ύμνου.

[1551] Trypanis C., Byzantine Cantica, 30.

[1552] Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., ό.π., 44, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[1553] Tischendorf K., Evangelia Apocrypha, 21 - 22.

[1554] Βλ. τον Ευαγγελισμό της Ι.Μ. Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Μ., Μονή Ντίλιου, 34 - 35, Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 378), της Μεταμορφώσεως Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 42 - 44, πίν. 13), του Αγίου Νικολάου Βίτσας και Αγίου Μηνά Μονοδενδρίου (Τούρτα Α., Οι ναοί, 71 - 72, πίν. 42 α - β) και στο νάρθηκα του Αγιου Νικολάου Τσαριτσάνης (1732) (αδημοσίευτη παράσταση). Για την επιγραφή ιστόρησης του Ακαθίστου Ύμνου βλ. Δαλαμπύρας Στ., Ανέκδοτες επιγραφές, 85 - 86.

[1555] Ενδεικτικά, στο ναό της Παναγίας του άρχοντα του Αποστολάκη (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 130 - 131), στην Τράπεζα της Ι.Μ. Δοχειαρίου (1676) (Ταβλάκης Μ., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 243 - 244, πίν. 67) και στο νάρθηκα του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης (1732) (αδημοσίευτη παράσταση). Επίσης, στις φορητές εικόνες με θέμα το «Επί Σοι Χαίρει» των Κλόντζα (Chatzidakis M., Icones, 75 - 77, πίν. 37) και Πουλάκη (Τσιγαρίδας Ε., Παρατηρήσεις, 180 κ.ε., πίν. 48).

[1556] Henry P., Moldavie du Nord, πίν. XXV.1. βλ., επίσης, Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., ό.π., 44, όπου αναφορά και σε άλλα έργα της Βαλκανικής.

[1557] Ταβλάκης Μ., ό.π., 243 - 244, πίν. 67

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου Βραγγιανών Αγράφων[1558] αλλά και στην Ι.Μ. Ντίλιου[1559], στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας[1560], στον Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου και στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας[1561], ως σκηνή, όμως, του Δωδεκαόρτου. Η απεικόνιση των θεραπαινίδων[1562] είναι λιγότερο συχνή[1563], ενώ ο αριθμός και οι στάσεις τους ποικίλλουν[1564]. Η λεπτομέρεια δε του σχοινιού με το οποίο μία θεραπαινίδα, στην Ι.Μ. Δοχειαρείου, έλκει το αγγείο από το πηγάδι, μάς οδηγεί στην υπόθεση ότι ο ζωγράφος μας ακολουθεί έναν εικονογραφικό τύπο κοινό με αυτόν της Αθωνικής Μονής παρόλο που στην παράστασή μας αυτό το κρατά η Παναγία. Ο υπαίθριος χώρος του επεισοδίου συμφωνεί με το κείμενο και η προοπτική του απόδοση απαντάται σε έργα επηρεασμένα από τη δυτική τέχνη, όπως άλλωστε και ο πεσσός[1565], που δημιουργεί μία αίσθηση τρίτης διάστασης. Παρόμοια δε απεικόνιση-τόσο της Παναγίας, όσο και των τριών θεραπαινίδων συναντούμε στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης[1566], με τη διαφορά ότι ο Αρχάγγελος έρχεται από τα δεξιά, με αποτέλεσμα να αντιστοιχούν προς την κατεύθυνση αυτή και οι κινήσεις των υπολοίπων μορφών, ενώ απουσιάζει και ο πεσσός που καλύπτει καθ' ύψος τη σκηνή.

Ο Ευαγγελισμός στο φρέαρ απαντάται, επίσης, ως απεικόνιση του πρώτου Οίκου, με ορισμένες επιμέρους εικονογραφικές διαφορές[1567] και στην Ι.Μ. Σπηλιάς. Στην Κοίμηση Βατσουνιάς[1568], στην Ι.Μ. Δομιανών και στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Μάραθο χρησιμοποιείται ο εικονογραφικός τύπος της καθιστής Παναγίας[1569], ενώ στην Κοίμηση Πετροχωρίου και στην Ι.Μ. Κώστη η Θεοτόκος εικονίζεται όρθια μπροστά σε θρόνο[1570].

[1558] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 275.

[1559] Λίβα - Ξανθάκη Μ., Μονή Ντίλιου, 34 - 35, Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 378.

[1560] Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 42 - 44, πίν. 13.

[1561] Τούρτα Α., Οι ναοί, 71 - 72, πίν. 42 α - β

[1562] Οι θεραπαινίδες δεν αναφέρονται στο Πρωτοευαγγέλιο του Ιακώβου (Tischendorf K., Evangelia Apocrypha, 21 - 22).

[1563] Για αναφορά έργων της βυζαντινής εποχής βλ. Papadaki A. - H., Les miniatures, 174.

[1564] Στην Τράπεζα της Ι.Μ. Δοχειαρίου (1676) οι θεραπαινίδες είναι δύο και περιβάλλουν την Παναγία (Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 243 - 244, πίν. 67)· το ίδιο στο ναό της Γεννήσεως του Χριστού (1638) (Praschkov L., Arbanassi, πίν. 77) και στο νάρθηκα του ναού των Αρχαγγέλων (1760) (Tschilingirov A., Christlichen Mittelalters, πίν. 289) στο Arbanassi, καθώς και στο νάρθηκα του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης (1732). Στην Ι.Μ. Οσίου Μελετίου στον Κιθαιρώνα (Deligianni - Doris E., Hosios Meletios, πίν.23) και σε φορητή εικόνα του ζωγράφου Χριστοφόρου (1758) εικονίζεται μία θεραπαινίδα (Χατζηδάκης Μ. - Δρακοπούλου Ε., Έλληνες ζωγράφοι, 460, πίν. 365). Τέλος, στο ψαλτήριο Tomic οι θεραπαινίδες είναι τρεις και μάλιστα σε αντίστοιχη θέση και στάση με αυτήν της παράστασής (Lafontaine - Dosogne J., L'illustration, πίν. 34).

[1565] Βλ. για παράδειγμα το ίδιο αρχιτεκτονικό στοιχείο σε φορητή εικόνα του Εμμανουήλ Τζάνε (1657) με θέμα τον Ευαγγελιστή Μάρκο (Μουσείο Μπενάκη, 292, πίν. 483).

[1566] Η σκηνή είναι ενταγμένη στο Θεομητορικό κύκλο (αδημοσίευτη παράσταση).

[1567] Οι θεραπαινίδες είναι δύο, το στόμιο του πηγαδιού σταυρόσχημο, ενώ διαφέρουν και τα αρχιτεκτονήματα· όχι, όμως, και η διάθεση του ζωγράφου για απόδοση τρίτης διάστασης.

[1568] Πρβλ. την τον αντίστοιχο Οίκο της εικόνας της Κύθνου, έργο του Αντωνίου Σκορδίλη (Αλιπράντης Θ., Εικονογραφικαί παραλλαγαί, 378 κ.ε., πίν. 1).

[1569] Και στα τρία αυτά μνημεία η Παναγία εικονίζεται να κρατά ανοικτό βιβλίο. Το ίδιο προτείνει και η Ερμηνεία (147 - 148). Για την εικονογραφία της σκηνής βλ.την παράσταση του Ευαγγελισμού της Ι.Μ. Δρακότρυπας. Ως απεικόνιση του πρώτου Οίκου απαντάται σε ικανό αριθμό έργων, όπως για παράδειγμα, στην τράπεζα της Λαύρας (Millet G., Athos, πίν. 145 2 - 3), στο Backovo (1643) (Tschilingirov A., Christlichen Mittelalters, πίν. 217) και σε φορη-

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

Οίκος Β΄ (εικ. 185). Ο Αρχάγγελος εικονίζεται να έρχεται από αριστερά κρατώντας σκήπρο και ευλογώντας την Παναγία που στέκεται όρθια απέναντί του τείνοντας προς αυτόν τα χέρια της. Το βάθος της σκηνής καλύπτει οικοδομικό συγκρότημα με επάλξεις και πολυόροφα κτίρια. Στο επάνω μέρος η επιγραφή : «ΒΛΕΠΟΥΣΑ Η ΑΓΙΑ»[1571].

Ο εικονογραφικός τύπος της Παναγίας που τείνει τα χέρια Της προς τον Αρχάγγελο[1572] επικρατεί από το 16ο αιώνα στην Κρητική Σχολή[1573]. Οι στάσεις, λοιπόν, της Θεομήτορος και του Αρχαγγέλου είναι όμοια με αυτήν του αντίστοιχου Οίκου των τραπεζών των Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας[1574] και Δοχειαρείου[1575], αλλά και των καθολικών των Ι.Μ. Δουσίκου και Κορώνας[1576], με μόνη διαφορά την απουσία του θρόνου[1577]. Επίσης, σαφές είναι το κοινό εικονογραφικό πρότυπο της παράστασής μας με τον τρίτο Οίκο του Ακαθίστου του ναού της Παναγίας στο Σοφικό[1578] και της Ι.Μ. Πέτρας[1579]. Τα αρχιτεκτονήματα δε του βάθους είναι όμοια με αυτά του πρώτου Οίκου, ενώ λείπει μόνο ο πεσσός, καθώς ο ζωγράφος προσπαθεί να αποδώσει ακόμη και στο αρχιτεκτόνημα τη χρονολογική συνέχεια της σκηνής και να εικονογραφήσει το ευαγγελικό κείμενο σύμφωνα με το οποίο η Παναγία εισήλθε στην οικία μετά το πρώτο ξάφνιασμα (Οίκος Α΄)[1580]. Παρόμοια αλλά με διαφορετικό αρχιτεκτονικό βάθος αποδίδεται η σκηνή στην Ι.Μ. Σπηλιάς και στην Κοίμηση Πετροχωρίου[1581]. Στην Ι.Μ. Κώστη ακολουθείται εικονογραφικός τύπος αντίστοιχος της Ι.Μ. Πέτρας[1582], με τη Θεοτόκο στραμμένη αντίθετα του αγγέλου. Στην Κοίμηση Βατσουνιάς κρατά η όρθια Παναγία κλειστό βιβλίο[1583], ενώ στην Ι.Μ. Δομιανών και στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ

τές εικόνες της Σκοπέλου (15ος αι.) (Lafontaine - Dosogne J., Prooimion, πίν. 1), της Ι.Μ. Ελεούσας νήσου Ιωαννίνων (β΄ μισό 17ου) (Χαλκιά Ε., Εικόνα Ακαθίστου Ύμνου, 411 κ.ε., πίν. 1, όπου και αναφορά σε άλλα έργα) και της Κύθνου (1706), (Αλιπράντης Θ., Εικονογραφικαί παραλλαγαί, 378 κ.ε., πίν. 1). Στην περιοχή της Θεσσαλίας απαντάται στην Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 274 - 275, πίν. 48) και στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ (Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 146 - 147, πίν. 66)

[1570] Για τον εικονογραφικό αυτόν τύπο βλ. Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., Οι μικρογραφίες, 42 - 43, όπου και αναφορά σε άλλα έργα και σχετική βιβλιογραφία. Στην περιοχή της Θεσσαλίας απαντάται προηγουμένως στις Ι.Μ. Δουσίκου και Κορώνας (αδημοσίευτες παραστάσεις), καθώς και στο ναό του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου Μεγάλων Βραγγιανών Αγράφων (1646 - 1649) (Σδρόλια Στ., ό.π., 275).

[1571] Trypanis C., Byzantine Cantica, 30.

[1572] Για τον εικονογραφικό αυτόν τύπο και την προέλευσή του από τις τοιχογραφίες της Καππαδοκίας και χειρόγραφα, όπως το Ευαγγέλιο του Rabbula, βλ. Ασπρά Βαρδαβάκη Μ., ό.π., 44 -45, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[1573] Ό.π., 44 -45, όπου και σχετικά παραδείγματα.

[1574] Millet G., Athos, πίν. 145.2. Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ, ό.π., πίν. 109.

[1575] Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ, ό.π., πίν. 133.

[1576] Αδημοσίευτες παραστάσεις.

[1577] Πρβλ.τον αντίστοιχο Οίκο στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ (Σαμπανίκου Ε., ό.π., 147, πίν. 66).

[1578] Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ, ό.π., πίν.182.

[1579] Σδρόλια Στ., ό.π., 275, όπου και αναφορά σε άλλα μνημεία του 17ου αι.της περιοχής των Αγράφων.

[1580] Tischendorf K., Evangelia Apocrypha, 22.

[1581] Η απόδοση της σκηνής έχει εξαιρετική ομοιότητα με τους αντίστοιχους Οίκους της Ι.Μ. Κορώνας (αδημοσίευτη) και της τράπεζας της Ι.Μ. Χιλανδαρίου (Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ, ό.π., πίν. 159).

[1582] Σδρόλια Στ. ό.π., 275, πίν. 148 β.

[1583] Η στάση της Παναγίας είναι όμοια με την κεντρική σκηνή Ευαγγελισμού της φορητής εικόνας της Κύθνου (1706), έργο του Αντωνίου Σκορδίλη (Αλιπράντης Θ., Εικονογραφικαί παραλλαγαί, 378 κ.ε., πίν. 1).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

στο Μάραθο εικονίζεται μεν όρθια, αλλά τόσο η ίδια, όσο και ο Αρχάγγελος κρατούν στα χέρια τους ανοικτά ειλητά, ακολουθώντας τις οδηγίες της Ερμηνείας[1584].

Οίκος Γ΄ (εικ. 186): Η Παναγία, στραμμένη στα δεξιά, με μία ελαφρά αντικίνηση της κεφαλής, κοιτά πίσω προς τον Αρχάγγελο που απευθύνεται προς αυτήν υψώνοντας το αριστερό χέρι ενώ στο δεξιό κρατά τη ρομφαία. Ο χώρος ορίζεται από οικοδομήματα που είναι διαφορετικά από αυτά του δεύτερου Οίκου. Στο επάνω μέρος η επιγραφή: «ΓΝΩΣΙΝ ΑΓΝΩΣΤΟΝ ΓΝΩΝΑΙ»[1585].

Η στάση της Παναγίας, με την οποία εκφράζει μεν ταραχή αλλά και υποταγή στο Θείο θέλημα ακολουθεί την εικονογραφική παράδοση έργων του Αγίου Όρους[1586] αλλά και μνημείων της περιοχής, όπως οι Ι.Μ. Δουσίκου[1587], Κορώνας[1588] και Πέτρας[1589]. Παρόμοιος εικονογραφικός τύπος απαντάται μόνο στην Κοίμηση Πετροχωρίου. Στην Κοίμηση Βατσουνιάς η απεικόνιση της Παναγίας είναι όμοια με αυτήν του δεύτερου Οίκου του ιδίου ναού, ενώ διαφέρει μόνο η κίνηση του αγγέλου που είναι περισσότερο ήρεμη. Το ίδιο συμβαίνει, επίσης, στην Ι.Μ. Δομιανών και στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Μάραθο[1590]. Στην Ι.Μ. Κώστη η Παναγία είναι στραμμένη και τείνει τα χέρια της στον Αρχάγγελο[1591], ενώ στην Ι.Μ. Σπηλιάς εικονίζεται ένθρονη[1592] και σε στάση ανάλογη αυτής του Ευαγγελισμού της Ι.Μ. Δρακότρυπας.

Οίκος Δ΄ (εικ. 187): Στο κέντρο, η Παναγία ένθρονη και πατώντας σε υποπόδιο, εικονίζεται σε κατ' ενώπιον στάση και με τα χέρια υψωμένα σε δέηση. Πίσω της δύο άγγελοι κρατούν ύφασμα[1593] κοσμημένο με κρίνα, ενώ από τον ουρανό, μέσα από ακτίνες, κατέρχεται το Άγιο Πνεύμα εν είδει περιστεράς. Τα άκρα, τέλος, του χώρου διακρίνεται χαμηλό τείχος[1594]. Στο επάνω μέρος η επιγραφή: «ΔΥΝΑΜΙΣ ΤΟΥ ΥΨΙΣΤΟΥ»[1595]

Η κίνηση της Παναγίας να έχει ελαφρώς υψωμένα και τα δυο της χέρια παρατηρείται κυρίως σε φορητές εικόνες[1596], ενώ στην εντοίχια ζωγραφική, συνήθως[1597], έχει ανασηκωμένο μόνο το έ

[1584] Ερμηνεία, 148. Για την απεικόνιση βιβλίου ή ειλητού στα χέρια της Παναγίας του Ευαγγελισμού βλ. την αντίστοιχη σκηνή της Ι.Μ. Δρακότρυπας, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[1585] Trypanis C., Byzantine Cantica, 31.

[1586] Βλ. τις παραστάσεις των τραπεζών των Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας και Δοχειαρείου (Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., Οι μικρογραφίες, πίν. 110 και 134 αντίστοιχα).

[1587] Αδημοσίευτη παράσταση.

[1588] Αδημοσίευτη παράσταση.

[1589] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 275, πίν. 148 β.

[1590] Στην Ι.Μ. Δομιανών και στον Μάραθο ακολουθείται πιστά ο εικονογραφικός τύπος της Ερμηνείας (148).

[1591] Πρβλ. τον αντίστοιχο Οίκο της Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., ό.π., 275, πίν. 149).

[1592] Πρβλ. τον αντίστοιχο Οίκο της φορητής εικόνας από την Ι.Μ. Πατέρων Ζίτσας (Χαλκιά Ε., Εικόνα Οδηγήτριας, 217 - 218, πίν. 46) και του νάρθηκα του ναού των Αρχαγγέλων στο Arbanassi (1760) (αδημοσίευτη παράσταση).

[1593] Για τη θεολογική έννοια της παρουσίας του υφάσματος βλ. Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., ό.π., 50 - 51.

[1594] Η σκηνή απεικονίζει την Άμωμο Σύλληψη της Παναγίας και αποδίδεται με διάφορους εικονογραφικούς τύπους (ό.π., 52 κ.ε., όπου και αναφορά στους διάφορους εικονογραφικούς τύπους, σχετική βιβλιογραφία και παράθεση πηγών).

[1595] Trypanis C., ό.π., 31.

[1596] Ενδεικτικά, στις φορητές εικόνες της Ι.Μ. Ελεούσας Ιωαννίνων (Χαλκιά Ε., Εικόνα Ακαθίστου,411, πίν.4) της Συλλογής Βαλλιάνου, έργο του Δημητρίου Φοσκάλη (1702) (Κεφαλονιά 1, πίν. 76, Λυκούδη Ε., Ο Ακάθιστος Ύμ-

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

να[1598]. Οι δύο άγγελοι που κρατούν το ύφασμα, εικονογραφικός τύπος που συνυπάρχει, αν και νεώτερος, εκείνου των θεραπαινίδων[1599], απαντώνται προηγουμένως σε ικανό αριθμό μνημείων, όπως στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (1542)[1600], στην Παναγία Σοφικού[1601], στις Ι.Μ. Αγίου Στεφάνου Μετεώρων[1602] και Μαρδακίου Μεσσηνίας[1603] αλλά και σε φορητές εικόνες[1604]. Η διακόσμηση του υφάσματος, λευκό διάστικτο με κρίνα[1605], διαφέρει από το σύνηθες πορφυρό και απαντάται προηγουμένως[1606] στην Κοίμηση Καλαμπάκας[1607], στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ[1608], στην Ι.Μ. Αγίου Στεφάνου, στην Ι.Μ. Ρεντίνας[1609] και στο ναό του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου Βραγγιανών[1610], μαρτυρώντας, στην περιοχή, μία εικονογραφική παράδοση προερχόμενη από πρότυπο της Κρητικής Σχολής.

Στην Ι.Μ. Σπηλιάς ο εικονογραφικός τύπος είναι ίδιος αλλά οι άγγελοι τρεις, ενώ διαφέρει η διακόσμηση του υφάσματος που κρατούν. Παρόμοια εικονίζεται ο Οίκος στην Κοίμηση Βατσουνιάς, στην Κοίμηση Κερασοχωρίου, στην Ι.Μ. Δομιανών και στο Μάραθο[1611]. Στην Κοίμηση Πετροχωρίου ο αποδιδόμενος εικονογραφικός τύπος έλκει την καταγωγή του από τον αντίστοιχο Οίκο της Ι.Μ. Κορώνας με τη διαφορά ότι έχουν προστεθεί στις θεραπαινίδες φτερά, με αποτέλε-

---

νος, 241 κ.ε.) και του Ιωάννη Καστροφύλακα στην Ι.Μ. Οδηγήτριας Καινούριου Κρήτης (Lafontaine - Dosogne J., Prooimion, πίν. 4, Χαλκιά Ε., Εικόνα Ακαθίστου Ύμνου, πίν. 10).

[1597] Πρβλ. αντίστοιχη στάση στο Mateic (Patzold A., Der Akathistos Hymnos, πίν. 55 α - β) και της Ι.Μ. Φανερωμένης Σαλαμίνας, έργο του Γεωργίου Μάρκου (Καλοκύρης Κ., Η Θεοτόκος, πίν. 284). Ξεχωρίζει η παράσταση της Ι.Μ. Ρεντίνας, όπου έχει ανασηκωμένα και τα δύο χέρια και επιπλέον κρατά κρίνο. Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 276, Οικονόμου Γ.,Η Ρεντίνα, πίν. 29.

[1598] Ενδεικτικά, βλ. τις παραστάσεις των Τραπεζών των Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας και Δοχειαρίου (Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., Οι μικρογραφίες, πίν. 111 και 135 αντίστοιχα) και του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ (Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 149 - 150, πίν. 67).

[1599] Για το θέμα βλ. Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., ό.π., 50 - 51.

[1600] Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, 135.

[1601] Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., ό.π., πίν. 183.

[1602] Vitaliotis I., Saint - Ettiene, 207, πίν. 93.

[1603] Καλοκύρης Κ., Βυζαντιναί εκκλησίαι, πίν. 150α.

[1604] Βλ. τη φορητή εικόνα από την Ι.Μ. Ελεούσας Ιωαννίνων (Χαλκιά Ε., ό.π., 411, πίν. 4, όπου και αναφορά σε άλλες φορητές εικόνες).

[1605] Για το συμβολισμό του κρίνου βλ. Διαπουλής Χ., Κρίνον το πάλευκον, 66 κ.ε. Επίσης, Καλοκύρης Κ., Η Θεοτόκος 118 - 119.

[1606] Σε ναούς της Βουλγαρίας, όπως στο Backovo (1643), στην Ι.Μ. Γεννήσεως του Χριστού (Praschkov L., Arbanassi, πίν. 15 και 77 αντίστοιχα) και στο ναό των Αρχαγγέλων στο Arbanassi (αδημοσίευτη παράσταση) αποδίδεται λευκο, χωρίς άλλη διακόσμηση.

[1607] Σαμπανίκου Ε., ό.π., 150, πίν. 139.

[1608] Ό.π., 149 - 150, πίν. 67.

[1609] Οικονόμου Γ., ό.π., πίν. 29.

[1610] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 276.

[1611] Το ίδιο στην Ερμηνεία (148).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

σμα να αποδίδονται ως άγγελοι. Τέλος, στην Ι.Μ. Κώστη (εικ. 390) εικονογραφείται ο παλαιότερος τύπος με τις θεραπαινίδες να κρατούν το ύφασμα[1612].

Οίκος Ε΄ (εικ. 188): Ο πέμπτος Οίκος αποδίδεται με τη σκηνή του Ασπασμού καθώς το συγκεκριμένο επεισόδιο, στηριζόμενο στο Ευαγγέλιο του Λουκά[1613] και στο Πρωτοευαγγέλιο του Ιακώβου[1614], αποτελεί μαρτυρία της Ενσαρκώσεως[1615]. Στην επιγραφή αναγράφεται: «ΕΧΟΥΣΑ ΘΕΟΔΟΧΟΝ»[1616].

Ο εικονογραφικός τύπος της σκηνής, με τις δύο εναγκαλιζόμενες γυναίκες μόνες τους, είναι ο πλέον συνηθισμένος[1617] και απαντάται σε πλειάδα έργων[1618]. Παρόμοια απόδοση του Οίκου συναντούμε στην Ι.Μ. Σπηλιάς[1619], στην Κοίμηση Κερασοχωρίου, στην Κοίμηση Πετροχωρίου και στην Ι.Μ. Κώστη. Αντίθετα, στην Κοίμηση Βατσουνιάς[1620] αποδίδονται σε εναγκαλισμό και ο Ζαχαρίας με τον Ιωσήφ, ενώ στην Ι.Μ. Δομιανών και στον Μάραθο οι δύο άνδρες παριστάνονται να συνομιλούν μεταξύ τους[1621].

• Οίκος ΣΤ΄ (εικ. 189): Η σκηνή, με την οποία αποδίδονται οι αμφιβολίες του Ιωσήφ, εικονογραφείται σύμφωνα με τον καθιερωμένο της τύπο[1622]. Ο Ιωσήφ, στα αριστερά, στηριζόμενος σε ράβδο κινείται προς την Παναγία που στέκεται απέναντί του με συγκρατημένη κίνηση και τείνοντας ελαφρώς προς αυτόν το αριστερό της χέρι. Ο χώρος πίσω από τα δύο πρόσωπα καταλαμβάνεται από πολυόροφα κτίρια. Στο επάνω μέρος η επιγραφή: «ΖΑΛΗΝ ΕΝΔΟΘΕΝ ΕΧΩΝ»[1623].

[1612] Για τον εικονογραφικό αυτόν τύπο, που είναι παλαιότερος αυτού των αγγέλων, βλ. Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., Οι μικρογραφίες, 51 κ.ε. Για την περιοχή της Θεσσαλίας, Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 149 - 150, Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 276, όπου και αναφορά σε μνημεία της περιοχής.

[1613] Λουκ. α΄, 40.

[1614] Tischendorf, Evangelia Apocrypha, 23 - 24.

[1615] Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., ό.π., 54.

[1616] Trypanis C., Byzantine Cantica, 31 - 32.

[1617] Για τον εικονογραφικό αυτόν τύπο και τις παραλλαγές του βλ. Ασπρά - Βαρδαβάκη, ό.π., 54, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[1618] Ενδεικτικά, στην Παναγία Σοφικού (ό.π., πίν. 184), στην Κοίμηση Καλαμπάκας (Σαμπανίκου Ε., ό.π., 151, πίν. 139), στην Ι.Μ. Δουσίκου (αδημοσίευτη παράσταση), στην Τράπεζα της Ι.Μ. Χιλανδαρίου (Ασπρά - Βαρδαβάκη, ό.π., πίν. 160) και στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ (Σαμπανίκου Ε., ό.π., πίν.68)

[1619] Στην Ι.Μ. Σπηλιάς, εκατέρωθεν των δύο γυναικών προβάλλουν δύο πεσσοί που καλύπτουν καθ'ύψος τη σκηνή δημιουργώντας αίσθηση τρίτης διάστασης.

[1620] Το τοξοτό υπέρθυρο της οικίας είναι όμοιο με αυτό της εικόνας της Κύθνου (Αλιπράντης Θ., Εικονογραφικά παραλλαγαί, πίν. 1), όπου εικονίζονται, επίσης, ο Ιωσήφ με το Ζαχαρία.

[1621] Την παρουσία των δύο ανδρών προτείνει και η Ερμηνεία (148). Πρβλ. την αντίστοιχη σκηνή στην Αγία Παρασκευή Μαρκόπουλου, έργο του Γεωργίου Μάρκου (Λάζαρη Μ., Οι τοιχογραφίες, 199) και στην Ι.Μ. Φανερωμένης Σαλαμίνας (Καλοκύρης Κ., Η Θεοτόκος, πίν. 284). Για την παραλλαγή, σύμφωνα με την οποία εικονίζεται μόνο ο Ιωσήφ ή θεραπαινίδες βλ. Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., ό.π., 54 - 55, όπου και σχετικά παραδείγματα.

[1622] Ερμηνεία, 148.

[1623] Trypanis C., ό.π., 32.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Η απεικόνιση του Ιωσήφ να στηρίζεται σε ράβδο απαντάται τόσο σε μνημεία[1624] όσο και σε φορητές εικόνες[1625]. Αντίθετα, συναντούμε τη συγκεκριμένη στάση της Παναγίας στον αντίστοιχο Οίκο της Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών[1626] και σε παραστάσεις Ευαγγελισμού[1627]. Στα υπόλοιπα μνημεία της περιοχής οι στάσεις των δύο προσώπων ποικίλλουν, ακολουθώντας, όμως, τον ίδιο εικονογραφικό τύπο[1628]. Στην Κοίμηση Βατσουνιάς, στην Κοίμηση Πετροχωρίου και στην Ι.Μ. Κώστη ο εικονογραφικός τύπος είναι παρόμοιος της παράστασής μας, με διαφορές κυρίως στις κινήσεις της Παναγίας και του Ιωσήφ, στα αρχιτεκτονήματα και στην ύπαρξη, επιπλέον, του θρόνου[1629], στο ναό της Βατσουνιάς. Τέλος, στην Ι.Μ. Σπηλιάς, ο Ιωσήφ εικονίζεται στα δεξιά[1630].

Οίκος Ζ΄ (εικ. 190): Στο κέντρο του βραχώδους σπηλαίου βρίσκεται η φάτνη με το Θείο Βρέφος και εκατέρωθεν, γονατιστοί, η Θεοτόκος και ο Ιωσήφ προσκλίνουν προς το μέρος Του, ενώ μία φωτεινή δεσμη κατευθύνεται στο μικρό Χριστό. Στα πλάγια του σπηλαίου δύο βοσκοί, ένας σε κάθε πλευρά, κοιτούν στον ουρανό, όπου τέσσερις άγγελοι, μέσα από νέφος, ευαγγελίζονται το γεγονός της Γεννήσεως κρατώντας ειλητό όπου αναγράφεται: «ΔΟΞΑ ΕΝ ΥΨΙΣΤΟΙΣ ΘΕΟΣ ΚΑΙ ΕΠΙ ΓΗΣ (ΕΙΡΗΝΗ ΕΝ ΑΝΘΡΩΠΟΙΣ ΕΥΔΟΚΙΑ)»[1631]. Στο επάνω μέρος της σκηνής η επιγραφή: «ΗΚΟΥΣΑΝ ΟΙ ΠΟΙΜΕΝΕΣ»[1632].

Ο εικονογραφικός τύπος της παράστασής μας, που συνδυάζει τη Γέννηση με τον Ευαγγελισμό των ποιμένων, είναι επηρεασμένος από έργα ζωγράφων της Επτανήσου, όπως η σκηνή της Γεννήσεως σε φορητή εικόνα του Ηλία Μόσκου[1633] και του «Επί Σοι Χαίρει» του Πουλάκη[1634]. Οι διαφορές έγκεινται στην παρουσία διπλάσιου αριθμού αγγέλων, στην παράστασή μας, στην αντί-

---

[1624] Ενδεικτικά, στην τράπεζα της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας (Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., Οι μικρογραφίες, πίν. 113), στην Ι.Μ. Κορώνας (αδημοσίευτη παράσταση), στο ναό της Παναγίας του άρχοντα Αποστολάκη (Παϊσίδου Μ., Καστοριά. 132, πίν. 64β), στην Ι.Μ. Δημιόβης Μεσσηνίας (1663) (Καλοκύρης Κ., Βυζαντιναί εκκλησίαι, πίν. 179α) και στην Ι.Μ. Φιλοθέου (Τσιγάρας Γ., Οι ζωγράφοι, 273). Πρβλ., για τη βυζαντινή περίοδο, τον αντίστοιχο Οίκο του Αγίου Νικολάου Ορφανού (Τσιτουρίδου Α., Η εντοίχια ζωγραφική, 108 - 110, πίν. 53) και του Αγίου Κλήμεντα Αχρίδας (Patzold A., Der Akathistos Hymnos, πίν. 77 α-β).

[1625] Για παράδειγμα, στις φορητές εικόνες της Ι.Μ. Ελεούσας Ιωαννίνων (Χαλκιά Ε., Εικόνα Ακαθίστου Ύμνου, 411 - 412, πίν. 1) και της Συλλογής Βαλλιάνου Κεφαλονιάς (Κεφαλονιά 1, πίν. 76),

[1626] Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 135.

[1627] Πρβλ. την Παναγία του Ευαγγελισμού της Ι.Μ. Γενεσίου της Θεοτόκου Νεράϊδας Αγράφων (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, πίν. 235).

[1628] Ο εικονογραφικός τύπος του Οίκου συμφωνεί με αυτόν της Ερμηνείας (148).

[1629] Θρόνος εικονίζεται, πίσω από την Παναγία, και στην παράσταση της Τράπεζας της Ι.Μ. Χιλανδαρίου (Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., ό.π., πίν. 161) και σε φορητή εικόνα του Αθανασίου Ντούντα (1774) (Χατζηδάκης Μ. - Δρακοπούλου Ε., Έλληνες ζωγράφοι, 251, πίν. 159).

[1630] Για τον εικονογραφικό αυτόν τύπο, της αντίστροφης δηλαδή τοποθέτησης των προσώπων βλ. Τσιτουρίδου Α., Η εντοίχια ζωγραφική, 109 - 110, όπου και σχετικά παραδείγματα. Βλ. και τον αντίστοιχο Οίκο της τράπεζας της Χιλανδαρίου (Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., ό.π., πίν. 161) και της φορητής εικόνας της Κύθνου (Αλιπράντης Θ., Εικονογραφικαί παραλλαγαί, πίν.1).

[1631] Λουκ. β΄,14.

[1632] Trypanis C., Byzantine Cantica, 32 - 33.

[1633] Ξυγγόπουλος Α., Συλλογή Σταθάτου, 11, πίν. 8.

[1634] Βλ. τη φορητή εικόνα της Πάτμου (Χατζηδάκης Μ., Πάτμος, 171 - 172, πίν. 70 - 71 και την αντίστοιχη του Βυζαντινού Μουσείου (Καλοκύρης Κ., Η Θεοτόκος, πίν. 292, Ρηγόπουλος Γ., Θεόδωρος Πουλάκης, 95, πίν. 52 και 116).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

στροφη τοποθέτηση της Παναγίας και του Ιωσήφ[1635] αλλά και στην τοποθέτηση των δύο βοσκών, ενώ απουσιάζει και η φυσιοκρατική απόδοση του τοπίου πίσω από τον πρισματικά αποδιδόμενο λόφο του σπηλαίου.

Στα υπόλοιπα μνημεία της περιοχής ο έβδομος Οίκος εικονογραφείται με τη σκηνή της Γεννήσεως[1636] σε συνδυασμό είτε με την Προσκύνηση των Ποιμένων[1637], όπως στην Κοίμηση Πετροχωρίου και την Ι.Μ. Κώστη, είτε με τον Ευαγγελισμό[1638], όπως στην Κοίμηση Βατσουνιάς. Στην Ι.Μ. Δομιανών, όμως, και στον Μάραθο επαναλαμβάνεται η Γέννηση του Δωδεκαόρτου με τη διαφορά ότι απουσιάζουν οι Μάγοι. Από όλες αυτές τις παραστάσεις ξεχωρίζει μόνο αυτή της Ι.Μ. Σπηλιάς (εικ. 507), όπου ο ζωγράφος εικονίζει μόνο τους αγγέλους, μέσα σε νέφη, να κρατούν ειλητό και τους βοσκούς να κοιτούν προς αυτούς έντρομοι, εικονογραφώντας, κατ᾽αυτόν τον τρόπο τον πρώτο στίχο της στροφής[1639]. Η ύπαρξη παρόμοιας απεικόνισης στο νάρθηκα του ναού του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης (1732)[1640] και σε Ρωσική εικόνα των αρχών του 19ου αιώνα (1800 - 1810)[1641], υποδεικνύει πρότυπο που θα πρέπει να αναζητηθεί στις φορητές εικόνες Επί Σοί Χαίρει των Κλόντζα[1642] και Πουλάκη[1643], όπου απεικονίζεται η προσκύνηση με παρόμοιο τρόπο.

Οίκος Η΄ (εικ. 191): Μέσα σε βραχώδες τοπίο, εναλλασσόμενο με μαλακής υφής λόφους, εικονίζονται οι τρεις έφιπποι Μάγοι να κατευθύνονται προς τα δεξιά, ενώ δείχνουν ο καθένας με το αριστερό τους χέρι προς τον ουρανό, όπου ένας άγγελος τους καθοδηγεί προς το άστρο. Στο επάνω μέρος η επιγραφή: «ΘΕΟΔΡΟΜΟΝ ΑΣΤΕΡΑ»[1644].

Η παρατακτική απόδοση των έφιππων Μάγων είναι αρκετά συχνή καθώς απαντάται σε ικανό αριθμό έργων[1645]. Επίσης συχνή είναι και η παρουσία του ιπτάμενου αγγέλου[1646], όχι, όμως, και η

[1635] Για τις στάσεις της Παναγίας και του Ιωσήφ βλ. τη σκηνή της Γεννήσεως της Ι.Μ. Δρακότρυπας.

[1636] Η Ερμηνεία (148) προτείνει την απεικόνιση της Γέννησης χωρίς, όμως, την παρουσία των Μάγων. Σε αυτό το πλαίσιο κινούνται όλες οι παραστάσεις της περιοχής των Αγράφων. Η περιγραφή του Διονυσίου του εκ Φουρνά, πιστεύουμε, ότι δε διαφέρει από το εικονογραφικό σχήμα της παράστασής μας.

[1637] Στα Αθωνικά μνημεία ο Οίκος αποδίδεται, συνήθως, με την Προσκύνηση των Ποιμένων (Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., Οι μικρογραφίες, 56 - 59, όπου σχετικά παραδείγματα και βιβλιογραφία).

[1638] Για το θέμα βλ. Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., ό.π., 56 - 57. Πρβλ. τον αντίστοιχο Οίκο της Ι.Μ. Κορώνας (αδημοσίευτη παράσταση).

[1639] «Ἤκουσαν οἱ ποιμένες τῶν Ἀγγέλων ὑμνούντων, τήν ἔνσαρκον Χριστοῦ παρουσίαν.», Trypanis, Byzantine Cantica, 32.

[1640] Αδημοσίευτη παράσταση.

[1641] Uzikova N., The Urals Icon, 161, πίν. 92.

[1642] Chatzidakis M., Icones, 75 κ.ε., πίν. 37.

[1643] Τσιγαρίδας Ε., Παρατηρήσεις, 180 κ.ε., πίν. 2.

[1644] Trypanis C., ό.π., 33.

[1645] Στην Ι.Μ. Βουλκάνου (Καλοκύρης Κ., Βυζαντιναί Εκκλησίαι, πίν. 98α), στην Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 276 - 277), στο παλαιό καθολικό της Ι.Μ. Αγίου Στεφάνου (Vitaliotis I., Saint - Etienne, 213 κ.ε., πίν. 98), στο ναό των Αρχαγγέλων στο Arbanassi (αδημοσίευτη παράσταση), στις φορητές εικόνες του Κλόντζα (Chatzidakis M., Icones, 77 κ.ε., πίν. 38), της Ι.Μ. Ελεούσας (Χαλκιά Ε., Εικόνα Ακαθίστου Ύμνου, 412, πίν. 1) και της Κύθνου (Αλιπράντης Θ., Εικονογραφικαί παραλλαγαί, 378 κ.ε., πίν.1) και στον κώδικα Garrett 13 του Princeton (Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., ό.π., 59 κ.ε.,πίν. 43, όπου και άλλα παραδείγματα). Επίσης, σε σκηνές Γεννήσεως, όπως η τοιχογραφία της Ι.Μ. Δουσίκου (αδημοσίευτη παράσταση) και η φορητή εικόνα του Μιχαήλ Αβράμη (Βοκοτόπουλος Π., Εικόνες της Κέρκυρας, πίν. 45).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

σπάνια απαντώμενη ιδιαιτερότητα της απόδοσης φλογόσχημων ακτινών που περιβάλλουν την κεφαλή του. Η σπάνια απεικόνιση του άγγελου - αστέρα[1647], στον κύκλο του Ακαθίστου Ύμνου, απαντάται προηγουμένως στην Ι.Μ. Αγίου Νεοφύτου στην Πάφο[1648] και στο καθολικό της Ι.Μ. Αγίου Παντελεήμονα Αγιάς[1649], ενώ παρατηρείται, επίσης, σε φορητή εικόνα Γέννησεως (15ος αι.) της Galerie Nikolenko[1650], καθώς και σε φορητές εικόνες με θέμα την Προσκύνηση των Μάγων του Δαμασκηνού[1651] και του Μουσείου Ζακύνθου (17ος αι.)[1652]. Ως προς την απεικόνιση των φλογών, πιστεύουμε ότι πρόκειται για στοιχείο που, πιθανόν, έλκει την καταγωγή του από τον εικονογραφικό κύκλο της Αποκάλυψης[1653], όπως, για παράδειγμα, το συναντούμε στις Ι.Μ. Διονυσίου, Δοχειαρίου και Ιβήρων (1795)[1654]. Η παρόμοια δε με την παράστασή μας απόδοση αγγέλων στις μικρογραφίες του Μαρκιανού κώδικα CL. VII, 22, του Κλόντζα[1655], επιβεβαιώνει τη δυτική εικονογραφική προέλευση του προτύπου και μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο ζωγράφος άντλησε απευθείας από την εικονογράφηση της Αποκάλυψης ή από κάποιο μικρογραφημένο χειρόγραφο αντίστοιχο του Μαρκιανού κώδικα.

Ο εικονογραφικός τύπος των σε παράταξη έφιππων Μάγων και του καθοδηγητή αγγέλου[1656] απαντάται επίσης στην Ι.Μ. Σπηλιάς και στην Κοίμηση Κερασοχωρίου[1657] (εικ. 338), ενώ στην Κοίμηση Βατσουνιάς αυτός απουσιάζει. Στην Κοίμηση Πετροχωρίου, στις Ι.Μ. Κώστη και Δομια-

---

[1646] Στις Ι.Μ. Δουσίκου και Κορώνας (αδημοσίευτες παραστάσεις) και σε ναούς του 17ου αιώνα της περιοχής των Αγράφων (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 277). Επίσης, στη φορητή εικόνα του Κλόντζα (Chatzidakis M., Icones, 77 κ.ε., πίν. 38).

[1647] «..*ὑπό λαμπροῦ ἀστέρος ἑλκόμενοι*», Μηναίον Δεκεμβρίου, 204. Πρβλ. την ουσιαστική «μεταμόρφωση» του αγγέλου σε φλογόσχημο, ανθρωπόμορφο ήλιο με φτερά, στην απεικόνιση του αντίστοιχου Οίκου στο ναό του Αγίου Κωνσταντίνου Χαλκιάδων Άρτας (1777) (Γιαννέλος Κ., Τα μνημεία, εικ. σελ. 133).

[1648] Η ύπαρξη παρόμοιας απεικόνισης στην Ι.Μ. Αγίου Νεοφύτου στην Πάφο (1500) δεν πιστεύουμε ότι σχετίζεται με την παράστασή μας, καθώς η απόσταση, χρονική, ειδικά, είναι αρκετά μεγάλη (Stylianoy A. - J., Cyprus, 372., Karageorgis V., The Byzantine Art of Cyprus, 22 - 23, πίν. XXI. 2).

[1649] Ο άγγελος αποδίδεται με φλόγες να περιβάλλουν την κεφαλή του (αδημοσίευτη παράσταση).

[1650] Ο άγγελος - αστέρας εικονίζεται να οδηγεί τους Μάγους. Doukhovskoy V., Icones, αρ. Κατ. 1, πίν.1.

[1651] Κωνσταντουδάκη - Κιτρομηλίδου Μ., Προσκύνησις των Μάγων, 451 - 453, πίν. 97. Ο άγγελος περιβάλλεται ολόκληρος από φλόγες - ακτίνες όπως, προηγουμένως, ο άγγελος της Ι.Μ. Αγίου Νεοφύτου Πάφου και της φορητής εικόνας της Galerie Nikolenko (Doukhovskoy V., Icones, αρ. 1, πίν. 1).

[1652] Μυλωνά Ζ., Μουσείο Ζακύνθου, 332, εικ. σελ. 333.

[1653] «Καί εἶδον ἄλλον ἄγγελον ἰσχυρόν.....καί ἡ ἶρις αὐτοῦ ἐπί τῆς κεφαλῆς αὐτοῦ, καί τό πρόσωπον αὐτοῦ ὡς ὁ ἥλιος..» Αποκ. 10.1.

[1654] Huber P., Η Αποκάλυψη, πίν. 165, 177 και 255. Για την εικονογράφηση της Αποκάλυψης στις Αθωνικές Μονές βλ., επίσης, Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 319 - 328.

[1655] Παλιούρας Α., Ο ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας, πίν. 44 και 82.

[1656] Χαρακτηριστικό είναι ότι απ'όλα τα μνημεία της περιοχής απουσιάζει το θέμα του έφιππου αγγέλου σε αντίθεση με αυτά του 17ου αιώνα. Σδρόλια Στ., ό.π., 277, όπου αναφορά σε ναούς των Αγράφων στους οποίους απαντάται ο συγκεκριμένος εικονογραφικός τύπος. Για την ευρύτερη περιοχή της Θεσσαλίας βλ. Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 154 - 155, Vitaliotis I., Saint - Etienne, 216 κ.ε.

[1657] Οι Μάγοι, όπως και στην Ι.Μ. Δομιανών και στον Μάραθο, φέρουν στρατιωτική ενδυμασία που παραπέμπει σε απεικονίσεις στρατιωτικών αγίων, όπως συμβαίνει και στον κώδικα Garrett 13. Για το θέμα αυτό βλ. Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., Οι μικρογραφίες, 62, πίν. 43.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

νών καθώς και στο Μάραθο[1658] ακολουθείται ο έτερος εικονογραφικός τύπος[1659], σύμφωνα με τον οποίο η κατεύθυνση του ίππου ενός των Μάγων είναι αντίθετη αυτής των υπολοίπων[1660].

Οίκος Θ΄ (εικ. 192): Στο κέντρο του σπηλαίου[1661] η ένθρονη Θεοτόκος με τον Χριστό στην αγκαλιά υποδέχεται τους Μάγους, οι οποίοι σε στάση προσκύνησης προσφέρουν τα δώρα. Στο αριστερό άκρο της σύνθεσης μία ανδρική μορφή στέκεται όρθια δίπλα στα άλογα των Μάγων. Ο Οίκος φέρει την επιγραφή: «ΙΔΟΝ ΠΑΙΔΕΣ ΧΑΛΔΑΙΩΝ»[1662].

Η απόδοση της Προσκύνησης των Μάγων στο σπήλαιο ακολουθεί τον έναν από τους δύο εικονογραφικούς τύπους του θέματος[1663], όπως αυτός απαντάται στις Ι.Μ. Δουσίκου και Κορώνας[1664], στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών[1665], σε Θεσσαλικούς ναούς του 17ου αιώνα[1666], σε μνημεία του ευρύτερου Βαλκανικού χώρου και σε φορητές εικόνες[1667]. Η απουσία του Ιωσήφ και συγχρόνως του αγγέλου είναι συνηθισμένη σε φορητές, κυρίως[1668] εικόνες, όπως αυτές του Κρεμλίνου και του αγίου Ευσταθίου στο Άγιον Όρος[1669], του «Επί Σοι Χαίρει» του Κλόντζα[1670] και της αντίστοιχης του Πουλάκη[1671]. Οι στάσεις των τριών Μάγων, γονατιστών και σε παρατακτική, καθ'ύψος διάταξη, απαντάται στην Ι.Μ. Ντίλιου, στο Σοφικό[1672], στη φορητή εικόνα του Κλόντζα και αλλά και σε σκηνές Γεννήσεως, όπως αυτή του τρίπτυχου της Συλλογής Κανελλοπούλου, έργο του Εμμανουήλ Τζάνε[1673]. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η μερικώς κατεστραμμένη ανδρική μορφή στο αριστερό άκρο της παράστασης, που στέκεται δίπλα στα άλογα των Μάγων[1674]. Πρόκειται για όρθιο, γενειοφόρο άνδρα με κοντό χιτώνα και κάπα. Σε πολλές παραστάσεις, πλην της βρεφοκρατούσας Θεο-

---

[1658] Τα δυτικού τύπου στέμματα που φέρουν οι Μάγοι στην Ι.Μ. Δομιανών και στον Μάραθο απαντώνται, προηγουμένως και στον κώδικα Garrett 13 (Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., Οι μικρογραφίες, 62, πίν. 43). Πρβλ. τους τρεις έφιππους Βασιλείς του Μαρκιανού κώδικα CL. VII. 22. (Παλιούρας Α., Ο ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας, πίν. 64).

[1659] Η απουσία αγγέλου σε αυτές τις παραστάσεις συμφωνεί με την Ερμηνεία (148).

[1660] Πρβλ. τις παραστάσεις της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας και Δοχειαρίου (Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., ό.π., πίν.115 και 139 αντίστοιχα).

[1661] Η σκηνή απόδίδεται σύμφωνα με το Πρωτοευαγγέλιο του Ιακώβου που τοποθετεί το γεγονός της Προσκύνησης των Μάγων στο σπήλαιο (Tischendorf K., Evangelia Apocrypha, 21.3).

[1662] Trypanis C., Byzantine Cantica, 33.

[1663] Ο έτερος εικογραφικός τύπος αναφέρεται στην Προσκύνηση των Μάγων στην οικία.

[1664] Αδημοσίευτες παραστάσεις.

[1665] Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 135.

[1666] Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 155 - 157, Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 277 - 278, όπου και σχετικά παραδείγματα.

[1667] Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., ό.π., 62 κ.ε., όπου και σχετικά παραδείγματα.

[1668] Βλ. τον αντίστοιχο Οίκο στο ναό των Αρχαγγέλων στο Arbanassi (Προσκύνηση στην Οικία με απουσία Ιωσήφ ή αγγέλου - αδημοσίευτη παράσταση).

[1669] Lafontaine - Dosogne J., L'Illustration, πίν. 21 και 22 αντίστοιχα.

[1670] Χατζηδάκη Ν., Από τον Χάνδακα, 166 - 172, πίν. 41

[1671] Τσιγαρίδας Ε., Παρατηρήσεις, 180 κ.ε., πίν. 48.

[1672] Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., Οι μικρογραφίες, 64, πίν. 188.

[1673] Δρανδάκης Μ., Ο Εμμανουήλ Τζάνε, 106 κ.ε., πίν. 45.

[1674] Η απεικόνιση υπηρέτη που να κρατά τα άλογα των Μάγων αναφέρεται στην Ερμηνεία (147),η οποία, όμως, υποδεικνύει τη χρήση του έτερου εικονογραφικού τύπου, της Προσκύνησης δηλ. στην οικία.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

τόκου και των Μάγων παρίστανται άγγελος ή ο Ιωσήφ ή και οι δύο μαζί[1675]. Μόνο στο Mateic[1676] και στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό[1677] Θεσσαλονίκης εικονίζεται ένας υπηρέτης που κρατά τα άλογα των Μάγων, ενώ μόνα τους τα ζώα παριστάνονται σε αρκετές παραστάσεις, όπως στο ναό της Παναγίας Σοφικού[1678], στην Ι.Μ. Κορώνας[1679], στην Κοίμηση Καλαμπάκας και στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ[1680]. Καθώς η σκηνή στο Mateic και στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό διαφέρει από την παράστασή μας, ενώ δεν φαίνεται να δημιουργεί κάποια εικονογραφική παράδοση, θα πρέπει να αναζητήσουμε το πρότυπο σε φορητές εικόνες της Προσκύνησης των Μάγων[1681], από τις οποίες ο Θεόδωρος πήρε το θέμα αυτό και το προσάρμοσε στη ζωγραφική του[1682].

Στην Κοίμηση, επίσης, Κερασοχωρίου[1683] (εικ. 339) και στην Κοίμηση Πετροχωρίου[1684] ακολουθείται ο εικονογραφικός τύπος της Προσκύνησης στο σπήλαιο. Στην Κοίμηση Βατσουνιάς, στις Ι.Μ. Σπηλιάς, Κώστη και Δομιανών και στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Μάραθο (εικ. 490) το επεισόδιο διαδραματίζεται στην οικία[1685].

Οίκος Ι΄ (εικ. 193): Ο ζωγράφος εικονογραφεί την επιστροφή των Μάγων στη Βαβυλώνα[1686], αποδίδοντας τον γηραιότερο να εισέρχεται έφιππος στην τειχισμένη πόλη και τους άλλους δύο να ακολουθούν, συνομιλώντας μεταξύ τους. Στο επάνω μέρος η επιγραφή: «ΚΥΡΗΚΕΣ ΘΕΟΦΟ ΡΟΙ»[1687].

Η απεικόνιση της εισόδου των Μάγων στην πόλη απαντάται προηγουμένως στο ναό της Παναγίας του άρχοντα Αποστολάκη Καστοριάς[1688], στους ναούς της Γεννήσεως[1689] και των Αρχαγγέλων

[1675] Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., ό.π., 62 κ.ε., όπου και σχετικά παραδείγματα.

[1676] Parzold A., Akathistos Hymnos, πίν. 59 α - β.

[1677] Καλοκύρης Κ., Η Θεοτόκος, πίν. 208.

[1678] Ασπρά - Βαρβαβάκη Μ., Οι μικρογραφίες, 64, πίν. 188.

[1679] Αδημοσίευτη παράσταση.

[1680] Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 156, πίν. 70.

[1681] Βλ. τις φορητές εικόνες από ιδιωτική Συλλογή των Αθηνών και της Συλλογής Τσάτσου (Χατζηδάκη Ν., Εικόνα της Προσκύνησης των Μάγων, 713 κ.ε., πίν. ΛΗ΄ και 396 αντίστοιχα), καθώς και του Εμμανουήλ Τζανφουρνάρη, στο Μουσείο Μπενάκη (Ξυγγόπουλος Α., Μουσείο Μπενάκη, 34 κ.ε., πίν. 20).

[1682] Πρβλ. την αντίστοιχη σκηνή στην Ι.Μ. Φανερωμένης Σαλαμίνας, έργο του Γεωργίου Μάρκου, όπου δύο υπηρέτες, στο βάθος της σκηνής κρατούν τα άλογα των Μάγων (Καλοκύρης Κ., ό.π., πίν. 283).

[1683] Στο Κερασοχώρι η Θεοτόκος κάθεται σε βράχο και όχι σε θρόνο. Για την εικονογραφική αυτή λεπτομέρεια βλ. Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., ό.π., 65, πίν. 44.

[1684] Στην παράσταση εικονίζονται και τα άλογα των Μάγων. Πρβλ. την αντίστοιχη παράσταση της Ι.Μ. Κορώνας και της Παναγίας Σοφικού.

[1685] Για τον εικονογραφικό τύπο της Προσκύνησης των Μάγων στην Οικία βλ. Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., ό.π., 63 - 64, όπου και σχετικά παραδείγματα.

[1686] Η επιστροφή των Μάγων στη Βαβυλώνα αναφέρεται μόνο στο κείμενο του Ακαθίστου Ύμνου (Trypanis C., Byzantine Cantica, 33 - 34).

[1687] Ό.π., 33 - 34.

[1688] Στη σκηνή εικονίζονται να περνούν την πύλη της πόλης δύο Μάγοι και όχι ένας όπως στην παράστασή μας. Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 134, πίν. 45α.

[1689] Praschkov L., Arbanassi, πίν. 77.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

στο Arbanassi[1690] και σε φορητές εικόνες[1691]. Πρόκειται για μία παραλλαγή του εικονογραφικού τύπου της αφίξεως των Μάγων στη Βαβυλώνα, όπως το συναντούμε, για παράδειγμα, στις φορητές εικόνες του «Επί Σοι Χαίρει» των Κλόντζα και Πουλάκη, σε φορητή εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου[1692], στον κώδικα Garrett 13[1693], καθώς και σε παρόμοιες των προαναφερθέντων παραστάσεις, όπου τους Μάγους υποδέχεται πλήθος ή μεμονωμένη μορφή[1694].

Ο ίδιος εικονογραφικός τύπος χρησιμοποιείται για την απόδοση της σκηνής στην Ι.Μ. Σπηλιάς. Στην Κοίμηση Πετροχωρίου (εικ. 380), τους Μάγους υποδέχονται στην είσοδο της Βαβυλώνας δύο εστεμμένες μορφές[1695], από τις οποίες η μία μπορεί να ταυτιστεί με την προσωποποίηση της πόλης[1696]. Στην Κοίμηση Κερασοχωρίου και στην Ι.Μ. Κώστη εικονίζεται το ταξίδι της επιστροφής, όμοια με την εικονογραφική απόδοση του Οίκου Η΄ αλλά με αντίθετη κίνηση των προσώπων. Στην Ι.Μ. Δομιανών και στο Μάραθο (εικ. 488) εικονογραφείται η αποφυγή της πόλεως της Ιερουσαλήμ από τους Μάγους με τη βοήθεια αγγέλου[1697]. Τέλος, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η σκηνή της Βατσουνιάς (εικ. 336), όπου οι Μάγοι εικονίζονται όρθιοι και σε κατ' ενώπιον στάση, στα μεσοκιόνια διαστήματα τοξοστοιχίας. Το μοναδικό γνωστό παράλληλο είναι αυτό της φορητής εικόνας της Κύθνου[1698] και πιθανόν αποτελεί παραλλαγή της απεικόνισης των Μάγων σε κατ'ενώπιον στάση μαζί με πλήθος ανθρώπων, όπως τη συναντούμε, για παράδειγμα, στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών[1699], στις φορητές εικόνες της Συλλογής Βελιμέζη[1700] και της Ι.Μ. Ελεού-

---

[1690] Αδημοσίευτη παράσταση.

[1691] Στις φορητές εικόνες του αγίου Ευσταθίου Αγίου Όρους (Lafontaine - Dosogne J., L'Illustration, πίν. 22), της Ζίτσας (Χαλκιά Ε., Εικόνα Οδηγήτριας, 221, πίν. 149α). Ως προς την τελευταία, διαφωνούμε με την άποψη της Χαλκιά, ότι, δηλαδή, εικονίζεται η αναχώρηση των Μάγων από τη Βηθλεέμ, καθώς κάτι τέτοιο θα προϋπόθετε την κατ' ενώπιον απόδοση του Μάγου, στην είσοδο της πόλης, και όχι τα νώτα του, όπως συμβαίνει στην εικόνα της Ζίτσας.

[1692] Χαλκιά Ε., Εικόνα Ακαθίστου Ύμνου, πίν. 19.

[1693] Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., Οι μικρογραφίες, 66 κ.ε., πίν. 45.

[1694] Για παράδειγμα, στην Παναγία Σοφικού και στην τράπεζα της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας (Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., ό.π., πίν. 189 και 117 αντίστοιχα),στις Ι.Μ. Δουσίκου και Κορώνας (αδημοσίευτες παραστάσεις), στο παλαιό καθολικό της Ι.Μ. Αγίου Στεφάνου (Vitaliotis I., Saint - Etiene, πίν. 99) και στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ (Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 157 - 158, πίν. 70).

[1695] Ο Διονύσιος ο εκ Φουρνά προτείνει την απεικόνιση μίας μορφής να υποδέχεται τους Μάγους (Ερμηνεία, 149).

[1696] Βλ. τους αντίστοιχους Οίκους των Ι.Μ. Δουσίκου και Κορώνας (αδημοσίευτες παραστάσεις), των τραπεζών των Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας και Χιλανδαρίου και του ναού της Παναγίας Σοφικού (Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., ό.π., πίν. 118, 163 και 189 αντίστοιχα) και του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Δροσάτου Αγράφων (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 278, πίν. 249). Ο τρόπος απόδοσης της πόλης, είναι όμοιος της παράστασης της Ι.Μ. Χιλανδαρίου, όπως και το ένδυμα της γυναικείας μορφής.

[1697] Για το θέμα βλ. Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., ό.π., 66.

[1698] Αλιπράντης Θ., Εικονογραφικαί παραλλαγαί, πίν. 1.

[1699] Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 136. Για την ερμηνεία της σκηνής της Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών βλ. Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., ό.π., 67.

[1700] Χατζηδάκη Ν., Συλλογή Βελιμέζη, 154, πίν. 71.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

σας Ιωαννίνων[1701], στον εξωνάρθηκα του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης[1702] και σε φορητή εικόνα της Μονής Savina Σερβίας[1703].

Οίκος ΙΑ΄ (εικ. 194): Στο κέντρο της σκηνής η Θεοτόκος, επάνω στο υποζύγιο, στρέφεται προς τον Ιωσήφ που ακολουθεί πεζός κρατώντας στην αγκαλιά του τον μικρό Χριστό. Το γαϊδουράκι οδηγεί ο γιός του Ιωσήφ Ιάκωβος. Στο δεξιό άκρο εικονίζεται μία πόλη από τις επάλξεις της οποίας κατακρημνίζονται είδωλα. Ο Οίκος φέρει την επιγραφή: «ΛΑΜΨΑΣ ΕΝ ΤΗ ΑΙΓΥΠΤΩ»[1704].

Ως προς τη διάταξη των κυρίων μορφών (Ιάκωβος - Παναγία - Ιωσήφ), ο ζωγράφος στηρίζεται σε εικονογραφικό τύπο ευρέως διαδεδομένο στη μνημειακή ζωγραφική[1705]. Από την παράδοση αυτή διαφέρει η απεικόνιση του Χριστού στα χέρια του Ιωσήφ - συνήθως το Χριστό κρατά η Θεοτόκος[1706], ενώ σε μία ομάδα μνημείων, ο Ιωσήφ στους ώμους του[1707]. Το εικονογραφικό αυτό στοιχείο της παράστασής μας προέρχεται, πιστεύουμε, είτε ως παραλλαγή των παραστάσεων των μνημείων της Κρητικής Σχολής είτε ως παράλληλη επιβίωση του εικονογραφικού τύπου της Ι.Μ. Ντίλιου και της Παναγίας του άρχοντα Αποστολάκη, καθώς οι εικονογραφικές διαφορές των τελευταίων με τη σκηνή της Δρακότρυπας είναι εμφανείς[1708]. Η στάση του Ιακώβου, να έχει κρεμασμένο στο μπαστούνι του το μανδύα και επιπλέον στη μέση ένα μικρό καλάθι απαντάται στην Ι.Μ. Κορώνας[1709] και στην Παναγία Σοφικού. Τα είδωλα που κρημνίζονται εικονογραφούν τους στίχους του Οίκου και αποτελούν πάγιο εικονιστικό στοιχείο της παράστασης. Η αρχιτεκτονική δε απόδοση της πόλης είναι όμοια με αυτήν της τράπεζας της Λαύρας και της Ι.Μ. Κορώνας.

Η ύπαρξη δύο ακόμη μνημείων με τον ίδιο εικονογραφικό τύπο, στην περιοχή των Αγράφων, στην Κοίμηση, δηλαδή, Κερασοχωρίου και στην Ι.Μ. Κώστη (εικ. 391), μας οδηγεί στην υπόθεση της ύπαρξης ενός άγνωστου, σήμερα, έργου - προτύπου. Στην Κοίμηση Βατσουνιάς, στην Ι.Μ. Σπηλιάς και στην Κοίμηση Πετροχωρίου απεικονίζονται οι μορφές με τη διάταξη : Ιάκωβος - Παναγία - Ιωσήφ, με το Χριστό στην αγκαλιά της Θεοτόκου[1710]. Τέλος, στην Ι.Μ. Δομιανών και στον

[1701] Χαλκιά Ε., Εικόνα Ακαθίστου Ύμνου, 413, πίν.1, όπου αναφορά και σε άλλα έργα.

[1702] Ανέκδοτη παράσταση.

[1703] Η εικόνα χρονολογείται στο 18ο αιώνα και αποδίδεται σε Ελληνικό εργαστήριο (Medakovic D., Manastir Savina, πίν. 59).

[1704] Trypanis C., Byzantine Cantica, 34.

[1705] Στην Παναγία Σοφικού, στις Τράπεζες των Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας και Χιλανδαρίου, στην Ι.Μ. Δοχειαρίου (Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., Οι μικρογραφίες, πίν. 190, 118, 166 και 142 αντίστοιχα), στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ (Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 158 - 160, πίν. 66), στο παλαιό καθολικό της Ι.Μ. Αγίου Στεφάνου Μετεώρων (Vitaliotis I., Saint - Etienne, 226 κ.ε., πίν. 101) και σε ναούς του 17ου αι. της περιοχής των Αγράφων (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 279).

[1706] Ενδεικτικά, στην Ι.Μ. Κορώνας (αδημοσίευτη παράσταση), στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ (Σαμπανίκου Ε., ό.π., 158 - 160, πίν. 66), στο παλαιό καθολικό της Ι.Μ. Αγίου Στεφάνου (Vitaliotis I., ό.π., 226 κ.ε., πίν. 101) και στην Κοίμηση Δροσάτου (Σδρόλια Στ., ό.π., 279, πίν. 249).

[1707] Στην Ι.Μ. Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 150 - 151, πίν. 62) και στο ναό της Παναγίας του άρχοντα Αποστολάκη Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 134 - 135, πίν. 45α, όπου και αναφορά σε έργα της Ύστερης βυζαντινής περιόδου).

[1708] Κυρίως, στον αριθμό των προσώπων και στις στάσεις τους.

[1709] Στην Ι.Μ. Κορώνας ο Ιάκωβος έπεται των Ιωσήφ και Μαρίας.

[1710] Ο ίδιος εικονογραφικός τύπος απαντάται στην Ερμηνεία (87).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Μάραθο εικονίζονται μόνο ο Ιωσήφ, που οδηγεί το ιπποζύγιο και η Βρεφοκρατούσα Παναγία επάνω σε αυτό[1711].

Οίκος ΙΒ΄ (εικ. 195): Στο δεξιό άκρο της σκηνής[1712] ο Συμεών κρατά στα χέρια του το Χριστό, ενώ στα αριστερά στέκεται η Παναγία με την Άννα και τον Ιωσήφ. Ανάμεσά τους υπάρχει το θυσιαστήριο, ενώ το βάθος καταλαμβάνεται από διάφορα οικοδομήματα. Στην επιγραφή αναγράφεται: «ΜΕΛΛΟΝΤΟΣ ΣΥΜΕΩΝΟΣ»[1713].

Στην παράστασή μας επαναλαμβάνεται ο εικονογραφικός τύπος της Υπαπαντής (τύπος Ε΄)[1714] του Δωδεκαόρτου του ιδίου μνημείου[1715]. Οι διαφορές είναι επουσιώδεις και έγκεινται στην απεικόνιση του Χριστού τυλιγμένου στις φασκιές, στην απουσία του ανθοδοχείου αλλά και του ειλητού που έπρεπε να κρατά η Άννα.

Σύμφωνα με τον ίδιο τύπο αποδίδονται οι σκηνές της Ι.Μ. Σπηλιάς, της Κοίμησης Κερασοχωρίου, της Κοίμησης Πετροχωρίου[1716] και της Ι.Μ. Κώστη[1717]. Στην Κοίμηση Βατσουνιάς, στην Ι.Μ. Δομιανών και στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Μάραθο η παράσταση αποδίδεται σύμφωνα με τον τύπο Α΄ της κατάταξης του Ξυγγόπουλου[1718].

Οίκος ΙΓ΄ (εικ. 196): Στο κέντρο της παράστασης[1719], μέσα σε αιωρούμενο νέφος - δόξα εικονίζεται ο Χριστός ένθρονος, σε κατ᾽ενώπιον στάση να ευλογεί με το δεξιό του χέρι, ενώ στο αριστερό κρατά ευαγγέλιο. Εκατέρωθεν Αυτού, σε δύο ομάδες, οι Απόστολοι, με προεξάρχοντες τους Πέτρο και Παύλο, τείνουν προς το μέρος του Κυρίου. Στο επάνω μέρος η επιγραφή: «ΝΕΑΝ ΕΔΕΙΞΕ ΚΤΙΣΙΝ»[1720].

[1711] Για τον εικονογραφικό αυτόν τύπο βλ. Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., ό.π., 68 κ.ε., πίν. 12.

[1712] Ο 12ος Οίκος πάγια εικονογραφείται με το επεισόδιο της Υπαπαντής.

[1713] Trypanis C., Byzantine Cantica, 34 - 35.

[1714] Ξυγγόπουλος Α., Υπαπαντή, 332 κ.ε. Ο ίδιος τύπος προτείνεται από την Ερμηνεία (87).

[1715] Βλ. Την αντίστοιχη σκηνή.

[1716] Από την παράσταση σώζεται μόνο ο Συμεών με τον Χριστό στην αγκαλιά του και μέρος των οικοδομημάτων. Η τοποθέτηση του Δικαίου στα αριστερά της παράστασης παρατηρείται προηγουμένως στην Ι.Μ. Κοιμήσεως της Θεοτόκου Ανθηρού (Σδρόλια Στ.,Ι.Μ. Πέτρας, 280), ενώ η απόδοση των μορφών μας επιτρέπει να τη θεωρήσουμε ότι πρότυπό της είναι η σκηνή της Υπαπαντής της του ναού της Αγίας Παρασκευής του ιδίου χωριού.

[1717] Στις Ι.Μ. Σπηλιάς και Κώστη ο εικονογραφικός τύπος της παράστασης είναι όμοιος με αυτόν της σκηνής της Υπαπαντής του Δωδεκαόρτου του κάθε μνημείου. Επιπλέον, στην Ι.Μ. Κώστη διαφέρει η στάση του Χριστού και η μορφή των οικοδομημάτων, ενώ απουσιάζει και το ανθοδοχείο.

[1718] Ξυγγόπουλος Α., ό.π., 329. Πρβλ. Τον αντίστοιχο Οίκο της φορητής εικόνας της Κύθνου (Αλιπραντής Θ., Εικονογραφικαί παραλλαγαί, πίν.1), και της Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., ό.π., 279 - 280, πίν. 151, όπου αναφορά και σε άλλα μνημεία του 17ου αιώνα της περιοχής των Αγράφων με τον ίδιο εικονογραφικό τύπο).

[1719] Με τον 13ο Οίκο αρχίζει το δογματικό μέρος του Ακαθίστου Ύμνου. Αποτέλεσμα της προσπάθειας των ζωγράφων να εικονογραφήσουν θεολογικές έννοιες είναι το παρατηρείται μία ποικιλία εικονογραφικών τύπων αναφερόμενων στον κάθε Οίκο. Για το θέμα βλ. Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., Οι μικρογραφίες, 72, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[1720] Trypanis C., ό.π., 35.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Η απεικόνιση του Χριστού ένθρονου σε δόξα, αποτελούμενης από νέφη, απαντάται προηγουμένως στη φορητή εικόνα της Κύθνου[1721] και αποτελεί παραλλαγή του εικονογραφικού τύπου[1722] του ένθρονου εν δόξῃ Χριστού, όπως τον συναντούμε, για παράδειγμα, στην Ι.Μ. Κορώνας[1723]. Η απεικόνιση μόνο των Αποστόλων εκατέρωθεν του Κυρίου δε συμφωνεί με την εικονογραφική παράδοση του Οίκου[1724]. Απαντάται, όμως, σε έργα της Ύστερης βυζαντινής περιόδου, όπως, για παράδειγμα, στην Παναγία των Χαλκέων[1725], της οποίας ο ζωγράφος είχε ως εικονογραφικό πρότυπο, για την απόδοση του 13ου Οίκου, τη σκηνή της Διδασκαλίας του Χριστού προς τους Μαθητές σχετικά με το Νιπτήρα[1726]. Επίσης, η παρουσία τους, με, επιπλέον, συνοδεία αγγέλων, παρατηρείται και στην Ι.Μ. Κορώνας. Στην ίδια παράδοση, επίσης, θα πρέπει να αναζητήσουμε την προέλευση του τείχους και των οικοδομημάτων που καλύπτουν το βάθος της παράστασης.

Στην Κοίμηση Βατσουνιάς ο Χριστός εικονίζεται ένθρονος σε αιωρούμενη δόξα και εκατέρωθεν Αυτού δύο όμιλοι Μαθητών και Ιεραρχών, σε ένα εικονογραφικό σχήμα όμοιο με αυτό της εικόνας της Κύθνου. Στην Κοίμηση Κερασοχωρίου (εικ. 340) αποδίδεται η σπάνια, για την εικονογράφηση του Οίκου, σκηνή του ένθρονου Χριστού Εμμανουήλ να περιβάλλεται από τους Αποστόλους. Πρόκειται για εικονογραφικό τύπο που έλκει την καταγωγή του από τη ζωγραφική της Παλαιολόγειας περιόδου όπως το συναντούμε, για παράδειγμα στη Decani[1727]. Στην Κοίμηση Πετροχωρίου και στην Ι.Μ. Κώστη οι ζωγράφοι ακολουθούν κοινό πρότυπο. Εικονίζουν το Χριστό ένθρονο, σε δόξα που κρατούν άγγελοι, να στρέφεται στα δεξιά, με χειρονομία λόγου, προς ένα όμιλο Ιεραρχών. Ο εικονογραφικός αυτός τύπος, που αποτελεί παραλλαγή της απεικόνισης του ένθρονου Χριστού εν μέσῳ δύο ομίλων, αποτελεί δάνειο της απόδοσης του 20ου Οίκου του Ακαθίστου Ύμνου[1728] σε μία σειρά μνημείων, όπως στην Κοίμηση Καλαμπάκας[1729], στην τράπεζα της Χιλανδαρίου[1730], στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ[1731] και στο Backovo[1732]. Στην Ι.Μ. Δομιανών και στο Μάραθο (εικ. 488) ακολουθείται πρότυπο της Κρητικής Σχολής[1733].

[1721] Αλιπράντης Θ., Εικονογραφικαί παραλλαγαί, πίν. 1.

[1722] Για τους εικονογραφικούς τύπους με τούς οποίους αποδίδεται ο 13ος Οίκος βλ., Ξυγγόπουλος Α., Αι τοιχογραφίαι του Ακαθίστου, 70, Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., ό.π., 72 κ.ε.

[1723] Αδημοσίευτη παράσταση.

[1724] Συνήθως, εικονίζονται Απόστολοι, Ιεράρχες και άγγελοι. Βλ. τη σκηνή της Ι.Μ. Κορώνας, της φορητής εικόνας της Ι.Μ. Ελεούσας Ιωαννίνων (Χαλκιά Ε., Εικόνα Ακαθίστου Ύμνου, 414, πίν. 11), της εικόνας της Κύθνου (Αλιπράντης Θ., Εικονογραφικαί παραλλαγαί, πίν. 1) και αυτής του Ιωάννη Καστροφύλακα (Χατζηδάκης Μ. - Δρακοπούλου Ε., Έλληνες Ζωγράφοι, 74, πίν. 23).

[1725] Ξυγγόπουλος Α., Αι τοιχογραφίαι του Ακαθίστου, 68 κ.ε.

[1726] Ό.π., 71. Βλ. τις παραστάσεις των Ι.Μ. Βατοπαιδίου (Millet G., Athos, πίν. 86. 2.) και Τιμίου Προδρόμου Σερρών (Ξυγγόπουλος Α., Μονή Προδρόμου, 20 - 21, πίν. 18 - 20).

[1727] Patzold A., Der Akathistos Hymnos πίν. 39.

[1728] Πρβλ. τη σκηνή στο Stanesti (Stefanescu I., Valachie, πίν. 46).

[1729] Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 172, πίν.142 - 143.

[1730] Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., Οι μικρογραφίες, πίν. 175.

[1731] Σαμπανίκου Ε., ό.π., 172 - 173, πίν. 70.

[1732] Tschilingirov A., Christlichen Mittelalters, πίν. 217 - 233.

[1733] Ο εικονογραφικός αυτός τύπος συμφωνεί με την περιγραφή της Ερμηνείας (148).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

με το Χριστό σε προτομή να ευλογεί Μαθητές, Ιεράρχες και πιστούς[1734]. Τέλος, στην Ι.Μ. Σπηλιάς, ο Οίκος αποδίδεται με την απεικόνιση της ένθρονης Βρεφοκρατούσας Θεοτόκου, ακολουθώντας την παράδοση της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος[1735].

Οίκος ΙΔ΄ (εικ. 197): Στο κέντρο της σκηνής εικονίζεται ο Χριστός ως Εμμανουήλ, ένθρονος, να ευλογεί με το δεξιό του χέρι, ενώ στο αριστερό κρατά κλειστό ειλητό. Εκατέρωθεν Αυτού δύο όμιλοι μοναχών τείνουν προς το μέρος Του, ενώ από τον ουρανό προβάλλει μέσα από ημικυκλική δόξα η Θεοτόκος. Το βάθος της σκηνής ορίζεται από οικοδομήματα και στο επάνω τμήμα της βρίσκεται η επιγραφή: «ΞΕΝΟΝ ΤΟΚΟΝ»[1736].

Η απεικόνιση του Χριστού ως Εμμανουήλ[1737] και η πλαισίωσή του από αγίους προερχόμενους από τον κόσμο των μοναχών[1738] συμφωνεί με τον τρίτο εικονογραφικό τύπο απόδοσης της σκηνής[1739], όπως αυτός απαντάται στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό[1740] και στην Decani[1741]. Η απεικόνιση, όμως, της Θεοτόκου δεν εντοπίζεται στο συγκεκριμένο τύπο και, πιθανώς, αποτελεί, η παρουσία της, επιρροή του τέταρτου εικονογραφικού τύπου, όπου εικονίζεται ένθρονη Βρεφοκρατούσα[1742].

• Στην Κοίμηση Βατσουνιάς και στην Κοίμηση Κερασοχωρίου ακολουθείται ο εικονογραφικός τύπος της ένθρονης Βρεφοκρατούσας Θεοτόκου, εντός αιωρούμενης νεφέλης[1743], ακολουθώντας την Ερμηνεία του Διονυσίου του εκ Φουρνά[1744]. Στην Ι.Μ. Σπηλιάς, στην Κοίμηση Πετροχωρίου[1745], στις Ι.Μ. Κώστη και Δομιανών, καθώς και στον Μάραθο απεικονίζεται, με μικρές ανά μνημείο διαφορές, ο πλέον διαδεδομένος στη μεταβυζαντινή περίοδο τύπος (4ος)[1746], όπως, για παράδειγμα,

---

[1734] Πρβλ. τις αντίστοιχες σκηνές των Τραπεζών των Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας και Δοχειαρίου (Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., ό.π., 73, πίν. 120 και 144 αντίστοιχα). Επίσης, στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ (Σαμπανίκου Ε., ό.π., 161 - 163, πίν. 67) και σε μνημεία της περιοχής των Αγράφων (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 280 - 281).

[1735] Βλ. τη σκηνή της Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 151). Επίσης, στην Ι.Μ. Ρεντίνας (Σδρόλια Στ., ό.π., 281) και στον κώδικα Garrett 13 (Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., ό.π., 72 κ.ε., πίν. 14).

[1736] Trypanis C., Byzantine Cantica, 35.

[1737] Πρβλ. την παράσταση του κώδικα Garrett 13, όπου ο Χριστός Εμμανουήλ πλαισιώνεται από αγγέλους (Ασπρά-Βαρδαβάκη Μ., Οι μικρογραφίες, 75 κ.ε., πίν. 15).

[1738] Πρβλ. την απεικόνιση μοναχών στον αντίστοιχο Οίκο της Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 281).

[1739] Για τους τέσσερις εικονογραφικούς τύπους του Οίκου βλ. Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., ό.π., 75 - 76. Η Τσιτουρίδου (Η εντοίχια ζωγραφική, 113 - 114) διακρίνει τρεις εικονογραφικούς τύπους.

[1740] Τσιτουρίδου Α., ό.π., 113 - 114, πίν. 57.

[1741] Patzold A., Der Akathistos Hymnos πίν. 40.

[1742] Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., ό.π., 76. Πρβλ. τις σκηνές των Τραπεζών των Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας και Δοχειαρίου (ό.π., πίν. 121 και 145 αντίστοιχα), της Ι.Μ. Κορώνας (αδημοσίευτη παράσταση) και της Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., ό.π., 281 - 282).

[1743] Πρβλ. τις φορητές εικόνες της Ι.Μ. Ελεούσας Ιωαννίνων, της Ι.Μ. Οδηγήτριας Καινούργιου Κρήτης (Χαλκιά Ε., Εικόνα Οδηγήτριας, 414, πίν. 1 και 10 αντίστοιχα), της Συλλογής Βαλλιάνου Κεφαλονιάς (Κεφαλονιά 1, πίν. 76) και της Κύθνου (Αλιπράντης Θ., Εικονογραφικαί παραλλαγαί, πίν. 1).

[1744] Ερμηνεία, 149.

[1745] Η σκηνή παρουσιάζει μεγάλες ομοιότητες με την αντίστοιχη του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών και των προτύπων του (Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 163 - 165, πίν. 67, με αναφορά στα πρότυπα του παρεκκλησίου).

[1746] Για τους τέσσερις εικονογραφικούς τύπους με τους οποίους αποδίδεται η σκηνή βλ. Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., ό.π., 75 - 76.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

τον συναντούμε στα Αθωνικά μνημεία[1747], στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ[1748] και στην Ι.Μ. Πέτρας[1749].

Οίκος ΙΕ΄ (εικ. 198): Στο κέντρο της σκηνής, ο Χριστός ένθρονος, σε κατενώπιον στάση, με τους Μαθητές εκατέρωθεν Αυτού, περιβάλλεται από πολυγωνική δόξα[1750] η οποία εκτεινόμενη προς τα άνω περικλείει και τον εικονιζόμενο σε προτομή Πατέρα - Θεό. Το βάθος του χώρου ορίζεται με οικοδομήματα ενώ στο άνω βρίσκεται η επιγραφή: «ΟΛΟΣ ΕΝ ΤΟΙΣ ΚΑΤΩ»[1751].

Η απεικόνιση του Πατέρα - Θεού, στην παράστασή μας, αποτελεί μία εξαιρετικά σπάνια παραλλαγή[1752] και εντάσσεται σε μία ομάδα έργων[1753] των οποίων οι ζωγράφοι θέλουν να εκφράσουν, κυρίως, το Ομοούσιον Πατέρα και Υιού[1754]. Έτσι, στην Ι.Μ. Αγίου Θεράποντος Ρωσίας (1500 - 1502)[1755] στο άνω τμήμα εικονίζεται ο Παλαιός των Ημερών και στο κάτω Δέηση. Σε μνημεία της Ρουμανίας[1756], ο Πατέρας - Θεός και ο Υιός κάθονται μαζί σε θρόνο έχοντας ανάμεσά τους το σταυρό. Στο ναό των Αρχαγγέλων στο Arbanassi[1757], εικονίζεται μόνο ο Χριστός ως Εμμανουήλ, του οποίου, όμως, το φωτοστέφανο αντιστοιχεί σε αυτό του Παλαιού των Ημερών[1758]. Επίσης σε φορητή εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών[1759], στο άνω τμήμα παριστάνεται ο Παλαιός των Ημερών και στο κάτω ο ένθρονος Χριστός, ενώ σε εικόνα του Ιωάννη Καστροφύλακα[1760], στην εικόνα της Κύθνου[1761] και στο νότιο εξωνάρθηκα του ναού του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης[1762], το ανώτερο τμήμα καταλαμβάνει η απεικόνιση της Αγίας Τριάδος. Η παρόμοια δε, με την παράστασή μας, απεικόνιση του Οίκου στην Ι.Μ. Σπηλιάς μαρτυρεί την ύπαρξη συγκεκριμένου μεν αλλά άγνωστου εικονογραφικού προτύπου.

[1747] Ό.π., 76, Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 248.

[1748] Σαμπανίκου Ε., ό.π., 163 - 165, πίν. 67.

[1749] Σδρόλια Στ., ό.π., 281 - 282, όπου και αναφορά σε άλλα μνημεία της περιοχής.

[1750] Πρβλ. αντίστοιχο τύπο δόξας στο ναό του Fundenii Doamnei της Ρουμανίας (Stefanescu I., Valachie, πίν. 93).

[1751] Trypanis C., Byzantine Cantica, 35 - 36.

[1752] Για τους εικονογραφικούς τύπους του Οίκου βλ. Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., Οι μικρογραφίες, 77 κ.ε.

[1753] Ό.π., 81.

[1754] «*..καί πεπιστεύκατε μοι ὅτι ἐγώ παρά τοῦ Θεοῦ ἐξῆλθον. Ἐξῆλθον παρά τοῦ πατρός καί ἐλήλυθα εἰς τόν κόσμον πάλιν ἀφίημι τόν κόσμον καί πορεύομαι πρός τον Πατέρα*», Ιωάν. κστ΄, 28.

[1755] Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., ό.π., 80, όπου και σχετική με το μοναστήρι βιβλιογραφία.

[1756] Στη Sucevita, στη Vatra Moldovitei και στο Humor (Henry P., Moldavie du Nord, πίν. XLIX. 2, XLII .3 και XLII αντίστοιχα).

[1757] Αδημοσίευτη παράσταση.

[1758] Πρβλ. την απεικόνιση του Παλαιού των Ημερών του ιδίου ναού (αδημοσίευτη σκηνή) και της παράστασής μας.

[1759] Χαλκιά Ε., Εικόνα Οδηγήτριας, πίν. 19.

[1760] Χατζηδάκης Μ. - Δρακοπούλου Ε., Έλληνες Ζωγράφοι, 74, πίν. 23.

[1761] Αλιπραντής Θ., Εικονογραφικαί παραλλαγαί, 382, πίν.1, όπου και θεολογική ερμηνεία της απεικόνισης της Αγίας Τριάδος στο συγκεκριμένο Οίκο. Βλ., επίσης, τις φορητές εικόνες της Ι.Μ. Ελεούσας Ιωαννίνων και της Ι.Μ. Οδηγήτριας Καινούριου Κρήτης, έργο του Ιωάννη Καστροφύλακα (Χαλκιά Ε., Εικόνα Οδηγήτριας, 415, πίν. 1 και 10 αντίστοιχα), καθώς και αυτές της Συλλογής Βαλιάνου (Κεφαλονιά 1, πίν. 76) και του Ιωάννη Καρύδη στην Κεφαλονιά (Κεφαλονιά 2, πίν. 307).

[1762] Αδημοσίευτη παράσταση.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Στην Κοίμηση Κερασοχωρίου, στην Κοίμηση Πετροχωρίου, στις Ι.Μ. Κώστη και Δομιανών καθώς και στο Μάραθο[1763] ακολουθείται ο πλέον διαδεδομένος, στον ελλαδικό χώρο εικονογραφικός τύπος[1764], με το Χριστό εντός δόξας να περιβάλλεται από τους Αποστόλους, ενώ στο άνω τμήμα ο ίδιος εικονίζεται σε προτομή και εκατέρωθεν αυτού άγγελοι[1765]. Τέλος, στην Κοίμηση Βατσουνιάς εικονίζεται ο Χριστός εντός αιωρούμενης νεφελοειδούς δόξας, χωρίς κάποια δεύτερη απεικόνισή του, σε μία επανάληψη του Οίκου Ν΄ του ιδίου ναού.

Οίκος ΙΣΤ΄ (εικ. 199): Εντός δόξας, στο κάτω μέρος της οποίας υπάρχει εξαπτέρυγο, εικονίζεται ο ένθρονος Χριστός, ενώ περιβάλλεται από πλήθος αγγέλων. Το βάθος της σκηνής ορίζεται από κτίρια. Στο επάνω τμήμα η επιγραφή. «ΠΑΣΑ ΦΥΣΙΣ ΑΓΓΕΛΩΝ» [1766].

Η απεικόνιση του Χριστού σε ώριμη ηλικία, εντός δόξας, αντιστοιχεί στο δεύτερο εικονογραφικό τύπο της κατάταξης της Ασπρά - Βαρδαβάκη, ο οποίος και συσχετίζεται με το γεγονός αλλά και την εικονογραφία της Αναλήψεως[1767]. Παρόμοια αποδίδεται ο Οίκος στην Μονή Marko[1768], στην Ι.Μ. Αγίου Θεράποντα Ρωσίας[1769], στην Cozia[1770],στην Μολυβοκκλησιά[1771] και στο ναό των Αρχαγγέλων στο Arbanassi[1772]. Η απόδοση, όμως, του εξαπτέρυγου κάτω από τη δόξα, προέρχεται από την απεικόνιση του Οίκου σε φορητές εικόνες, στις οποίες εικονίζεται ο Χριστός Εμμανουήλ να κάθεται σε θρόνο αποτελούμενο από Χερουβείμ και Σεραφείμ, ενώ Εξαπτέρυγα ή Τροχοί έχουν τη χρήση υποποδίου[1773].

Στην Κοίμηση Βατσουνιάς εικονίζεται η Παναγία Βρεφοκρατούσα[1774] σε έναν εικονογραφικό τύπο παρόμοιο με αυτόν της εικόνας της Κύθνου[1775]. Στην Κοίμηση Κερασοχωρίου ο ζωγράφος επηρεάζεται από φορητές εικόνες όπως αυτή της Ι.Μ. Ελεούσας Ιωαννίνων[1776]. Στην Ι.Μ. Σπηλιάς

[1763] Η απεικόνιση, στην Ι.Μ. Δομιανών και στον Μάραθο, της σκηνής εντός αγροτικού τοπίου, αντί του συνηθισμένου αστικού, παρατηρείται προηγουμένως στο καθολικό της Ι.Μ. Ρεντίνας (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 283).

[1764] Ο ίδιος εικονογραφικός τύπος αναφέρεται και στην Ερμηνεία (149).

[1765] Βλ. τις Τράπεζες των Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας και Δοχειαρίου, την Παναγία Σοφικού (Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., ό.π., πίν. 122, 146 και 195 αντίστοιχα), τις Ι.Μ. Δουσίκου και Κορώνας (αδημοσίευτες παραστάσεις), το παλαιό καθολικό της Ι.Μ. Αγίου Στεφάνου (Vitaliotis I., Saint - Ettienne, 234 κ.ε., πίν. 104), το παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ (Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 165 - 166, πίν. 68) και την Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 282 - 283).

[1766] Trypanis C., Byzantine Cantica, 36.

[1767] Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., Οι μικρογραφίες, 82 - 83.

[1768] Patzold Akathistos Hymnos, πίν. 101.

[1769] Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., ό.π., 82.

[1770] Babic G., Cozia, πίν. 1.

[1771] Millet G., Athos, πίν. 155.1.

[1772] Αδημοσίευτη παράσταση.

[1773] Βλ. τις φορητές εικόνες της Ι.Μ. Ελεούσας Ιωαννίνων, της Ι.Μ. Οδηγήτριας Καινούριου Κρήτης και του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών (Χαλκιά Ε., Εικόνα Οδηγήτριας, 415, πίν. 1, 10 και 19 αντίστοιχα). Επίσης, στην Παναγία Σοφικού (Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., ό.π., πίν. 195).

[1774] Πρόκειται για τον πρώτο εικονογραφικό τύπο του Οίκου σύμφωνα με την κατάταξη της Ασπρά - Βαρδακάκη (ό.π., 82).

[1775] Αλιπράντης Θ., Εικονογραφικαί παραλλαγαί, πίν.1.

[1776] Χαλκιά Ε., ό.π., 415, πίν. 1, όπου αναφορά σε άλλες φορητές εικόνες.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

εικονίζεται ο Χριστός ένθρονος και περιβαλλόμενος από αγγέλους και εξαπτέρυγα, σε έναν εικονογραφικό τύπο που έλκει την καταγωγή του από τον αντίστοιχο των Ι.Μ. Κορώνας[1777] και Αγίου Στεφάνου[1778], αν και στον τελευταίο ο Κύριος εικονίζεται στο αριστερό άκρο της σκηνής. Τέλος, στην Κοίμηση Πετροχωρίου, στις Ι.Μ. Κώστη και Δομιανών και στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Μάραθο (εικ. 491), ακολουθείται ο περισσότερο διαδεδομένος στη μεταβυζαντινή εποχή εικονογραφικός τύπος[1779] (4ος[1780]) με την απεικόνιση, δηλαδή, του Χριστού Εμμανουήλ[1781].

Οίκος ΙΖ΄ (εικ. 200): Στο κέντρο της παράστασης εικονίζεται η Θεοτόκος, ένθρονη, Βρεφοκρατούσα, να περιβάλλεται από πλήθος ρητόρων, εκ των οποίων μερικοί φέρουν τα χαρακτηριστικά σκιάδια των ψαλτών, ενώ δύο από αυτούς κρατούν στα χέρια τους από ένα ψάρι. Ο χώρος ορίζεται με τείχος και πολυόροφα οικοδομήματα. Στην επιγραφή αναγράφεται: «ΡΗΤΟΡΑΣ ΠΟΛΥΦΘΟΓΓΟΥΣ»[1782].

Η απεικόνιση της Βρεφοκρατούσας Παναγίας, ένθρονης[1783], ακολουθεί έναν εικονογραφικό τύπο διαδεδομένο σε ικανό αριθμό μνημείων[1784]. Ενδιαφέρον ωστόσο παρουσιάζουν οι ρήτορες. Οι πίλοι που φορούν, είναι ενδεικτικοί ψαλτών[1785], απαντώνται προηγουμένως στον αντίστοιχο Οίκο του κώδικα Garrett 13[1786] και προέρχονται από απεικονίσεις ψαλτών, όπως για παράδειγμα, στον Οίκο ΚΓ΄ της Ι.Μ. Κορώνας[1787], της τράπεζας της Ι.Μ. Δοχειαρίου[1788] και του κώδικα Garrett 13[1789]. Τα ψάρια δε που κρατούν στα χέρια δύο από αυτούς, απαντώνται προηγουμένως στις Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών και Κορώνας και αποτελούν μία όχι συχνή εικονογραφική λεπτομέρεια. Καθώς η σκηνή αναφέρεται στην αδυναμία της (θύραθεν) σοφίας να κατανοήσει το μυστήριο της Αμώ-

---

[1777] Αδημοσίευτη παράσταση.

[1778] Vitaliotis I., Saint - Ettienne, 239 κ.ε., πίν. 105.

[1779] Ερμηνεία, 150.

[1780] Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., ό.π., 86.

[1781] Βλ. τις τράπεζες των Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας , Δοχειαρίου και Χιλανδαρίου (Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., Οι μικρογραφίες, πίν. 123, 147 και 171 αντίστοιχα). Επίσης, στην Κοίμηση Καλαμπάκας και στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ (Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 166 - 168, πίν. 141και 68 αντίστοιχα).

[1782] Trypanis C., Byzantine Cantica, 36 - 37.

[1783] Για τους εικονογραφικούς τύπους με τους οποίους αποδίδεται η Παναγία στο συγκεκριμένο Οίκο, ένθρονη ή όρθια στον τύπο της Κυριώτισσας βλ. Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., ό.π., 87 κ.ε.

[1784] Στις τράπεζες των Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας και Δοχειαρίου, στην Παναγία Σοφικού (Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., ό.π., πίν. 124, 148 και 196 αντίστοιχα), στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 361), στις Ι.Μ. Δυοσίκου και Κορώνας (αδημοσίευτες παραστάσεις), στο Backovo (Penkova B., Mural Paintings, πίν. 3), στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ (Σαμπανίκου Ε., ό.π., 168 κ.ε., πίν. 69) και στην Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 283).

[1785] Ζίας Ν., Byzantine Cantors, 233 κ.ε.

[1786] Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., ό.π., 87 κ.ε., πίν. 52.

[1787] Αδημοσίευτη παράσταση.

[1788] Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., ό.π., πίν. 154.

[1789] Ό.π., πίν. 58.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

μου Συλλήψεως[1790], τα ψάρια στα χέρια των ρητόρων αισθητοποιούν τον αναφερόμενο στην αδυναμία τους στίχο[1791].

Στα υπόλοιπα μνημεία της περιοχής[1792] ακολουθείται, επίσης, ο εικονογραφικός τύπος της ένθρονης βρεφοκρατούσας Παναγίας[1793]. Στην Κοίμηση δε Βατσουνιάς και στην Κοίμηση Κερασοχωρίου συναντούμε τους ιχθείς στα χέρια των ρητόρων. Στην Ι.Μ. Δομιανών (εικ. 479) και στο Μάραθο η Παναγία παριστάνεται όχι στο κέντρο αλλά στο άκρο της σκηνής, ενώ τα οικοδομήματα και το δάπεδο παραπέμπουν σε έργα της δυτικής τέχνης.

Οίκος ΙΗ΄ (εικ. 201): Ερχόμενος από τα αριστερά ο Χριστός, εντός δόξας και κρατώντας σταυρό στο αριστερό του χέρι, με το δεξιό έλκει τον Αδάμ από το σπήλαιο του Άδη, ενώ πίσω από τον Πρωτόπλαστο ακολουθεί η Εύα και πλήθος άλλων μορφών. Στο επάνω μέρος η επιγραφή: «ΣΩΣΑΙ ΘΕΛΩΝ̃ ΤΟΝ ΚΟΣΜΟΝ»[1794].

Ο εικονογραφικός τύπος της Εις Άδου Καθόδου, της παράστασής μας, χρησιμοποιείται στον αντίστοιχο Οίκο ικανού αριθμού έργων, όπως σε Αθωνικά μνημεία[1795], στις Ι.Μ. Δουσίκου και Κορώνας[1796], στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ[1797], στο παλαιό καθολικό της Ι.Μ. Αγίου Στεφάνου[1798] και σε μνημεία του 17ου αιώνα της περιοχής των Αγράφων[1799]. Επιμέρους δε στοιχεία, όπως ο σταυρός που κρατά ο Χριστός, συνδέουν τη σκηνή με έργα της εντοίχιας ζωγραφικής[1800] αλλά και φορητών εικόνων[1801].

Στην Κοίμηση Βατσουνιάς, στην Κοίμηση Κερασοχωρίου, στην Κοίμηση Πετροχωρίου και στις Ι.Μ. Κώστη και Σπηλιάς απαντάται ο ίδιος με την παράστασή μας τύπος με μικρές επουσιώδεις διαφορές. Από τις παραπάνω σκηνές ξεχωρίζει αυτή της Βατσουνιάς (εικ. 337), όπου ο Άδης και ο Σατανάς, πίσω από πρισματικής μορφής όρη, παρακολουθούν τα τεκταινόμενα. Ο συγκεκριμένος αυτός εικονογραφικός τύπος του Οίκου της Βατσουνιάς προέρχεται από φορητές εικόνες που εικονογραφούν το Σύμβολο της Πίστεως[1802], συγκεκριμένα το αντίστοιχο της παρά-

---

[1790] Ό.π., 87.

[1791] «*Ρήτορας πολυφθόγγους ὡς ἰχθύας ἀφώνους*», Trypanis C., ό.π., 36.

[1792] Στην Κοίμηση Πετροχωρίου ο 17ος Οίκος παραλείπεται λόγω έλλειψης χώρου.

[1793] Ερμηνεία, 150.

[1794] Trypanis C., Byzantine Cantica, 37.

[1795] Στις Τράπεζες των Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας, Δοχειαρίου και Χιλανδαρίου (Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., Οι μικρογραφίες, πίν. 125, 149 και 173 αντίστοιχα. Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 249 - 250).

[1796] Αδημοσίευτες παραστάσεις.

[1797] Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 169 - 170, πίν. 69, όπου αναφορά και σε άλλους ναούς της πεδικής Θεσσαλίας.

[1798] Vitaliotis I., Saint - Etienne, 246 κ.ε., πίν. 106.

[1799] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 284.

[1800] Βλ. τον αντίστοιχο Οίκο στο νότιο εξωνάρθηκα του ναού του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης (1720) (αδημοσίευτη παράσταση).

[1801] Πρβλ. τις φορητές εικόνες της Ι.Μ. Ελεούσας Ιωαννίνων, της Ι.Μ. Οδηγήτριας Καινούριου Κρήτης και του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών (Χαλκιά Ε., Εικόνα Οδηγήτριας, 415 - 416, πίν. 1, 10 και 19 αντίστοιχα).

[1802] Βλ. τις φορητές εικόνες της Ακαδημίας Αθηνών (β μισό 17ου αι.), της Κιμώλου (β΄ μισό 17ου αι.) και της Κύθνου (18ος αι.) (Ρηγόπουλος Ι., Φλαμανδικές επιδράσεις, 225 κ.ε., ειδ. 270 - 271, πίν. 150, 169 και 183 αντίστοιχα). Πρβλ. τον αντίστοιχο Οίκο της φορητής εικόνας της Κύθνου (Αλιπράντης Θ., Εικονογραφικαί παραλλαγαί, πίν. 1).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

στασής μας πέμπτο άρθρο, δανειζόμενες το σχήμα από δυτικά χαρακτικά[1803]. Τέλος, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι Οίκοι της Ι.Μ. Δομιανών (εικ. 479) και του ναού του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Μάραθο, όπου ακολουθείται ο εικονογραφικός τύπος που συστήνει ο Διονύσιος ο εκ Φουρνά[1804], με το Χριστό, δηλαδή, να απευθύνεται στους Μαθητές.

Οίκος ΙΘ΄ (εικ. 202): Στο κέντρο της σκηνής, εικονίζεται η Θεοτόκος, ένθρονη, Βρεφοκρατούσα να περιστοιχίζεται από νεαρές κοπέλες. Το βάθος καταλαμβάνεται από υψηλά οικοδομήματα, ενώ στο επάνω μέρος βρίσκεται η επιγραφή: «ΤΕΙΧΟΣ ΕΙ ΤΟΝ ΠΑΡΘΕΝΟΝ»[1805].

Οι απεικόνιση της ένθρονης[1806] Βρεφοκρατούσας Παναγίας δεν είναι συχνή και απαντάται προηγουμένως στο Humor[1807]. Καθώς η χρονική και γεωγραφική απόσταση είναι αρκετά μεγάλη το πιθανότερο είναι ο ζωγράφος να επανέλαβε τον εικονογραφικό τύπο του 17ου Οίκου του ιδίου ναού, χωρίς, όμως, να αποκλείεται και επιρροή του προαναφερθέντος μνημείου μέσω κάποιας ενδιάμεσης εικόνας ή εντοίχιου έργου. Οι στάσεις και οι ενδυμασίες των παρθένων και, επιπλέον, ο τρόπος πρόσδεσης του μανδύα της μίας κοπέλας, συνδέουν την παράστασή μας με έργο της Κρητικής Σχολής και ειδικά με την Ι.Μ. Δοχειαρίου[1808].

Στην Ι.Μ. Σπηλιάς εικονίζεται η Παναγία, όρθια και χωρίς το Χριστό, σε έναν εικονογραφικό τύπο όμοιο με αυτόν της Καταπολιανής Πάρου[1809], της Ι.Μ. Ξηροποτάμου[1810] και της φορητής εικόνας του αγίου Ευσταθίου στο Άγιον Όρος[1811]. Στα υπόλοιπα μνημεία της περιοχής[1812] χρησιμοποιείται ο πλέον συχνός τύπος, της όρθιας Βρεφοκρατούσας Παναγίας[1813]. Στην Ι.Μ. Κώστη η Παναγία εικονίζεται στο αριστερό άκρο της σκηνής ακολουθώντας τον εικονογραφικό τύπο της

[1803] Βλ. το χαρακτικό του Jean Sadeler (1579). Ρηγόπουλος Ι., ό.π., 270 - 271, πίν. 200)

[1804] Ερμηνεία, 149. Πρβλ. τη μικρογραφία από του χειρόγραφο του Escorial (Velmans T., Une Illustration Inedite, 147 - 148, πίν. 20).

[1805] Trypanis C., ό.π., 37 - 38.

[1806] Η Παναγία εικονίζεται ένθρονη, χωρίς το Χριστό στην αγκαλιά της, στην Ι.Μ. Ολυμπιώτισσας (Constantinides E., Panagia Olympiotissa, 157, πίν. 86β), και στα χειρόγραφα της Μόσχας και του Escorial (Ό.π., 157, Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., Οι μικρογραφίες, 94, όπου και σχετική βιβλιογραφία).

[1807] Henry P., Moldavie du Nord, πίν. XLIII, Vasiliu A., Monasteres du Moldavie, πίν. 70.

[1808] Στην Ι.Μ. Δοχειαρίου η Παναγία εικονίζεται όρθια στον τύπο της Βλαχερνίτισσας (Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., ό.π., πίν. 150).

[1809] Ορλάνδος Α., Πάρος, 45, πίν. 21. Η σκηνή της Καταπολιανής διαφέρει ως προς την απεικόνιση μοναχών που περιστοιχίζουν την Παναγία.

[1810] Τσιγάρας Γ., Οι ζωγράφοι, 280.

[1811] Lafontaine - Dosogne J., L'Illustration, πίν. 22.

[1812] Ο Οίκος δεν εικονογραφείται, λόγω έλλειψης χώρου, στην Κοίμηση Πετροχωρίου.

[1813] Ο εικονογραφικός αυτός τύπος συμφωνεί με τις οδηγίες της Ερμηνείας (149). Ενδεικτικά, στις τράπεζες των Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας και Χιλανδαρίου (Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., ό.π., πίν. 126 και 174 αντίστοιχα. Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 250), στην Παναγία Σοφικού (Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., ό.π., πίν. 198), στην Ι.Μ. Κορώνας (αδημοσίευτη παράσταση), στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ (Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 171 - 172, πίν. 70), στο παλαιό καθολικό της Ι.Μ. Αγίου Στεφάνου (Vitaliotis I., Saint - Etienne, 250 κ.ε., πίν. 107 - 109), στην Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 284, πίν. 153) και στο ναό των Αρχαγγέλων στο Arbanassi (αδημοσίευτη παράσταση).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Ι.Μ. Πέτρας[1814]. Επιπλέον, στον ίδιο ναό και στην Κοίμηση Κερασοχωρίου οι κοπέλες κρατούν στα χέρια τους λαμπάδες, λεπτομέρεια που απαντάται, επίσης, σε φορητές εικόνες[1815].

Οίκος Κ΄ (εικ. 203): Στο κέντρο της σκηνής εικονίζεται ο Χριστός ένθρονος να περιστοιχίζεται από πλήθος Ιεραρχών, με κορυφαίους του Τρεις Ιεράρχες[1816]. Στην επιγραφή αναγράφεται το χωρίο του Οίκου: «ΥΜΝΟΣ ΑΠΑΣ ΗΤΑΤΑΙ»[1817].

Ο ζωγράφος, για την απόδοση του Οίκου ακολουθεί πρότυπο ανάλογο αυτού της Ι.Μ. Δοχειαρίου[1818], της Σκήτης της Ι.Μ. Ξενοφώντος[1819], της Καταπολιανής Πάρου[1820], του ναού των Αρχαγγέλων στο Arbanassi[1821] και φορητής εικόνας Επί Σοι Χαίρει του Πουλάκη[1822].

Παρόμοια εἰκονίζεται ο Οίκος στην Ι.Μ. Σπηλιάς και στην Κοίμηση Πετροχωρίου (εικ. 381). Στην Κοίμηση Βατσουνιάς, ο Χριστός κάθεται σε θρόνο αποτελούμενο από Εξαπτέρυγα και Τροχούς, εντός αιωρούμενης δόξας που κρατούν άγγελοι[1823]. Παραλλαγή της απεικόνισης αυτής αποτελεί η σκηνή της Κοίμησης Κερασοχωρίου, όπου ο Χριστός εικονίζεται εντός δόξας αλλά στο μέσον της παράστασης, όπως και στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών[1824]. Στην Ι.Μ. Κώστη ακολουθείται εικονογραφικός τύπος που έλκει την καταγωγή του από τα Αθωνικά μνημεία[1825], ενώ απαντάται, επίσης, στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ[1826] και στην Ι.Μ. Πέτρας[1827]. Μία άλλη παράδοση ακολουθούν οι ζωγράφοι της Ι.Μ. Δομιανών και του ναού του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Μάραθο, που απεικονίζουν το Χριστό στον ουρανό εντός νεφέλης και δορυφορούμενο από δύο αγγέλους, ενώ στο κατώτερο τμήμα δύο όμιλοι Ιεραρχών, έχοντας στο μέσον Αγία Τράπεζα, κοιτούν προς το μέρος Του. Πρόκειται για εικονογραφικό τύπο που χρησιμοποιείται προη-

---

[1814] Σδρόλια Στ., ό.π., 284, πίν. 153.

[1815] Πρβλ. τις φορητές εικόνες της Ι.Μ. Ελεούσας Ιωαννίνων, της Ι.Μ. Οδηγήτριας Καινούριου Κρήτης, του Βυζαντινού Μουσείου, της Συλλογής Βαλλιάνου Κεφαλονιάς (Χαλκιά Ε., Εικόνα Οδηγήτριας, 416, πίν. 1, 10, 19 και 24 αντίστοιχα) και του Στέφανου Τζανκαρόλα από την Ι.Μ. Σισίων Κεφαλονιάς (Κεφαλονιά 1, πίν. 8).

[1816] Για την παρουσία των Τριών Ιεραρχών βλ. Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., ό.π., 96 - 97.

[1817] Trypanis C., Byzantine Cantica, 38.

[1818] Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., ό.π., πίν. 151.

[1819] Millet G., Athos, πίν. 264. 1.

[1820] Ορλάνδος Α., Πάρος, 45 - 46, πίν. 22.

[1821] Αδημοσίευτη παράσταση.

[1822] Ξυγγόπουλος Α., Μουσείο Μπενάκη, πίν. 27.

[1823] Πρβλ., ενδεικτικά, την Παναγία Σοφικού (Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., ό.π., πίν. 199) και τις φορητές εικόνες της Ι.Μ. Ελεούσας Ιωαννίνων, της Ι.Μ. Οδηγήτριας Καινούριου Κρήτης (Χαλκιά Ε., Εικόνα Οδηγήτριας, 416, πίν. 1 και 10) και της Κύθνου (Αλιπράντης Θ., Εικονογραφικαί παραλλαγαί, πίν. 1).

[1824] Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 167. Επίσης, στην Ι.Μ. Ξηροποτάμου και στη Σκήτη της Αγίας Άννας (Τσιγάρας Γ., Οι ζωγράφοι, 280, πίν. 137α και 173α).

[1825] Στις Τράπεζες των Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας, Δοχειαρίου και Χιλανδαρίου (Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., Οι μικρογραφίες, 98, πίν. 127, 151 και 175 αντίστοιχα).

[1826] Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 172 - 173, πίν. 70.

[1827] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 285 - 286, πίν. 153.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

γουμένως από το μικρογράφο του κώδικα Garrett 13[1828] και προτείνεται, με μικρές διαφοροποιήσεις από τον Διονύσιο τον εκ Φουρνά[1829].

Οίκος ΚΑ΄ (εικ. 204): Στα αριστερά της σκηνής, η Παναγία, εντός δόξας, κρατά στα χέρια της λαμπάδα και στρέφεται προς μία ομάδα ανθρώπων που βρίσκονται εντός σπηλαίου[1830]. Η επιγραφή αναφέρει το αντίστοιχο χωρίο: «ΦΩΤΟΔΟΧΟΝ ΛΑΜΠΑΔΑ»[1831].

Η απεικόνιση της Θεοτόκου να κρατά στα χέρια της λαμπάδα εικονογραφεί τους πρώτους στίχους του Οίκου και αποτελεί, η παράστασή μας, παραλλαγή του εικονογραφικού τύπου της Ι.Μ. Δοχειαρίου, όπου ανάμεσα στην Παναγία και στους «εν σκότει» υπάρχει μία λαμπάδα[1832]. Παρόμοια θα απεικονιστεί στην Ι.Μ. Σπηλιάς και στο νότιο εξωνάρθηκα του ναού του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης[1833], με τη διαφορά ότι στον πρώτο ναό συνοδεύεται από αγγέλους, ενώ στο δεύτερο η δόξα φέρεται από δύο αγγέλους. Στην Κοίμηση Κερασοχωρίου, επίσης, ακολουθείται παραπλήσιος εικονογραφικός τύπος με τη διαφορά ότι η Παναγία κρατά στην αγκαλιά της το Χριστό, ενώ και η δόξα έχει το σχήμα φλόγας. Στην Κοίμηση Πετροχωρίου (εικ. 381) και στην Ι.Μ. Κώστη ανάμεσα στη Βρεφοκρατούσα Παναγία και στους «εν σκότει» παριστάνεται μία λαμπάδα, εικονογραφικός τύπος ανάλογος των Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας[1834] και Κορώνας[1835]. Ένα διαφορετικό εικονογραφικό τύπο[1836] αντιπροσωπεύουν οι Οίκοι της Ι.Μ. Δομιανών και του ναού του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Μάραθο, εικονίζοντας την ίδια την Παναγία ως Φωτοδόχο λαμπάδα[1837]. Τέλος, στην Κοίμηση Βατσουνιάς, η Βρεφοκρατούσα Παναγία εικονίζεται εντός κρήνης, σε εικονογραφικό τύπο ανάλογο αυτού της φορητής εικόνας της Κύθνου[1838].

Οίκος ΚΒ΄ (εικ. 205): Στο μέσον της σκηνής, ο όρθιος Χριστός, σε κατενώπιον στάση, κρατά στα χέρια του και σχίζει ειλητό, σχήματος V,επάνω στο οποίο αναγράφεται η φράση «ΚΑΙ ΣΧΙ-

---

[1828] Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., ό.π., 96 κ.ε., πίν. 21, όπου αναφορά σε μνημεία του 14ου αιώνος και σχετική βιβλιογραφία.

[1829] Ερμηνεία, 149.

[1830] Για τους εικονογραφικούς τύπους με τους οποίους αποδίδεται ο 21ος Οίκος Βλ. Ξυγγόπουλος Α., Η Φωτοδόχος Λαμπάς, 21 κ.ε.

[1831] Trypanis C., Byzantine Cantica, 38.

[1832] Η σκηνή της Ι.Μ. Δοχειαρίου διαφέρει ως προς την απεικόνιση του Χριστού στη φλόγα της λαμπάδας. Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., Οι μικρογραφίες, 102, πίν. 152.

[1833] Αδημοσίευτη παράσταση.

[1834] Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., Οι μικρογραφίες, πίν. 128.

[1835] Αδημοσίευτη παράσταση.

[1836] Ο ίδιος εικονογραφικός τύπος προτείνεται από τον Διονύσιο τον εκ Φουρνά (Ερμηνεία, 150).

[1837] Για τον εικονογραφικό αυτόν τύπο βλ. Ξυγγόπουλος Α., Η Φωτοδόχος Λαμπάς, 324 - 325, όπου και σχετικά παραδείγματα. Πρβλ. τη σκηνή του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ (Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 173 - 174, πίν. 71) και της Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 286, πίν. 154).

[1838] Αλιπράντης Θ., Εικονογραφικαί παραλλαγαί, παραλλαγαί, πίν. 1. Η σκηνή αισθητοποιεί τους στίχους 12 - 15 του Ακαθίστου Ύμνου (Trypanis C., Byzantine Cantica, 38). Για την εικονογραφική αυτή παραλλαγή, Ξυγγόπουλος Α., ό.π., 326 - 327.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΣΑΣ ΤΟ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΟΝ»[1839]. Από τα δύο άκρα προσέρχονται προς Αυτόν οι Απόστολοι. Το βάθος της παράστασης ορίζεται με οικοδομήματα εκ των οποίων το κεντρικό, στο ύψος του Χριστού, φέρει θόλο. Στο επάνω μέρος η επιγραφή: «ΧΑΡΙΝ ΔΟΥΝΑΙ ΘΕΛΗΣΑΣ»[1840].

Η απόδοση του 22ου Οίκου με το σχίσιμο του χειρογράφου από το Χριστό αποτελεί τον πλέον διαδεδομένο εικονογραφικό τύπο, απαντώμενο ήδη από τον 14ο αιώνα [1841]. Η στάση του Χριστού ακολουθεί τον καθιερωμένο τύπο, όπως αυτός απαντάται σε πλήθος έργων[1842]. Διαφέρει, ωστόσο, η αναγραφή κειμένου του χειρογράφου καθώς, συνήθως, αυτό μιμείται διακοσμητική ψευδοαραβική γραφή[1843]. Ανάλογη της παράστασής μας λεπτομέρεια παρατηρείται στην Ι.Μ. Κορώνας και στο ναό του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου Βραγγιανών Ευρυτανίας[1844]. Η απεικόνιση δε των Αποστόλων, αντί άλλων προσώπων, δεν απαντάται συχνά, παρόλο που οι όμιλοι που περιστοιχίζουν το Χριστό, στη συγκεκριμένη σκηνή, δεν έχουν κάποια παγιωμένη, εικονογραφικά, ιδιότητα[1845]. Η παρουσία τους, επίσης, στη Sucevita[1846], στο ναό των Αρχαγγέλων στο Arbanassi[1847] και στην Ι.Μ. Φανερωμένης Σαλαμίνας[1848] υποδεικνύει την ύπαρξη συγκεκριμένου προτύπου, η απαρχή του οποίου θα πρέπει να αναζητηθεί στην Μονή Marko[1849]. Ωστόσο, όρθιες μορφές πιστών εικονίζονται επίσης, στο λατινικό παρεκκλήσιο στην Ι.Μ. Αγίου Ιωάννη του Λαμπαδιστή στον Καλοπαναγιώτη Κύπρου[1850], στην Ι.Μ. Μαρδακίου[1851], στο παλαιό καθολικό της Ι.Μ. Αγίου Στεφάνου[1852] και στην τράπεζα της Ι.Μ. Χιλανδαρίου[1853]. Ως προς τα αρχιτεκτονήματα, το τρουλλαίο κτίριο

[1839]Trypanis C., ό.π., 39, στ. 5. Για την προέλευση, το περιεχόμενο και τη θεολογική ερμηνεία του χειρογράφου βλ., Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., ό.π.,104 κ.ε.

[1840] Trypanis C., ό.π., 38 - 39.

[1841] Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., ό.π., 106 κ.ε., όπου και αναφορά έργων στα οποία διαφοροποιείται ο εικονογραφικός τύπος με τον οποίο αποδίδεται ο Οίκος.

[1842] Στις τράπεζες των Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας, Δοχειαρίου και Χιλανδαρίου, στην Παναγία Σοφικού (Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., ό.π., 106 - 107, πίν. 129 και153, αντίστοιχα), στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 168), στις Ι.Μ. Δουσίκου και Κορώνας (αδημοσίευτες παραστάσεις) στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ (Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 174 - 176, πίν. 71), στο παλαιό καθολικό της Ι.Μ. Αγίου Στεφάνου (Vitaliotis I., Saint - Etienne, 263 κ.ε., πίν. 113) και στην Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 286 - 287, πίν. 154)

[1843] Για παράδειγμα, στις Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών, Δουσίκου και Κορώνας , στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ και στην Ι.Μ. Πέτρας.

[1844] «Το του Αδάμ χειρόγραφον». Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 287.

[1845] Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., ό.π., 106 - 107, όπου και σχετικά παραδείγματα.

[1846] Henry P., Moldavie du Nord, πίν. LXV.

[1847] Αδημοσίευτη παράσταση.

[1848] Καλοκύρης Κ., Η Θεοτόκος, πίν. 284.

[1849] Patzold A., Der Akathistos Hymnos πίν. 110.

[1850] Frigerio - Zeniou S., L'Art Italobyzantine, 161 - 162, πίν. 120.

[1851] Καλοκύρης Κ., Βυζαντιναί Εκκλησίαι, πίν. 150β.

[1852] Vitaliotis I., ό.π., 261 - 263, πίν. 113.

[1853] Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., ό.π., πίν. 177.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

συνδέει την παράστασή μας τόσο με έργα εντοίχιας ζωγραφικής[1854], όσο και με φορητές εικόνες[1855].

Στα υπόλοιπα μνημεία της περιοχής απαντάται ο ίδιος εικονογραφικός τύπος με τη διαφορά ότι εκατέρωθεν του Χριστού εικονίζονται γονατιστές μορφές πιστών[1856]. Διαφέρει μόνο ο Οίκος της Κοίμησης Βατσουνιάς, όπου αποδίδεται ο Χριστός, εντός αιωρούμενης δόξας, να κρατά σταυρό και ειλητό, ενώ στο έδαφος πιστοί ατενίζουν προς Αυτόν. Παρόμοια απεικόνιση απαντάται στη φορητή εικόνα της Κύθνου[1857].

Οίκος ΚΓ΄ (εικ. 206): Στο κέντρο της σκηνής, η όρθια Βρεφοκρατούσα Παναγία περιβάλλεται από Ιεράρχες που κρατούν ανοικτούς κώδικες. Το βάθος της σκηνής ορίζεται από οικοδομήματα και κιβώριο Τράπεζας. Η σκηνή επιγράφεται: «ΨΑΛΛΟΝΤΕΣ ΣΟΥ ΤΟΝ ΤΟΚΟΝ»[1858].

Η απεικόνιση της όρθιας Βρεφοκρατούσας Παναγίας να περιστοιχίζεται από Ιεράρχες απαντάται, κυρίως[1859], σε φορητές εικόνες όπως σε αυτές της των Ι.Μ. Ελεούσας Ιωαννίνων και Οδηγήτριας Καινούριου Κρήτης[1860] και του Ιωάννη Καρύδη στην Κεφαλονιά[1861]. Ως προς τους Ιεράρχες[1862], οι μορφές τους ταυτίζονται με τους Γρηγόριο το Θεολόγο, Ιωάννη το Χρυσόστομο, Βασίλειο τον Ουρανοφάντωρ και Αθανάσιο Αλεξανδρείας. Το τείχος με τους δύο πύργους, που εικονογραφούν τους στίχους 12 και 13[1863], και το κιβώριο που αισθητοποιεί τους στίχους 6 και 8[1864], συναντώνται, κυρίως, σε έργα της μνημειακής ζωγραφικής[1865], χωρίς να αποκλείεται η απεικόνι-

---

[1854] Στην Ι.Μ. Μαρδακίου, στο παλαιό καθολικό της Ι.Μ. Αγίου Στεφάνου, στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ, στην Ι.Μ. Χιλανδαρίου και στο ναό των Αρχαγγέλων στο Arbanassi.

[1855] Ενδεικτικά, στις φορητές εικόνες της Συλλογής Βελιμέζη (Χατζηδάκη Ν., Συλλογή Βελιμέζη, 159, πίν. 71), της Ι.Μ. Ελεούσας Ιωαννίνων, της Ι.Μ. Οδηγήτριας Καινούριου Κρήτης και του Βυζαντινού Μουσείου (Χαλκιά Ε., Εικόνα Οδηγήτριας, 417, πίν. 18, 10 και 19 αντίστοιχα). Στις εικόνες αυτές οι πιστοί εικονίζονται γονατιστοί.

[1856] Πρόκειται για την Κοίμηση Κερασοχωρίου, την Κοίμηση Πετροχωρίου, τις Ι.Μ. Σπηλιάς, Κώστη και Δομιανών και το ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Μάραθο. Η απεικόνιση του Οίκου στους δύο τελευταίους ναούς είναι αυτή που μπορεί να ταυτιστεί με αυτήν της Ερμηνείας (150), σε σχέση με τους υπόλοιπους ναούς, καθώς, εκτός των άλλων, στο χειρόγραφο αναγράφεται «Το του Αδάμ χειρόγραφον», λεπτομέρεια που προτείνει ο Διονύσιος ο εκ Φουρνά.

[1857] Αλιπράντης Θ., Εικονογραφικαί παραλλαγαί, 383, πίν. 1, όπου και θεολογική ερμηνεία του εικονογραφικού τύπου.

[1858] Trypanis C., Byzantine Cantica, 39.

[1859] Πρβλ. την παράσταση της Τράπεζας της Ι.Μ. Χιλανδαρίου, όπου, όμως, η Παναγία περιστοιχίζεται από ψάλτες (Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., Οι μικρογραφίες, 109, πίν. 178) και στο καθολικό της Ι.Μ. Βατοπαιδίου (1704) (Παπάγγελος Ι., Οι μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, 289, πίν. 250).

[1860] Χαλκιά Ε., Εικόνα Οδηγήτριας, 417, πίν. 1 και 10 αντίστοιχα.

[1861] Κεφαλονιά 2, πίν. 307.

[1862] «*Χαῖρε, καύχημα σεβάσμιον ἱερέων εὐλαβῶν*» (Trypanis C.,Byzantine Cantica, 39, στ. 11).

[1863] «*Χαῖρε τῆς ἐκκλησίας ὁ ἀσάλευτος πύργος, Χαῖρε, τῆς βασιλείας τό ἀπόρθητον τεῖχος*» (Trypanis C., Byzantine Cantica, 39).

[1864] «*Χαῖρε, σκηνή τοῦ Θεοῦ καί Λόγου, Χαῖρε, Κιβωτέ χρυσωθεῖσα τῷ πνεύματι*» (Trypanis C., Byzantine Cantica, 39).

[1865] Βλ., ενδεικτικά, την παράσταση στο Backovo (Tschilingirov A., Christlichen Mittelalters, πίν. 217 - 240) και στην τράπεζα της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας (Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., ό.π., 109, πίν. 130).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

σή τους και σε άλλα, όπως ο κώδικας Garrett 13[1866] και η φορητή εικόνα της Συλλογής Βελιμέζη[1867].

Στην Ι.Μ. Σπηλιάς χρησιμοποιείται παραπλήσιος εικονογραφικός τύπος με την Παναγία, ένθρονη Βρεφοκρατούσα να περιστοιχίζεται από πλήθος Ιεραρχών[1868]. Στην Κοίμηση Πετροχωρίου και στην Ι.Μ. Κώστη ακολουθείται το πρότυπο των Αθωνικών τραπεζών[1869] αλλά και των κοντινών καθολικών τών Ι.Μ. Δουσίκου[1870] και Πέτρας[1871]. Συνδυασμός των δύο προαναφερθέντων εικονογραφικών τύπων παρατηρείται στην Ι.Μ. Δομιανών και στο Μάραθο, όπου η Βρεφοκρατούσα Παναγία εικονίζεται ένθρονη και απέναντί της πλήθος Ιεραρχών και ψαλτών μπροστά από το οποίο εικονίζεται νεαρός διάκος με θυμιατό[1872]. Ενδιαφέρον παρουσιάζει, επίσης, ο Οίκος στην Κοίμηση Βατσουνιάς με τη Βρεφοκρατούσα Θεοτόκο εντός δόξας και υπεράνω θολοσκέπαστου κτιρίου[1873], εκατέρωθεν του οποίου βρίσκονται Ιεράρχες, σε έναν εικονογραφικό τύπο όμοιο αυτού της εικόνας της Κύθνου[1874]. Παραλλαγή δε αυτού του τύπου αποτελεί η παράσταση της Κοίμησης Κερασοχωρίου με τη διαφορά ότι αποδίδεται σε κλειστό χώρο και παραλείπεται το κτίριο με το θόλο[1875].

Οίκος ΚΔ΄ (εικ. 207): Στα δεξιά της σκηνής επάνω σε προσκυνητάριο βρίσκεται φορητή εικόνα που εικονίζει την Παναγία Βρεφοκρατούσα, στον τύπο της Οδηγήτριας, ενώ απέναντι προσέρχεται προς αυτήν πλήθος αγίων με προεξάρχοντες τους Ιεράρχες Μέγα Βασίλειο και Ιωάννη το Χρυσόστομο. Στο επάνω μέρος η επιγραφή: «Ω ΠΑΝΥΜΝΗΤΕ ΜΗΤΕΡ»[1876].

Η εικονογραφική απόδοση του Οίκου με την απεικόνιση της φορητής εικόνας της Θεοτόκου αντί της ιδίας απαντάται σε ικανό αριθμό έργων, όπως στη Decani, στο Mateic, στην Μονή Marko[1877], στη Vatra Moldovitei[1878], στο ναό της Γεννήσεως του Χριστού στο Arbanassi[1879], στο παλαιό

[1866] Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., ό.π., 108, πίν. 24.

[1867] Στην εικόνα ακολουθείται διαφορετικός εικονογραφικός τύπος, με την Παναγία στο αριστερό άκρο της σκηνής (Χατζηδάκη Ν., Συλλογή Βελιμέζη, 159, πίν. 71).

[1868] Πρβλ. τους αντίστοιχους Οίκους της Τράπεζας της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας (Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., ό.π., πίν. 130) και του καθολικού της Ι.Μ. Ρεντίνας (Οικονόμου Γ., Η Ρεντίνα, πίν. 30), όπου, όμως, την Παναγία περιστοιχίζουν ψάλτες,στο πρώτο μνημείο, ενώ ψάλτες και Ιεράρχες στο δεύτερο.

[1869] Πρόκειται για τις Τράπεζες των Ι.Μ. Φιλοθέου, Εσφιγμένου, Χιλανδαρίου και Δοχειαρίου (Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 251).

[1870] Αδημοσίευτη παράσταση. Παρόμοια εικονογραφείται ο Οίκος στην Κοίμηση Καλαμπάκας και στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ (Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 176 - 177, πίν. 72).

[1871] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 287 - 288, πίν. 155.

[1872] Τον εικονογραφικό αυτόν τύπο προτείνει και η Ερμηνεία (150).

[1873] Η συγκεκριμένη απόδοση εικονογραφεί το δεύτερο στίχο του Οίκου: «*ὡς ἔμψυχον ναόν, θεοτόκε*» (Trypanis C., Byzantine Cantica, 39).

[1874] Αλιπράντης Θ., Εικονογραφικαί παραλλαγαί, πίν. 1.

[1875] Η σκηνή είναι όμοια με τον 24ο Οίκο της Παναγίας Σοφικού (Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., Οι μικρογραφίες, πίν. 203.

[1876] Trypanis C., ό.π., 39.

[1877] Patzold A., Der Akathistos Hymnos πίν. 50α, 76 α - β και 114 αντίστοιχα.

[1878] Henry P., Moldavie du Nord, πίν. LXII. 3.

[1879] Praschkov L., Arbanassi, πίν. 73.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

καθολικό της Ι.Μ. Αγίου Στεφάνου[1880], πιθανώς στην Καταπολιανή Πάρου[1881], στην Ι.Μ. Ρεντίνας[1882], σε ναούς του 17ου και 18ου αιώνα στη Μάνη[1883], στην Ι.Μ. Φανερωμένης Σαλαμίνας[1884], στο ναό της Κοιμήσεως Καπεσόβου (1761)[1885], και στη φορητή εικόνα της Σκοπέλου[1886]. Από τις παραπάνω παραστάσεις, ο ζωγράφος της Δρακότρυπας ακολουθεί τον εικονογραφικό τύπο της εικόνας της Σκοπέλου και της Ι.Μ. Φανερωμένης, τοποθετώντας την εικόνα στο άκρο της σκηνής[1887].

Ο ίδιος εικονογραφικός τύπος χρησιμοποιείται και στην Ι.Μ. Σπηλιάς, με τη διαφορά ότι οι Ιεράρχες είναι γονατιστοί. Στην Κοίμηση Βατσουνιάς, όπως προηγουμένως και στην εικόνα της Κύθνου[1888], αποδίδεται, η Παναγία, εντός νεφέλης, επάνω από πηγάδι[1889], εκατέρωθεν του οποίου βρίσκεται πλήθος γονατιστών ανθρώπων. Στην Κοίμηση Κερασοχωρίου παριστάνεται εντός δίσκου, στον τύπο της Βλαχερνίτισσας ενώ στο έδαφος, σε στάση δέησης, εικονίζονται πολλοί, αδιάγνωστοι λόγω φθοράς, άγιοι[1890]. Στην Ι.Μ. Κώστη, ο εικονογραφικός τύπος είναι παρόμοιος με αυτόν του 23ου Οίκου της Κοίμησης Βατσουνιάς. Στην Ι.Μ. Δομιανών και στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Μάραθο η Θεοτόκος, στον τύπο της Βλαχερνίτισσας, εικονίζεται εντός νεφέλης και επάνω από Αγία Τράπεζα, εκατέρωθεν της οποίας παριστάνονται Ιεράρχες[1891]. Τέλος, στην Κοίμηση Πετροχωρίου η ένθρονη Παναγία περιστοιχίζεται από Ιεράρχες και Βασιλείς, όπως στην Ι.Μ. Κορώνας[1892] και σύμφωνα με τις οδηγίες του Διονυσίου του εκ Φουρνά[1893].

Από τη μελέτη των Οίκων του Ακαθίστου οδηγούμαστε στο συμπέρασμα ότι ο Θεόδωρος δεν ακολούθησε κάποιο συγκεκριμένο, ως προς το σύνολο, πρότυπο αλλά συνδύασε εικονογραφικούς τύπους, άλλοτε σύγχρονούς του και άλλοτε παλαιότερους είτε από τον Ελληνικό, είτε από τον ευρύτερο Βαλκανικό χώρο, χαρακτηριστικό του εκλεκτισμού που τον διακρίνει. Στη μελέτη αυτή δεν συμπεριλάβαμε μία αδημοσίευτη φορητή εικόνα από το ναό του Αγίου Νικολάου Τσαριτσά-

---

[1880] Vitaliotis I., Saint - Etienne, 269 κ.ε., πίν. 24.

[1881] Ορλάνδος Α., Πάρος, 48 - 49, πίν. 26.

[1882] Οικονόμου Γ., Η Ρεντίνα, πίν. 31.

[1883] Στην Ι.Μ. Καβελλάρη (1688), στο ναό της Αγίας Παρασκευής στους Δολούς (1698) (Δρανδάκης Ν., Μεσσηνιακή Μάνη, 237, 219, πίν. 146α και 141β και αντίστοιχα) και στην Μεταμόρφωση Γέρμας (Μενενάκου Σ., Εντοίχια ζωγραφική, 192 - 193, πίν. 30β). Επίσης, στην Ι.Μ. Αγίας Τριάδος Θηρέας (1612) Κυνουριακού Άστρους (Γριτσόπουλος Τ., Μονή Αγίας Τριάδος, 348, πίν.40).

[1884] Καλοκύρης Κ., Η Θεοτόκος, πίν. 284.

[1885] Χατζηδάκης Μ., Έλληνες ζωγράφοι, 222, πίν. 82.

[1886] Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Κοίμηση της Παναγίας, 99, πίν. 99.

[1887] Επίσης, στην Ι.Μ. Καβελλάρη και στην Μεταμόρφωση Γέρμας. Στο ναό των Αρχαγγέλων στο Arbanassi (1760). Παρόμοιος εικονογραφικός τύπος χρησιμοποιείται για την απόδοση του 13ου Οίκου του Ακαθίστου (αδημοσίευτη παράσταση).

[1888] Αλιπράντης Θ., Εικονογραφικαί παραλλαγαί, πίν. 1.

[1889] Το πηγάδι έχει σχέση με τους στίχους 11, 12, 14 και 15 του 21ου Οίκου που παρομοιάζουν τη Θεοτόκο με πηγή ύδατος (Trypanis C., Byzantine Cantica, 38).

[1890] Παρόμοια αποδίδεται ο Οίκος στις φορητές εικόνες της Ι.Μ. Ελεούσας Ιωαννίνων, του Βυζαντινού Μουσείου, της Ι.Μ. Οδηγήτριας Καινούριου Κρήτης (Χαλκιά Ε., Εικόνα Οδηγήτριας, 417, πίν. 1, 10 και 19 αντίστοιχα).

[1891] Για το θέμα αυτό βλ. παραπάνω, σελ. 214.

[1892] Αδημοσίευτη παράσταση. Επίσης, στην Ι.Μ. Βλασίου Αγράφων (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 288).

[1893] Ερμηνεία, 150.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

νης, όπου εικονίζεται η Παναγία στον τύπο της Οδηγήτριας και περιμετρικά ο Ακάθιστος Ύμνος συμπεριλαμβανομένου και του Προοιμίου με την απεικόνιση της πολιορκίας της Κωνσταντινούπολης[1894]. Τόσο τα εικονογραφικά, όσο και τα τεχνοτροπικά στοιχεία της εικόνας μας οδηγούν στη διαπίστωση ότι αποτελεί έργο του ζωγράφου μας και ουσιαστικά αποτελεί αντίγραφο της εικονογράφησης του Ακαθίστου στην Ι.Μ. Δρακότρυπας, καθώς χρονολογείται στα 1762[1895]. Οι μεταξύ τους διαφορές είναι ελάχιστες, όπως, για παράδειγμα, η απουσία του αγγέλου, στον 8ο Οίκο της εικόνας και η μικρογραφική και λεπτολόγος διάθεση στην απόδοση των οικοδομημάτων σε σχέση με τα αντίστοιχα του εντοίχιου έργου.

Ο Βίος του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου[1896].

Η Γέννηση του Προδρόμου.

Στα δεξιά της σκηνής[1897] (εικ. 208) βρίσκεται η διαγώνια τοποθετημένη κλίνη της Ελισάβετ, η οποία κοιτά προς τα έξω, αποστρέφοντας το βλέμμα της από τα εντός της οικίας πρόσωπα, και δίπλα της στέκονται δύο θεραπαινίδες. Στο κέντρο εικονίζεται το λουτρό του βρέφους, το οποίο κρατά επάνω από περίτεχνο λουτήρα μία θεραπαινίδα, ενώ μία δεύτερη ρίχνει νερό από υδροχόη. Ο Ζαχαρίας, απομονωμένος στα δεξιά της σκηνής, είναι καθιστός και γράφει το όνομα του νεογέννητου. Το βάθος της παράστασης ορίζεται από κτίρια, ανάμεσα στα οποία κυριαρχεί η απεικόνιση ενός μεγάλου πεσσού. Στο επάνω μέρος η επιγραφή: «ΤΟ ΓΕΝΕΘΛΙΟΝ ΤΟΥ ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ».

Η απεικόνιση[1898] της Ελισάβετ να αποστρέφει το βλέμμα της κοιτώντας προς τα έξω έλκει την καταγωγή από έργα της παλαιολόγειας περιόδου[1899], ενώ θα τη συναντήσουμε κατά τον 17ο αιώνα στην Ι.Μ. Πέτρας[1900], στους ναούς του Αγίου Ζαχαρία Γράμμου[1901] και των Εισοδίων του Τσιατσαπά Καστοριάς[1902], καθώς και στην Ι.Μ. Προφήτη Ηλία Τυρνάβου[1903]. Ο τρόπος, όμως, με τον οποίο είναι σκεπασμένη η λεχώ, με το πορφυρό κάλυμμα να γυρνά κάτω από το σώμα της, ανταναklά την επιρροή έργων επηρεασμένων από τη δυτική τέχνη, όπως άλλωστε συμβαίνει με παρό-

[1894] Για την απεικόνιση της πολιορκίας της Κωνσταντινούπολης στο Προοίμιο του Ακαθίστου βλ., Lafontaine - Dosogne J., Prooimion, 448 κ.ε., Piltz G., Le Siege, 271 κ.ε.

[1895] Αντίστροφη περίπτωση, χρήσης, δηλαδή, εικόνας Ακαθίστου Ύμνου, ως προτύπου στην εντοίχια ζωγραφική, πιθανολογείται στην Ι.Μ. Ελεούσας Ιωαννίνων (Χαλκιά Ε., ό.π., 419).

[1896] Η απεικόνιση του Βίου του Προδρόμου είναι αρκετά συνοπτική περιλαμβάνοντας μόνο τις σκηνές της Γεννήσεως, της Σφαγής του Ζαχαρία και της Αποτομής του αγίου. Μεγαλύτερη ανάπτυξη του κύκλου παρατηρείται στον Άγιο Γεώργιο Ρεντίνας (τέσσερις σκηνές), στην Ι.Μ. Σπηλιάς (πέντε σκηνές) και στο παρεκκλήσιο του Προδρόμου της Ι.Μ. Κορώνας (οκτώ σκηνές). Η ύπαρξη στη Δρακότρυπα ναού αφιερωμένου στον άγιο, παρά την αποσπασματική κατάσταση του εικονογραφικού διάκοσμου, μας οδηγεί στην υπόθεση της απεικόνισης ενός αρκετά ανεπτυγμένου κύκλου (σήμερα σώζονται τρεις παραστάσεις).

[1897] Η παράσταση έχει απολεπιστεί σε βαθμό που δεν μας επιτρέπει την παρατήρηση λεπτομερειών.

[1898] Για την εικονογραφική απόδοση της σκηνής βλ. Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Γέννηση Παναγίας, 127 κ.ε., Κατσιώτη Α., Σκηνές Προδρόμου, 48 κ.ε.

[1899] Για παράδειγμα, στον Άγιο Κλήμεντα Αχρίδας (Millet - Frolow, Yougoslavie III, πίν. 1.2).

[1900] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 292, πίν. 157.

[1901] Μιχαϊλίδης Μ., Ο ναός του Αγίου Ζαχαρία, 82, πίν. 47α.

[1902] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 159, πίν. 7α.

[1903] Τούρτα Α., Οι ναοί, 200, πίν. 122α - β.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

μοιες παραστάσεις του προηγούμενου αιώνα στην ίδια περιοχή[1904]. Οι στάσεις, επίσης, των δύο όρθιων θεραπαινίδων απαντώνται σε φορητές εικόνες Γεννήσεως του Προδρόμου, όπως, για παράδειγμα σε αυτές του Πουλάκη[1905]. Σε παρόμοιες εικονογραφικές πηγές θα πρέπει, επίσης, να αναζητήσουμε το πρότυπο της απεικόνισης της σκηνής του λουτρού, με το γυμνό βρέφος μέσα στο λουτήρα[1906], της απόδοσης του Ζαχαρία[1907] αλλά και του πεσσού, με τον οποίον δημιουργείται μία λανθάνουσα αίσθηση τρίτης διάστασης[1908]. Τα κτίρια, όμως, του βάθους αλλά και η συνολική απόδοση του χώρου, σε συνδυασμό με την τοποθέτηση των επιμέρους προσώπων αντανακλούν περισσότερο την επιρροή έργων του βορειοελλαδικού χώρου, παρά την πλούσια σε δυτικά στοιχεία παράδοση των φορητών εικόνων της Επτανήσου.

Η συνδυαστική μεν αυτή αλλά και απλοποιημένη, ως προς το πρότυπό της, εικονογραφική απόδοση της Γεννήσεως του Προδρόμου, δεν απαντάται σε άλλο μνημείο της περιοχής. Αντίθετα, στο παρεκκλήσιο του Προδρόμου της Ι.Μ. Κορώνας ακολουθείται ο καθιερωμένος από τους ζωγράφους της Κρητικής Σχολής εικονογραφικός τύπος[1909]. Η ίδια παράδοση ακολουθείται και στην Ι.Μ. Σπηλιάς με τη διαφορά ότι η μαία που κρατά το βρέφος στην αγκαλιά της και το παρουσιάζει στην Ελισάβετ έλκει την καταγωγή από τη σκηνή της Γεννήσεως της Παναγίας[1910], ενώ απαντάται και σε Σερβικά χαρακτικά του 18ου αιώνα[1911].

Η Σφαγή του Προφήτη Ζαχαρία.

Ο προφήτης (εικ. 209) βρίσκεται γονατιστός στο έδαφος και με δεμένα τα χέρια, ενώ πίσω του ο δήμιος του πατά με το γόνατο την πλάτη καθώς του κόβει το λαιμό με μαχαίρι. Άγγελος Κυρίου κατέρχεται από τα δεξιά για να παραλάβει την ψυχή του Ζαχαρία. Πίσω από το σύμπλεγμα των δύο μορφών εικονίζεται το θυσιαστήριο με κιβώριο, ενώ το βάθος της παράστασης ορίζεται από τείχος με πύργο[1912]. Στην επιγραφή αναγράφεται: «Η ΣΦΑΓΗ ΤΟΥ ΠΡΟΦΗΤΟΥ ΖΑΧΑΡΙΟΥ).

[1904] Σδρόλια Στ., ό.π., 171, όπου και σχετικά παραδείγματα.

[1905] Ενδεικτικά βλ. τις φορητές εικόνες της Συλλογής Χαροκόπου (Κεφαλονιά 1, πίν. 57), του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Μαντζαβινάτων Κεφαλονιάς και των Ιωαννίνων (Ρηγόπουλος Ι., Θεόδωρος Πουλάκης, πίν. 87 και 109 αντίστοιχα).

[1906] Η απεικόνιση του βρέφους μέσα στο λουτήρα αναφέρεται και από την Ερμηνεία (175), η συνολική περιγραφή της οποίας έχει πολλές ομοιότητες με την παράστασή μας.

[1907] Η διαφορά με τις αντίστοιχες εικόνες του Πουλάκη, πλην των διαφόρων εικονογραφικών και τεχνοτροπικών χαρακτηριστικών, έγκειται στην τοποθέτηση του Ζαχαρία στα δεξιά της σκηνής.

[1908] Πρβλ. παρόμοια απεικόνιση πεσσού στη σκηνή της Γεννήσεως της Θεοτόκου από τη φορητή εικόνα του Επί Σοι Χαίρει του Πουλάκη, σήμερα στο Μουσείο Μπενάκη (Ρηγόπουλος Ι., ό.π., πίν. 52) και την εικόνα με θέμα τη Γέννηση του Προδρόμου του Ηλία Μόσκου (β΄ μισό 17ου αι.), σήμερα στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (Ρηγόπουλος Ι., Φλαμανδικές επιδράσεις, πίν. 91).

[1909] Για τον εικονογραφικό τύπο της Κρητικής Σχολής βλ. Χατζηδάκη Ν., Γέννηση Παναγίας, 127 κ.ε.

[1910] Η εικονογραφική αυτή λεπτομέρεια, που δεν είναι συχνή, απαντάται τόσο σε έργα της βυζαντινής όσο και της δυτικής τέχνης. Για το θέμα βλ. Lafontaine - Dosogne J. Iconographie de l'Enfance, 91, υποσ. 3, Κατσιώτη Α., Σκηνές Προδρόμου, 59, όπου και σχετικά παραδείγματα.

[1911] Davidof D., Srpska grafika, πίν. 237, 280.

[1912] Για την εικονογραφία του θέματος βλ. Κατσιώτη Α., ό.π., 73 κ.ε. Η ίδια (ό.π., 78) διακρίνει τρεις κατηγορίες εικονογραφικών παραλλαγών, με την παράστασή μας να ανήκει στην πρώτη.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Οι στάσεις των δύο μορφών[1913], με το δήμιο να κρατά από πίσω το Ζαχαρία, απαντώνται σε έργα της Ύστερης βυζαντινής περιόδου[1914], ενώ κατά τη μεταβυζαντινή στις Ι.Μ. Δοχειαρίου[1915], Σταυρονικήτα[1916] αλλά και στον Πατριαρχικό ναό στο Pec[1917]. Η κίνηση, όμως, του δημίου να πιέζει με το γόνατο την πλάτη του προφήτη συνδέει την παράστασή μας με τις αντίστοιχες σκηνές του Staro Nagoricino και των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης, καθώς στα μεταβυζαντινά παράλληλα αυτός στέκεται όρθιος. Ο άγγελος που κατέρχεται δεν απαντά σε άλλη γνωστή παράσταση της Σφαγής, αλλά μπορεί να συσχετιστεί με σκηνές μαρτυρίου διαφόρων αγίων, στις οποίες άγγελος Κυρίου παραλαμβάνει την ψυχή τους[1918]. Θα πρέπει δε να σημειωθεί ότι παρόμοιο της παράστασής μας εικονογραφικό τύπο προτείνει και ο Διονύσιος ο εκ Φουρνά, παρόλο που δεν διευκρινίζεται η θέση του δημίου[1919].

Στην περιοχή των Αγράφων, η Σφαγή του Ζαχαρία απαντάται, επίσης, στους ναούς της Αγίας Παρασκευής Πέτροχωρίου και του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου Δρακότρυπας. Στον πρώτο ναό, ο εικονογραφικός τύπος του δημίου που ορμά με ξίφος μπροστά στο Ζαχαρία, απλώνοντας το χέρι στο κεφάλι του, έλκει την καταγωγή από τη ζωγραφική του 16ου αιώνα, καθώς απαντά ο ίδιος τύπος στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών[1920] και στην τράπεζα της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας[1921]. Στο δεύτερο ναό (εικ. 419), το ακέφαλο σώμα του προφήτη και ο δήμιος που κρατά την κομμένη κεφαλή μαρτυρούν την παλαιολόγεια καταγωγή του εικονογραφικού τύπου, όπως τη συναντούμε στην Ι.Μ. Προδρόμου Σερρών[1922] και αργότερα, στην τράπεζα της Ι.Μ. Διονυσίου[1923] και στο νάρθηκα του ναού των Εισοδίων της Θεοτόκου Τσιατσαπά Καστοριάς[1924].

Η Αποτομή του Προδρόμου.

[1913] Για τις θέσεις που στέκονται οι δήμιοι και τις στάσεις αυτών βλ. Κατσιώτη Α., ό.π., 79.

[1914] Στο Staro Nagoricino, στη Gracanica, στους Αγίους Αποστόλους Θεσσαλονίκης και στο Μηνολόγιο της Οξφόρδης (Gr. th.) (Κατσιώτη Α., ό.π., 79, πίν. 153, 160 και167).

[1915] Millet G., Athos, πίν. 234.1.

[1916] Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, 69, πίν. 217.

[1917] Garidis M., La Peinture Murale, πίν. 234.

[1918] Πρβλ. το μαρτύριο του αγίου Γεωργίου στην Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 165) και τον Λιθοβολισμό, του Στεφάνου σε φορητή εικόνα του Μιχαήλ Δαμασκηνού (Βοκοτόπουλος Π., Εικόνες της Κέρκυρας, 53 - 54, πίν. 31).

[1919] Ερμηνεία, 190. Τον ίδιο εικονογραφικό τύπο συναντούμε, επίσης, στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς (Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, πίν. 7) και στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης, με μόνη διαφορά την παρουσία και δευτέρου δημίου στην Αγιά, ενώ στη Λεύκη οι δήμιοι που παρακολουθούν είναι δύο και επιπλέον άγγελος Κυρίου κρατά την ψυχή του προφήτη.

[1920] Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 112.

[1921] Millet G., Athos, πίν. 145.3. Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 302. Πρβλ. και την σκηνή του παρεκκλησίου του Προδρόμου στο ναό της Γεννήσεως του Χριστού στο Arbanassi (Praschkov L., Arbanassi, πίν. 137).

[1922] Ξυγγόπουλος Α., Μονή Προδρόμου, 32 - 33, πίν. 28.

[1923] Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 266, πίν. 31.

[1924] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 160, πίν. 70γ.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Στο κέντρο της παράστασης[1925] (εικ. 210) εικονίζεται το ακέφαλο σώμα του Προδρόμου να στηρίζεται με τους αγκώνες των χεριών στο έδαφος, ενώ από το λαιμό τρέχει πίδακας αίματος καθώς ήδη έχει ολοκληρωθεί ο αποκεφαλισμός. Πίσω του όρθιος στέκεται ο δήμιος που κρατά με το δεξιό του χέρι την κεφαλή του αγίου[1926] και στο υψωμένο αριστερό το σπαθί του. Ο ίδιος συνοδεύεται από ένα στρατιώτη που κρατά δόρυ. Απέναντι σε αυτήν την ομάδα στέκεται η Σαλώμη, με αυτοκρατορική ενδυμασία και στέμμα, έχοντας στα χέρια της δίσκο με την κεφαλή του Βαπτιστή. Το επεισόδιο διαδραματίζεται σε ανοικτό προαύλιο χώρο που ορίζεται, σε πρώτο επίπεδο στα αριστερά, από κυκλικό πύργο, από τον οποίον και εμφανίζεται να εξέρχεται το σώμα του Προδρόμου, ενώ το βάθος από σύμπλεγμα κτιρίων, εκ των οποίων ξεχωρίζει ένα, με θόλο. Η παράσταση φέρει την επιγραφή: «Η ΑΠΟΤΟΜΗ ΤΟΥ ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ».

Η εικονογραφία της σκηνής[1927] διαφέρει από τη γνωστή απεικόνιση του επεισοδίου, όπως αυτό αποδίδεται από την Κρητική Σχολή[1928] αλλά και από αυτήν που προτιμάται στην Επτανησιακή ζωγραφική, όπως καθιερώθηκε με το έργο του Δαμασκηνού και αργότερα του Πουλάκη.[1929] Η απόδοσή της έχει σχέση με μία σειρά φορητών έργων, απαντώμενων στην περιοχή των Επτανήσων, που έλκουν την καταγωγή τους από χαρακτικό του Sadeler με το ίδιο θέμα[1930].

Η στάση του αποκεφαλισμένου σώματος του Προδρόμου[1931] παρόλο που δεν ακολουθεί πιστά το πρότυπο του Sadeler, προέρχεται από αυτό[1932], όπως συμβαίνει και με τις φορητές εικόνες της Συλλογής Βελιμέζη και του Μουσείου Ζακύνθου (β'μισό 17ου αι.)[1933], της Συλλογής Οικονομοπούλου (18ος αι.)[1934], της Ι.Μ. Αγίου Ανδρέα Κεφαλονιάς (αρχές 18ου αι.)[1935] αλλά και με τις τοιχογρα-

---

[1925] Η αποτομή ενός αγίου θεωρείται η επικρατέστερη μορφή μαρτυρίου στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή ζωγραφική, καθώς από τον 4ο αιώνα μ.Χ. γενικεύθηκε η χρήση της από τη Ρωμαϊκή δικαιοσύνη ως ο συνηθέστερος τρόπος εφαρμογής της εσχάτης των ποινών (Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 476 - 483, όπου και σχετική βιβλιογραφία).

[1926] Για το θέμα και το νόημα της υψώσεως από το δήμιο της κεφαλής εκτελεσθέντος αγίου βλ. Χαραλαμπίδης Κ., Ο αποκεφαλισμός των μαρτύρων, 170.

[1927] Για την εικονογραφική απόδοση της σκηνής της Αποτομής του Προδρόμου στη βυζαντινή τέχνη βλ. Κατσιώτη Α., Σκηνές Προδρόμου, 134 κ.ε.

[1928] Για το θέμα βλ. Chatzidakis M., Les debuts, 205, του ιδίου, Θεοφάνης, 74 - 75 και Ποταμιάνου - Αχειμάστου Μ., Φορητές εικόνες, 126, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[1929] Για τον εικονογραφικό τύπο που δημιούργησε ο Δαμασκηνός βλ. Βοκοτόπουλος Π., Εικόνες της Κέρκυρας, 51 - 52, όπου σχετική βιβλιογραφία και αναφορές σε ζωγράφους που υιοθέτησαν αυτόν τον τύπο, όπως οι Φραγκιάς Καβερτζάς, Εμμανουήλ Σκορδίλης και Θεόδωρος Πουλάκης. Επίσης, Χατζηδάκη Ν., Συλλογή Βελιμέζη, 378.

[1930] Ρηγόπουλος Ι., Θεόδωρος Πουλάκης, εικ. 163.

[1931] Η απεικόνιση του αποκεφαλισμένου σώματος του Προδρόμου δεν είναι ξένη στην Ορθόδοξη εικονογραφική παράδοση, καθώς είναι γνωστή ήδη από την παλαιολόγεια εποχή (Κατσιώτη Α., Σκηνές Προδρόμου, 142 κ.ε).

[1932] Ένας αριθμός φορητών έργων ακολουθεί πιστότερα το χαρακτικό του Sadeler, όσον αφορά την απόδοση του συμπλέγματος των τριών πρωταγωνιστικών μορφών. Ενδεικτικά, μπορούμε να αναφέρουμε τις φορητές εικόνες του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Μαντζαβινάτων Κεφαλονιάς (β'μισό 17ου αι.) (Ρηγόπουλος Γ., Θεόδωρος Πουλάκης, 116, εικ. 162), του Μουσείου Ζακύνθου (18ος αι.) (Μυλωνά Ζ., Μουσείο Ζακύνθου, 324, πίν. 140), του ναού της Κυρίας των Αγγέλων (1723) και του ναού του Αγίου Γερασίμου Ζακύνθου (τέλη 18ου αι.) (Ρηγόπουλος Γ., Φλαμανδικές επιδράσεις, πίν. 8 και 78 αντίστοιχα).

[1933] Χατζηδάκη Ν., Συλλογή Βελιμέζη, 312 κ.ε., πίν. 187 και 188 αντίστοιχα.

[1934] Ρηγόπουλος Γ., ό.π., πίν. 1.

[1935] Κεφαλονιά Ι, πίν. 211.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

φημένες παραστάσεις των ναών των Αγίων Αποστόλων Αγιάς Λάρισας[1936] και Αγίου Γεωργίου Λεύκης Καρδίτσας[1937]. Αντίθετα, πιστή ως προς το πρότυπο είναι η ενδυμασία του αγίου, από την οποία λείπει η χαρακτηριστική μηλωτή. Ο δήμιος, του οποίου η στάση ακολουθεί τα καθιερωμένα για τον εικονογραφικό τύπο της παράστασής μας, διαφοροποιείται τόσο ως προς το ξίφος που το κρατά υψωμένο, όσο και ως προς την ενδυμασία η οποία προσγράφεται στην μεταβυζαντινή απόδοση των ανώνυμων, συνήθως, κοσμικών μορφών. Κατά τον ίδιο τρόπο εικονίζεται ο δήμιος μόνο στους ναούς των Αγίων Αποστόλων Αγιάς και Αγίου Γεωργίου Λεύκης αλλά και σε φορητή εικόνα του 18ου αιώνα από το ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου Βανάτου Ζακύνθου[1938]. Ο στρατιώτης, όμως, που παρακολουθεί τα τεκταινόμενα και τον οποίον ο ζωγράφος αποδίδει με μία συντηρητική στάση και ενδυμασία, όπως και στους δύο προαναφερθέντες ναούς, δεν προέρχεται από το αρχικό πρότυπο αλλά απαντάται για πρώτη φορά, ως παρουσία, στις φορητές εικόνες Αποτομής του Προδρόμου του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών, του Ιωάννη Νομικού (1672)[1939] και του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Μαντζαβινάτων Κεφαλονιάς (β'μισό 17ου αιώνα)[1940], σε μία δυτικότροπη, όμως, απεικόνιση[1941]. Μπορεί δε να θεωρηθεί ως πλησιέστερο παράλληλό του η μορφή του στρατιώτη, που εικονίζεται σε δεύτερο επίπεδο στη φορητή εικόνα της Αποτομής του αγίου στο Μουσείο Παύλου και Αλεξάνδρας Κανελλόπουλου (18ος αι.)[1942]. Η Σαλώμη, επίσης, της οποίας η στάση προέρχεται από το ίδιο χαρακτικό, φέρει εντούτοις ενδυμασία παρόμοια με αυτήν των παραστάσεων που ακολουθούν την Κρητική, κυρίως, εικονογραφική απόδοση του θέματος[1943]. Ο δίσκος που κρατά στα χέρια της, με την κεφαλή του αγίου να εικονίζεται για δεύτερη φορά στην ίδια σκηνή, μπορεί να εξηγηθεί είτε ως παράβλεψη του ζωγράφου, καθώς στο χαρακτικό ο δήμιος τοποθετεί την κεφαλή στο δίσκο, είτε ως σύντμηση δύο σκηνών, της Αποτομής, δηλαδή και της μεταφοράς της κεφαλής από τη Σαλώμη στο Συμπόσιο του Ηρώδη[1944].

Ο χώρος που διαδραματίζεται το επεισόδιο είναι υπαίθριος κλειστός και όχι το εσωτερικό κτιρίου ή φυλακής, όπως συμβαίνει με το σύνολο, σχεδόν, των έργων που ακολουθούν το χαρακτικό του Sadeler. Η απεικόνιση του υπαίθριου αυτού χώρου, αν και με προσπάθεια προοπτικής απόδοσης, όπως και η ύπαρξη του κυκλικού κτιρίου της φυλακής έχει προηγούμενο μόνο στη φορητή εικόνα του Ιωάννη Νομικού (1672)[1945].

[1936] Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, 61, εικ. 2.

[1937] Αδημοσίευτη σκηνή.

[1938] Χαραλαμπίδης Αλ., Εφτανησιώτικη ζωγραφική, 32, εικ. 7.

[1939] Χατζηδάκης Μ. - Δρακοπούλου Ε., Έλληνες Ζωγράφοι, 246, πίν. 157.

[1940] Ρηγόπουλος Ι., Θεόδωρος Πουλάκης, εικ. 162.

[1941] Ο στρατιώτης της εικόνας των Μαντζαβινάτων, όπως έδειξε ο Ρηγόπουλος, αποτελεί δάνειο από την φορητή εικόνα του Νείλου, με θέμα την Ιστορία του Ιωσήφ, της Ι.Μ. Γωνιάς Κρήτης (1642) (Ρηγόπουλος Γ., ό.π., 116, εικ. 162, Μπορμπουδάκης Μ., Ιστορία του Ιωσήφ, 522 - 523, πίν. 169).

[1942] Ρηγόπουλος Γ., Φλαμανδικές επιδράσεις, πίν. 1.

[1943] Ενδεικτικά βλ., τις Διονυσίου (Millet G., Athos, πίν. 205.1), Δουσίκου (αδημοσίευτη), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 165) και Πέτρας (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 294 - 295, πίν. 159).

[1944] Για το θέμα της μεταφοράς της κεφαλής του Προδρόμου από τη Σαλώμη βλ. Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 270 - 271.

[1945] Χατζηδάκης Μ. - Δρακοπούλου Ε., Έλληνες Ζωγράφοι, 246, πίν. 157.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Ο ζωγράφος, λοιπόν, ακολουθεί ένα εικονογραφικό σχήμα απαντώμενο σε μία περιορισμένη σειρά φορητών έργων που έλκουν την καταγωγή τους από χαρακτικό του Sadeler. Δεν αντιγράφει, όμως, πιστά το πρωτότυπο αλλά το προσαρμόζει στην αισθητική του προσθαφαιρώντας επιμέρους στοιχεία. Παρόμοια, με επουσιώδεις διαφορές, εικονίζεται η Αποτομή του Προδρόμου στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς Λάρισας, στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης και στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης μαρτυρώντας μεν τη γνώση, αλλά και την περιορισμένη διάδοση[1946] του τύπου αυτού[1947] στο Θεσσαλικό χώρο.

Στην περιοχή των Αγράφων η παράσταση δεν είναι συχνή, σε σχέση με τον αριθμό των ναών που σώζονται. Στην Αγία Παρασκευή Πετροχωρίου (εικ. 436) και στο παρεκκλήσιο του Προδρόμου της Ι.Μ. Κορώνας η Αποτομή αποδίδεται σύμφωνα με τον εικονογραφικό τύπο που καθιερώθηκε από τους Κρητικούς ζωγράφους, ενώ στον Άγιο Γεώργιο Ρεντίνας (εικ. 355) ακολουθείται ένα σχήμα αποκεφαλισμού που έλκει την καταγωγή του από την παλαιολόγεια εποχή και απαντά προηγουμένως στην Ι.Μ. Πέτρας[1948], ενώ η απεικόνιση της Σαλώμης, με το δίσκο που φέρει την κεφαλή του αγίου στο κεφάλι της[1949], αποτελεί υπενθύμιση του περίφημου χορού της[1950]. Τέλος, στο νάρθηκα - τράπεζα της Ι.Μ. Κατουσίου παρατηρείται ανάμιξη δύο τύπων, αυτού της Κρητικής Σχολής (στάση Προδρόμου) και στοιχείων που πηγάζουν από το έργο του Δαμασκηνού (η στάση και η πανοπλία του δημίου)[1951].

ΘΕΜΑΤΑ ΤΗΣ ΠΑΛΑΙΑΣ ΔΙΑΘΗΚΗΣ.

Η Καιόμενη Βάτος.

Στο κέντρο της σκηνής[1952] (εικ. 211) η Παναγία στον τύπο της Βλαχερνίτισσας περιβάλλεται από τη φλεγόμενη Βάτο, στα αριστερά της οποίας στέκεται η αγία Αικατερίνη, ενώ από τα δεξιά κατέρχεται άγγελος Κυρίου που απευθύνεται στο Μωυσή. Ο Προφήτης είναι γονατιστός και λύνει τα σανδάλια, περιστοιχιζόμενος από το κοπάδι του και κοιτώντας προς τη θεοφάνεια. Στο επάνω μέρος η επιγραφή: «Η ΑΠΑ ΒΑΤΟΣ ».

[1946] Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι παρά την περιορισμένη διάδοση της παράστασης εκτός της περιοχής των Επτανήσων, η ίδια απαντάται και σε περιοχές του Βαλκανικού χώρου, όπως σε φορητή εικόνα του ναού του Αγίου Νικολάου στο Stari Slankamen της Σερβίας (Milanovic - Jovic O., L'iconostase, πίν. 15).

[1947] Η απεικόνιση της Αποτομής του Προδρόμου σύμφωνα με το χαρακτικό του Sadeler, δε φαίνεται να αποκρυσταλώνεται στα έργα που επηρεάζονται από αυτήν, ακόμη και σε αυτά που προσπαθούν πιστά να μιμηθούν το πρότυπο, με αποτέλεσμα να παρουσιάζονται αρκετές, επουσιώδεις, όμως, εικονογραφικές παρεκκλίσεις.

[1948] Σδρόλια Στ., ό.π., 294 - 295, πίν. 159.

[1949] Για το θέμα της κεφαλοφορίας της Σαλώμης βλ. Χαραλαμπίδης Κ., Ο αποκεφαλισμός των μαρτύρων, 171 - 180.

[1950] Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 271, Σδρόλια Στ., ό.π., 294 - 295, πίν. 159. Σύμφωνα με ένα Βουλγαρικό κείμενο της βυζαντινής περιόδου, υπήρξε και δεύτερος χορός της Σαλώμης, ο οποίος έπεται της Αποτομής. Για το θέμα βλ. Κατσιώτη Α., Σκηνές Προδρόμου, 127, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[1951] Παρόμοιο εικονογραφικό σχήμα παρατηρείται και στο καθολικό της Ι.Μ. Αγίων Αποστόλων Κλειδωνιάς Κόνιτσας (1725 - 1740) (Τριανταφυλλόπουλος Δ., Εκκλησιαστικά μνημεία, 38 κ.ε., εικ. 70). Η όχι ευκρινής φωτογραφία δεν επιτρέπει την παρατήρηση επιμέρους στοιχείων.

[1952] Η σκηνή, που εικονογραφεί το χωρίο 3,1-6 της Εξόδου, αποτελεί προεικόνιση του αειπάρθενου της Θεοτόκου. Κουκιάρης Σ., Τα Θαύματα,123, όπου και σχετική βιβλιογραφία. Θα πρέπει να σημειωθεί, όμως, ότι στην Ερμηνεία (55) εντάσσεται στον κύκλο των απεικονίσεων της Παλαιάς Διαθήκης. Βλ., επίσης, Σιμωτάς Π., Φλεγόμενη Βάτος. 615 κ.ε.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Η απεικόνιση[1953] της Παναγίας με το Χριστό εντός της Καιόμενης Βάτου, ως σύνολο, δε διαφέρει από την καθιερωμένη εικονογραφία της σκηνής, όπως αυτή απαντάται στις Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας[1954], Μεγάλου Μετεώρου[1955], Δουσίκου[1956] και Πέτρας[1957]. Η επιμέρους, όμως, λεπτομέρεια της κίνησης του Χριστού να κοιτά το Μωυσή, προέρχεται από φορητές εικόνες[1958]. Η Βάτος, επίσης, με τον άνθινο διάκοσμο, έλκει την καταγωγή από τη φορητή εικόνα του Δαμασκηνού[1959] ενώ απαντάται και σε χαρακτικά[1960]. Στις χάρτινες, επίσης, εικόνες θα πρέπει να αναζητήσουμε την κίνηση του γονατιστού Μωυσή να κοιτάζει τη Βάτο[1961] αλλά και την παρουσία της γυναικείας εστεμμένης μορφής δίπλα σε αυτήν. Η ταύτισή της με την αγία Αικατερίνη προκύπτει από την απεικόνιση της αγίας σε πολλά χαρακτικά με θέμα την Καιόμενη Βάτο[1962], σε συνδυασμό με την εικονογραφική απόδοση της μορφής της σε φορητές εικόνες[1963].

Ο εικονογραφικός αυτός τύπος της παράστασης[1964] μας είναι μοναδικός στην περιοχή των Αγράφων και πλησιέστερο παράλληλο μπορεί να θεωρηθεί μόνο η σκηνή της Ι.Μ. Σπηλιάς. Η διαφορά της έγκειται στην απουσία του αγγέλου και της αγίας Αικατερίνης. Η προέλευσή της ωστόσο δεν θα πρέπει να αποδοθεί σε χαρακτικό αλλά σε επιρροή της ρωσικής εικονογραφικής εκδο-

---

[1953] Για την εικονογραφία της παράστασης βλ. Μουρίκη Ντ., Βιβλικαί προεικονίσεις, 221 - 224, Κουκιάρης Σ., Τα Θαύματα, 123 κ.ε., Αλιπράντης Θ., Ο Μωυσής, 28 κ.ε., Mouriki D., A Pair of Early 13th Century,171 κ.ε., Καλοκύρης Κ., Μωυσής, 97 κ.ε.

[1954] Millet G., Athos, πίν. 121.4.

[1955] Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 121.

[1956] Αδημοσίευτη παραστάση.

[1957] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 165 - 166, πίν. 94 - 95, όπου αναφορά και σε άλλα μνημεία του 17ου αιώνα στην περιοχή των Αγράφων.

[1958] Βλ. για παράδειγμα, τις φορητές εικόνες του Εμμανουήλ Τζάνε Μπουνιάλη στο Μουσείο του τέως Ανατολικού Βερολίνου, της Πάτμου (αρχές 17ου), της Σίφνου (17ος - 18ος), και του Εμμανουήλ Λαμπάρδου στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (Αλιπράντης Θ., ό.π., πίν. 37, 36, 126 και 124β αντίστοιχα). Για την εικόνα της Πάτμου βλ. επίσης Χατζηδάκης Μ., Πάτμος, 155, πίν. 169. Πρβλ. παρόμοια απεικόνιση του Χριστού στην αντίστοιχη σκηνή του καθολικού της Ι.Μ: Αγίου Παντελεήμονα Αγιάς (αδημοσίευτη παράσταση).

[1959] Καλοκύρης Κ., Η Θεοτόκος, 176, Κωνσταντουδάκη- Κιτρομηλίδου Μ, Θεοτόκος η Βάτος, 453 κ.ε., πίν. 98.

[1960] Στα χαρακτικά (17ος αι.), επίσης, η απεικόνιση της Παναγίας είναι όμοια της παράστασής μας (Παπαστράτου Ντ., Χάρτινες εικόνες, 362 κ.ε., πίν. 394 και 397).

[1961] Συνήθως, στην καθιερωμένη εικονογραφία του θέματος, ο γονατιστός Μωυσής δεν κοιτά προς τη Θεοφάνεια, σε αντίθεση με την έτερη απεικόνιση του όρθιου προφήτη. Σε μία, όμως, ομάδα φορητών εικόνων, με τη ρωσική εικονογραφική εκδοχή της παράστασης, ο Μωυσής αποδίδεται μεν γονατιστός αλλά κοιτά στη Βάτο (πρβλ. ρωσική φορητή εικόνα του 1600. Kjellin H., Russiske Ikoner, πίν.139). Πρβλ. παρόμοια στάση του Μωυσή στη φορητή εικόνα της Σίφνου και στην Ι.Μ. Αγίου Παντελεήμονα.

[1962] Βλ. ενδεικτικά τα χαρακτικά υπ. αριθμ. 392, 394 και 395, του 17ου αιώνα, στην Ι.Μ. Σινά (Παπαστράτου Ντ., Χάρτινες εικόνες, 361 κ.ε., πίν. 392, 394 και 395). Πρβλ. φορητή εικόνα του 16ου αι. στην Ι.Μ. Παντοκράτορος Αγίου Όρους, όπου ο γονατιστός Μωυσής κοιτά τη θεοφάνεια, ενώ πιο πάνω εικονίζεται ο Ενταφιασμός της αγίας Αικατερίνης (Τσιγαρίδας Ε., Αμφιπρόσωπη εικόνα, 140 - 141, εικ. σελ. 141). Παρόμοιο, επίσης, εικονογραφικό τύπο συναντούμε στην Παναγία Ποδίθου και στο Λατινικό παρεκκλήσιο της Ι.Μ. Λαμπαδιστή στην Κύπρο (Frigerio - Zeniou S., L Art Italo - Byzantine, πίν. 63 και 131 αντίστοιχα).

[1963] Πρβλ. την απεικόνιση της αγίας σε φορητή εικόνα της Πάτμου, έργο του ζωγράφου Άγγελου (Χατζηδάκης Μ., Πάτμος, 116 - 117, πίν. 49, 127).

[1964] Ο Διονύσιος ο εκ Φουρνά αναφέρεται σε διπλή απεικόνιση του Μωυσή, παραλείποντας το επεισόδιο της παράδοσης του Νόμου (Ερμηνεία, 55).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

χής της Καιόμενης Βάτου («Neopalimaja Cupina»)[1965]. Σε αυτό το συμπέρασμα οδηγούμαστε τόσο από τη συγκεκριμένη απεικόνιση, όσο και από την ύπαρξη στο δυτικό θόλο του ναού, του κυρίως εικονογραφικού θέματος της ρωσικής εκδοχής, το οποίο έχει απομονωθεί ως ξεχωριστή νοηματική ενότητα, καθώς φέρει την επιγραφή «Η ΚΥΡΙΑ ΤΩΝ ΑΓΓΕΛΩΝ» (εικ. 506). Το υπόλοιπο τμήμα του αρχικού σχήματος, οι γωνιακές, δηλαδή, παραστάσεις της Καιόμενης Βάτου, της Κλίμακας του Ιακώβ και του Οράματος του Αββακούμ, απεικονίζεται στα σφαιρικά τρίγωνα του ανατολικού θόλου του ναού ακολουθώντας τον εικονογραφικό τύπο του προτύπου. Παρά δε την ύπαρξη πολλών φορητών εικόνων, η τοιχογράφηση του θέματος της «Neopalimaja Cupina» (εικ. 506) δεν είναι συχνή[1966], ενώ η διάσπασή του και η αλλαγή στον τίτλο του κυρίως θέματος είναι αποτέλεσμα της αδυναμίας του ζωγράφου να κατανοήσει τη σύνθετη εικονογραφικά και νοηματικά αυτήν παράσταση.

Στην περιοχή των Αγράφων απαντώνται τρεις ακόμη παραστάσεις της Καιόμενης Βάτου[1967]. Στους ναούς του Αγίου Γεωργίου και Αγίου Νικολάου Ρεντίνας το πρότυπο των ζωγράφων εντοπίζεται στο καθολικό της Ι.Μ. Ρεντίνας[1968]. Αντίθετα, στο παρεκκλήσιο του Προδρόμου της Ι.Μ. Κορώνας, τα επιμέρους στοιχεία της σκηνής, με κυριότερο την απεικόνιση της Παναγίας εντός δίσκου, που περιβάλλεται από τη Βάτο, μας οδηγούν στο συμπέρασμα ότι ο ζωγράφος επηρεάζεται από την αντίστοιχη παράσταση του καθολικού της ίδια μονής[1969].

Η Κλίμακα του Ιακώβ.

Στο ανώτερο δεξιό τμήμα της σκηνής (εικ. 212), μέσα από ημικυκλική έναστρη δόξα προβάλλει η Παναγία στον τύπο της Βλαχερνίτισσας, ενώ σε κλίμακα που οδηγεί σε αυτήν στέκονται δύο άγγελοι. Ο προφήτης εικονίζεται όρθιος, δίπλα στην κλίμακα, να κρατά ειλητό και να δείχνει προς το μέρος της Θεοτόκου. Η σκηνή φέρει την επιγραφή: «Η ΚΛΙΜΑΞ ΤΟΥ ΙΑΚΩΒ».

Η απεικόνιση της Παναγίας[1970] και οι στάσεις των δύο αγγέλων[1971] ακολουθούν την παραδοσιακή εικονογραφία του θέματος[1972]. Η απόδοση, όμως, του όρθιου Ιακώβ που κρατά ειλητό δεν

[1965] Η πρβλ. την απεικόνιση του θέματος σε ρωσική φορητή εικόνα του 1600 (Kjellin H., ό.π., πίν.139). Για την εικονογραφία της ρωσικής παράστασης βλ. Onasch K. - Schnieper A., Ikonen, 174 - 175, εικ. σελ. 174, Αλιπράντης Θ., Ο Μωυσής, 37 - 38.

[1966] Παραπλήσια αποδίδεται στη Sucevita (Vasiliu A., Moldavie, πίν. 225). Με ένα πιο απλοποιημένο σχήμα ιστορείται στο παρεκκλήσιο του Αγίου Αντωνίου της Ι.Μ. Αγίου Αθανασίου Τσαριτσάνης Ελασσόνας (1746).

[1967] Και στις τρεις παραστάσεις εικονίζεται τόσο η Κλήση όσο και η Παραλαβή του Νόμου από τον Μωυσή. Η ένωση των δύο αυτών σκηνών, στο συγκεκριμένο εικονογραφικό τύπο, χρονολογείται στο 16ο αιώνα και διαδίδεται ευρύτατα μέσω των ζωγράφων της Κρητικής Σχολής (Αλιπράντης Θ., ό.π., 43 κ.ε., όπου και σχετικά παραδείγματα).

[1968] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, πίν. 286. Στον Άγιο Γεώργιο, όπως και στην αντίστοιχη σκηνή του καθολικού της Ι.Μ. Ρεντίνας, η Παναγία απεικονίζεται δεόμενη και χωρίς το Χριστό, ακολουθώντας εικονογραφικό τύπο της παλαιολόγειας περιόδου. Για την απεικόνιση αυτή που συμβολίζει το αειπάρθενο της Θεοτόκου βλ. Αλιπράντης Θ., Ο Μωυσής, 32, όπου και αναφορά σε έργα της παλαιολόγειας εποχής.

[1969] Αδημοσίευτη παράσταση. Πρβλ. τη σκηνή του καθολικού της Ι.Μ. Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 217.1).

[1970] Η Κλίμακα του Ιακώβ (Γέννεσις 28. 10 - 22) αποτελεί προεικόνιση της Γεννήσεως του Χριστού. Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. Κουκιάρης Σ., Τα θαύματα, 117 κ.ε., όπου σχετική βιβλιογραφία και αναφορά σε σχετικά θεολογικά έργα.

[1971] Ο αριθμός των αγγέλων δεν είναι καθορισμένος και ποικίλει αναλόγως του μεγέθους της παράστασης (Κουκιάρης Σ., ό.π., 118).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

είναι συχνή και απαντάται προηγουμένως στις Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών[1973], Μεγάλου Μετεώρου[1974] και Δουσίκου[1975], ως συνοδευτική, όμως, δεύτερη απεικόνιση του ήδη ξαπλωμένου στο έδαφος προφήτη[1976]. Η σύντμηση αυτή της παράστασής μας, σε σχέση με τις παραπάνω, πρέπει να αποδοθεί στους περιορισμούς που επιβάλει στο διαθέσιμο χώρο η ύπαρξη της ζευκτηρίας δοκού. Ομοιότητες παρατηρούνται με τις σκηνές του παρεκκλησίου του Αγίου Αντωνίου της Ι.Μ. Αγίου Αθανασίου Τσαριτσάνης και του Αγίου Γεωργίου Λεύκης[1977], στις οποίες, ο Ιακώβ εικονίζεται μεν ξαπλωμένος, αλλά στον εικονογραφικό τύπο του προφήτη και κρατώντας ειλητό[1978].

Στην περιοχή των Αγράφων η Κλίμακα απαντάται μία ακόμη φορά, στην Ι.Μ. Σπηλιάς όπου η απεικόνιση του Χριστού αντί της Παναγίας Βλαχερνίτισσας στην απόληξη της σκάλας, παρά την ύπαρξη υστεροβυζαντινού προηγούμενου[1979], συνδέει την παράσταση με τη ρωσική εικονογραφική εκδοχή της Καιόμενης Βάτου[1980].

Οι Τρείς Παίδες εν Καμίνω[1981].

Οι τρείς παίδες[1982] (εικ. 213) εικονίζονται μέχρι την μέση μέσα σε πολύπλευρη κάμινο από οπές της βάσης της οποίας πετάγονται φλόγες. Ο μεσαίος νέος, ο Αζαρίας, είναι μετωπικός με τα χέρια υψωμένα σε στάση δέησης, ενώ οι εκατέρωθεν αυτού στρέφονται προς το κέντρο. Επάνω από τους παίδες ίπταται άγγελος Κυρίου έχοντας απλωμένα τα χέρια και από τις παλάμες του τρέχει νερό εν είδει βροχής. Η σκηνή επιγράφεται: «ΟΙ ΤΡΕΙΣ ΠΕΔΕΣ ΕΝ ΤΗ ΚΑΜΙΝΩ».

Η παράσταση, γνωστή ήδη από την παλαιοχριστιανική περίοδο[1983], είναι αρκετά διαδεδομένη[1984] τόσο για το σωτηριολογικό της περιεχόμενο, όσο και για το γεγονός του ενυπάρχοντος

[1972] Για παράδειγμα στην Ι.Μ. Διονυσίου (Millet G., ό.π., πίν. 196.3), στις τράπεζες των Ι.Μ. Δοχειαρίου (Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 259, πίν. 79) και Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, πίν. 204), στην Ι.Μ. Οσίου Μελετίου Κιθαιρώνα (Deligianni - Doris E., Hosios Meletios, πίν. 10) και στην Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 163 - 165, πίν. 92 - 93, όπου αναφορά και σε άλλους ναούς του 17ου αιώνα στην περιοχή των Αγράφων).

[1973] Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 220

[1974] Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 117

[1975] Αδημοσίευτη παράσταση.

[1976] Σε ορισμένα έργα, επίσης, παρατηρείται η διπλή απεικόνιση του Ιακώβ, ο οποίος, όμως, κρατά μετάλλιο με την μορφή του Χριστού Εμμανουήλ. Βλ. τις παραστάσεις των Ι.Μ. Κορώνας και Πέτρας (Σδρόλια Στ., ό.π., 164, πίν. 93).

[1977] Αδημοσίευτες παραστάσεις. Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι η η σκηνή του Αγίου Γεωργίου Λεύκης, όπου δεν εικονίζεται κάποιο πρόσωπο στο τεταρτοκύκλιο του ουρανού, με αποτέλεσμα να τονίζεται η εμφάνιση των αγγέλων στον Ιακώβ και όχι η προεικόνιση της Γεννήσεως του Χριστού. Για το θέμα βλ. Κουκιάρης Σ., ό.π., 119.

[1978] Η απεικόνιση αυτή του Ιακώβ απαντάται ήδη σε μνημεία της παλαιολόγειας εποχής, όπως για παράδειγμα στο Lesnovo (Millet - Velmans, Yougoslavie IV, πίν. 20, εικ. 42).

[1979] Βλ. τη σκηνή στο ναό των Ταξιαρχών Αίγινας (14ος αι.) (Κουκιάρης Σ., Τα θαύματα, 119).

[1980] Για την εικονογραφική αυτή εκδοχή βλ. παραπάνω, στη σκηνή της Καιόμενης Βάτου (σελ. 222).

[1981] Δανιήλ 3, 1 - 97.

[1982] Πρόκειται για τους Μισαήλ, Αζαρία και Ανανία.

[1983] Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. Ott B., Junglinge, 464 - 466, Archontopoulos Th., Les trois Hebreux, 121 κ.ε., Κουκιάρης Σ., ό.π., 140 κ.ε., όπου και σχετικά παραδείγματα έργων της παλαιοχριστιανικής και βυζαντινής εποχής και παλαιότερη βιβλιογραφία.

[1984] Ενδεικτικό της ευρείας διάδοσης της απεικόνισης του θαύματος αποτελεί και η πιθανολογούμενη χρήση της ιστορίας του ως λειτουργικό δρώμενο τόσο στην Κωνσταντινούπολη (14ος αι.) όσο και στον ευρύτερο ορθόδοξο

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

σε αυτήν συμβολισμού του Αειπάρθενου της Θεοτόκου[1985]. Ο λιτός[1986] και αρκετά συνηθισμένος εικονογραφικός τύπος που χρησιμοποιεί ο ζωγράφος μας, απαντάται προηγουμένως σε μνημεία του Αγίου Όρους[1987], στον Άγιο Ιωάννη το Θεολόγο Μαυριώτισσας[1988] και στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας[1989] Καστοριάς. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η λεπτομέρεια της βροχής που εκλύεται από τα χέρια του αγγέλου[1990]. Πρόκειται για μία ασυνήθιστη απεικόνιση, που εικονογραφεί το κείμενο του Δανιήλ[1991] και συνδέει την παράστασή μας με αυτήν του ναού του Αγίου Νικολάου της αρχόντισσας Θεολογίνας Καστοριάς.

Με τον ίδιο εικονογραφικό τύπο αποδίδεται το θαύμα στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς[1992] και στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης (εικ. 318). Το γεγονός δε της ύπαρξης παρόμοιων απεικονίσεων στο παρεκκλήσιο του Προδρόμου της Ι.Μ. Κορώνας, στην Ι.Μ. Φραγκίστας και στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Μάραθο[1993] (εικ. 492) μαρτυρεί τη διάδοση της παραλλαγής αυτής, χαρακτηριστικό της οποίας είναι η προερχόμενη από τον άγγελο βροχή. Τέλος, η σκηνή στον Άγιο Γεώργιο Ρεντίνας διαφέρει από τις προηγούμενες των Αγράφων μόνο ως προς την απουσία του νερού.

κόσμο, τουλάχιστον μέχρι τα μέσα του 17ου αιώνα (Ρωσία). Για το θέμα αυτό βλ. Velimirovic M., Litourgical Drama, 351 κ.ε.

[1985] Καλοκύρης Κ., Τρεις παίδες, 843, Κουκιάρης Σ., ό.π., 140, Σιμωτάς Π., Φλεγόμενη Βάτος, 634. Η θεώρηση του θαύματος ως προεικόνισης του Αειπάρθενου της Θεοτόκου, πιθανώς δεν είναι άσχετη με την τοποθέτηση της παράστασης απέναντι από τη σκηνή του Ευαγγελισμού.

[1986] Σε αρκετά, όμως, έργα εικονίζεται ένας στρατιώτης που φροντίζει τη φωτιά, ενώ σε άλλα παριστάνεται και ο ίδιος ο Ναβουχοδονόσωρ με τη συνοδεία του. Για την πρώτη περίπτωση βλ., για παράδειγμα, τις σκηνές της Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 133 και τη φορητή εικόνα του Πρωτάτου (Ταβλάκης Ι., Τρεις Παίδες εν καμίνω, 161 - 162, εικ. σελ. 161). Για τη δεύτερη, βλ. τις παραστάσεις της Ι.Μ. Αγίου Παντελεήμονα Αγιάς (αδημοσίευτη παράσταση) και της Μονής Draca (Milisavljevic D., Draca, σχ. σελ. 30), οι οποίες και είναι πολύ κοντά στην περιγραφή της Ερμηνείας (69). Για περισσότερα παραδείγματα από τη βυζαντινή περίοδο βλ. Κουκιάρης Σ., ό.π., 139 - 140.

[1987] Στην Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας και στην Μολυβοκκλησιά (Millet G., Athos, πίν. 120.2 και 157.1 αντίστοιχα), καθώς και στις τράπεζες των Ι.Μ. Διονυσίου, Δοχειαρίου και Εσφιγμένου (Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα. 255 - 256, πίν. 76). Πρβλ. παρόμοια απεικόνιση στις Ι.Μ. Αναπαυσά (Chatzidakis M., Recherches, πίν. 16, Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 268) και Ι.Μ. Δουσίκου (αδημοσίευτη παράσταση), καθώς και στο ναό της Γεννήσεως του Χριστού στο Arbanassi (Praschkov L., Arbanassi, πίν. 127).

[1988] Πελεκανίδης Σ., Καστοριά, πίν. 216β, Γούναρης Γ., Μαυριώτισσα, 61 - 62, 31α. Η σκηνή της Μαυριώτισσας διαφέρει ως προς την απουσία του αγγέλου, η οποία αποδίδεται στην έλειψη διαθέσιμου χώρου (ό.π.).

[1989] Πελεκανίδης Σ., ό.π., πίν. 260β, Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 146 - 147, πίν. 6α.

[1990] Συνήθως ο άγγελος έχει απλώς τα χέρια του απλωμένα. Υπάρχουν, όμως, παραστάσεις στις οποίες εικονίζεται να κρατά στέφανο (βλ. τη φορητή του Πρωτάτου. Ταβλάκης Ι., Τρεις Παίδες εν καμίνω, 161 - 162, εικ. σελ. 161).

[1991] «*ὁ δέ ἄγγελος Κυρίου... καί ἐξετίναξε τήν φλόγα τοῦ πυρός ἐκ τῆς καμίνου ὡς πνεῦμα δρόσου διασυρίζον..*», Δανιήλ, 3, 25 - 26. Πρβλ. τα λόγια του Κυρίλλου Ιεροσολύμων: «.. *εἰς τήν κάμινον τοῦ πυρός ποίας ἀνέρρηξαν πηγας: πόσον ὕδατος μέτρον τήν τεσσάρακοντα ἐννέα πήχεις ἀνερχομένην φλόγα σβέσαι δύνατον ἦν;..*», Κύριλλος Ιεροσολύμων, Κατήχησις Β΄ Φωτιζομένων, 421. Επίσης, «..*δροσοφόρον ἀντί πυρφόρου ἀποτελέσας τήν φλόγα..*», Θεόδωρος Στουδίτης, Εις τη Σύναξιν των ουρανίων ταγμάτων, 740.

[1992] Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, πίν. 10. Η παράσταση εικονίζεται στη ζώνη των μαρτυρίων.

[1993] Πρβλ., επίσης, τη σκηνή της Ι.Μ. Αγίου Παντελεήμονα Αγιάς (αδημοσίευτη παράσταση).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Ο Δανιήλ στο λάκκο των λεόντων[1994].

Ο προφήτης εικονίζεται εντός σπηλαίου (εικ. 214), όρθιος, με τα χέρια υψωμένα σε στάση δέησης να στρέφεται ελαφρά προς τα δεξιά, ενώ περιβάλλεται από τέσσερις λέοντες. Από τα δεξιά, επίσης, ίπταται άγγελος ο οποίος κρατά τον προφήτη Αββακκούμ που μεταφέρει σε δισάκι τροφή στο Δανιήλ. Η σκηνή φέρει την επιγραφή: «Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΔΑΝΙΗΛ».

Το ιδιαίτερα αγαπητό αυτό θέμα[1995] γνωρίζει μεγάλη διάδοση από την παλαιοχριστιανική ήδη εποχή[1996], καθώς έχει ευχαριστιακό χαρακτήρα, συμβολίζοντας τη Θεία Μετάληψη[1997] αλλά και παραπέμπει επίσης, σύμφωνα με τους Πατέρες της Εκκλησίας, τόσο στον τάφο του Χριστού, όσο και στην Ανάσταση. Ο εικονογραφικός τύπος που χρησιμοποιείται είναι ο πλέον διαδεδομένος[1998] και απαντά σε αρκετά μνημεία όπως, για παράδειγμα, στην Decani[1999], στο Hopovo[2000], στην Ι.Μ. Οσίου Μελετίου[2001], στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (1560)[2002], στην τράπεζα της Ι.Μ. Δοχειαρίου[2003], στο ναό της Γεννήσεως του Χριστού στο Arbanassi[2004] και στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας Καστοριάς[2005]. Ορισμένες επιπλέον λεπτομέρειες, όπως η στάση του Δανιήλ, ο ερχομός του αγγέλου από τα δεξιά και η απόδοση του τοπίου συνδέουν την παράστασή μας με αυτές της Ι.Μ. Δοχειαρίου και του ναού στο Arbanassi.

Με τον ίδιο εικονογραφικό τύπο, ο οποίος είναι σύμφωνος με την Ερμηνεία[2006], αποδίδεται το θαύμα στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς[2007] και στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης, ενώ παρόμοια εικονίζεται στην Ι.Μ. Δομιανών[2008]. Αντίθετα, στον Άγιο Γεώργιο Ρεντίνας (εικ. 361) ο στραμμένος προς τους λέοντες προφήτης και η απουσία του αγγέλου με τον Αββακούμ μας οδηγούν στο συμπέρασμα ότι εικονογραφείται η έτερη ρίψη του Δανιήλ στο λάκκο με τους λέοντες, λόγω της άρνησής του να σταματήσει να προσεύχεται[2009] και όχι αυτή με το επεισόδιο της μεταφοράς της τροφής.

[1994] Δανιήλ (Βήλ και Δράκων), 31 - 39.

[1995] Για τη σκηνή βλ. Κουκιάρης Σ., Τα θαύματα, 143 - 144, όπου και παλαιότερη βιβλιογραφία, Αρχοντόπουλος Θ., Δανιήλ, 253 κ.ε.

[1996] Κουκιάρης Σ., ό.π., όπου και σχετικά παραδείγματα.

[1997] Αρχοντόπουλος Θ., ό.π., 253.

[1998] Σε ορισμένες παραστάσεις ο Δανιήλ εικονίζεται καθιστός. Ενδεικτικά βλ. τις σκηνές στη Μονή Draca και στις Ι.Μ. Φιλοθέου και Ξηροποτάμου, καθώς και στο Κυριακό της Σκήτης της Αγίας Άννας (Τσιγάρας Ι., Οι ζωγράφοι, 63, πίν. 31α, 30β).

[1999] Milanovic V., Old Testaments Themes, πίν. 6.

[2000] Davidof D., Hopovo, πίν. 12.

[2001] Deliyanni - Doris H., Hosios Meletios, 250 - 251, πίν. 25.

[2002] Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 132.

[2003] Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 256, πίν. 76.

[2004] Praschkov L., Arbanassi, πίν. 126.

[2005] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 148, πίν. 69β.

[2006] Ερμηνεία, 70 - 71.

[2007] Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, πίν. 10.

[2008] Η παράσταση της Ι.Μ. Δομιανών έχει πολλές ομοιότητες με αυτήν του Κυριακού της Σκήτης της Ι.Μ. Ξενοφώντος, κυρίως ως προς τη στάση του Δανιήλ και την απόδοση των λεόντων και του φυσικού τοπίου (Τσιγάρας Γ., Οι ζωγράφοι, 63, πίν. 31β).

[2009] Δανιήλ 6, 17 - 25.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Πρόκειται δε για μία όχι συχνή απεικόνιση[2010], που αποτελεί προεικόνιση της Ταφής και της Ανάστασης του Κυρίου[2011].

Η Θυσία του Αβραάμ.

Στο ανώτερο τμήμα της σκηνής (εικ. 215) εικονίζεται η κύρια πράξη του δράματος με τον Ισαάκ ξαπλωμένο στη γη και τον Αβραάμ επάνω του, έχοντας ακουμπήσει το μαχαίρι στο λαιμό του παιδιού και κοιτώντας τον άγγελο που εμφανίζεται στον ουρανό. Απέναντι από τις κύριες μορφές στέκεται το κριάρι που θα πάρει τη θέση του Ισαάκ για τη θυσία. Πιο κάτω αποδίδονται δύο άλλες στιγμές: ο Αβραάμ να προπορεύεται του Ισαάκ, που κουβαλά δεμάτι με ξύλα, βαδίζοντας προς τον αναμμένο βωμό και πιο πίσω δύο νέοι υπηρέτες να κάθονται φυλάγοντας τον όνο. Στο επάνω μέρος η επιγραφή: «Η ΘΙΣΙΑ ΤΟΥ ΑΒΡΑΑΜ»[2012].

Η παράσταση, γνωστή από την παλαιοχριστιανική περίοδο, εμπεριέχει έναν έντονο ευχαριστιακό και σωτηριολογικό συμβολισμό[2013]. Η απεικόνιση και των δευτερευόντων επεισοδίων, της πορείας προς το σημείο της θυσίας και των υπηρετών που προσμένουν, προσδίδει έναν αφηγηματικό χαρακτήρα στην παράσταση[2014] και τη συνδέει με μία ομάδα έργων με παρόμοιο προσανατολισμό, όπως, για παράδειγμα στην τράπεζα της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας[2015], στην Ι.Μ. Κουτλουμουσίου[2016], στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (1560)[2017], στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας[2018], στο ναό της Παναγίας στο Κορωπί Αττικής (α΄ μισό 17ου αιώνα)[2019] και στο ναό της Γεννήσεως του Χριστού στο Arbanassi[2020]. Από τα παραπάνω έργα η παράστασή μας είναι πλησιέστερη προς αυτά της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος και με τους ναούς στο Κορωπί και το Arbanassi, καθώς

[2010] Παρόμοια απεικόνιση απαντάται και στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό Θεσσαλονίκης (Τσιτουρίδου Α., Η εντοίχια ζωγραφική, 160, πίν. 84). Η ερμηνεία της σκηνής σύμφωνα με το παραπάνω χωρίο του Δανιήλ έχει αμφισβητηθεί από την Παϊσίδου (ό.π., 148, υποσ. 1356), καθώς η ίδια πιστεύει ότι δεν υπάρχει διάκριση στα δύο θέματα από τους ζωγράφους και η επιλογή του εκάστοτε εικονογραφικού τύπου ήταν θέμα καλλιτεχνικού κριτηρίου. Θεωρούμε ότι η διάκριση υφίσταται και η απουσία του αγγέλου διαχωρίζει τις δύο παραπλήσιες αλλά διαφορετικές νοηματικά απεικονίσεις. Για περισσότερα επάνω σε αυτό το θέμα βλ. Tatic - Djuric M., Daniel, 156 κ.ε., Αρχοντόπουλος Θ., Δανιήλ, 253 κ.ε., όπου και αντίστοιχα παραδείγματα, και αναφορά στο κείμενο του Κωνσταντίνου Μεσαρίτη (12ος αι.), που συνδέει θεολογικά τη σκηνή της διατροφής του Δανιήλ με την αντίστοιχη της Παναγίας στα Εισόδιά της. Πρβλ., επίσης, τη συνεχόμενη απεικόνιση των δύο αυτών ξεχωριστών παραστάσεων στο ναό του Αγίου Βησσαρίωνος Δομένικου Ελασσόνας (1600) (Πασαλή Α., Ναοί, 219 - προσωπική παρατήρηση).

[2011] «...*εἰς Χριστοῦ τάφου τηροῦντας ἑνλακκίους σφραγίδας· ἵν' ὡς ἐκ θανάτου καί ἅδου Χριστός, ἀνέλθῃ καί προφήτης σωθείς ἐκ θηρῶν ἀνδρολέθρων ἀντιχαλῶν τῷ ἅδῃ κατενέγκας.*», Θεόδωρος Στουδίτης, Εις τη Σύναξιν των ουρανίων ταγμάτων, 740.

[2012] Γέν., 22. 1 - 19.

[2013] Κουκιάρης Σ., Τα θαύματα, 111 - 112, όπου και σχετική βιβλιογραφία και παραδείγματα της βυζαντινής περιόδου.

[2014] Για τον αφηγηματικό εικονογραφικό τύπο βλ. Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 35 κ.ε.

[2015] Millet G., Athos, πίν. 141.2, Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 347 -349, όπου αναφορά και σε παραπλήσιο εικονογραφικό τύπο στην Τράπεζα της Ι.Μ. Εσφιγμένου.

[2016] Millet G., ό.π., πίν. 160.3 - 161.2

[2017] Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 150.

[2018] Stavropoulou - Makri A., ό.π., 35 - 37, πίν. 8α.

[2019] Εκκλησίες της Αττικής, 16, πίν. 55.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

στα Αθωνίτικα μνημεία η αφηγηματική αποτύπωση της ιστορίας περιλαμβάνει περισσότερα και διαφορετικά επεισόδια[2021]. Επιπλέον, όπως και στο Κορωπί και στο Arbanassi, δεν εικονίζεται η στιγμή της προσευχής του Αβραάμ[2022].

Παρόμοια αφηγηματική διάθεση παρατηρείται στις περισσότερες απεικονίσεις της Θυσίας του Αβραάμ στους ναούς της περιοχής των Αγράφων. Στην Κοίμηση Βατσουνιάς και στον Άγιο Νικόλαο Ρεντίνας ο αριθμός και το είδος των επιμέρους επεισοδίων αλλά και οι στάσεις των μορφών ακολουθούν πρότυπο αντίστοιχο της παράστασής μας. Στον Άγιο Γεώργιο Ρεντίνας, παρόλο που έχει καταστραφεί ένα μέρος της σκηνής, η απεικόνιση της πορείας προς το χώρο της θυσίας, με το γαϊδουράκι φορτωμένο ξύλα, έλκει την καταγωγή από έργα της Κρητικής Σχολής[2023]. Στην Αγία Παρασκευή Πετροχωρίου και στην Ι.Μ. Δομιανών η παράσταση περιορίζεται σε δύο επεισόδια, της Θυσίας και των υπηρετών που αναμένουν, γεγονός που παραπέμπει σε συνοπτικότερο τύπο, αντίστοιχο της Ι.Μ. Ντίλιου[2024], των Αγίων Αποστόλων[2025] και του ναού των Εισοδίων Τσιατσαπά[2026] Καστοριάς καθώς και του Αγίου Νικολάου Βίτσας[2027]. Τέλος, στην Ι.Μ. Σπηλιάς (εικ. 512) απαντά ο μοναδικός, στην περιοχή λιτός και συνοπτικός τύπος, που αποδίδει την πλέον δραματική στιγμή της Θυσίας. Αν και η απεικόνιση της στιγμής αυτής συναντάται προηγουμένως σε αρκετά μνημεία, όπως για παράδειγμα στα καθολικά των Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας[2028] και Σταυρονικήτα[2029], καθώς και σε ναούς της Λέσβου[2030], η επιμέρους λεπτομέρεια του αγγέλου που κρατά το χέρι του Αβραάμ συνδέει την παράστασή μας με έργα των Επτανήσων[2031] αλλά και σύγχρονα Σερβικά[2032], τα οποία με τη σειρά τους έλκουν την καταγωγή από τη δυτική τέχνη[2033].

[2020] Praschkov L., Arbanassi, πίν. 121.

[2021] Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 66, 146, 189, 347 κ.ε.

[2022] Παρόμοια αποδίδεται η παράσταση στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς (Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, πίν. 19) "και στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης. Ο κοινός εικονογραφικός τύπος των δύο αυτών σκηνών με την αντίστοιχη της Ι.Μ. Δρακότρυπας δε δικαιολογεί, πιστεύουμε, την άποψη της Παϊσίδου (Καστοριά, 169), η οποία κατατάσσει την παράσταση της Αγιάς, και συνακόλουθα τις υπόλοιπες δύο, στον συνοπτικό τύπο, αντίστοιχο του ναού των Εισοδίων Τσιατσαπά Καστοριάς.

[2023] Βλ. τις σκηνές στην τράπεζα της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας και στο καθολικό της Ι.Μ. Κουτλουμουσίου.

[2024] Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 22 - 23, πίν. 7.

[2025] Πελεκανίδης Σ., Καστοριά, πίν. 191, Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, 31 κ.ε., πίν. 4α.

[2026] Παϊσίδου Μ., ό.π., 169, πίν. 70β, όπου και άλλα παραδείγματα.

[2027] Τούρτα Α., Οι ναοί, 70 - 71. Πρβλ. παρόμοια απεικόνιση στο Κυριακό της Σκήτης της Αγίας Άννας (1757) (Τσιγάρας Γ., Οι ζωγράφοι, 57 - 58, πίν. 23β). Ο εικονογραφικός αυτός τύπος συμφωνεί με την περιγραφή της Ερμηνείας (52).

[2028] Millet G., Athos, πίν. 121.6.

[2029] Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, πίν. 70.

[2030] Στο καθολικό της Ι.Μ. Περιβολής (μετά το 1550) και στο ναό του Αγίου Γεωργίου στα Ανεμότια (1702) (Γούναρης Γ., Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, 99, 208 - 209, πίν. 69α και 148β αντίστοιχα).

[2031] Βλ., ενδεικτικά, απεικονίσεις της σκηνής σε θωράκια ναών της Κεφαλονιάς (Κεφαλονιά 1, πίν. 47 και 144) και σε πίνακα του τέλους του 17ου αιώνα στο Βυζαντινό Μουσείο της Αντιβουνιώτισσας στην Κέρκυρα (αδημοσίευτη παράσταση).

[2032] Πρβλ. σερβικό έργο του 1769 με παρόμοιο εικονογραφικό τύπο (Vasic P., Les influences Russes, πίν. 7).

[2033] Πρβλ. πίνακα του Rembrandt (1636) (Stukenbrock Ch. - Topper B., European Painting, 760, εικ. σελ. 761).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Η Πάλη του Σαμψών με τον λέοντα.

Ο Σαμψών («Ο ΑΝΔΡΕΙΟΣ ΣΑΜΨΩΝ»), όρθιος και γυμνός (εικ. 216), με ένα περίζωμα στην μεση, παλεύοντας με το λέοντα τού έχει καρφώσει ένα ξίφος, ενώ το θηρίο επιτιθέμενο, έχει ορθωθεί στα δυό του πόδια[2034].

Η απεικόνιση της πάλης του Σαμψών με το λέοντα εντάσσεται σε έναν κύκλο απεικόνισης του Βίου του και απαντάται ήδη από τον 4ο αιώνα[2035], καθώς θεωρήθηκε ως προεικόνιση του Χριστού[2036]. Κατά τη μεταβυζαντινή εποχή επιβιώνει κυρίως μόνο η πάλη[2037], όπως τη συναντούμε, για παράδειγμα, στο παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου της Ι.Μ. Αγίου Παύλου[2038]. Πρότυπο αντίστοιχο του Αθωνίτικου μνημείου χρησιμοποιεί και ο ζωγράφος μας με τη διαφορά ότι θανατώνεται ο λέοντας από ξίφος, λεπτομέρεια που ακολουθείται, επίσης, στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης και στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης. Το θέμα εικονίζεται επίσης στο νάρθηκα - τράπεζα της Ι.Μ. Κατουσίου (εικ. 473) και στις Ι.Μ. Φιλοθέου και Ξηροποτάμου[2039], σε εικονογραφικό τύπο παρόμοιο αυτού του παρεκκλησίου της Ι.Μ. Αγίου Παύλου.

Μεμονωμένες παραστάσεις

Η Αναστήλωση των εικόνων.

Στο κέντρο της παράστασης (εικ. 217 - 218)) δεσπόζει η φορητή εικόνα της Παναγίας Βρεφοκρατούσας επάνω σε λίθινο προσκυνητάριο με κιβώριο, καλυμμένο με πορφυρή ποδέα. Στα αριστερά παραστέκει η αυτοκράτειρα Θεοδώρα έχοντας κοντά της το γιό της Μιχαήλ. Συνοδεύονται από όμιλο ανδρικών μορφών εκ των οποίων η μία με αρχοντική ενδυμασία κρατά ένα εικονίδιο αδιάγνωστου μάρτυρα. Απέναντι από την αυτοκράτειρα εικονίζεται ο Πατριάρχης Μεθόδιος να κρατά θυμιατό και τρίκερο, ενώ ακολουθείται από πλήθος ανθρώπων από τους οποίους ξεχωρίζει ένας διάκονος και ψάλτες, ένας εκ των οποίων κρατά φορητή εικόνα του Χριστού. Το βάθος της σκηνής ορίζεται από πολυόροφα κτίρια. Στην επιγραφή αναγράφεται: «Η ΑΝΑΣΤΗΛΩΣΙΣ ΤΟΝ ΕΙΚΟΝΩΝ».

Η παράσταση[2040], που απαντά για πρώτη φορά σε φορητή εικόνα του τέλους του 14ου αιώνα[2041], γνωρίζει μεγάλη διάδοση κατά τη μεταβυζαντινή εποχή, κυρίως λόγω του αντίθετου προς τους Διαμαρτυρόμενους δογματικού περιεχόμενού της[2042]. Η πρώτη δε εντοίχια απεικόνισή της απαν-

---

[2034] Η παράσταση βρίσκεται στο βόρειο τοίχο του νάρθηκα, στη ζώνη των ολόσωμων αγίων.

[2035] Bulst W., Samson, 31 κ.ε., όπου και σχετικά παραδείγματα.

[2036] Todic B., Παρατηρήσεις, 43.

[2037] Στην Ερμηνεία (60 - 61) αναφέρονται επτά επεισόδια του Βίου του Σαμψών. Στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών ιστορείται ο Θάνατος του Σαμψών στη Γάζα (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 319), ενώ στην Ι.Μ. Ξηροποτάμου, πλην της Πάλης, η προσευχή του Μανώε και ο Θάνατος του Σαμψών (Τσιγάρας Γ., Οι ζωγράφοι, 255, πίν. 211α - β).

[2038] Millet G., ό.π., πίν. 192.2.

[2039] Τσιγάρας Γ., ό.π., 255, πίν. 211α, 112α.

[2040] Για τη σκηνή βλ. Δρανδάκη Α., Η Αναστήλωση των Εικόνων, 59 κ.ε., όπου και παλαιότερη βιβλιογραφία.

[2041] Για τη φορητή αυτή εικόνα, που πιστεύεται ότι προέρχεται από εργαστήριο της Κωνσταντινούπολης βλ. Κατσελάκη Α., Εικόνα του Εμμανουήλ Τζάνε, 132, πίν. 6, Χατζηδάκη Ν., Συλλογή Βελιμέζη, 88, πίν. 31, Δρανδάκη Α., ό.π., 63, πίν. 9.

[2042] Κατά τη διάρκεια της Μεταρρύθμισης είχε αμφισβητηθεί η αξία των εικόνων με αποτέλεσμα την αντίδραση τόσο της Καθολικής όσο και της Ορθοδόξου Εκκλησίας. Για το θέμα αυτό βλ. Δρανδάκη Α., ό.π., 70 κ.ε.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

τάται στην Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας[2043], σε μία δίζωνη απόδοση του θέματος, εικονογραφικό χαρακτηριστικό που ακολουθείται από την πλειοψηφία των παραστάσεων είτε πρόκειται για εντοίχια έργα[2044], είτε για φορητές εικόνες[2045]. Η απόδοση, όμως, της παράστασής μας σε ενιαία ζώνη δεν είναι συχνή και θα τη συναντήσουμε προηγουμένως σε μικρότερο αριθμό έργων, όπως, για παράδειγμα, στο Hopovo[2046], στις Ι.Μ. Δοχειαρίου[2047] και Γηρομερίου[2048], στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας Καστοριάς[2049] και στη φορητή εικόνα της Συλλογής Τσακύρογλου (β΄ μισό 17ου αι.)[2050]. Διαφέρει δε από την πλειοψηφία των παραπάνω έργων, εκτός του Hopovo, ως προς την πολυπροσωπία και τις επιμέρους λεπτομέρειες που μας οδηγούν στο συμπέρασμα ότι ο ζωγράφος προσάρμοσε τη σκηνή στη διατιθέμενη επιφάνεια έχοντας υπόψην του αντίστοιχες δίζωνες παραστάσεις.

Η τοποθέτηση της φορητής εικόνας της Θεοτόκου επάνω σε προσκυνητάριο δεν είναι συχνή καθώς, συνήθως, δύο άγγελοι ή διάκονοι εικονίζονται να την κρατούν[2051]. Απαντά, όμως, σε απεικονίσεις του Ακαθίστου Ύμνου[2052], σε επιρροή των οποίων θα πρέπει, επίσης, να αποδώσουμε το κιβώριο[2053] αλλά και την απεικόνιση του Πατριάρχη να θυμιατίζει[2054]. Από την πολυπληθή συνοδεία του προκαθήμενου της Ορθόδοξης Εκκλησίας ξεχωρίζουν οι ψάλτες με το χαρακτηριστικό σκιάδιον[2055], στοιχείο που συνδέει την παράστασή μας με αυτήν της Συλλογής Σταθάτου (17ος αι.)[2056] αλλά και με σκηνές του Ακαθίστου Ύμνου[2057]. Η απεικόνιση της Θεοδώρας ακολουθεί την καθιερωμένη για τη σκηνή απόδοσή της, αν και η ενδυμασία της είναι περισσότερο α-

---

[2043] Millet G., Athos, πίν. 131.2.

[2044] Ενδεικτικά, στις Ι.Μ. Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, πίν. 122), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 117), Δουσίκου (αδημοσίευτη παράσταση), Κορώνας (Δεριζιώτης Λ., Συντήρηση τοιχογραφιών, 141, πίν. 86α), Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 129) και Πέτρας (Σδρόλια Στ., Ι.Μ.Πέτρας, 249 - 250, πίν. 126).

[2045] Για παράδειγμα βλ. τις φορητές εικόνες της Συλλογής Βελιμέζη (Χατζηδάκη Ν., ό.π., 86 κ.ε., πίν. 30) και του Μουσείου Μπενάκη (Δρανδάκη Α., ό.π., 59 κ.ε., πίν. 1.), όπου και άλλα παραδείγματα.

[2046] Davidof D., Hopovo, πίν. 51

[2047] Millet G., ό.π., πίν. 228.1.

[2048] Τσιουρής Ι., Μονή Γηρομερίου, πίν. 63.

[2049] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 184, πίν. 61.

[2050] Καρακατσάνη Α., Εικόνες, 70, πίν. 74.

[2051] Ενδεικτικά, στις Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας, Σταυρονικήτα και Πέτρας, καθώς και στις φορητές εικόνες της Συλλογής Βελιμέζη και του Ελληνικού Ινστιτούτου Βενετίας (Chatzidakis M., Icones, 96, πίν. 63. Για την ιδιότητα και την ταυτότητα αυτών που υποβάσταζαν την εικόνα στις λιτανείες και συνακόλουθα στις παραστάσεις βλ. Paterson - Sevcenko N., Servants, 547 κ.ε.

[2052] Βλ. τον 20° Οίκο στην Decani, τον 20° και 24° στο Mateic, τον 23° και 24° στην Μονή Marko (Patzold A., Der Akathistos Hymnos, πίν. 46, 73 και 112 - 114 αντίστοιχα).

[2053] Πρβλ. παρόμοια απεικόνιση κιβωρίου στον 23° και 24° Οίκο του Ακαθίστου Ύμνου στο ναό της Θεοτόκου (1761) στο Καπέσοβο Ζαγορίου. Χατζηδάκης Μ., Έλληνες ζωγράφοι, 222, πίν. 82.

[2054] Συνήθως, ο Πατριάρχης εικονίζεται να κρατά σταυρό, ράβδο ή και εικονίδιο του Χριστού.

[2055] Για το χαρακτηριστικό σκιάδιο που φέρουν οι ψάλτες βλ. Ζίας Ν., Byzantine Cantors, 233 κ.ε.

[2056] Ξυγγόπουλος Α., Συλλογή Σταθάτου, 9 - 10, πίν. 6, Δρανδάκη Α., Η Αναστήλωση των εικόνων, 59 κ.ε., πίν. 1.

[2057] Ενδεικτικά, βλ. τον 23° και 24° Οίκο της Μονής Marko (Patzold A., Der Akathistos Hymnos, πίν. 112 - 114) και τον 23° Οίκο του κώδικα Garrett 13 του Princeton (Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., Οι μικρογραφίες, 108 κ.ε., όπου και άλλα παραδείγματα της μεταβυζαντινής εποχής).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

πλοποιημένη[2058]. Η ανδρική, επίσης, μορφή που βρίσκεται πίσω από την αυτοκράτειρα κρατώντας εικονίδιο και φέροντας πολυτελή κοσμική ενδυμασία της εποχής του ζωγράφου είναι ξένη προς την καθιερωμένη εικονογραφική απόδοση της σκηνής, από την οποία, συνήθως, πλην των δύο αυτοκρατόρων απουσιάζουν άλλα κοσμικά πρόσωπα. Παρόμοια απεικόνιση, όμως, παρατηρούμε στο Κυριακό της Σκήτης της Αγίας Άννας, στο Άγιον Όρος[2059], στο οποίο η σκηνή της Αναστήλωσης των εικόνων είναι επηρεασμένη από λιτανείες[2060]. Ενδιαφέρον, επίσης, παρουσιάζει το πρόσωπο της φορητής εικόνας που κρατά η συγκεκριμένη μορφή. Συνήθως, στα δύο εικονίδια, που πλαισιώνουν την κεντρική φορητή εικόνα της Βρεφοκρατούσας Παναγίας, παριστάνεται ο Χριστός στον τύπο του Παντοκράτορα και ειδικά στο αριστερό, ως Εμμανουήλ[2061]. Στην παράστασή μας, όμως, η νεανική ανδρική μορφή κρατά σταυρό, στοιχείο που παραπέμπει σε αδιάγνωστο μάρτυρα, αποτελώντας αυτή η απεικόνιση μία ακόμη πρωτοτυπία του ζωγράφου[2062]. Η γενική, επίσης, διάταξη των μορφών του πλήθους εκατέρωθεν αλλά και πίσω από το προσκυνητάριο διαφέρει από τη συνήθη μετωπική και αυστηρά δομημένη απεικόνισή τους, ενώ, επιπλέον, παραλείπονται η αγία Θεοδοσία και άλλοι άγιοι, που απαντώνται συχνά στα συμπαραβαλλόμενα έργα. Η διαφοροποίηση αυτή οφείλεται στην επιρροή σκηνών λιτανείας είτε προερχομένων από άλλα έργα, είτε από βιωματική εμπειρία του ζωγράφου[2063]. Τα κτίρια, τέλος, που ορίζουν το βάθος της σκηνής απεικονίζονται προηγουμένως μόνο στο Ηορονο και στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας Καστοριάς, ενώ αργότερα στην Ι.Μ. Ξενοφώντος και στο Κυριακό της Σκήτης της Αγίας Άννας.

Ο συνδυασμός εικονογραφικών στοιχείων από τον καθιερωμένο δίζωνο τύπο της σκηνής, από Οίκους του Ακαθίστου Ύμνου και σκηνές λιτανείας δημιουργεί ένα σχήμα ιδιαίτερο, αναγνωρίσιμο μεν ως προς το πρότυπό του, αλλά διαφοροποιημένο ως προς τις επιμέρους λεπτομέρειες. Το γεγονός αυτό δεν είναι ξένο στην εικονογραφία του θέματος κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο, καθώς παρατηρείται, επίσης, σε μικρότερο βαθμό στο Ηορονο και σε μεγαλύτερο στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας Καστοριάς[2064], στα δύο μνημεία του Αγίου Όρους[2065] και στη φορητή εικόνα του Κλόντζα[2066].

[2058] Για τη εικονογραφική απόδοση της Θεοδώρας στην τέχνη βλ. Κατσελάκη Α., Εικόνα του Εμμανουήλ Τζάνε, 129 κ.ε.

[2059] Τσιγάρας Γ., Οι ζωγράφοι, 269, πίν. 235α.

[2060] Ό.π., 270.

[2061] Πρβλ. τα συμπαραβαλόμενα έργα.

[2062] Η απεικόνιση του αγίου Στεφάνου ως μάρτυρα δεν είναι συχνή. Πρβλ. παρόμοια απεικόνιση στην τράπεζα της Ι.Μ. Ξενοφώντος (Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 371).

[2063] Παρόμοια επιρροή παρατηρείται την ίδια εποχή στο Κυριακό της Σκήτης της Αγίας Άννας και στην Ι.Μ. Ξηροποτάμου (Τσιγάρας Γ., Οι ζωγράφοι, 269 - 270, πίν. 235 α - β). Για την εικονογραφική σχέση της σκηνής της Αναστήλωσης των εικόνων με σκηνές λιτανείας της βυζαντινής περιόδου βλ. Χατζηδάκη Ν., Συλλογή Βελιμέζη, 88.

[2064] Πιστεύουμε ότι ο εικονογραφικός τύπος της Αναστήλωσης των εικόνων στο ναό του Αγίου Νικολάου είναι έντονα επηρεασμένος από απεικονίσεις Οίκων του Ακαθίστου Ύμνου, καθώς παρατηρούνται πολλές ομοιότητες με τον 14° και 16° Οίκο στο Mateic (Patzold A., Der Akathistos Hymnos, πίν. 66b και 70b αντίστοιχα).

[2065] Στο Κυριακό της Σκήτης της Αγίας Άννας και στο καθολικό της Ι.Μ. Ξενοφώντος.

[2066] Γκράτζιου Ο., Η εικόνα του Γεωργίου Κλόντζα, 25 κ.ε., πίν. 6.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΝΑΡΘΗΚΑΣ.

Οι Αίνοι.

Στο κέντρο του φουρνικού (εικ. 219) εικονίζεται ο Χριστός στον τύπο του Παντοκράτορα, ευλογώντας με το δεξιό Του χέρι και κρατώντας στο άλλο κλειστό ευαγγέλιο. Περιβάλλεται από στενή ταινία όπου αναγράφονται χωρία του ύμνου[2067], ενώ σε μία δεύτερη εικονίζονται τα εννέα τάγματα των αγγέλων, σε ισάριθμα διάχωρα που σχηματίζονται από εκπορευόμενες από τον προηγούμενο κύκλο ακτίνες. Στην τρίτη ζώνη, μέσα σε έναστρο περιβάλλον αποδίδονται τα σύμβολα των ζωδίων που αντιστοιχούν στους δώδεκα μήνες του χρόνου, καθώς και ο ήλιος με τη σελήνη. Στην τέταρτη ζώνη, που είναι η μεγαλύτερη, εικονίζονται τα έμβυα και άμβια δημιουργήματα του Θεού που υμνούν το μεγαλείο του, ενώ η απεικόνισή τους έχει φορά από τα αριστερά προς τα δεξιά. Εν είδει ουρανού, ένα νεφέλωμα περιτρέχει το ανώτερο τμήμα του κύκλου από το οποίο εκπορεύονται τα φυσικά φαινόμενα της φωτιάς, του χαλαζιού, του χιονιού και των κρυστάλλων και της καταιγίδας, η οποία, όμως, είναι προσωποποιημένη, καθώς μία καταχθόνια μορφή τη δημιουργεί στέλνοντάς την στον ουρανό[2068]. Στη συνέχεια εικονίζονται διάφορα μυθικά τερατόμορφα ζώα[2069], το φυσικό τοπίο[2070] καθώς και άλογα έμβυα ζώα[2071] (εικ. 220). Ακολουθούν σε ομάδες οι εκπρόσωποι των ανθρώπων, Βασιλείς, άρχοντες, νέοι και παρθένες[2072] καθώς και Όσιοι μπροστά σε ένα ναό[2073]. Η παράσταση ολοκληρώνεται με τη σκηνή του αποκεφαλισμού των ασεβών βασιλέων[2074] (εικ. 221). Τέλος, στα σφαιρικά τρίγωνα εικονίζονται τέσσερις υμνωδοί, μπροστά από κτίρια, να κάθονται και να συγγράφουν ή να αναγιγνώσκουν τις ποιητικές τους δημιουργίες. Πρόκειται για τους αγίους Θεοφάνη τον Γραπτό, Θεοφάνη τον Ποιητή, Φιλόθεο τον Κόκκινο και Ιωσήφ τον τον υμνογράφο[2075].

Παρόλο που το θέμα των Αίνων[2076] εικονογραφείται από τη μεσοβυζαντινή περίοδο[2077], μόλις στο 14ο αιώνα απαντάται στη μνημειακή ζωγραφική[2078], για να γνωρίσει μία ιδιαίτερη διάδοση στη μεταβυζαντινή εποχή, ιδίως σε μοναστικούς χώρους[2079].

[2067] «ΑΙΝΕΙΤΕ ΤΟΝ ΚΥΡΙΟΝ ΕΚ ΤΩΝ ΟΥΡΑΝΩΝ ΑΙΝΕΙΤΕ ΑΥΤΟΝ ΠΑΝΤΕΣ ΟΙ ΑΓΓΕΛΟΙ ΑΥΤΟΥ ΑΙΝΕΙΤΕ ΑΥΤΟΝ Ο ΗΛΙΟΣ ΚΑΙ Η ΣΕΛΗΝΗ ΠΑΝΤΑ ΤΑ ΑΣΤΡΑ ΚΑΙ ΤΟ ΦΩΣ ΟΙ ΟΥΡΑΝΟΙ ΤΩΝ ΟΥΡΑΝΩΝ ΚΑΙ ΤΟ ΥΔΩΡ», Ψα., 148.

[2068] Επιγραφή: «ΠΥΡ, ΧΑΛΑΖΑ, ΧΙΩΝ, ΚΡΥΣΤΑΛΟΙ, ΠΝΕΥΜΑ ΚΑΤΑΙΓΙΔΟΣ», Ψα. 148, 8.

[2069] Επιγραφή: «ΕΚ ΤΗΣ ΓΗΣ ΔΡΑΚΟΝΤΕΣ ΚΑΙ ΠΑΣΑΙ ΑΒΥΣΣΟΙ», Ψα. 148, 7.

[2070] Επιγραφή: «ΤΑ ΟΡΗ ΚΑΙ ΠΑΝΤΕΣ ΟΙ ΒΟΥΝΟΙ ΞΥΛΑ ΚΑΡΠΟΦΟΡΑ ΚΑΙ ΠΑΣΑΙ ΚΕΔΡΟΙ», Ψα. 148, 9.

[2071] Επιγραφή: «ΤΑ ΘΗΡΙΑ ΚΑΙ ΠΑΝΤΑ ΤΑ ΚΤΗΝΗ ΕΡΠΕΤΑ ΠΤΕΡΩΤΑ», Ψα. 148, 10.

[2072] Επιγραφή: «ΒΑΣΙΛΕΙΣ ΤΗΣ ΓΗΣ, ΛΑΟΙ, ΑΡΧΟΝΤΕΣ, ΚΡΙΤΑΙ ΓΗΣ ΚΑΙ ΠΑΡΘΕΝΟΙ, ΠΡΕΣΒΥΤΕΡΟΙ ΜΕΤΑ ΤΩΝ ΝΕΩΤΕΡΩΝ», Ψα. 148, 11 - 13.

[2073] Επιγραφή: «ΕΝ ΕΚΚΛΗΣΙΑ ΟΣΙΩΝ», Ψα. 149, 1.

[2074] Επιγραφή: «ΚΑΙ ΡΟΜΦΑΙΑΙ ΔΙΣΤΟΜΟΙ ΤΟΥ ΔΗΣΑΙ ΤΟΥΣ ΒΑΣΙΛΕΙΣ», Ψα. 149, 6 - 8.

[2075] Οι άγιοι Φιλόθεος ο Ποιητής και Θεοφάνης ο Γραπτός εικονίζονται να αναγιγνώσκουν τα κείμενά τους, ενώ οι άλλοι δύο να γράφουν. Στους κώδικες του Φιλόθεου του Ποιητή αναγράφεται: «ΕΙ ΤΟ ΑΣΧΕΤΟΝ ΚΡΑΤΟΥΣΑ », του Ιωσήφ του Ποιητή: «ΠΥΡ ΠΟ», του Θεοφάνη του Ποιητή: «ΕΡΗΜΟΝ», ενώ σε αυτόν του Θεοφάνη του Γραπτού το κείμενο έχει καταστεί δυσανάγνωστο.

[2076] Για την εικονογράφηση των Αίνων βλ. Schiemenz G., Die Sintflut, 159 κ.ε., Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 59 κ.ε, Μεράντζας Χρ., Η εικονογράφηση των Αίνων.

[2077] Απεικονίσεις των Αίνων συναντούμε ήδη από τον 11ο αιώνα σε εικονογραφημένα χειρόγραφα (Χατζούλη Γ., ό.π., 59, υποσ. 81, Μεράντζας Χρ., ό.π., 11, όπου αναφορά των χειρογράφων και αντίστοιχη βιβλιογραφία).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Η απεικόνιση του Χριστού, στον τύπο του στηθαίου Παντοκράτορα δεν είναι συχνή[2080], καθώς τη συναντούμε προηγουμένως μόνο στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου της Ι.Μ. Διονυσίου[2081], σε αντίθεση με την μορφή του ολόσωμου Παντοκράτορα που κάθεται σε τόξο, τροχούς ή εξαπτέρυγα και η οποία είναι η πιο συχνά απαντώμενη[2082]. Η απόδοση των εννέα αγγελικών ταγμάτων διακρινόμενων από ακτίνες παραπέμπει στην παράδοση μνημείων της Ηπείρου, όπως αυτών της Ι.Μ. Βαρλαάμ[2083], του Αγίου Νικολάου Βίτσας και Αγίου Μηνά Μονοδενδρίου[2084] καθώς και της Κοίμησης της Θεοτόκου Ελαφότοπου Ζαγορίου[2085], με τη διαφορά ότι οι Αγγελικές Δυνάμεις προσωποποιούνται σε μονάδες και όχι σε ομάδες, όπως στα παραπάνω μνημεία[2086]. Η έναστρη ταινία που ακολουθεί και εμπεριέχει τα ζωδιακά σύμβολα των μηνών, καθώς και τις προσωποποιήσεις του ήλιου και της σελήνης συμβολίζοντας τον ουράνιο κόσμο με τις εποχικές του εναλλαγές, απαντάται ήδη στο Lesnovo, αλλά έχει περιορισμένη διάδοση μέχρι και τον 16° αιώνα[2087]. Το γεγονός δε της απεικόνισης του ηλίου και της σελήνης στην προέκταση του νοητού άξονα της κεφαλής του Χριστού συνδέει την παράστασή μας με αυτές των Ι.Μ. Κουτλουμουσίου και Δοχειαρίου, καθώς στην πλειοψηφία των απεικονίσεών τους τοποθετούνται εκ διαμέτρου αντίθετα σηματοδοτώντας έτσι τις δύο ισημερίες του χρόνου[2088]. Στον τέταρτο κύκλο, όπου αντιπροσωπεύεται η Οικουμένη, συνδυάζεται, κάτω από το ίδιο νεφέλωμα, η παρουσία ανθρώπων, ζώων πραγματικών, φυσικού τοπίου, φυσικών φαινομένων και μυθικών όντων. Τα φυσικά φαι-

---

[2078] Στο παρεκκλήσιο του πύργου Khrelio της Μονής Rila (Panayotova D., Le Christ Verbe, 405 κ.ε., πίν. 1 - 3, Praschkov L., Peintures murales, 415 k.e., πίν. 1 - 6) και στο νάρθηκα της Μονής των Αρχαγγέλων στο Lesnovo (Millet - Velmans, Yougoslavie IV, πίν. XXXVII, XXXVIII, XL.2, Djuric V., Cosmocrator, 65 κ.ε.). Για περιγραφή και ανάλυση των απεικονίσεων των Αίνων στα δύο αυτά μνημεία βλ., επίσης, Χατζούλη Γ., ό.π., 59 - 60, Μεράντζας Χ., ό.π., 17 - 27).

[2079] Για έναν κατάλογο απεικονίσεων των Αίνων κατά τον 16° αιώνα βλ. Χατζούλη Γ., ό.π., 59 κ.ε., Μεράντζας Χ., ό.π., 37 - 38. Για το 17° αιώνα, βλ. ενδεικτικά τις παραστάσεις στον Άγιο Αθανάσιο Κλειδωνιάς Κόνιτσας (Τριανταφυλλόπουλος Δ., Εκκλησιαστικά μνημεία, πίν. 25 - 28), στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας και στον Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου (Τούρτα Α., Οι ναοί, 131 - 134, πίν. 16 - 19, 73α - β, 74α - β), στις Ι.Μ. Αγίου Γεωργίου Αρμά Εύβοιας (Λιάπης Ι., Μεσαιωνικά μνημεία, 50 - 51, πίν. 19 - 23) και Μαρδακίου Μεσσηνίας (Καλοκύρης Κ., Βυζαντιναί Εκκλησίαι, πίν. 166 - 169), στο ναό της Γεννήσεως του Χριστού στο Arbanassi (Praschkov L., Arbanassi, πίν. 120, 122, 125, 160), στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης Ελασσόνας (Φλώρου Κ., Ο ζωγραφικός διάκοσμος, 43 κ.ε., πίν. 8β) και στο παρεκκλήσιο της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος της Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 75).

[2080] Συνήθως ο Χριστός εικονίζεται μεν στον τύπο του Παντοκράτορα αλλά ολόσωμος είτε να κάθεται σε τόξο είτε σε τροχούς. Λιγότερο διαδεδομένη είναι η απεικόνιση του Χριστού ως Παλαιού των Ημερών (Μεράντζας Χρ., ό.π., 41 - 42, όπου και σχετικά παραδείγματα).

[2081] Ό.π., 42, πίν. 28 α - β. Πρβλ. παρόμοια απεικόνιση στο καθολικό της Ι.Μ. Ξηροποτάμου (Τσιγάρας Ι., Οι ζωγράφοι, 266 - 267, πίν. 230α).

[2082] Βλ. τις προαναφερθείσες στις υποσημειώσεις παραστάσεις.

[2083] Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 57, πίν. 7.

[2084] Τούρτα Α., Οι ναοί, 131 κ.ε., πίν. 17 και 74β αντίστοιχα. Πρβλ. παρόμοιο τρόπο απεικόνισης των αγγελικών ταγμάτων στην Ι.Μ. Μαρδακίου και στον καθεδρικό ναό Sveti Zchoveli στην Mzcheta της Γεωργίας (τέλη 17ου - αρχές 18ου αι) (Schiemenz G., Die Sintflut, 167, πίν. 6).

[2085] Μεράντζας Χρ., Η εικονογράφηση των Αίνων, 44, πίν. 39α - β.

[2086] Για τις εικονογραφικές παραλλαγές σύμφωνα με τις οποίες αποδίδονται τα τάγματα των αγγέλων βλ. Μεράντζας Χρ., ό.π., 45.

[2087] Για παράδειγμα, στην Ι.Μ. Γαλατάκη (Kanari Tr., Les peintures, πίν. 71α).

[2088] Ό.π., 47.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

νόμενα αποτελούν αναπόσπαστο στοιχείο της εικονογραφικής παράδοσης της παράστασης ενώ η προσωποποίηση του πνεύματος της καταιγίδας ως καταχθόνιας μορφής έλκει την καταγωγή από την παράσταση της Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών, και θα συναντήσουμε τον ίδιο εικονογραφικό τύπο[2089] στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας και στον Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου. Ως προς τις φανταστικές - μυθικές μορφές, ο ζωγράφος απεικόνισε τις πιο χαρακτηριστικές από αυτές[2090], όπως η ακέφαλη - στερνόφθαλμη μορφή, ο κυνοκέφαλος, ο σκιάποδας, ο κένταυρος, δράκοντες πτερωτοί και βύθιοι, ένας γρύπας και ο μονόκερος[2091]. Ανάμεσά τους συμπλέκονται εκπρόσωποι του ζωικού βασιλείου, γεγονός που διαφοροποιεί την παράστασή μας από προηγούμενες, καθώς σε αυτές τόσο τα μυθικά όντα όσο και τα πραγματικά απεικονίζονται σε χωριστές και διακρινόμενες ομάδες. Οι όμιλοι των ανθρώπων που κινούνται προς μία κατεύθυνση και οι συγκρατημένες κινήσεις τους[2092] διαφέρουν από το σύνολο, σχεδόν, των συμπαραβαλλόμενων παραστάσεων, στις οποίες οι μορφές διακρίνονται για την έντονη κίνησή τους, ενώ και οι όμιλοι εικονίζονται, συνήθως, σε αντωπά ζεύγη[2093]. Θα μπορούσε δε να θεωρηθεί ότι ο ζωγράφος επηρεάστηκε από παρόμοιες απεικονίσεις των ομίλων αυτών σε παραστάσεις Αίνων που βρίσκονται σε κάθετους τοίχους, όπως για παράδειγμα συμβαίνει στην τράπεζα της Ι.Μ. Εσφιγμένου[2094] και στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης[2095]. Η απεικόνιση του πρώτου στίχου του ψαλμού 149, με τον τρουλλαίο ναό και τους μοναχούς εμπρός από αυτόν, συνδέει τη σκηνή με ομάδα ναών, ειδικά της Ηπείρου[2096] καθώς στην πλειονότητα των σκηνών, όπου εικονίζεται ο συγκεκριμένος στίχος, στη θέση των μοναχών εικονίζονται άγιοι, όπως άλλωστε συμβαίνει και με την εικονογράφηση των στίχων 6 - 8 του ιδίου ψαλμού.

Από την εικονογραφική ανάλυση της σύνθετης αυτής παράστασης προκύπτει το συμπέρασμα ότι ο ζωγράφος παρουσίασε μία ιερατικά αποδοσμένη εικονογραφική εκδοχή η οποία στηρίζεται και συνδυάζει στοιχεία από Ηπειρωτικά κυρίως μνημεία, ενώ παραλείπει αρκετά στοιχεία, όπως η απεικόνιση των χορών αλλά και η απόδοση του 150ου ψαλμού, γεγονός που μας οδηγεί σε πρότυπο αρχαϊκότερο[2097], μιάς και ειδικά οι χοροί, κυρίως από το 17ο αιώνα, αποτελούν χαρακτη-

---

[2089] Σε έναν δεύτερο εικονογραφικό τύπο, η προσωποποίηση του πνεύματος της καταιγίδας εικονίζεται αιωρούμενο εντός πολυγωνικής δόξας. Για το θέμα αυτό βλ. Μεράντζας Χρ., ό.π., 64, όπου και σχετικά παραδείγματα. Στα παραδείγματα αυτά πρέπει να προστεθούν και η παρόμοια απεικόνισή του στις Ι.Μ. Δουσίκου και Κορώνας (αδημοσίευτες παραστάσεις).

[2090] Για τις μυθικές αυτές μορφές και την προέλευσή τους βλ. Μεράντζας Χρ., ό.π., 57 - 63, 94 κ.ε., Χοτζάκογλου Χ., Σκιάποδες, 15 κ.ε.

[2091] Για τον μονόκερο βλ. Σαμπανίκου Ε., Η εικονογράφηση, 129 κ.ε., Gerov G., Die Darstellung, 31 κ.ε.

[2092] Η απόδοση των ομίλων με τις συγκρατημένες κινήσεις και την επισημότητα των στάσεών τους μας οδηγεί σε σύγκριση με αντίστοιχες στάσεις σε παραστάσεις λιτανειών των Ιονίων νήσων.

[2093] Βλ., ενδεικτικά, τις παραστάσεις της Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών, της Ι.Μ. Βαρλαάμ, του Αγίου Νικολάου Βίτσας και του παρεκκλησίου της Κουκουζέλισσας της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας.

[2094] Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 143, πίν. 106 - 108.

[2095] Φλώρου Κ., Ο ζωγραφικός διάκοσμος, 9α-β.

[2096] Για παράδειγμα, στον Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου (Τούρτα Α., Οι ναοί, πίν. 74β), στην Ι.Μ. Βελλάς, στον Άγιο Νικόλαο Κοζάνης, στην Ι.Μ. Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου Κάτω Μερόπης Πωγωνίου (Μεράντζας Χρ., Η εικονογράφηση των Αίνων, 69).

[2097] Στις Ι.Μ. Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, πίν. 7), Δουσίκου και Κορώνας (αδημοσίευτες παραστάσεις) δεν εικονίζονται οι χορευτές. Πιστεύουμε ότι ο Διονύσιος ο εκ Φουρνά είχε υπόψην του κάποιο αν-

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ριστικό γνώρισμα των απεικονίσεων των Αίνων[2098]. Δεν θα πρέπει ωστόσο να παραβλεφθεί ο περιορισμένος διαθέσιμος χώρος που ίσως επέδρασε στην επιλογή των επιμέρους θεμάτων.

Η τοποθέτηση των τεσσάρων υμνωδών στα σφαιρικά τρίγωνα διευκολύνει την εικονογράφηση καθώς καλύπτουν το συγκεκριμένο χώρο και απαντάται προηγουμένως, μία τέτοια λύση, στις Ι.Μ. Δουσίκου και Κορώνας, με τη διαφορά ότι σε αυτές εικονίζονται Ιεράρχες της Εκκλησίας και όχι οι υμνωδοί της παράστασής μας. Από αυτούς ξεχωρίζει η γεροντική μορφή του αγίου **Φιλοθέου του Κόκκινου**, Πατριάρχη Κωνσταντινουπόλεως (εικ. 219), η οποία σπάνια απαντά στην εντοίχια ζωγραφική[2099]. Η απόδοσή του δεν διαφοροποιείται από παραπλήσιες απεικονίσεις του[2100] αλλά και από την περιγραφή της Ερμηνείας[2101].

Η παράσταση των Αίνων απαντάται επίσης στον Άγιο Γεώργιο Ρεντίνας (εικ. 359). Εικονογραφικές λεπτομέρειες όπως η απουσία του ζωδιακού κύκλου, τα σύμβολα των Ευαγγελιστών, η απεικόνιση του πνεύματος της καταιγίδας εντός πολυάκτινης δόξας και εν γένει ο συνολικός εικονογραφικός τύπος της παράστασης, έλκει την καταγωγή από αντίστοιχες σκηνές του 16ου αιώνα, όπως αυτές των Ι.Μ. Ρουσάνου[2102] και Δουσίκου.

Η Δέηση.

Εκατέρωθεν της κυρίας εισόδου από το νάρθηκα στον κυρίως ναό εικονίζεται η Δέηση (εικ. 222 - 223). Στα δεξιά ο Χριστός, όρθιος και μετωπικός, φέροντας ιμάτιο και χιτώνα, ευλογεί με το δεξιό χέρι, ενώ στο αριστερό κρατά ανοικτό ευαγγέλιο όπου αναγράφεται: «Ο ΠΕΙΣΤΕΥΩΝ ΕΙΣ ΕΜΕ ΚΑΝ ΑΠΟΘΑΝΙ ΖΗΣΕΤΕ». Δίπλα Του ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος, φτερωτός, με μηλωτή και ιμάτιο κινείται προς τον Κύριο έχοντας τα χέρια σε στάση δέησης και κρατώντας αναπτυγμένο ειλητό, όπου αναγράφεται το χωρίο: «ΔΕΞΕ ΔΕΕΙΣΙΝ ΚΑΜΟΥ του σου βαπτιστου». Στην αριστερή πλευρά της εισόδου παριστάνεται η Παναγία, στραμμένη προς το Χριστό, με τα χέρια σε στάση δέησης και κρατώντας αναπτυγμένο ειλητό με το χωρίο: «ΔΕΞΕ ΔΕΗΣΙΝ ΤΗΣ σις μητρος εικτηρμών»[2103].

τίστοιχο των παραστάσεων αυτών σχήμα ως πρότυπο στην περιγραφή της σκηνής στην Ερμηνεία (128 - 129), όπου και αναφέρει την παράσταση ως «Πάσα Πνοή».

[2098] Μεράντζας Χρ., ό.π., 72.

[2099] Για τον Φιλόθεο Κόκκινο και την εικονογραφική παράδοση της μορφής του βλ. Τσάμης Δ., Εικονογραφικές μαρτυρίες, 37 κ.ε., του ιδίου, Νέες εικονογραφικές μαρτυρίες, 83 κ.ε.

[2100] Βλ. τις απεικονίσεις του αγίου ως υμνογράφου - μοναχού στο νάρθηκα της Ι.Μ. Φιλοθέου (1765) και στο καθολικό της Ι.Μ. Γρηγορίου (1779) (Τσάμης Δ., εικονογραφικές μαρτυρίες, 39). Πρβλ. την απεικόνιση του αγίου με παρόμοια της παράστασής μας προσωπογραφικά χαρακτηριστικά ήδη από τον 14ο αιώνα, στον κώδικα Parisinus Gr. 1242 (1351) (Τσάμης Δ., Νέες εικονογραφικές μαρτυρίες, 84, πίν. 2) και στη Recava (1406 - 1418) (Τσάμης Δ., εικονογραφικές μαρτυρίες, 38, πίν. 1).

[2101] Ερμηνεία, 167.

[2102] Μεράντζας Χρ., Η εικονογράφηση των Αίνων, πίν. 20 - 23.

[2103] Πρβλ. παρόμοιο κείμενο σε ειλητό που κρατά η Παναγία σε αρκετές σκηνές Δέησης, όπως για παράδειγμα, στο παλαιό καθολικό της Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου και στο καθολικό της Ι.Μ. Βαρλαάμ (Djordjevic I. - Markovic M., On the Dialoge Relationship, 23 κ.ε., όπου αναφορά και άλλων έργων της Ύστερης βυζαντινής περιόδου).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Η παράσταση της Δέησης[2104], με τον Χριστό όρθιο εμφανίζεται ήδη στη μεσοβυζαντινή περίοδο και γνωρίζει ιδιαίτερη διάδοση[2105] παράλληλα με αυτήν, στην οποία ο Χριστός παριστάνεται ένθρονος[2106]. Το σχήμα της παράστασης, ως σύνολο, δε διαφέρει από προηγούμενες απεικονίσεις του θέματος[2107]. Όμως, οι στάσεις των μορφών και ιδίως τα, σχεδόν, σταυρωμένα εμπρός στο στήθος χέρια της Παναγίας και του Προδρόμου, αλλά και η απόδοση του τελευταίου με φτερά, έλκουν την καταγωγή από φορητές εικόνες, όπως αυτές της Κέρκυρας που ανήκουν σε συνθέσεις της Μεγάλης Δεήσεως[2108].

Η Φιλοξενία του Αβραάμ.

Στο κέντρο της σκηνής (εικ. 224) δεσπόζει το γεμάτο εδέσματα τραπέζι γύρω από το οποίο κάθονται οι τρεις άγγελοι κρατώντας σκήπτρα και ευλογώντας το δείπνο. Μπροστά τους έχει τοποθετηθεί μία λεκάνη με νερό και πιο δίπλα στέκεται η δαμαλίδα και το μοσχάρι που τρέφεται από αυτήν. Δίπλα στον αριστερό άγγελο είναι γονατιστός ο Αβραάμ. Πίσω από τους φιλοξενούμενους και μέσα από τις πύλες των εκατέρωθεν αυτών κτιρίων προβάλλουν η Σάρα και μία υπηρέτρια που κρατά κλειστό δοχείο. Το βάθος καταλαμβάνεται από δύο κτίρια και τοίχο πίσω από τον οποίον προβάλλει η δρυς του Μαμβρή. Εκατέρωθεν της παράστασης εικονίζονται οι Αρχάγγελοι Ραφαήλ και Ουριήλ να κρατούν ειλητά στα οποία αναγράφονται: «ΤΡΙΑΣ ΑΒΡΑΑΜ ΤΡΑΠΕΖΑ ΚΑΙ ΜΟΣΧΟΣ ΝΕΟΣ» και «ΑΒΡΑΑΜ ΓΕΡΩΝ ΞΕΝΙΖΕ ΚΑΙ ΤΗΝ ΤΡΙΑΔΑΝ», αντίστοιχα. Η σκηνή φέρει την επιγραφή: «Η ΑΓΙΑ ΤΡΙΑΣ».

Η παράσταση ως προς την απεικόνιση των τριών αγγέλων, του τραπεζιού, των οικοδομημάτων και της δαμαλίδος με το μόσχο είναι όμοια με την αντίστοιχη του Ιερού. Η στάση, όμως, του Αβραάμ, η ύπαρξη της λεκάνης και το προτεταμένο πόδι του αγγέλου αποτελούν στοιχεία ξένα προς την παράσταση, όπως τη γνωρίζουμε κατά τη βυζαντινή αλλά και μεταβυζαντινή περίοδο στον ορθόδοξο Βαλκανικό χώρο[2109] και παραπέμπουν στη νίψη των ποδών των αγγέλων από τον Αβραάμ, πριν οι φιλοξενούμενοι καθήσουν στο τραπέζι[2110]. Η όχι συχνή αυτή σκηνή,που γνωρίζει ιδιαίτερη διάδοση σε Ρωσικές φορητές εικόνες, αποτελώντας συμπληρωματικό επεισόδιο της Φιλοξενίας[2111], εδώ εντάσσεται σε αυτήν, δημιουργώντας ένα εικονογραφικό σχήμα που

[2104] Για τη Δέηση βλ. Walter C., Deesis, 311 κ.ε., του ιδίου, Futher Notes, 161 κ.ε. Για το Τρίμορφο και την Μεγάλη Δέηση βλ. Χατζηδάκης Μ., Ο ζωγράφος Ευφρόσυνος, 276 - 281.

[2105] Ενδεικτικά, σε φορητή εικόνα του Κιέβου (12ος αι.) (Lazaref V., Storia, πίν. 320), στην Αγία Σοφία Αχρίδας (Djuric V., Byzantinische Fresken, 96, σχ. e), στον Άγιο Γεώργιο στο Godivije, στην Παναγία Ελεούσα Πρέσπας και στον Άγιο Στέφανο Pancir Αχρίδας (Subotic G., Ohrid, σχ. 9, 18 και 55 αντίστοιχα), στις Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 161) και Δουσίκου (αδημοσίευτη παράσταση), καθώς και στον Άγιο Γεώργιο Μουζεβίκη Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 183, πίν. 9α, 81α). Επίσης, βλ. φορητή εικόνα της Ι.Μ. Οδηγήτριας Κρήτης (±1400) (Μπορμπουδάκης Μ., Δέησις, 472 - 473, πίν. 116).

[2106] Τούρτα Α., Οι ναοί, 185 - 186, Παϊσίδου Μ., ό.π., 181 κ.ε., όπου και σχετικά παραδείγματα.

[2107] Βλ. τις συμπαραβαλλόμενες παραστάσεις των προηγούμενων υποσημειώσεων.

[2108] Πρβλ., ενδεικτικά, τις φορητές εικόνες του Προδρόμου στην Κέρκυρα (μέσα 17ου αι.) (Βοκοτόπουλος Π., Εικόνες της Κέρκυρας, 148, πίν. 268 και 270 αντίστοιχα).

[2109] Για τη σκηνή της Φιλοξενίας του Αβραάμ βλ. την αντίστοιχη του Ιερού, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[2110] «...*ληφθήτω δή ὕδωρ, καί νιψάτωσαν τούς πόδας ὑμῶν, καί καταψύξατε ὑπό τό δένδρον*» Γένεσις 19, 4.

[2111] Η σκηνή της νίψης των ποδών, που απαντά σε Ρωσικές κυρίως φορητές εικόνες, αποδίδεται με παρόμοιο εικονογραφικό τύπο, σύμφωνα με τον οποίο οι τρεις άγγελοι κάθονται παρατακτικά και μπροστά τους εικονίζεται γο-

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

απαντάται προηγουμένως μόνο στο Ρωσικό χώρο, φορητές εικόνες του οποίου αποτέλεσαν το πρότυπο της παράστασής μας[2112].

Οι δύο αρχάγγελοι που πλαισιώνουν την παράσταση κρατώντας ειλητά δεν εικονίζονται συχνά, καθώς συνηθέστερη είναι η απεικόνιση των Μιχαήλ και Γαβριήλ. Η με έντονη κίνηση στάση τους έλκει την καταγωγή από έργα επηρεασμένα από τη δυτική τέχνη, όπως για παράδειγμα παρατηρούμε σε φορητή εικόνα του αγίου Νικολάου και σε αυτήν του Επί Σοι Χαίρει του Πουλάκη[2113].

Η Ζωοδόχος Πηγή.

Στο κέντρο της παράστασης (εικ. 225), σε υπαίθριο χώρο, δεσπόζει η καμπύλου σχήματος δεξαμενή του αγιάσματος, στο κέντρο της οποίας ορθώνεται κίονας που απολήγει σε πολύπλευρη λεκάνη, ενώ στα εξωτερικά της τοιχώματα πέντε ανθρωπόμορφες υδροροές εκχέουν το νερό στη δεξαμενή. Εντός της λεκάνης εικονίζεται η Παναγία Βρεφοκρατούσα, με τον Χριστός στραμμένο ελαφρά προς τα δεξιά να ευλογεί. Πίσω από τη δεξαμενή στέκονται δύο όμιλοι, στα αριστερά αυτοκράτορες και άλλοι επίσημοι, ενώ στα δεξιά ο Πατριάρχης, ένας μοναχός και ένας διάκος. Μπροστά, εικονίζονται τρεις ασθενείς, με διάφορες παθήσεις, καθώς και ένας ξαπλωμένος σε φορείο, με δύο συνοδούς, ο οποίος και μπορεί να ταυτιστεί με τον «νεκρόγερτον Θετταλό» της Ερμηνείας[2114]. Το βάθος της παράστασης καταλαμβάνεται από κτίρια που υποδηλώνουν σχηματικά την Κωνσταντινούπολη. Στο επάνω μέρος η επιγραφή: «Η ΖΩΟΔΟΧΟΣ ΠΗΓΗ».

Η εικονογραφική απόδοση της Ζωοδόχου Πηγής[2115] φαίνεται, σύμφωνα με τις πηγές, να απαντάται ήδη τον 10ο αιώνα[2116], αλλά οι παλαιότερες σωζόμενες παραστάσεις ανάγονται στην παλαιολόγειο εποχή[2117]. Η απεικόνιση της Παναγίας ως Βρεφοκρατούσας αποτελεί δημιουργία μεταβυζαντινών καλλιτεχνών, καθώς στη βυζαντινή εποχή εικονίζεται με υψωμένα τα χέρια σε στάση δέησης[2118]. Η συγκεκριμένη απόδοση της Παναγίας, στην παράστασή μας, σε συνδυασμό

νατιστός ο Αβραάμ. Βλ., ενδεικτικά φορητή εικόνα του 1670 με σκηνές του Βίου του Αβραάμ (Onasch K. - Schnieper A., Ikonen, 90, εικ. σελ. 90), καθώς και αυτήν της Συλλογής Abou Adal (17ος αι.) (Chatzidakis M., Abou Adal, 275, εικ. σελ. 274). Η παράσταση, ωστόσο, έχει δυτική προέλευση, καθώς ιστορείται στο Λατινικό παρεκκλήσιο της Ι.Μ. Αγίου Ιωάννη Λαμπαδιστή στον Καλοπαναγιώτη Κύπρου (Frigerio - Zeniou S., L'art Italo-byzantin, 172 - 173, πίν. 21, 127, όπου και αναφορά στην προέλευσή της από δυτικά χαρακτικά).

[2112] Πρβλ. Ρωσική φορητή εικόνα του 18ου αιώνα, σήμερα στο Museo Civico του Livorno (Popova - dell'Agata D., Icone, 112, πίν. 51).

[2113] Ρηγόπουλος Ι., Θεόδωρος Πουλάκης, πίν. 28 και 43 αντίστοιχα.

[2114] Ερμηνεία, 145.

[2115] Για την εικονογραφία του θέματος βλ., Medakovic D., Theotokos, 203 κ.ε., Velmans T., La Fontaine de Vie, 119 κ.ε., Πάλλας Δ., Ζωοδόχος Πηγή, 201 κ.ε., Thierry N., Une icone inedite, 333 κ.ε.

[2116] Medakovic D., ό.π., 205, 217.

[2117] Velmans T., La Fontaine de Vie, 119 κ.ε., Πάλλας Δ., Ζωοδόχος Πηγή, 202 κ.ε.

[2118] Για παράδειγμα, στη Μονή Χώρας, στους Αγίους Θεοδώρους Μυστρά και στο Σερβικό ψαλτήριο του Μονάχου (Velmans T., ό.π., 132, πίν. 7, 8 και 9 αντίστοιχα, Πάλλας Δ., ό.π., 202 - 206, σχ.1). Την ίδια αυτή απεικόνιση της Παναγίας προτείνει και ο Διονύσιος ο εκ Φουρνά (Ερμηνεία, 145). Βλ., επίσης, φορητή εικόνα του ιδίου (1737 - Ξυγγόπουλος Α., Φορηταί εικόναι, 274 κ.ε., πίν. 2) και τις παραστάσεις στο ναό της Ζωδόχου Πηγής στο Αρχοντοχώρι Ακαρνανίας (1669) (Παλιούρας Α., Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία, 354 κ.ε., πίν. 150) και στη Φιάλη της Ι.Μ. Δοχειαρίου (1773 /1774) (Τσιουρής Ι., Η Φιάλη, 333, πίν. 2).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

με τη στροφή του σώματος του Χριστού, αποτελεί δημιούργημα ζωγράφων της Κρητικής Σχολής και στο συγκεκριμένο θέμα απαντάται από το 15ο αιώνα[2119]. Η εξαγωνική λεκάνη, απαντά κατά τον 17ο αιώνα τόσο στην Ακαρνανία[2120], όσο και στην Καστοριά[2121] και σε αντίθεση με το συνήθη τετράλοβο ή κυκλικό σχήμα προηγουμένων ή και συγχρόνων απεικονίσεων[2122]. Οι ανθρωπόμορφες δε υδροροές που κοσμούν την περιφέρειά της απαντώνται από το 16ο αιώνα υπό την επίδραση της δυτικής τέχνης[2123]. Το σχήμα, επίσης, της δεξαμενής διαφέρει από το σύνηθες τετράγωνο και πιθανώς θα πρέπει να θεωρηθεί ως παραλλαγή του ορθογωνίου, σε συνδυασμό με το σύνθετο καμπύλο σχήμα που απαντάται σε φορητή εικόνα του Διονυσίου του εκ Φουρνά, αλλά και στο χαρακτικό του Zefarόvic.

Η απεικόνιση της προσέλευσης των ασθενών αλλά και των επισήμων προσώπων προσδίδει έναν αφηγηματικό χαρακτήρα στην παράσταση, απαντάται για πρώτη φορά στον Άγιο Ιωάννη στο Μυστρά[2124], αλλά διαδίδεται ιδιαίτερα κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο, χωρίς ωστόσο να παρατηρείται κάποια τυποποίηση ως προς τον αριθμό, τις στάσεις και τις ασθένειες αυτών[2125]. Η αύξηση αυτή του αριθμού των ασθενών εμφανίζεται προοδευτικά από το 17ο αιώνα[2126] για να συνδυαστεί στις αρχές, πιθανώς, του 18ου αιώνα με την παρουσία επισήμων εκπροσώπων της κοσμικής και εκκλησιαστικής εξουσίας κάτω, πιθανώς, από την επίδραση της ανακαίνισης του προσκυνήματος το 1727[2127]. Η απεικόνιση, τέλος, του αγιάσματος σε υπαίθριο χώρο και έξω από την Κωνσταντινούπολη, που εδώ αποδίδεται με συμβατικό τρόπο, συμφωνεί με την εικονογραφική παράδοση η οποία τοποθετεί το αγίασμα στην πραγματική του θέση, έξω από την πόλη[2128].

Με παρόμοιο εικονογραφικό τύπο αποδίδεται η παράσταση στην Ι.Μ. Σπηλιάς[2129] και στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης. Επίσης, δύο φορητές εικόνες του 18ου αιώνα, η μία στην Ι.Μ. Σπηλιάς και η

[2119] Χατζηδάκης Μ., Πάτμος, 147, πίν. 204, όπου και άλλα παραδείγματα του 16ου και 17ου αιώνα.

[2120] Στο ναό της Ζωδόχου Πηγής στο Αρχοντοχώρι Ακαρνανίας (1669) (Παλιούρας Α., ό.π., 354 κ.ε., πίν. 150).

[2121] Στους ναούς των Εισοδίων του Τσιατσαπά και Αγίου Νικολάου της συνοικίας των Αγίων Αναργύρων (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 191, πίν. 70α και 87β αντίστοιχα).

[2122] Ενδεικτικά, βλ. τις φορητές εικόνες της Κεφαλονιάς (15ος αι.) (Κεφαλονιά 1, πίν. 56), του Βίκτωρος στην Κέρκυρα (β΄ μισό 17ου αι.) (Βοκοτόπουλος Π., Εικόνες της Κέρκυρας, 137 - 138, πίν. 256) και της Συλλογής Τσακύρογλου (τρίτο τέταρτο 17ου αι.) (Καρακατσάνη Α., Εικόνες, 116, πίν. 140).

[2123] Πάλλας Δ., ό.π., 213 - 214.

[2124] Ό.π., 208, σχ.2, πίν. 47 α - β.

[2125] Βλ., ενδεικτικά, τις παραστάσεις στους ναούς των Εισοδίων του Τσιατσαπά, του Αγίου Νικολάου της συνοικίας των Αγίων Αναργύρων και Αγίου Γεωργίου της Πολιτείας Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., ό.π., 191 - 192, πίν. 70α, 87α - β αντίστοιχα), καθώς και στο ναό της Γεννήσεως στο Arbanassi (Praschkov L., Arbanassi, πίν. 104) και στην Ι.Μ. Αγίου Γεωργίου στο Βουλγαρέλι Άρτας (1714) (Κωνστάντιος Δ., Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων, 141, πίν. 139β). Επίσης, βλ. τις φορητές εικόνες της Συλλογής Χαροκόπου (15ος αι.) (Κεφαλονιά 1, πίν. 56), της Πάτμου (1610 - 1629) (Χατζηδάκης Μ., Πάτμος, 147, πίν. 162), του ζωγράφου Βίκτωρος στην Κέρκυρα (β΄ μισό 17ου αι.) (Βοκοτόπουλος Π., ό.π., 137 - 138, πίν. 256) και της Συλλογής Τσακύρογλου (τρίτο τέταρτο 17ου αι.) (Καρακατσάνη Α., ό.π., 116, πίν. 140).

[2126] Βλ. τη φορητή εικόνα του Σιλβέστρου Θεοχάρη (Χατζηδάκης Μ., Έλληνες ζωγράφου, 314, πίν. 184).

[2127] Πάλλας Δ., Ζωοδόχος Πηγή, 216 - 217. Πρβλ. τη φορητή εικόνα του Διονυσίου του εκ Φουρνά (Ξυγγόπουλος Α., Φορηταί εικόναι, 274 κ.ε., πίν. 2) και το χαρακτικό του Zefarovic (1744) (Παπαστράτου Ντ., Χάρτινες εικόνες, 173 - 174, πίν. 169).

[2128] Πάλλας Δ., ό.π., 217.

[2129] Κορλός Κ., Παναγία η Σπηλιώτισσα, εικ. σελ. 107.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

άλλη στον Άγιο Γεώργιο Αγιάς[2130] μπορούν να αποδοθούν στο ίδιο εργαστήριο με τη σημείωση ότι η εικόνα των Αγράφων, λόγω της ποιότητας της ζωγραφικής και των πολλών εικονογραφικών λεπτομερειών που εμπεριέχει, αποτέλεσε το πρότυπο των παραπάνω συμπαραβαλλόμενων σκηνών.

Στην περιοχή των Αγράφων απαντώνται άλλες τρεις απεικονίσεις της Ζωοδόχου Πηγής. Στον Άγιο Γεώργιο Ρεντίνας (εικ. 356) οι ζωγράφοι ακολουθούν έναν εικονογραφικό τύπο που απαντάται προηγουμένως στην Ι.Μ. Ρεντίνας (1662), στο παρεκκλήσιο του Αγίου Δημητρίου στο ναό του Αγίου Γεωργίου (1662) Ρεντίνας[2131] και στην Ι.Μ. Αγίου Γεωργίου Βουλγαρελίου Άρτας (1714)[2132], χαρακτηριστικό του οποίου αποτελούν οι δύο ανδρικές μορφές που σκύβουν εντός της δεξαμενής έχοντας χιαστί τα χέρια τους. Η τοποθέτηση δε της παράστασης στην κόγχη του Διακονικού της προσδίδει ευχαριστιακό χαρακτήρα[2133]. Στην τράπεζα - νάρθηκα της Ι.Μ. Κατουσίου (εικ. 471) η απεικόνιση της Παναγίας με υψωμένα τα χέρια ακολουθεί το βυζαντινό τύπο[2134], ενώ και το γενικότερο σχήμα της παράστασης είναι παρόμοιο αυτού της εικόνας του Διονυσίου του εκ Φουρνά[2135] αλλά και της περιγραφής της Ερμηνείας[2136]. Στην τρίτη παράσταση, στην Ι.Μ. Πέτρας (εικ. 464), ο ζωγράφος χρησιμοποιεί έναν εικονογραφικό τύπο που δημιουργήθηκε πιθανώς από τον Zefarovic και απαντάται κυρίως σε φορητές εικόνες και χαρακτικά[2137].

<u>Θαύματα των Αρχαγγέλων.</u>

<u>Το εν Χώναις θαύμα.</u>

Στα αριστερά της σκηνής (εικ. 226), σε υπαίθριο χώρο που διακόπτεται από ποτάμι, ο Αρχάγγελος Μιχαήλ κτυπά την πέτρα η οποία ανοίγει και γίνεται χωνευτήρι για τα νερά του ποταμού που χάνονται στα βάθη της γής. Απέναντι, γονατιστός, ο γέροντας Άρχιππος παρακολουθεί το

[2130] Οι δύο αυτές φορητές εικόνες είναι αδημοσίευτες. Η εικόνα της Ι.Μ. Σπηλιάς φέρει επιγραφή με τη χρονολογία 17(37;) και την υπογραφή του ζωγράφου «Θεοδώρου του εκ κώμης αγιάς». Ο Κορλός (ό.π.,106) είναι σίγουρος για την ανάγνωση της χρονολογίας ως 1737. Το τμήμα, όμως, των δύο τελευταίων ψηφίων έχει καταστραφεί σχεδόν ολοσχερώς με αποτέλεσμα να είναι αδύνατη η ασφαλής χρονολόγησή της. Η δεύτερη εικόνα δεν φέρει κάποια επιγραφή και μπορεί να χρονολογηθεί στα μέσα του αιώνα.

[2131] Και οι δύο σκηνές είναι αδημοσίευτες.

[2132] Κωνστάντιος Δ., Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων, 141, πίν. 139β.

[2133] Για το θέμα αυτό βλ. Velmans T., La Fontaine de Vie, 119 - 122. Παρόμοια τοποθέτηση της παράστασης συναντούμε στα παρεκκλήσια του Αγίου Δημητρίου του ναού του Αγίου Γεωργίου Ρεντίνας (1662) και της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος της Ι.Μ. Πέτρας (1673) (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 91).

[2134] Για τον εικονογραφικό αυτόν τύπο βλ. Πάλλας Δ., ό.π., 206 κ.ε.

[2135] Ξυγγόπουλος Α., Φορηταί εικόναι, 274 - 276, πίν. 2. Παρόμοια απεικόνιση παρατηρούμε σε προγενέστερη παράσταση στο ναό της Ζωοδόχου Πηγής Αρχοντοχωρίου Ακαρνανίας (1669) (Παλιούρας Α., Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία, 354 κ.ε., πίν. 150) και στο Κυριακό της Σκήτης της Ι.Μ. Ξενοφώντος και στην Ι.Μ. Ξηροποτάμου (Τσιγάρας Γ., Οι ζωγράφοι, 148 - 149, πίν. 130β και 131α αντίστοιχα).

[2136] Ερμηνεία, 145.

[2137] Για τον τύπο αυτόν βλ. Davidof D., Srpska Grafika, 265, πίν. 47 - 49, Παπαστράτου Ντ., Χάρτινες εικόνες, 173 - 174, πίν. 169, Thierry N., Une icone inedite, 333 κ,.ε. Πρβλ. τις φορητές εικόνες της Ι.Μ. Ξενοφώντος (Παπαστράτου Ντ., ό.π.,174, εικ.1),της Συλλογής Abou Adal (Chatzidakis M., Abou Adal, 122, εικ. σελ.123), της Συλλογής Τσακύρογλου (Καρακατσάνη Α., Εικόνες, 182, πίν.369), της Συλλογής Seculic (Medakovic D., Theotokos, πίν.10), του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών και ιδιωτικής συλλογής στην Αθήνα (Πάλλας Δ., Ζωοδόχος Πηγή, 219 - 220, πίν. 54, 55α).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

θαύμα ενώ πίσω του ορθώνεται αλώβητος ο ναός του Αρχαγγέλου. Στο βάθος της παράστασης εικονίζονται δύο από τους ειδωλολάτρες που προσπάθησαν με την ένωση των ποταμών Κούφου και Λυκόκαρπου να καταστρέψουν το ναό. Η σκηνή φέρει την επιγραφή: «ΤΟ ΕΝ ΧΩΝΑΙΣ ΧΑΣΜΑ».

Η απεικόνιση του θαύματος[2138] απαντάται για πρώτη φορά στο Μηνολόγιο του Βασιλείου Β΄[2139], για να αποτελέσει στη συνέχεια ένα από τα πιο συχνά απαντώμενα θέματα του κύκλου των Αρχαγγέλων[2140]. Η απεικόνιση του Άρχιππου γονατιστού, η στάση του Αρχαγγέλου και η απεικόνιση του αποτελέσματος της ένωσης των δύο ποταμών, αντί του χώρου της σμίξης αυτών[2141], απαντώνται προηγουμένως στην τράπεζα της Ι.Μ. Δοχειαρίου[2142], ο ζωγράφος της οποίας ακολουθεί εικονογραφικό τύπο διαμορφωμένο ήδη από τον 11ο αιώνα[2143]. Η απεικόνιση, τέλος, του τρουλλαίου οικοδομήματος και της βασιλικής, πίσω από τον Άρχιππο, αποδίδει το ναό του Αρχαγγέλου και το κτίσμα του αγιάσματος[2144] σε ένα εικονογραφικό σχήμα, που απαντάται προηγουμένως, με αντίστροφη, όμως, διάταξη στη φορητή εικόνα της Συλλογής Λοβέρδου[2145].

Το επεισόδιο απαντάται, επίσης, στον Άγιο Γεώργιο Ρεντίνας, όπου η απεικόνιση του Αρχαγγέλου με υψωμένα τα φτερά, ο όρθιος Άρχιππος, η φορά των νερών από τα δεξιά και ο στενός καθ' ύψος αναπτυσσόμενος ναός μαρτυρούν εικονογραφικό πρότυπο αντίστοιχο αυτού της τράπεζας της Ι.Μ. Διονυσίου[2146], ενώ κοινά στοιχεία υπάρχουν και με τις φορητές εικόνες της Πάτμου (Περίπου 1500)[2147] και της Συλλογής Λοβέρδου[2148].

Η Εύρεση του θησαυρού στην Ι.Μ. Δοχειαρίου[2149].

[2138] Για την εικονογραφία του θέματος βλ. Ξυγγόπουλος Α., Το εν Χώναις θαύμα, 31 κ.ε., Κουκιάρης Σ., Τα θαύματα, 163 κ.ε.

[2139] Ξυγγόπουλος Α., ό.π., πίν. 1.

[2140] Κουκιάρης Σ., ό.π., 163 - 164.

[2141] Η απεικόνιση των νερών των δύο ποταμών που ενώνονται απαντάται από τις πρώτες ήδη απεικονίσεις του θαύματος για να εμφανιστεί από τον 11ο αιώνα, παράλληλα με τον παραπάνω σχήμα, και αυτό του ενός ποταμού. Για το θέμα βλ. Κουκιάρης Σ., ό.π., 165 - 166, όπου και παραδείγματα.

[2142] Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 260, πίν. 80.

[2143] Κουκιάρης Σ., ό.π., 164 - 165, όπου και σχετικά παραδείγματα.

[2144] Ξυγγόπουλος Α., ό.π., 34.

[2145] Η απεικόνιση αυτή απαντάται και σε έργα της βυζαντινής περιόδου (Κουκιάρης Σ., ό.π., 165).

[2146] Ταβλάκης Μ., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 121, σχ. 28.

[2147] Χατζηδάκης Μ., Πάτμος, 71 - 72, πίν. 17.

[2148] Ξυγγόπουλος Α., Το εν Χώναις θαύμα, 29 κ.ε., πίν.7. Ο Ξυγγόπουλος (ό.π., 38) τη χρονολογεί στα τέλη του 13ου με αρχές του 14ου αι., ενώ ο Χατζηδάκης στο 16ο αι. (Χατζηδάκης Μ., ό.π., 72, υποσ. 7).

[2149] Το γεγονός τοποθετείται χρονικά στην περίοδο της βασιλείας του αυτοκράτορα Νικηφόρου Βοτανιάτη (1078 - 181) και σύμφωνα με αυτό ένας νεαρός υποτακτικός της μονής έλυσε το γρίφο της επιγραφής ενός κίονα, που υπήρχε στο μετόχι που εργαζόταν, και βρήκε το θησαυρό. Ο ηγούμενος Νεόφυτος έστειλε τρεις μοναχούς να μεταφέρουν το χρυσό αλλά εκείνοι, θέλοντας να οικοιοποιηθούν τα χρήματα, προσπάθησαν να πνίξουν το νεαρό και να τον παρουσιάσουν ως ψεύτη. Οι αρχάγγελοι έσωσαν, όμως, τον υποτακτικό και τον μετέφεραν στο ναό, όπου τον βρήκε ο καντηλανάφτης. Ο ηγούμενος τότε έμαθε τα πραγματικά γεγονότα, κατέβηκε στην παραλία, και αφού συναντήθηκε με τους τρεις μοναχούς, άκουσε την ιστορία τους, αποκάλυψε την αλήθεια και τους εξεδίωξε προσωρινά, ενώ το παιδί εκάρη μοναχός με το όνομα Βαρνάβας. Από τότε δε η μονή αφιερώθηκε στους Αρχαγγέλους. Για το επεισόδιο αυτό και την ιστορική του υπόσταση βλ. Γόνης Δ., Ιστορικό διάγραμμα, 41 - 43.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Στα αριστερά της σύνθετης αυτής παράστασης (εικ. 227) και σε υπαίθριο χώρο εικονίζονται οι δύο μοναχοί να κουβαλούν το θησαυρό, συνοδευόμενοι από το νεαρό εργάτη που έχει στον ώμο του τη σκαπάνη, με την οποία ανέσκαψε το χώρο στον οποίο βρισκόταν ο θησαυρός. Αμέσως μετά, εντός της θαλάσσης οι τρεις τώρα μοναχοί βρίσκονται μέσα στο πλοιάριο, ενώ δίπλα αποδίδεται η σωτηρία του νεαρού από δύο αγγέλους. Στην παραλία στέκεται η επιβλητική μορφή του ηγουμένου της Ι.Μ. Δοχειαρίου Νεοφύτου που απευθύνεται στους τρεις μοναχούς, ενώ δίπλα στα οικοδομήματα της μονής, στο βάθος της σκηνής, προβάλλει ένας ακόμη μοναχός. Ο χώρος που διαδραματίζονται τα επεισόδια είναι υπαίθριος, διακοπτόμενος στα δεξιά από μία εσοχή της θάλασσας, ενώ το βάθος του καταλαμβάνεται από τα κτίρια της μονής. Στα αριστερά, επίσης, εικονίζεται ο κίονας, στη βάση του οποίου βρέθηκε ο θησαυρός, συνοδευόμενος από την επιγραφή: «όπιοσ με κτηπιση εισ την κεφαλή εβρι χρισίον πολι»[2150]. Στην επιγραφή της παράστασης αναγράφεται: «ΚΑΙ ΕΥΡΟΝΤΕΣ ΤΟΝ ΘΗΣΑΥΡΩΝ ΑΠΕΠΗΞΑΝ ΟΝ ΠΕΔΑ».

Η παλαιότερη απεικόνιση του θαύματος[2151] απαντάται στους Αγίους Θεοδώρους Μυστρά[2152] και στο Lesnovo[2153], ενώ κατά την μεταβυζαντινή περίοδο εικονίζεται με μεγαλύτερη συχνότητα[2154], χωρίς, όμως, να μπορούμε να αναφερθούμε σε ευρεία διάδοση, ιδίως στον Ελλαδικό χώρο[2155]. Πρόκειται δε για εικονογραφικό τύπο που διαμορφώθηκε πιθανότατα στην Ι.Μ. Δοχειαρίου, όπου και απαντάται μία μεταβυζαντινή αφηγηματική απεικόνιση πέντε σκηνών[2156]. Η αφηγηματική αυτή ιστόρηση του θαύματος δεν ακολουθείται, όμως, πάντα από τους εκάστοτε ζωγράφους, οι οποίοι, συνήθως, οδηγούνται σε σύντμηση των παραστάσων και σε προσθαφαίρεση στοιχείων, συνδυάζοντας μεν διαφορετικές χρονικές στιγμές, αλλά βασιζόμενοι πάντα σε κάποιες εικονογραφικές σταθερές αναφερόμενες στην απεικόνιση της ιστορίας στην Ι.Μ. Δοχειαρίου[2157].

[2150] Πρόκειται για μεταγραφή στην καθομιλούμενη γλώσσα της εποχής του ζωγράφου της επιγραφής που υπήρχε στη βάση της αρχαίας στήλης: «ὁ κρούσας με κατά κεφαλῆς εὑρίσκει πλῆθος χρυσίου» (Προσκυνητάριον, 31).

[2151] Για την εικονογραφία του θέματος βλ. Κουκιάρης Σ., Τα θαύματα, 174 - 175, Gerov G., An Iconographical Theme, 215 κ.ε.

[2152] Dufrenne S., Les programmes iconographiques, 5, πίν. 4, σχ. III, Gerov G., An Iconographical Theme, πίν. 2.

[2153] Radovanovic J., Lesnovo, 49 κ.ε., πίν.1, Gerov G., ό.π., πίν. 1.

[2154] Gerov G., ό.π., 220 κ.ε., όπου παραδείγματα κυρίως από το Βαλκανικό χώρο. Πρβλ., επίσης, ρωσική φορητή εικόνα (1600) (Onasch K. - Schnieper A., Ikonen, 181, εικ. σελ. 181) και τις παραστάσεις της Φιάλης της Ι.Μ. Δοχειαρίου (1774) (Τσιουρής Ι., Η Φιάλη, 334).

[2155] Η παρατήρηση αυτή στηρίζεται στα μέχρι σήμερα εικονογραφικά σύνολα.

[2156] Millet G., Athos, πίν. 250. 2 - 3, 251.1.

[2157] Για παράδειγμα, ένα μόνο επεισόδιο, η διάσωση, δηλαδή, του παιδιού από τους Αρχαγγέλους εικονίζεται στο ναό της Γεννήσεως του Χριστού στο Arbanassi (1632 - 1649) (Gerov G., An iconographical Theme, πίν. 6), στο ναο της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Γέρμας Μάνης (Μενενάκου Σ., Εντοίχια ζωγραφική, 212 - 213, πίν. 33α) και σε ρωσική φορητή εικόνα (1600) (Onasch K. - Schnieper A., Ikonen, 181, εικ. σελ. 181). Δύο επεισόδια ιστορούνται στον Άγιο Νικόλαο Λαδά Μεσσηνίας (αρχές 18ου αι.) (Καλοκύρης Κ., Μεσσηνία239, πίν. 233α) και σε φορητή εικόνα του Ιστορικού Μουσείου Σόφιας (Gerov G., An Iconographical Theme, πίν. 13 - 14). Τέλος σε τρία επεισόδια ιστορείται το θαύμα στη Μονή Kuceviste στη Γιουγκοσλαβία (Gerov G., ό.π., 220, πίν. 8, 8α), στο ναό του Αγίου Νικολάου στο Yaroslav (1641) της Ρωσίας (Gerov G., ό.π., 220, πίν. 9), στις Μονές Plaviceni και Topolnita (1673) της Ρουμανίας (Gerov G., ό.π., 220, πίν. 10 και 11 αντίστοιχα), στη Φιάλη της Ι.Μ. Δοχειαρίου και σε χαρακτικό του 1779 (Παπαστράτου Ντ., Χάρτινες εικόνες, 460 - 461, πίν. 491). Θα πρέπει δε να σημειωθεί ότι σε όσα έργα έχουν τον ίδιο αριθμό επεισοδίων δεν παρατηρείται και ομοιομορφία αυτών ως προς την εικονογραφία.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Στο πλαίσιο αυτής της παράδοσης κινείται και ο Θεόδωρος απεικονίζοντας σε ενιαίο πίνακα τέσσερα επεισόδια και υπονοώντας ένα ακόμη[2158]. Η σκηνή δε του διαλόγου του ηγουμένου με τους τρεις μοναχούς που βρίσκονται στη βάρκα, δεν απαντάται σε κάποιο προηγούμενο έργο και πιθανώς αποτελεί σύντμηση δύο παραστάσεων και χρονικών στιγμών· της ρίψης, δηλαδή, του νεαρού στη θάλασσα και της μετέπειτα συνομιλίας των τριών μοναχών με τον ηγούμενο εντός της μονής. Η απεικόνιση της ιστορίας απαντάται, επίσης, στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς, με παρόμοιο εικονογραφικό τύπο αλλά σε δύο χωριστούς πίνακες[2159], όπως άλλωστε συμβαίνει και στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης, όπου, όμως, τα επεισόδια είναι περισσότερα καθώς περιλαμβάνεται και η σκηνή της ανάσυρσης του θησαυρού. Στην περιοχή των Αγράφων η εικονογράφηση του θαύματος απαντά μόνο μία ακόμη φορά στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Μάραθο (εικ. 488), όπου η ιστορία αναπτύσσεται σε πέντε πίνακες.

ΚΟΙΜΗΣΕΙΣ ΑΓΙΩΝ.

Η Κοίμηση του αγίου Εφραίμ του Σύρου.

Στο κεντρικό και κατώτερο τμήμα της σκηνής[2160] (εικ. 228), επάνω σε λίθινη νεκρική κλίνη έχει εναποτεθεί ο νεκρός του αγίου Εφραίμ του Σύρου. Ορισμένοι μοναχοί, γονατιστοί θρηνούν και προσκυνούν, δύο αναγνώστες κρατούν ανοικτούς κώδικες, ενώ στο ύψος της κεφαλής του αγίου δύο διάκονοι κρατούν κεριά, όπως, επίσης, και ο ιερέας που θυμιατίζει. Σε ημικυκλική παράταξη ένα πλήθος από μοναχούς παραστέκει, μεταξύ των οποίων δύο νεαροί ψάλτες που κρατούν ανοικτούς κώδικες με δυσανάγνωστο περιεχόμενο. Πίσω από το πλήθος ένας άλλος μοναχός κρατώντας σήμαντρο ειδοποιεί για το θλιβερό γεγονός. Από αριστερά, επάνω σε λιοντάρι καταφθάνει ένας πρεσβύτης συνομιλώντας με έναν πεζό μοναχό. Στα δεξιά της παράστασης εικονίζεται ένας άλλος γέροντας επάνω σε ημίονο, τα χαλινάρια του οποίου κρατά νεαρός μοναχός. Δύο νέοι μοναχοί μεταφέρουν ένα γηραιό σε φορείο, ενώ παραδίπλα ένας τρίτος μεταφέρεται στους ώμους του υποτακτικού του. Ο υπόλοιπος χώρος της σκηνής καταλαμβάνεται από μεμονωμένα επεισόδια της μοναχικής ζωής στην έρημο. Από αριστερά, δύο μοναχοί συνομιλούν σε σπήλαιο, εκ των οποίων ο ένας σκαλίζει με μαχαίρι ένα σταυρό, κάποιος γέροντας που προσεύχεται, δύο άλλοι, ο καθένας μόνος του σε σπήλαιο, ο στυλίτης που λαμβάνει την τροφή σε καλάθι που κρατά ο υποτακτικός του, ένας μόνος του σε σπήλαιο και δύο άλλοι, επίσης σε σπήλαιο εκ των οποίων ο ένας διαβάζει κάποιον κώδικα, ενώ ο άλλος κατασκευάζει κουτάλια. Στα δεξιά της σκηνής εικονίζεται σε μικρή κλίμακα μία τρίκλιτη βασιλική και στα αριστερά ναός με τρούλλο. Ο χώρος καταλαμβάνεται στο ανώτερο τμήμα με πρισματικής μορφής όρη, ενώ στο κατώτερο με μαλακής υφής λόφους ανάμεσα στους οποίους φύονται διάφορα φυτά και δενδρύλια. Η παράσταση φέρει την επιγραφή: «Η ΚΟΙΜΗΣΙΣ ΤΟΥ ΕΦΡΑΙΜ ΤΟΥ ΣΥΡΟΥ».

[2158] Πιθανολογούμε ότι η μοναχική μορφή που προβάλλει πίσω από λόφο, στα δεξιά της σκηνής θα μπορούσε να ταυτιστεί με τον κανδηλανάπτη, ο οποίος βρήκε μέσα στο ναό το νεαρό να κοιμάται, μετά τη σωτήρια επέμβαση των Αρχαγγέλων.

[2159] Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, πίν. 14.

[2160] Martin J., The Death of Efraim, 217 κ.ε., Ιωαννιδάκη - Ντόστογλου Ε., Παραστάσεις Κοιμήσεως, 99 κ.ε., Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Η Κοίμηση του Οσίου Εφραίμ του Σύρου, 41 κ.ε., Σαμπανίκου Ε., Κοίμηση Εφραίμ Σύρου, 275 κ.ε.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Η απόδοση του σώματος του αγίου Εφραίμ και συνακόλουθα των μοναχών που το κρατούν, σα να το εναποθέτουν επάνω στη νεκρική κλίνη[2161], ειδικά δε αυτού που έχει περασμένο το χέρι γύρω από το λαιμό του αγίου, απαντώνται, προηγουμένως, στην φορητή εικόνα του Μουσείου Κανελλοπούλου[2162]. Οι στάσεις αυτές, που αποτελούν μία προσπάθεια ρεαλιστικής απόδοσης της συγκεκριμένης στιγμής, είναι ξένες στην περιγραφή του Μάρκου Ευγενικού[2163] και έλκουν την καταγωγής τους από παρόμοιες σκηνές όπου, όμως, η ένταση των κινήσεων των ιδίων μορφών είναι μικρότερης κλίμακας[2164]. Η απουσία του ψάθινου καλύμματος του λίθου - νεκρικής κλίνης παρατηρείται, προηγουμένως σε φορητές, κυρίως, εικόνες[2165] αλλά και σε τοιχογραφίες[2166]. Η παρουσία του ιερέα που θυμιατίζει αποτελεί πάγιο εικονιστικό στοιχείο της παράστασης, όπως και ο τρόπος της τοποθέτησης του πλήθους των μοναχών. Ως προς τους τελευταίους[2167], οι έντονες κινήσεις οδύνης ορισμένων εξ αυτών απαντώνται σε περιορισμένο αριθμό έργων, όπως στη φορητή εικόνα του Μουσείου Κανελλοπούλου, στις Ι.Μ. Καρυάς Κυνουρίας[2168] και Εγκλειστουρίου Πραστού[2169], έργα των Μόσχων, καθώς και στην Ι.Μ. Ρεντίνας[2170]. Η απουσία δε από το πλήθος των μοναχών συγκεκριμένων μορφών, που εικονίζονται στο σύνολο, σχεδόν, των άλλων παραστάσεων, όπως αυτού στα δεξιά, που έχει σταυρωμένα τα χέρια μπροστά στο στήθος και του γέροντα στα αριστερά με το τρίχινο ιμάτιο[2171], παρατηρείται μόνο στα δύο γνωστά έργα των Μόσχων και στην Ι.Μ. Ρεντίνας. Επιπλέον, η παρουσία των δύο αναγνωστών και των δύο διακόνων ακολουθεί την εικονογραφική παράδοση· όχι, όμως, και ο αριθμός τους, καθώς στα συμπαραβαλλόμενα έργα αποδίδονται άπαξ. Η διπλή αυτή απεικόνισή αποτελεί επιρροή Κοίμησης άλλου αγίου όπως,

---

[2161] Πρβλ. τις σκηνές του Ενταφιασμού του Χριστού σε φορητή εικόνα της Πάτμου (1620 - 1645) (Χατζηδάκης Μ., Πάτμος, 169, πίν. 146) και της Θεοτόκου στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς (Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, πίν. 6).

[2162] Ιωαννιδάκη - Ντόστογλου Ε., Παραστάσεις Κοιμήσεως, 121 - 122, πίν. 29.

[2163] Kayser C., Philostrati, 152 - 153.

[2164] Για παράδειγμα, στην Ι.Μ. Αγίου Νικολάου Αναπαυσά, στην Ι.Μ. Δοχειαρίου και στη φορητή εικόνα της Ι.Μ. Ιβήρων το σώμα του αγίου Εφραίμ του Σύρου δεν είναι ευθυτενές αλλά τα γόνατα είναι ελαφρώς λυγισμένα σά να πρόκειται για τη στιγμή της εναπόθεσης στη νεκρική κλίνη (Ιωαννιδάκη - Ντόστογλου Ε., ό.π., πίν. 20β, 27 και 31 αντίστοιχα). Για την παράσταση της Ι.Μ. Αναπαυσά βλ., επίσης, Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 292 - 293)

[2165] Βλ. τις φορητές εικόνες του Οικουμενικού Πατριαρχείου, της Πάτμου, του Μουσείου Κανελλοπούλου (Ιωαννιδάκη - Ντόστογλου Ε., ό.π., πίν. 19α, 20α και 29 αντίστοιχα) και της Συλλογής Εμπειρίκου (Chatzidakis M., Les debuts, πίν. ΚΕ΄.1).

[2166] Στην Ι.Μ. Δοχειαρίου(Millet G., Athos, πίν. 252) στην τράπεζα Ι.Μ. Παντοκράτορος (Τσιγαρίδας Ε., Τοιχογραφίες και Εικόνες, πίν. 12α) και στην τράπεζα Ι.Μ. Βατοπαιδίου (Παπάγγελος Ι., Οι μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, πίν. 257). Για τις παραστάσεις των δύο τελευταίων μνημείων βλ. Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 331 - 334, πίν. 84 και 135 αντίστοιχα).

[2167] Χαρακτηριστικό είναι ότι ο κάθε μοναχός κρατά ένα κομποσχοίνι. Πρόκειται για λεπτομέρεια που απαντάται, σε περιορισμένη, όμως, κλίμακα στην Ι.Μ. Αγίου Νικολάου Αναπαυσά (Ιωαννιδάκη - Ντόστογλου Ε., Παραστάσεις Κοιμήσεως, 118, πίν. 20β, Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., ό.π., εικ. σελ. 292 - 293).

[2168] Γριτσόπουλος Τ., Μονή αγίου Νικολάου, πίν. ΙΘ΄, εικ. 16.

[2169] Γριτσόπουλος Τ., Χριστιανικά μνημεία, 193, πίν. ΣΤ΄, εικ. Ε΄.

[2170] Οικονόμου Γ., Η Ρεντίνα, πίν. 44.

[2171] Για την παρουσία των μορφών αυτών και την ταύτιση του ενός με τον άγιο Παύλο το Θηβαίο βλ. Ιωαννιδάκη - Ντόστογλου Ε., ό.π., 139 - 140.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

για παράδειγμα, παρατηρούμε στις Κοιμήσεις του αγίου Ιωάννη του Χρυσοστόμου, στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ[2172] και του αγίου Συμεών, στην τράπεζα της Ι.Μ. Χιλανδαρίου[2173]. Από τα επιμέρους επεισόδια της ζωής των μοναχών στην έρημο, οι γέροντες με το υποζύγιο και το λιοντάρι και τους συνοδούς τους, αυτοί που μεταφέρουν τους ανήμπορους πρεσβύτες και ο στυλίτης με τον υποτακτικό ακολουθούν την εικονογραφική παράδοση του θέματος. Οι υπόλοιπες, όμως, σκηνές οδηγούνται σε σύντμηση, προσαρμοζόμενες στους περιορισμούς που επιβάλει η κυρτή επιφάνεια της παράστασης. Έτσι, λοιπόν, εικονίζονται τέσσερις μεμονωμένοι μοναχοί σε αντίστοιχα σπήλαια, ενώ παραλείπονται αυτοί που πλέκουν καλάθια ή σχοινί ή προσεύχονται μπροστά σε φορητή εικόνα[2174]. Μάλιστα, η μορφή και η στάση ενός εκ των μεμονωμένων εντός σπηλαίου μοναχών, στα αριστερά, είναι αντίστοιχη εκείνου που προσπαθεί να συρθεί προς το σημείο που βρίσκεται το σώμα του αγίου. Επίσης, στα δεξιά, παριστάνονται στο ίδιο σπήλαιο ο γέροντας που μελετά και εκείνος που κατασκευάζει κουτάλια, σκηνές αποδιδόμενες συνήθως σε διαφορετικά σπήλαια[2175]. Ενδιαφέρον δε παρουσιάζει και η σκηνή με το γέροντα, στο αριστερό άκρο, που κρατά μαχαίρι και ξύλο, στο οποίο διαγράφεται το σχήμα του σταυρού. Πρόκειται για λεπτομέρεια που δεν απαντάται σε προηγούμενη παράσταση, παρόλο που οι στάσεις των δύο μοναχών είναι πανομοιότυπες με αυτές των συμπαραβαλλόμενων έργων[2176]. Μοναδικό παράλληλο αποτελεί η σκηνή της Ρεντίνας, όπου ένας μοναχός κρατά μαχαίρι και ένα κομμάτι ξύλου[2177]. Ως προς τους δύο αποδιδόμενους ναούς[2178], η παράστασή μας διαφέρει από το σύνολο σχεδόν των έργων, πλην της φορητής εικόνας της Συλλογής Εμπειρίκου[2179], όπου εικονίζονται τα δύο αυτά οικοδομήματα, με αντίστροφη, όμως, τοποθέτηση. Οι εμφανείς, ωστόσο, τεχνοτροπικές και εικονογραφικές διαφορές της εν λόγω εικόνας αλλά και η χρονική απόσταση, μας αποτρέπουν από το να αποδώσουμε την ύπαρξη των δύο αυτών ναών στη γνώση του

[2172] Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 186 κ.ε., πίν. Η΄.

[2173] Στην παράσταση της Ι.Μ. Χιλανδαρίου, που αποτελεί τμήμα του εικονογραφικού κύκλου του αγίου Σάββα, εικονίζονται δύο αναγνώστες (Τσιγαρίδας Ε., Βυζαντινά Μνημεία, 283, πίν. 219β, Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 157, 295, πίν. 142).

[2174] Για παράδειγμα βλ. τα αντίστοιχα επεισόδια στις Ι.Μ. Αγίου Νικολάου Αναπαυσά (Ιωαννιδάκη - Ντόστογλου Ε., ό.π., 118 - 119, πίν. 20β, Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 292 - 293), Δοχειαρίου (Millet G, Athos, πίν. 252) και στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ (Σαμπανίκου Ε., ό.π., 180 κ.ε., πίν. 73).

[2175] Ενδεικτικά, στην Ι.Μ. Αγίου Νικολάου Αναπαυσά (Ιωαννιδάκη - Ντόστογλου Ε., ό.π., 118 - 119, πίν. 20β, Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 292 - 293) και στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ (Σαμπανίκου Ε., ό.π., 180 κ.ε., πίν. 73).

[2176] Ο συγκεκριμένος γέροντας εικονίζεται, συνήθως, να κρατά ένα πεσμένο καταγής ραβδί.

[2177] Στη Ι.Μ. Ρεντίνας, το σύμπλεγμα των δύο μοναχών διαφέρει εικονογραφικά από αυτό της παράστασής μας, καθώς ο ένας έχει γυρισμένη την πλάτη στο συνομιλητή του (Οικονόμου Γ., Η Ρεντίνα, πίν. 44, Ιωαννιδάκη - Ντόστογλου Ε., Παραστάσεις Κοιμήσεως, 128 - 129, πίν. 33α. Η Ιωαννιδάκη - Ντόστογλου δεν αναφέρεται στην απεικόνιση της συγκεκριμένης λεπτομέρειας).

[2178] Με εξαίρεση τη φορητή εικόνα της Συλλογής Εμπειρίκου, στα υπόλοιπα έργα αποδίδεται ένας μονόκλιτος ναΐσκος. Μόνο στην τράπεζα της Ι.Μ. Βατοπαιδίου, σε δεσπόζουσα θέση στο κέντρο της σκηνής εικονίζεται τρίκλιτος ναός από τον οποίο εξέρχεται πλήθος μοναχών (Παπάγγελος Ι., Οι Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, πίν. 257, Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 322 - 323, πίν. 135). Πρβλ.τη σκηνή της Κοίμησης του αγίου Αθανασίου στην Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας, όπου εικονίζεται και το ιερό καθίδρυμα (Ιωαννιδάκη - Ντόστογλου Ε., ό.π., 119 - 120, πίν. 26).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

συγκεκριμένου έργου από το ζωγράφο μας. Ως προς το τοπίο, οι πρισματικής μορφής λόφοι και το μαλακής υφής πεδίο ανταποκρίνονται στην εικονογραφική παράδοση που δημιουργεί το έργο του Θεοφάνη στην Ι.Μ. Αναπαυσά. Όχι, όμως, και η απουσία των διαφόρων ζώων, εικονογραφική λεπτομέρεια που απουσιάζει από περιορισμένο αριθμό έργων, όπως στις φορητές εικόνες του Μουσείου Κανελλοπούλου και της Συλλογής Εμπειρίκου και στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ

Ο Θεόδωρος, λοιπόν, για την απόδοση της Κοίμησης του Οσίου Εφραίμ του Σύρου χρησιμοποίησε μεν ως βάση τον καθιερωμένο εικονογραφικό τύπο, όπως αυτός απαντά, για παράδειγμα, στην Ι.Μ. Αγίου Νικολάου Αναπαυσά, προσθαφαιρώντας, όμως, επεισόδια και διαμορφώνοντας τη σκηνή δανειζόμενος επιλεκτικά στοιχεία από διαφορετικές πηγές[2180].

Στην περιοχή των Αγράφων η παράσταση εντοπίζεται μία ακόμη φορά, στην εξωτερική πλευρά του καθολικού της Ι.Μ. Ρεντίνας[2181] (εικ. 460). Χαρακτηριστικό της σκηνής είναι η αντίστροφη τοποθέτηση των προσώπων και των επιμέρους επεισοδίων, ως αποτέλεσμα της λανθασμένης χρήσης του ανθιβόλου. Παρόλο που η επιφάνεια είναι αρκετά μεγάλη, απουσιάζει ο στυλίτης και οι δύο μοναχοί που μεταφέρουν το γέροντα σε φορείο. Η απόδοση δε των μοναχών γύρω από τη νεκρική κλίνη είναι παρόμοια αυτής της Δρακότρυπας και των δύο μονών της Πελοποννήσου. Ενδιαφέρον, τέλος, παρουσιάζει η χρήση μονόκερου ως υποζυγίου για τη μεταφορά του γέροντα μοναχού. Η απεικόνιση του μυθικού αυτού ζώου απαντάται κυρίως σε παραστάσεις του Δέντρου της Ζωής, στην ονοματοδοσία των ζώων από τον Αδάμ και στους Αίνους[2182]. Καθώς στη συγκεκριμένη σκηνή ουδέποτε έχει παρατηρηθεί η ύπαρξή του, θα πρέπει αυτή να αποδοθεί σε επιρροή φιλολογικών - θεολογικών πηγών, όπως η Έκφραση του Μάρκου Ευγενικού[2183] και κείμενα του Ιωάννη του Χρυσοστόμου, ο οποίος χαρακτηρίζει τους δικαίους ως «μονοκέρωτες»[2184].

Η Κοίμηση του αγίου Ιωάννη του Χρυσοστόμου.

Στο κέντρο της παράστασης[2185] (εικ. 229), επάνω σε νεκρική κλίνη κοσμημένη με πορφυρό ύφασμα έχει εναποτεθεί το σώμα του αγίου ενδεδυμένο με αρχιερατική ενδυμασία[2186], ενώ στο στηή-

---

[2179] Chatzidakis M., Les debuts, πίν. ΚΕ΄.1.

[2180] Η σχετική αυτή ελευθερία των ζωγράφων ως προς την απόδοση των επιμέρους εικονογραφικών λεπτομερειών της σκηνής παρατηρείται στην πλειοψηφία των γνωστών σήμερα έργων (Ιωαννιδάκη - Ντόστογλου Ε., ό.π., 135 κ.ε.). Επίσης, Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Η Κοίμηση, 49 κ.ε. Πρβλ. ορισμένο αριθμό έργων που ακολουθούν πιστά το πρότυπο του Θεοφάνη στην Ι.Μ. Αναπαυσά (Σαμπανίκου Ε., Κοίμηση Εφραίμ Σύρου, 286 κ.ε.).

[2181] Οικονόμου Γ., Η Ρεντίνα, πίν. 44, Ιωαννιδάκη - Ντόστογλου Ε., ό.π., 128 - 129, πίν.33α (δεν αναφέρεται η απεικόνιση του μονόκερου).

[2182] Για παραδείγματα αντίστοιχων παραστάσεων βλ. Σαμπανίκου Ε., Η εικονογράφηση, 129 κ.ε., Gerov G., Die Darstellung, 31 κ.ε.

[2183] Ο Μάρκος Ευγενικός αναφέρει ότι οι γέροντες μοναχοί πήγαν στην κηδεία του οσίου Εφραίμ επάνω σε θηρία: «..*καί θηρίοις δέ έγώ τεθέαμαι τούτων ένίους έποχουμένους*» (Kayser C., Philostrati, 146).

[2184] «*Καί ὑψωθήσεται ὡς μονόκερως τό κέρας μου, καί τό γῆρας μου ἐν ἐλέῳ πίονι. Μονοκέρωτες μέν εἰσίν οἱ δίκαιοι*» (Ιωάννου του Χρυσοστόμου, τα ευρισκόμενα πάντα, 763 - 764).

[2185] Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. Ξυγγόπουλος Α., Παραστάσεις, 351 κ.ε., Παλιούρας Α., Η υπέρβαση του εφήμερου, 19 κ.ε. Για την απεικόνιση του βίου του βλ., Musseler A., Chrysostomus, 93 - 101, Δρανδάκης Ν., Εικονογραφία, 6.κ.ε.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

θος του έχει τοποθετηθεί ευαγγέλιο. Πίσω από την κλίνη, Ιεράρχης διαβάζει από κώδικά που κρατούν δύο διάκονοι, ενώ στο ύψος των ποδών και της κεφαλής του αγίου παραστέκουν δύο Ηγούμενοι με τη συνοδεία τους. Ο υπόλοιπος χώρος καταλαμβάνεται από πλήθος θρηνούντων ανδρών και γυναικών που κρατούν αναμμένα κεριά. Επάνω από όλες αυτές τις μορφές ίπταται άγγελος κρατώντας την ψυχή του αγίου. Το βάθος της σκηνής ορίζεται από τείχος και πολυόροφα οικοδομήματα, εκατέρωθεν ενός τρουλλαίου που βρίσκεται στο ύψος του Ιεράρχη. Στο επάνω μέρος η επιγραφή: «Η ΚΟΙΜΗΣΙΣ ΤΟΥ ΙΩΑΝΝΗ ΤΟΥ ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ».

Η Κοίμηση του αγίου Ιωάννη του Χρυσοστόμου δεν απαντάται συχνά[2187] και ελάχιστες είναι οι γνωστές, μέχρι σήμερα, παραστάσεις[2188]. Η απόδοση του σώματος του αγίου επάνω στη νεκρική κλίνη είναι παρόμοια με αυτήν του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ[2189], της φορητής εικόνας της Ζακύνθου[2190], αλλά και με σκηνές Κοιμήσεως άλλων αγίων[2191]. Η ψυχή του δε που μεταφέρεται στα χέρια αγγέλου αποτελεί ένα, σχεδόν, παγιωμένο εικονογραφικό στοιχείο, προερχόμενο από τη σκηνή της Κοιμήσεως της Θεοτόκου. Ο ιεράρχης, που εικονίζεται στο κέντρο της κλίνης να περιστοιχίζεται από δύο διακόνους απαντάται προηγουμένως στην παράσταση της Κοιμήσεως του αγίου Νικολάου, στον ομώνυμο ναό της Τσαριτσάνης και στην Κοίμηση του αγίου Αθανασίου στο παρεκκλήσιο του Αγίου Αντωνίου, της Ι.Μ. Αγίου Αθανασίου[2192] της ίδιας πόλης. Διαφέρει δε στο παρεκκλήσιο, καθώς εκεί φέρει φωτοστέφανο, χωρίς, όμως, να προσδιορίζεται η ταυτότητά του. Η ύπαρξη Ιεράρχη στην εξέχουσα αυτή θέση παρατηρείται σε ικανό αριθμό παραστάσεων Κοιμήσεως αγίων[2193], ως αποτέλεσμα επιρροής της απεικόνισης του

[2186] *«καί εὐθύς Ἰωάννης, λαβών τά ἱμάτια αὐτοῦ τά τῆς ἁγίας λειτουργίας, ἐνεδύσατο, καί δούς εἰς εὐλογίαν ὃ ἐφόρει.....Καί ἀνακλίνας ἑαυτόν, ἀπέδωκε τό πνεῦμα Χριστῷ τῷ Θεῷ ἡμῶν»*,Theodori Episcopi Trimithuntis, De vita, LXXIX.

[2187] Το γεγονός αυτό θα πρέπει να αποδοθεί στο ότι οι ομιλίες του αγίου Ιωάννη του Χρυσοστόμου δεν έχουν εικονογραφηθεί τόσο συχνά όσο αυτές των άλλων δύο Ιεραρχών (Ξυγγόπουλος Α., Παραστάσεις, 351).

[2188] Πρόκειται για τις παραστάσεις στο ναό του Αγίου Ιωάννη του Χρυσοστόμου (1450) στο Γεράκι (Μουτσόπουλος Ν. - Δημητροκάλης Κ., Γεράκι, 38 - 40, Παλιούρας Α., Η υπέρβαση του εφήμερου, πίν. 31) και στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ (Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 186 κ.ε., πίν. Η΄ 1 - 2), καθώς και τη φορητή εικόνα του Μουσείου Ζακύνθου (Μυλωνά Ζ., Μουσείο Ζακύνθου, 264 κ.ε., εικ. σελ. 265). Επίσης, στο ναό του Αγίου Ιωάννη του Χρυσοστόμου στα Καλαμίσια Χαλκηδόνας υπήρχε η σκηνή της Κοιμήσεως του αγίου (Ξυγγόπουλος Α., ό.π., 351, υποσ. 1). Για κατάλογο απεικονίσεων του Βίου του Χρυσοστόμου βλ. Σαμπανίκου Ε., ό.π., 188, υποσ. 824.

[2189] Σαμπανίκου Ε., ό.π., 186 κ.ε., πίν. Η΄.

[2190] Μυλωνά Ζ., Μουσείο Ζακύνθου, 264, εικ. σελ. 265.

[2191] Βλ. τις Κοιμήσεις του αγίου Νικολάου στην Ι.Μ. Αναπαυσά (Chatzidakis M., Recherches, πίν. 15, Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 288 - 289), σε φορητές εικόνες της Καστοριάς (Ζίας Ν., Εικόνες, 292 κ.ε., πίν. 110 - 112) και τις Κοιμήσεις άλλων Ιεραρχών, όπως των Γρηγορίου του Θεολόγου, Μεγάλου Βασιλείου και Σπυρίδωνα (Παλιούρας Α., Η υπέρβαση του εφήμερου, 11 κ.ε.).

[2192] Αδημοσίευτες παραστάσεις.

[2193] Ενδεικτικά, στις παραστάσεις της Κοιμήσεως του αγίου Νικολάου, στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας (Semoglou A., Saint - Nicolas, 76 κ.ε., πίν. 41α), στις φορητές εικόνες του Πουλάκη και του Χριστόδουλου Μαριέτη (1667) (Βοκοτόπουλος Π., Εικόνες της Κέρκυρας, 128 - 129, πίν. 241 - 243 και 337 αντίστοιχα) και στην Κοίμηση του αγίου Γρηγορίου, έργο, επίσης, του Πουλάκη (Ρηγόπουλος Ι., Θεόδωρος Πουλάκης, 18 - 21, πίν. 28). Βλ., ακόμη, χαρακτικά των μέσων του 18ου αιώνα με θέμα τους βίους των αγίων Νικολάου και Ναούμ (Davidof D., Srpska Grafika, πίν. 36 και 38 αντίστοιχα).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Χριστού σε αντίστοιχη θέση στη σκηνή της Κοιμήσεως της Παναγίας[2194]. Η διάταξη, επίσης, των δύο πολυπληθών ομίλων ανθρώπων, που παραστέκουν το νεκρό[2195], απαντάται σε Κοιμήσεις διαφόρων αγίων αλλά και της Θεοτόκου[2196]. Η απεικόνιση δε των ηγουμένων με τη συνοδεία τους δεν είναι ξένη στην εικονογραφική παράδοση ανάλογων παραστάσεων, όχι, όμως, και η προβολή τους σε πρώτο επίπεδο. Ο τονισμός αυτός της παρουσίας τους δεν θα πρέπει να είναι άσχετος της απεικόνισης της παράστασης σε μοναστηριακό χώρο. Η ύπαρξη, τέλος, των κτιρίων του βάθους είναι αρκετά συχνή. Η απεικόνιση, όμως, του τρουλλαίου οικοδομήματος στο κέντρο, απαντάται προηγουμένως, σχετικά διαφοροποιημένη, στη φορητή εικόνα της Λευκάδας[2197] και προέρχεται από σκηνές Κοιμήσεως αγίων, ειδικά δε του αγίου Νικολάου[2198]. Στην παράστασή μας πρέπει να συμβολίζει το ναό της Αγίας Σοφίας στην Κωνσταντινούπολη, σε αντιπαραβολή με την ερμηνεία που δίδεται σε οικοδομήματα, σε Κοιμήσεις άλλων Ιεραρχών, ως του ναού στον οποίο ο κάθε άγιος ιερουργούσε ή κοιμήθηκε[2199].

Από την εικονογραφική ανάλυση της σκηνής προκύπτει ότι ο ζωγράφος δεν είχε ή δεν έλαβε υπόψην τις προηγούμενες παραστάσεις Κοιμήσεως του αγίου αλλά χρησιμοποίησε, ελαφρώς διαφοροποιημένο, τον εικονογραφικό τύπο της Κοίμησης του αγίου Νικολάου του ομώνυμου ναού της Τσαριτσάνης, όπως έκανε, προηγουμένως, και για την Κοίμηση του αγίου Αθανασίου στο παρεκκλήσιο του Αγίου Αντωνίου, της Ι.Μ. Αγίου Αθανασίου Τσαριτσάνης. Η απόδοση δε των επιμέρους εικονογραφικών στοιχείων απαντάται σε ικανό αριθμό παραστάσεων, των οποίων η κύρια διαφορά έγκειται στην απεικόνιση του εκάστοτε Ιεράρχη στη νεκρική κλίνη.

[2194] Για το θέμα της επιρροής της εικονογραφίας της Κοιμήσεως της Θεοτόκου βλ. Ξυγγόπουλος Α., Παραστάσεις. 354 κ.ε., Παλιούρας Α., ό.π., 26 κ.ε. Ενδεικτική είναι η απεικόνιση του Χριστού σε φορητή εικόνα της Κοιμήσεως του αγίου Νικολάου της Συλλογής Γκορίτσα (Ζίας Ν., Εικόνες, 293, πίν. 112) και της Κεφαλονιάς (Κεφαλονιά 2, πίν. 36).

[2195] Η διάταξη αυτή είναι σχεδόν πανομοιότυπη με τις δύο προαναφερθείσες παραστάσεις της Τσαριτσάνης, με μόνη διαφορά την εναλλαγή στην ιδιότητα (άρχοντες ή κληρικοί), των εικονιζόμενων στα πόδια και στην κεφαλή του νεκρού, προσώπων.

[2196] Σαμπανίκου Ε.,Το παρεκκλήσιο, 193, όπου και σχετικά παραδείγματα. Βλ., επίσης, τις συμπαραβαλλόμενες παραστάσεις.

[2197] Μυλωνά Ζ., Μουσείο Ζακύνθου, 264 κ.ε., εικ. σελ. 265.

[2198] Πρβλ. τις παραστάσεις της Κοιμήσεως του αγίου Νικολάου του παρεκκλησίου του Αγίου Νικολάου της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας (Semoglou A., ό.π., 76 κ.ε., πίν. 41α), της τράπεζας της Ι.Μ. Χιλανδαρίου (Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, πίν. 147), του ναού του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης (αδημοσίευτη παράσταση) και της φορητής εικόνας του Πουλάκη (Βοκοτόπουλος Π., ό.π., 128 - 129, πίν. 241 - 243), καθώς και ρωσικές φορητές εικόνες με θέμα το Βίο της αγίας Παρασκευής και του αγίου Κυρίλλου του Beloozero (16ος αι.) (Onasch K. - Schnieper A., Ikonen, εικ. σελ. 206 και 211 αντίστοιχα).

[2199] Ο Ξυγγόπουλος (Παραστάσεις, 356) υποθέτει ότι ένα από τα κτίρια, στη σκηνή του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ, παριστάνει το ναό του Βασιλίσκου, όπου πέθανε ο Ιεράρχης. Στην παράσταση μας ο ναός είναι τρουλλαίος, γεγονός που θα μπορούσε να τον αντιστοιχίσει με αυτόν της Αγίας Σοφίας Κωνσταντινούπολης, λαμβάνοντας υπόψην και το ιερατικό αξίωμα του Χρυσοστόμου.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΜΑΡΤΥΡΙΑ ΑΓΙΩΝ.

Η Βρεφοκτονία.

Στο αριστερό άκρο της παράστασης[2200] (εικ. 230), μπροστά σε κτίριο εικονίζεται ο Ηρώδης, δορυφορούμενος από δύο στρατιώτες, να κάθεται σε θρόνο με υποπόδιο και με τα χέρια του να δείχνει προς το μέρος της σφαγής. Μπροστά του ένας δήμιος αποκεφαλίζει ένα παιδί, ενώ πίσω από αυτόν ένας άλλος προσπαθεί να αποσπάσει ένα βρέφος από την αγκαλιά της μητέρας του. Στο κέντρο, μία καθισμένη στο έδαφος γυναίκα, έχοντας στα γόνατα το σώμα του παιδιού της θρηνεί με υψωμένα τα χέρια για το θάνατό του, ενώ γύρω της τρεις άλλες μητέρες προσπαθούν να ξεφύγουν από ισάριθμους δημίους. Στο δεξιό άκρο ένας γονατιστός άνδρας σφάζει ένα νήπιο και δίπλα του ένας άλλος τραβά από τα μαλλιά μία γυναίκα που προσπαθεί να τρέξει μακριά. Στο βάθος ένας στρατιώτης κατευθύνεται προς την Ελισάβετ, που έχοντας στην αγκαλιά της τον Ιωάννη έχει βρει καταφύγιο σε μια σπηλιά. Πίσω από τους λόφους προβάλλει ο προφήτης Ιερεμίας[2201] κρατώντας ανοικτό ειλητό με την προφητεία του: «ΦΩΝΗ ΕΝ ΡΑΜΑ ΗΚΟΥΣΘΗ ΡΑΧΗΛ ΚΛΕΟΥΣΑ ΤΑ ΤΕΚΝΑ ΑΥΤΗΣ»[2202]. Το επεισόδιο της σφαγής διαδραματίζεται σε αναπεπταμένο έδαφος, ενώ ο Ηρώδης βρίσκεται σε προαύλειο χώρο. Πίσω από τα πρόσωπα του δράματος εκτείνεται μία λοφοσειρά, το βάθος της οποίας ορίζεται από κτίρια. Η σκηνή φέρει την επιγραφή: «Η ΒΡΑΙΦΟΚΤΟΝΙΑ ΤΟΥ ΗΡΩΔΟΥ ».

Η παράσταση ακολουθεί το νέο εικονογραφικό τύπο που εισήχθη από το Θεοφάνη στην Ι.Μ. Λαύρας[2203]. Η απεικόνιση του ένθρονου, δορυφορούμενου από δύο στρατιώτες και ήρεμου στις κινήσεις Ηρώδη ακολουθεί το πρότυπο της Λαύρας. Διαφέρει, όμως, η απόδοση του κτιρίου, που εδώ είναι πυργόσχημο[2204]. Παρόμοιο κτίριο[2205] απαντάται στην Ι.Μ. Ραβενίων[2206], ενώ στις αρχές του 18ου αιώνα, στο παρεκκλήσιο της Παναγίας Κουκουζέλισσας της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας (17-19)[2207] και στο ναό του Αγίου Γεωργίου Ρεντίνας (1719)[2208].

[2200] Για την αιτιολόγηση της τοποθέτησης της σκηνής της Βρεφοκτονίας στο νάρθηκα, μαζί με άλλες παραστάσεις μαρτυρίων, καθώς τα βρέφη αυτά θεωρούνται οι πρώτοι μάρτυρες του Χριστού βλ. Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 142, όπου και σχετική βιβλιογραφία. Στην περιοχή της Θεσσαλίας, παρόμοια τοποθέτηση παρατηρείται στους νάρθηκες των καθολικών των Ι.Μ. Δουσίκου και Κορώνας (αδημοσίευτες παραστάσεις).

[2201] Στην παράσταση αναγράφεται το όνομα του Ησαΐα. Όμως τόσο η εικονογραφική παράδοση (Τούρτα Α., Οι ναοί, 74) όσο και τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά της μορφής αλλά και η προφητεία που αναγράφεται στο ειλητό οδηγούν στο συμπέρασμα ότι πρόκειται για τον Ιερεμία.

[2202] «*Φωνή ἐν Ραμᾶ ἠκούσθη, θρῆνος καί κλαυθμός καί ὀδυρμός πολύς· Ραχήλ κλαίουσα τά τέκνα αὐτῆς, καί οὐκ ἤθελε παρακληθῆναι, ὅτι οὐκ εἰσί*» (Ιερεμ. 38, 15 και Ματθ. β΄, 18).

[2203] Chatzidakis M., Marcantonio Raimonti, 151 κ.ε., Χατζηδάκης Μ., Η Κρητική ζωγραφική, 31 κ.ε., Chatzidakis M., Recherches, 331, Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, 71, Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Φορητές εικόνες, 120 κ.ε., Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 57 - 59, Stavropoulou - Makri A., Massacre, 366 κ.ε. Τον ίδιο τύπο ακολουθεί και ο Διονύσιος ο εκ Φουρνά (Ερμηνεία, 87 - 88).

[2204] Η πρώτη διαφοροποίηση, ως προς την απόδοση του κτιρίου, που παρατηρείται στο νέο αυτόν εικονογραφικό τύπο, προέρχεται από την παράσταση της Ι.Μ. Κουτλουμουσίου (Millet G., Athos, 159.2). Ως «κάστρο» αναφέρεται στην Ερμηνεία (87).

[2205] Διαφοροποίηση ως προς το κτίριο παρατηρείται ήδη από το 16° αιώνα στην Ι.Μ. Κουτλουμουσίου (Millet G., ό.π., πίν. 159.2).

[2206] Γιακουμής Γ., Μονή Ραβενίων, πίν. 28.

[2207] Χατζηδάκης Μ., Έλληνες ζωγράφοι, 238 - 239, πίν. 101.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Ο στρατιώτης που σκύβει και σφαγιάζει το νήπιο μπροστά στο θρόνο του Ηρώδη απαντάται στις Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας[2209] και Δουσίκου[2210], στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας[2211], καθώς, επίσης, στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας και στην Ι.Μ. Μεταμορφώσεως Δρυόβουνου[2212], σε άλλο, όμως, σημείο της σκηνής και όχι μπροστά στο θρόνο[2213]. Η απόδοση δε σχεδόν παρόμοιου συμπλέγματος στο δεξιό άκρο της παράστασης δεν εντοπίζεται σε άλλο έργο. Αντίθετα, η καθισμένη στο έδαφος γυναίκα, που θρηνεί με τα χέρια υψωμένα[2214], απαντάται στην παράσταση της Φιλανθρωπηνών[2215] καθώς επίσης, και σε ναούς του 17ου αιώνα[2216]. Η μητέρα που απωθεί με το ένα χέρι το δήμιο, ενώ με το άλλο κρατά το βρέφος προέρχεται από το έργο του Θεοφάνη στη Λαύρα και απαντάται σε όλα τα δημοσιευμένα έργα, σε μία, όμως, εντονότερα γονατιστή στάση απ' ό,τι στην παράστασή μας. Το σύμπλεγμα αυτό των δύο μορφών επαναλαμβάνεται στο αριστερό άκρο της σφαγής, σε μία ελαφρώς διαφοροποιημένη στάση.

Τα δύο ζεύγη δημίων[2217] - μητέρων που εικονίζονται πίσω από την καθισμένη και θρηνωδούσα μάνα είναι, σχεδόν, όμοια μεταξύ τους και απαντώνται, ως ένα, όμως, ζεύγος, προηγουμένως στις Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών, Μεγάλου Μετεώρου, Βαρλαάμ και Δουσίκου, στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας και, αργότερα στην Μεταμόρφωση Δρυόβουνου· θα πρέπει εδώ να επισημανθεί ότι σε όλες τις προηγούμενες παραστάσεις το σύμπλεγμα αυτό εικονίζεται σε ελαφρώς διαφοροποιημένη στάση, με το δήμιο να κρατά το παιδί από το πόδι.

Η απεικόνιση της Ελισάβετ να καταδιώκεται από δήμιο[2218] υπάρχει τόσο στη σκηνή της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας, όσο και στην αντίστοιχη της Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών αλλά και στην πλειοψηφεία των έργων του 16ου και 17ου αιώνα[2219]. Η απόδοση δε του δημίου να προεκτείνει το ξίφος για

[2208] Οικονόμου Γ., Η Ρεντίνα, πίν. 53. Επίσης, σε σκηνές Ρουμανικών μνημείων του τέλους του 17ου αι., Vasiliu A., Brancovan Mural Painting, 56 κ.ε., πίν. 18 - 19.

[2209] Millet G., ό.π., πίν. 122.1.

[2210] Αδημοσίευτη παράσταση.

[2211] Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 47 - 49, πίν. 14β).

[2212] Τούρτα Α., Οι ναοί, 74 - 76, πίν. 44α και 127 αντίστοιχα.

[2213] Συνήθως, μπροστά στο θρόνο εικονίζεται μία μητέρα με το νεκρό παιδί της.

[2214] Για τη γυναικεία αυτήν μορφή που ταυτίζεται με τη Ραχήλ βλ. Stavropoulou - Makri A., Massacre, 378.

[2215] Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ, Μονή Φιλανθρωπηνών, 57 - 58, πίν. 37. Σε ελαφρώς διαφοροποιημένη στάση εικονίζεται στην Πάτμο (Χατζηδάκης Μ., Πάτμος, 34, πίν. ΣΤ - Ζ). Στην παράσταση της Λαύρας η γυναίκα αυτή παριστάνεται πίσω από τα συμπλέγματα δημίων - μητέρων και όχι μπροστά, όπως συμβαίνει με την παράστασή μας (Χατζηδάκης Μ. - Δρακοπούλου Ε., Έλληνες ζωγράφοι, πίν. 275). Επίσης, απαντάται, ενδεικτικά, στις Ι.Μ. Διονυσίου και Δοχειαρίου (Millet G., ό.π., πίν. 198.1 και 224.2), στην Ι.Μ. Βαρλαάμ (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ, ό.π., πιν. 81α), και στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 7 - 49, πίν. 14b).

[2216] Στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα Α., ό.π., 74 - 76, πίν. 44α), στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης Ελασσόνας (1615) (Φλώρου Κ., Ο ζωγραφικός διάκοσμος, 65 - 66, πίν. 25α), στον Άγιο Αθανάσιο Κλειδωνιάς (1617) (Τριανταφυλλόπουλος Δ., Εκκλησιαστικά μνημεία, 21) και στην Ι.Μ. Ραβενίων (1622) (Γιακουμής Γ., Μονή Ραβενίων, πίν. 29).

[2217] Ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι ενδυμασίες των δημίων, καθώς είναι όμοιες αυτών των Τούρκων στρατιωτικών, οπως, για παράδειγμα τις συναντούμε σε Τουρκικές μικρογραφίες (Stchoukine I., La peinture Turque, πίν. XXXVI και XXXIX).

[2218] Για την εικονογραφία του επεισοδίου κατά τη βυζαντινή περίοδο βλ. Ξυγγόπουλος Α., Μονή Προδρόμου, 30 - 32, πίν. 27, Κατσιώτη Α., Οι σκηνές, 61 κ.ε., όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[2219] Βλ. τα συμπαραβαλλόμενα έργα.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

να σκοτώσει το μικρό Ιωάννη περισσότερο έχει σχέση με την παρόμοιας έντασης κίνηση της Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών, παρά με αυτήν της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας[2220].

Από την απόδοση του φυσικού τοπίου παραμένουν οι μαλακής υφής λόφοι, όπως αυτοί παριστάνονται, ως τμήμα του φυσικού τοπίου, σε έργα της Κρητικής Σχολής[2221], ενώ απουσιάζουν οι πρισματικής μορφής κορυφές τους. Από την ίδια δε εικονογραφική παράδοση προέρχεται και η απόδοση της πόλης της Βηθλεέμ[2222].

Ο ζωγράφος, λοιπόν, αποδίδει τη Βρεφοκτονία βασιζόμενος στον καθιερωμένο από το 16ο αιώνα εικονογραφικό τύπο, συνδυάζοντας στοιχεία προερχόμενα τόσο από την παράδοση του έργου του Θεοφάνη, όσο και από αυτήν της Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών. Η μεγάλη επιφάνεια του χώρου τον οδήγησε στην πύκνωση των συμπλεγμάτων, κυρίως με τη διπλή επανάληψή τους[2223]. Επίσης, εικονογραφικά στοιχεία, όπως η καθισμένη στο έδαφος μητέρα και η απουσία των δημίων που λογχίζουν βρέφη μας οδηγούν στο συμπέρασμα ότι στηρίχθηκε σε σχέδιο επηρεασμένο από την παράδοση της Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών. Τα στοιχεία αυτά μαρτυρούν την κυκλοφορία διαφόρων εικονογραφικών παραλλαγών της σκηνής[2224], βασιζόμενων όμως στο πρότυπο του 16ου αιώνα και επιβεβαιώνοντας την άποψη της Σταυροπούλου[2225] για τη μη εικονογραφική εξέλιξη του θέματος στη μεταβυζαντινή ζωγραφική[2226].

Στην περιοχή των Αγράφων η σκηνή απαντάται σε τέσσερα ακόμη μνημεία. Στον Άγιο Γεώργιο Ρεντίνας (1719), εντάσσεται στη ζώνη των μαρτυρίων και τοποθετείται σε εξέχουσα θέση, στο βόρειο χορό. Οι ζωγράφοι του ναού ακολουθούν την εικονογραφική εκδοχή της Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών αλλά εμπλουτίζουν την παράσταση με τη Σωτηρία του Ιωάννη από τον άγγελο και τη Φυγή στην Αίγυπτο[2227]. Στην Ι.Μ. Βράχας, καταλαμβάνει το τεταρτοσφαίριο της κόγχης του βόρειου

[2220] Στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών και στους ζωγράφους που επηρεάζονται από αυτήν, ο δήμιος που καταδιώκει την Ελισάβετ εικονίζεται να κρατά ψηλά το σπαθί και όχι στο ύψος του στήθους του, όπως συμβαίνει στα έργα της Κρητικής Σχολής (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 57 - 58, πίν. 37, Τούρτα Α., Οι ναοί, 74 - 76, πίν. 44α).

[2221] Ενδεικτικά, στις Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 125) και Δουσίκου (αδημοσίευτη παράσταση).

[2222] Πρβλ. το σχέδιο του Μουσείου Μπενάκη (Chatzidakis M., Recherches, 331, πίν. 101) και τις σκηνές στο Hopovo (Petkovic Sr., Iconogrphic Similarities, 521, πίν. 278) και στην Ι.Μ. Μεταμορφώσεως Δρυόβουνου (Τούρτα Α., ό.π., πίν. 127). Η Ερμηνεία (87) αναφέρει: «... και παρέκει πάλιν *χώρες εις βουνά*.. ».

[2223] Παρόμοια αποδίδεται η Βρεφοκτονία στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης. Η σκηνή διαφοροποιείται από την παράσταση μας μόνο ως προς την απεικόνιση του Ηρώδη ο οποίος κάθεται κάτω από μία σκηνή, ενώ εμπρός του ομάδα στρατιωτών του επιδεικνύει λογχισμένα βρέφη.

[2224] Το γεγονός αυτό επιβεβαιώνεται και από τις αντίστοιχες παραστάσεις του 18ου αιώνα των Ι.Μ. Φιλοθέου και Ξηροποτάμου (Τσιγάρας Γ., Οι ζωγράφοι, 67 - 69, πίν. 35α - 36β). Ο ίδιος, όμως, πιστεύει ότι υπάρχει εικονογραφική εξέλιξη της παράστασης (ό.π., 69).

[2225] Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 48 - 49.

[2226] Ενισχυτικό της άποψης αυτής αποτελεί η αντίστοιχη οδηγία της Ερμηνείας (87 - 88), όπου ακολουθείται μεν το πρότυπο του Θεοφάνη αλλά η χαλαρή περιγραφή του θέματος επιτρέπει στον εκάστοτε ζωγράφο μία ελευθερία ως προς την απόδοση των επιμέρους συμπλεγμάτων, οδηγώντας με αυτόν τον τρόπο σε ελαφρές εικονογραφικές διαφοροποιήσεις.

[2227] Σε παρόμοια θέση και εικονογραφικό σχέδιο απαντάται η Βρεφοκτονία στο παρεκκλήσιο της Κουκουζέλισσας της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας, έργο του Γιαννιώτη ζωγράφου Δαμασκηνού (1719) (Χατζηδάκης Μ., Έλληνες ζωγράφοι, 238 - 239, πίν. 101).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

χορού, κάτι που δεν απαντά σε άλλο μνημείο και πιθανώς να οφείλεται στην επιρροή έργων, όπως ο Άγιος Γεώργιος Ρεντίνας και το παρεκκλήσιο της Κουκουζέλισσας, στα οποία η σκηνή παριστάνεται στο μεγαλύτερο τμήμα του χορού, όχι, όμως, στο τεταρτοσφαίριο. Ο άγνωστός μας δε ζωγράφος ακολουθεί πρότυπο της Κρητικής Σχολής, όπως αυτό διαμορφώθηκε από το Θεοφάνη στη Λαύρα[2228], όπως άλλωστε παρατηρείται, επίσης, στην Ι.Μ. Δομιανών[2229] και στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Μάραθο.

<u>Το Όραμα και το μαρτύριο του αγίου Ευσταθίου</u>[2230].

Στα αριστερά της σκηνής και σε ορεινό τοπίο (εικ. 231), ο άγιος Ευστάθιος, έφιππος και με στρατιωτική ενδυμασία, τοξεύει το ελάφι που βρίσκεται απέναντί του και στα κέρατα του οποίου εμφανίζεται ο Εσταυρωμένος Χριστός. Στο δεξιό άκρο εικονίζεται το μαρτύριο με τον άγιο και την οικογένειά του εντός βοόσχημου λέβητος, ενώ ένας δήμιος συντηρεί τη φωτιά. Στο επάνω μέρος της σκηνής η επιγραφή: «ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΕΥΣΤΑΘΙΟΥ».

Η απεικόνιση του οράματος του αγίου Ευσταθίου ακολουθεί ένα σπάνιο εικονογραφικό τύπο, καθώς ο άγιος αποδίδεται έφιππος να τοξεύει το ελάφι, στο οποίο, επιπλέον εικονίζεται ο Εσταυρωμένος[2231]. Η μορφή του έφιππου τοξεύοντα αγίου, που διαφέρει από τους συνήθεις μεταβυζαντινούς[2232], απαντάται προηγουμένως στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών[2233] και στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας Καστοριάς[2234] και έλκει την καταγωγή από Γεωργιανές τοιχογραφίες του 12ου - 16ου αιώνα[2235], ενώ κατά τον 16ο, επίσης, αιώνα εμφανίζεται και στη Δύση[2236]. Αντίθετα, η απεικόνιση του Εσταυρωμένου στα κέρατα του ελαφιού[2237] είναι περισσότερο συχνή σε σχέση με αυτήν του απλού σταυρού, ανεξάρτητα του εικονογραφικού τύπου του Οράματος[2238].

[2228] Millet G., Athos, πίν. 122.1

[2229] Στην Ι.Μ. Δομιανών η παράσταση αναπτύσσεται, λόγω του περιορισμένου χώρου σε δύο παράλληλα επίπεδα και περισσότερο σχηματοποιημένη απ' ό,τι στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Μάραθο, και τα δύο έργα των ζωγράφων Γεώργιου Γεωργίου και Γεώργιου Αναγνώστου.

[2230] Νικήτα του Παφλαγόνος, τα ευρισκόμενα πάντα, 376 - 417.

[2231] Για τη σκηνή βλ. Πάλλας Δ., Εικόνα του αγίου Ευσταθίου, 328 κ.ε., Velmans T., L'eglise de Zenobani, 19 κ.ε., Coumousi A., Une representation, 51 κ.ε.. Για τη μεταβυζαντινή εποχή, Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 145 - 146.

[2232] Συνήθως, ο άγιος είτε εικονίζεται έφιππος να παρατηρεί το ελάφι είτε γονατιστός ή όρθιος μπροστά σε αυτό. Για την πρώτη περίπτωση βλ. τον κώδικα 14 της Ι.Μ. Εσφιγμένου (Θησαυροί Αγίου Όρους 2, 367, πίν. 329) και τις φορητές εικόνες του Ελληνικού Ινστιτούτου Βενετίας (16ος αι.) (Chatzidakis M., Icones, 42 - 43, πίν. 10), του ναού της Παναγίας Ελεημονήτριας (1620 - 1640) στην Πάτμο (Χατζηδάκης Μ., Πάτμος, 166 - 167, πίν. 183) και της Σαλαμίνας (Πάλλας Δ., Εικόνα του αγίου Ευσταθίου, 328 κ.ε., πίν. XCIII). Για τη δεύτερη βλ. τις παραστάσεις στο καθολικό της Ι.Μ. Δοχειαρίου (Millet G., ό.π., πίν. 238.2), στις τράπεζες των Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας, Διονυσίου και Εσφιγμένου (Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 353 - 354, πίν. 19, 117 - 118), στο καθολικό της Ι.Μ. Κορώνας (αδημοσίευτη παράσταση), καθώς και τη φορητή εικόνα από το ναό του Αγίου Ευσταθίου (1610 - 1630) στην Πάτμο (Χατζηδάκης Μ., ό.π., 144 - 145, πίν. 158).

[2233] Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 155.

[2234] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 145 - 146, πίν. 6α.

[2235] Coumousi A., Une representation, 51 κ.ε., πίν. 1.

[2236] Παϊσίδου Μ., ό.π., όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[2237] Για το συμβολισμό του ελαφιού - Χριστού βλ. Πάλλας Δ., ό.π., 344 - 345.

[2238] Βλ. τα συμπαραβαλλόμενα έργα. Για το θέμα της απεικόνισης του Χριστού, αντί σταυρού βλ. Παϊσίδου Μ., ό.π., όπου συγκεντρωτική βιβλιογραφία και σχετικά παραδείγματα, καθώς και αναφορά στο ερώτημα της προέλευσης

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

Ως προς το μαρτύριο[2239], η διάταξη των προσώπων εντός του λέβητος, με τους δύο γονείς στα άκρα και τα παιδιά στο κέντρο απαντάται ήδη στον κώδικα 14 της Ι.Μ. Εσφιγμένου[2240], αλλά και σε φορητές εικόνες[2241], αν και κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο συνηθέστερη είναι η τοποθέτηση των παιδιών εκατέρωθεν των γονέων[2242].

Η συναπεικόνιση αυτή των δύο θεμάτων[2243], με τον έφιππο και τοξεύοντα άγιο[2244] δεν είναι συχνή και απαντάται προηγουμένως μόνο στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών. Ο ίδιος εικονογραφικός τύπος χρησιμοποιείται και στον Άγιο Γεώργιο Ρεντίνας, όπου, όμως, οι μάρτυρες είναι στραμμένοι εξ ολοκλήρου προς τα δεξιά. Η συγκεκριμένη αυτή απεικόνιση των αγίων πιθανώς οφείλεται στην επόμενη σκηνή της Φιλοξενίας του Αβραάμ, καθώς έτσι εμφανίζονται να απευθύνονται σε αυτήν[2245]. Στην Ι.Μ. Δομιανών και στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Μάραθο εικονίζεται η στιγμή του μαρτυρίου με δύο δημίους να συντηρούν τη φωτιά[2246]. Τέλος, στην Αγία Παρασκευή Πετροχωρίου (εικ. 438) παριστάνεται μόνο το Όραμα του αγίου, σε εικονογραφικό τύπο παρόμοιο αυτού του ναού του Αγίου Νικολάου της αρχόντισσας Θεολογίνας Καστοριάς, αλλά με βάθος ένα αφαιρετικού σχήματος τοπίο.

•

<u>Μαρτύρια του αγίου Προκοπίου και του αγίου Διονυσίου του Αρεοπαγίτου</u>[2247].

Στο αριστερό τμήμα της σκηνής (εικ. 232) εικονίζεται το μαρτύριο του αγίου Προκοπίου. Το σώμα του αγίου, με δεμένα τα χέρια κείτεται ακέφαλο στο έδαφος, ενώ πιο δίπλα βρίσκεται το κεφάλι του και πίσω ο δήμιος που επανατοποθετεί το ξίφος στον κολεό. Στο δεξιό τμήμα της παράστασης αποδίδεται όρθιο το σώμα του αγίου Διονυσίου του Αρεοπαγίτου, με αρχιερατική ενδυμασία, να κρατά το κεφάλι στα χέρια του και να το παραδίδει σε μία νεανική γυναικεία μορφή, ενώ πίσω του εικονίζεται ο δήμιος με υψωμένο το ξίφος. Και τα δύο μαρτύρια διαδραματί-

---

της απεικόνισης του Χριστού, αντί του απλού σταυρού, στα κέρατα του ελαφιού από τη γοτθική ή τη βυζαντινή τέχνη. Για το ίδιο θέμα βλ. Walter C., Metafrast, 15 - 16, πίν. 8, Velmans T., L'eglise de Zenobani, 37 - 38.

[2239] Η μνήμη των αγίων τιμάται στις 20 Σεπτεμβρίου.

[2240] Θησαυροί Αγίου Όρους 2, πίν. 330.

[2241] Βλ. ενδεικτικά τη φορητή εικόνα της Συλλογής Τσακύρογλου (Καρακατσάνη Α., Εικόνες, 118, πίν. 145).

[2242] Για παράδειγμα, στις Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου και Φιλανθρωπηνών, καθώς και στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας Καστοριάς.

[2243] Συναπεικόνιση των δύο θεμάτων παρατηρείται και σε άλλα μνημεία, με τη διαφορά ότι στο Όραμα ο άγιος εικονίζεται πεζός. Ενδεικτικά βλ. τις σκηνές των τραπεζών των Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας και Εσφιγμένου και του καθολικού της Ι.Μ. Κορώνας.

[2244] Ο ίδιος εικονογραφικός τύπος χρησιμοποιείται και στο ναό του Αγίου Γεωργίου στη Λεύκη Καρδίτσας. Στον Άγιο Γεώργιο Αγιάς εικονίζεται μόνο το Όραμα, ενώ στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς (Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, πίν. 14) η σκηνή του Οράματος παραλείπεται αλλά η απεικόνιση του μαρτυρίου μαρτυρεί την ύπαρξη ίδιας εικονογραφικής πηγής με τις αντίστοιχες σκηνές του Αγίου Γεωργίου Λεύκης και της Ι.Μ. Δρακότρυπας.

[2245] Πρβλ. παρόμοια απεικόνιση στη Draca (Milisavljevic D., Draca, σχ. σελ. 51), όπου οι μάρτυρες είναι στραμμένοι προς τον ουρανό από τον οποίον εκπορεύονται ακτίνες.

[2246] Τον εικονογραφικό αυτόν τύπο προτείνει και η Ερμηνεία (192). Διαφέρει δε από άλλες παρόμοιες παραστάσεις ως προς την απεικόνιση του ενός δημίου να μεταφέρει στην πλάτη του ξύλα.

[2247] Η μνήμη του αγίου Προκοπίου τιμάται στις 8 Ιουλίου (Delehaye H., Synaxarium, 808), ενώ του αγίου Διονυσίου του Αρεοπαγίτου στις 3 Οκτωβρίου (ό.π., 101 - 102). Για πλήρη παράθεση πηγών βλ. Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 429 - 430 και 192 - 193 αντίστοιχα).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ζονται σε ενιαίο υπαίθριο χώρο, στο βάθος του οποίου παριστάνονται κτίρια. Στο επάνω μέρος η επιγραφή: «ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ ΚΑΙ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΤΟΥ ΑΕΡΟΠΑΓΙΤΟΥ».

Η απεικόνιση του μαρτυρίου του αγίου **Προκοπίου**, με τον άγιο να έχει ήδη αποκεφαλισθεί και το δήμιο να επανατοποθετεί το ξίφος στον κολεό, έλκει την καταγωγή από τις αντίστοιχες σκηνές των Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών[2248] και Βαρλαάμ[2249], καθώς στην πλειοψηφία των παραστάσεων εικονίζεται η στιγμή πριν την εκτέλεση[2250].

Η απόδοση του μαρτυρίου του αγίου **Διονυσίου του Αρεοπαγίτου**, η οποία ουσιαστικά αναφέρεται στο θαύμα που ακολούθησε τον αποκεφαλισμό του[2251], ακολουθεί την εικονογραφική παράδοση του θέματος, όπως αυτή απαντάται σε ικανό αριθμό μεταβυζαντινών μνημείων[2252]. Η, σχεδόν, χωρίς κίνηση, όμως, στάση του αγίου, σε συνδυασμό με την παρουσία της γυναίκας[2253] μαρτυρεί την επιρροή από τις αντίστοιχες σκηνές των Ι.Μ. Βαρλαάμ, Γαλατάκη και Οσίου Μελετίου, με τη διαφορά ότι δεν εικονίζεται το μαρτύριο των υπολοίπων συναθλητών του[2254]. Η απεικόνιση δε του δημίου αποτελεί μία υπόμνηση του τρόπου που θανατώθηκε ο άγιος, καθώς η παρουσία του δεν συνάδει χρονικά με την παράδοση της κεφαλής του αγίου στην Κατούλα[2255].

Με τον ίδιο εικονογραφικό τύπο αλλά σε χωριστές παραστάσεις εικονίζονται τα μαρτύρια των δύο αγίων στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς[2256] στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης. Το μαρτύριο του α-

---

[2248] Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 297.

[2249] Χατζούλη Γ., ό.π., 429 κ.ε., πίν. 178.2. Πρβλ. παρόμοια απόδοση του μαρτυρίου στην Draca (Milisavljevic D., Draca, σχ. σελ. 30).

[2250] Ενδεικτικά, στο Staro Nagoritsino (Mijovic P., Menologe, πίν. 102) και στις Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 165), Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 241.1) και Οσίου Μελετίου (Deliyanni - Doris H., Hosios Meletios, 292, πίν. 30). Η Ερμηνεία (206) δεν προσδιορίζει τη χρονική στιγμή κατά την οποία εικονίζεται το μαρτύριο παρά μόνο τον τρόπο αυτού.

[2251] Σύμφωνα με το βίο του, μετά τον αποκεφαλισμό ακολούθησε το θαύμα, καθώς το ακέφαλο σώμα, κρατώντας στα χέρια το κεφάλι, περπάτησε μέχρι να συναντήσει την Κατούλα για να της το παραδώσει. «.. *μετά τό ἀποτμηθῆναι τήν κεφαλήν χερσίν ἰδίαις ὑποδεξάμενος, μέχρι δύο μιλίων ἐβάδισε· καί οὐ πρότερον ἀπέθετο αὐτήν, ἕως συνήντησε πιστῇ γυναικί ὀνόματι Κατούλᾳ· καί ταύτης ταῖς χερσί τόν ἱερόν θησαυρόν ἤτοι τήν κάραν ἐπίστευσε.*», Delehaye H., ό.π., 101 - 102. Για το θέμα της κεφαλοφορίας αγίων βλ. Χαραλαμπίδης Κ., Ο αποκεφαλισμός, 163 κ.ε., ειδ. Για τον άγιο Διονύσιο, 164 κ.ε

[2252] Για παράδειγμα, στην τράπεζα της Λαύρας (Millet G., Athos, πίν. 140.2, Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 72), στις Ι.Μ. Κουτλουμουσίου και Διονυσίου (Millet G., ό.π., πίν.165.2 και 206.2 αντίστοιχα), Δουσίκου (αδημοσίευτη παράσταση), Κορώνας (αδημοσίευτη παράσταση), Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 111), Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 192 κ.ε., πίν. 151.2), Γαλατάκη (Λιάπης Ι., Μεσαιωνικά μνημεία, πίν. 39β, Kanari Tr., Les peintures, 59, πίν. 17β) και Οσίου Μελετίου (Deliyanni - Doris H., ό.π., 292, πίν. 30).

[2253] Στις περισσότερες των μεταβυζαντινών παραστάσεων εικονίζεται τόσο ο αποκεφαλισμός όσο και η κίνηση του ακέφαλου σώματος με την κάρα στα χέρια του, με αποτέλεσμα να επαναλαμβάνεται το σώμα του δύο φορές. Ενδεικτικά βλ. τις σκηνές της τράπεζας της Λαύρας και της Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών. Αν και δε διατυπώνεται με σαφήνεια, πιστεύουμε ότι σε αυτόν τον εικονογραφικό τύπο αναφέρεται και η Ερμηνεία (194): « *Ὁ ἅγιος Διονύσιος ὁ Ἀρεοπαγίτης ξίφει τελειοῦται. Γέρων βαστῶν τήν κεφαλήν του εἰς τάς χεῖρας του*».

[2254] Πρόκειται για τους αγίους Ρουστικό και Ελευθέριο (Delehaye H., Synaxarium, 102).

[2255] Σύμφωνα με τον Walter, η ιστορία της κεφαλοφορίας του αγίου Διονυσίου δημιουργήθηκε στη δύση αλλά οι πρώτες απεικονίσεις εντοπίζονται στην ορθόδοξη ανατολή (Walter C., Three notes, 268 κ.ε.).

[2256] Απεικονίζεται μόνο το μαρτύριο του αγίου Διονυσίου του Αρεοπαγίτου (Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, πίν. 6).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

γίου Προκοπίου εικονίζεται, επίσης, στην Ι.Μ. Δομιανών και στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Μάραθο σε παραπλήσιο της παράστασής μας εικονογραφικό τύπο, καθώς αποδίδεται η στιγμή μετά τον αποκεφαλισμό.

Μαρτύριο του αγίου Δημητρίου[2257].

Στα δεξιά της σκηνής ο άγιος Δημήτριος (εικ. 233), καθισμένος σε θρόνο χωρίς ερεισίνωτο και πατώντας σε υποπόδιο, με έντονη κίνηση του σώματός του προς τα εμπρός και υψώνοντας το δεξιό του χέρι δέχεται τους λογχισμούς των τριών στρατιωτών, που βρίσκονται απέναντί του. Πίσω από τον άγιο στέκεται ο Λούπος, ενώ το βάθος της παράστασης ορίζεται από κτίρια από τα οποία ξεχωρίζει αυτό του λουτρού στο ύψος του αγίου. Η παράσταση φέρει την επιγραφή: «ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ».

Για την απόδοση του μαρτυρίου[2258] ακολουθείται ένας εικονογραφικός τύπος διαμορφωμένος τον 14ο αιώνα[2259]. Η στάση του αγίου Δημητρίου, με την έντονη κίνηση, ο χωρίς ερεισίνωτο θρόνος και η παρουσία του Λούπου, παρά την απουσία του αγγέλου[2260], απαντώνται σε ικανό αριθμό βυζαντινών και μεταβυζαντινών έργων[2261]. Ο αριθμός, όμως, των τριών στρατιωτών και η τριγωνική τους διάταξη δεν είναι συχνός, παρόλο που δεν είναι και καθορισμένος. Με το ίδιο σχήμα και αριθμό απαντώνται στην Ι.Μ. Δοχειαρίου[2262], από όπου, όμως, απουσιάζει ο Λούπος. Η μορφή, επίσης, του κτιρίου διαφέρει από τις συνήθεις αποδόσεις του[2263] και παραπέμπει σε έργα της βυζαντινής περιόδου, όπως στο μηνολόγιο του Βασιλείου Β΄[2264] και στην Μητρόπολη του Μυστρά, όπου και εικονίζεται κτίριο με τοξοστοιχίες[2265]. Παραπλήσια δε απεικόνιση παρατηρείται

[2257] Η μνήμη του τιμάται στις 26 Οκτωβρίου.

[2258] Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. Ξυγγόπουλος Α., Βυζαντινόν κιβωτίδιον, 121 κ.ε., του ιδίου, Η τοιχογραφία, 1 κ.ε.

[2259] Η απεικόνιση του αγίου καθιστού απαντάται για πρώτη φορά στη φορητή εικόνα του Σινά (11ος αι.) (Σωτηρίου Γ. - Μ., Σινά, τ.1, πίν. 138, τ.2, 121 - 123). Φαίνεται, όμως, να διαμορφώνεται και να διαδίδεται από τον 14ο αιώνα, οπότε και προστίθεται ο Λούπος και ο άγγελος (Ξυγγόπουλος Α., Βυζαντινόν κιβωτίδιον, 121 - 123, του ιδίου, Η τοιχογραφία, 11 κ.ε., όπου και σχετικά παραδείγματα).

[2260] Απουσία του αγγέλου με παράλληλη παρουσία του Λούπου παρατηρείται, επίσης σε φορητή εικόνα του Εμμανουήλ Τζάνε, σήμερα στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (Μπούρα Λ., Δύο εικόνες, 364 κ.ε., πίν.2, 14).

[2261] Ενδεικτικά, στη Decani (Pajic S., St. Demetrius, 356, πίν. 5), στη Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 174), στον Άγιο Νικόλαο Κράψης (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, πίν. 54α), στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 145, πίν. 59), στις φορητές εικόνες του Ελληνικού Ινστιτούτου Βενετίας (Chatzidakis M., Icones, 36 - 37, πίν. 13), του Γεωργίου Κορτεζά στο Μουσείο Μπενάκη (Δρανδάκη Α., Μαρτύριον αγίου Δημητρίου, 544 - 545, πίν. 196), του Εμμανουήλ Τζάνε στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (Μπούρα Λ., ό.π., πίν. 1 - 2), και του Θεόδωρου Πουλάκη, στην Κεφαλονιά (Ρηγόπουλος Ι., Θεόδωρος Πουλάκης, 55 - 57, πίν. 83).

[2262] Millet G., Athos, πίν. 234.2.

[2263] Συνήθως, πίσω από τον άγιο εικονίζεται οικοδόμημα μνημειακής μορφής με πύλη και ενίοτε τρούλλο (βλ. παραπάνω τις συμπαραβαλλόμενες παραστάσεις).

[2264] Ξυγγόπουλος Α., Βυζαντινόν κιβωτίδιον, πίν. 8.

[2265] Σύμφωνα με τον Ξυγγόπουλο (ό.π., 117, του ιδίου, Η τοιχογραφία, 4) και τον Χατζηδάκη (Μητρόπολη Μυστρά, 168) το συγκεκριμένο κτίριο συμβολίζει το ναό του αγίου Δημητρίου στη Θεσσαλονίκη. Πρβλ. παραπλήσια απεικόνιση του οικοδομήματος στις Ι.Μ. Πετράκη (1719) και Φανερωμένης Σαλαμίνας (1735) (Ξυγγόπουλος Α., Σχεδίασμα, πίν. 64. 3-4)

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

στη φορητή εικόνα του Εμμανουήλ Τζάνε, στην οποία, όμως, οι κίονες έχουν αντικατασταθεί από πεσσούς[2266]. Θα πρέπει τέλος να σημειωθεί ότι το συνολικό σχήμα της παράστασής μας μπορεί να ταυτιστεί με την περιγραφή της Ερμηνείας[2267].

Η σκηνή απαντά, επίσης, στον Άγιο Γεώργιο Ρεντίνας και στην Ι.Μ. Δομιανών σε ένα εικονογραφικό τύπο, που συνήθως ακολουθείται από ζωγράφους της Κρητικής Σχολής και χαρακτηριστικό του οποίου είναι η απουσία του Λούπου και του αγγέλου[2268]. Τέλος, στην Ι.Μ. Κώστη αντί του μαρτυρίου του αγίου Δημητρίου εικονίζεται η, σχεδόν κατεστραμμένη σήμερα, σκηνή της ευλογίας του στο Νέστορα από το Δημήτριο[2269].

Μαρτύριο του αγίου Νέστορος[2270].

Στα αριστερά της σκηνής, σε υπαίθριο χώρο (εικ. 234), ο άγιος Νέστορας παλεύει με έναν μεγαλόσωμο στρατιώτη, τον Λυαίο και τον καρφώνει στο στήθος με ξιφίδιο. Ο ίδιος στρατιώτης εικονίζεται νεκρός στο έδαφος, ενώ στα δεξιά ο άγιος, γονατιστός και με δεμένα τα χέρια αποκεφαλίζεται με μαχαίρι από δήμιο. Στο επάνω μέρος η επιγραφή: «ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΕΣΤΩΡΟΣ».

Η απεικόνιση της πάλης του αγίου με το Λυαίο και συνακόλουθα ο θάνατος του τελευταίου έλκει την καταγωγή από το Βίο του αγίου Δημητρίου[2271] και απαντά από τη βυζαντινή ήδη εποχή με διάφορους εικονογραφικούς τύπους[2272]. Η απόδοση του αγίου Νέστορος να καρφώνει στην καρδιά του Λυαίου ένα ξιφίδιο στηρίζεται στα σχετικά με τον Βίο του κείμενα, όπου και αναφέρεται ότι ο άγιος θανατώθηκε με το ίδιο ξίφος, που σκότωσε το στρατιώτη[2273]. Πρόκειται, όμως, για έναν εικονογραφικό τύπο που δεν απαντάται συχνά και δεν είναι συγκεκριμένος, καθώς οι

[2266] Μπούρα Λ., ό.π., πίν. 1.

[2267] *«Λουτρόν μέ καμάρες καί έν αὐτῷ ὁ ἅγιος ἔχων τήν δεξιάν ἄνω σηκωμένην· καί τρεῖς στρατιῶται κονταρεύουν αὐτόν εἰς τήν πλευράν, καί ὁ ἅγιος Λοῦπος (ὁ δοῦλος τοῦ ἁγίου) ἱστάμενος ὄπισθέν του κλαίων βαστᾷ τό ἐπανωφόρι τοῦ ἁγίου»* (Ερμηνεία, 185). Πρβλ. παρόμοια απεικόνιση του μαρτυρίου στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης.

[2268] Ενδεικτικά βλ. τις σκηνές στην τράπεζα της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας (Millet G., ό.π., πίν. 147.2, Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 59, πίν. 28) και στις Ι.Μ. Δοχειαρίου (Millet G., ό.π., πίν. 234.2), Δουσίκου (αδημοσίευτη παράσταση), Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 228 κ.ε., πίν. 153.2) και Αγίου Στεφάνου (Vitaliotis I., Saint - Etienne, 300 - 303, πίν. 122, όπου και αναφορά σε άλλα μνημεία του 17ου αιώνα στην περιοχή της Θεσσαλίας).

[2269] Για τη σκηνή βλ. Ξυγγόπουλος Α., Βυζαντινόν κιβωτίδιον, 118 - 119. Πρβλ. την παράσταση της φορητής εικόνας του Εμμανουήλ Τζάνε (Μπούρα Λ., Δύο εικόνες, πίν. 2).

[2270] Η μνήμη του τιμάται στις 27 Οκτωβρίου.

[2271] Για την εικονογραφία του θέματος βλ. Ξυγγόπουλος Α., Βυζαντινόν εικονίδιον, 119 κ.ε., του ιδίου, Ο εικονογραφικός κύκλος, 22 κ.ε.

[2272] Ενδεικτικά, στο κιβωτίδιο της Ι.Μ. Βατοπαιδίου (Ξυγγόπουλος Α., Βυζαντινόν κιβωτίδιον, 119 κ.ε., πίν. 2, Walter C., Saint Demetrius, πίν. 6, Λοβέρδου - Τσιγαρίδα Α., Βυζαντινή μικροτεχνία, πίν. 470 - 475), στον Άγιο Δημήτριο Λειβαδά Σελίνου (Παπαδάκη - Oekland Στ., Δυτικότροπες τοιχογραφίες, 504, πίν. 263β) και στο Bobosevo (Grabar A., Bulgarie, πίν. LII). Για την μεταβυζαντινή περίοδο βλ. τις φορητές εικόνες της Μυκόνου (16ος αι.) (Ξυγγόπουλος Α., Ο εικονογραφικός κύκλος, 41, πίν. Χ), της Σλοβακίας (16ος αι.) και της Βουλγαρίας (Bobosevo) (16ος αι.) (Skrobucha H.,Ikonen, αρ. 337 και 376 αντίστοιχα), καθώς και δύο του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών (1646 και 1672 αντίστοιχα) (Μπούρα Λ., ό.π., 364, πίν.1 και 366 - 367, πίν. 2 αντίστοιχα).

[2273] Ξυγγόπουλος Α., Βυζαντινόν κιβωτίδιον, 119, όπου και αναφορά στα κείμενα των Ακροπολίτη και Συμεών του Μεταφραστή.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

υπάρχουσες παραστάσεις παρουσιάζουν σημαντικές μεταξύ τους αποκλίσεις. Το πρότυπο, ως προς την πάλη με τη σύγχρονη χρήση του ξιφιδίου[2274] θα πρέπει να αναζητηθεί στο ναό του Αγίου Δημητρίου Λειβαδά Σελίνου Κρήτης, όπου και πιστεύουμε ότι εικονίζεται ο Νέστορας να καρφώνει με ξίφος τον Λυαίο[2275]. Κατά τη μεταβυζαντινή εποχή το θάνατο του Λυαίου με ξίφος, σε διαφορετικό, όμως, εικονογραφικό τύπο, συναντούμε στη φορητή εικόνα της Βενετίας[2276], στις δύο εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών και σε στάχωση ευαγγελίου (πιθανώς μεταβυζαντινή), σήμερα στο Βρετανικό Μουσείο [2277]. Χαρακτηριστικό δε και των τεσσάρων αυτών σκηνών αποτελεί η απουσία του πεσμένου στο έδαφος νεκρού σώματος του στρατιώτη[2278]. Οι στάσεις, λοιπόν, των δύο συμπλεκόμενων μορφών της παράστασής μας απαντώνται μεν στην Κρήτη αλλά έλκουν την καταγωγή από την απεικόνιση της απλής πάλης, όπως αυτή απαντάται, για παράδειγμα στο μηνολόγιο (Gr. th. F1) της Bodleian Library στην Οξφόρδη [2279], στο ναό του Αγίου Δημητρίου στο Bobosēvo και στις φορητές εικόνες του Bobosevo και της Μυκόνου. Συνακόλουθα, η απεικόνιση του νεκρού σώματος του Λυαίου ακολουθεί την ίδια εικονογραφική παράδοση καθώς στις παραστάσεις αυτές τονίζεται μεν η πάλη, αλλά ο Λυαίος θανατώνεται όχι από το χέρι του αγίου αλλά πέφτοντας επάνω σε δόρατα, γεγονός που, στη σκηνή μας, υπονοείται με το λυγισμένο επάνω στο πρόσωπό του δόρυ. Η ύπαρξη παρόμοιας παράστασης στο ναό του Αγίου Δημητρίου Αγιάς (17ος αι.)[2280] μαρτυρεί την πιθανή προέλευση του προτύπου από το χώρο καταγωγής του ζωγράφου μας.

Η απεικόνιση της σφαγής του αγίου ακολουθεί έναν εικονογραφικό τύπο διαφοροποιημένο, από το συνήθη που αποδίδει τον μάρτυρα σκυφτό ή γονατιστό να αναμένει το κτύπημα του ξίφους του δημίου[2281]. Το σύμπλεγμα των δύο μορφών δεν απαντάται σε κάποια προηγούμενη παράσταση, εκτός αυτής του Αγίου Γεωργίου Λεύκης, και θα πρέπει να αναζητηθεί το εικονογραφικό

[2274] Μία άλλη εικονογραφική παραλλαγή της ένοπλης πάλης αποτελεί η απεικόνιση του Νέστορα να σκοτώνει με δόρυ τον Λυαίο. Ενδεικτικά βλ. τη μικρογραφία από το ψαλτήριο του Λονδίνου και τη σκηνή από το κιβωτίδιο της Ι.Μ. Βατοπαιδίου.

[2275] Παπαδάκη - Oekland Στ., Δυτικότροπες τοιχογραφίες, 504, πίν. 263β. Η συγγραφέας αναφέρεται σε πάλη. Όμως, στη διατιθέμενη φωτογραφία, πιστεύουμε ότι διακρίνεται στο δεξιό χέρι του Νέστορα η λαβή του ξιφιδίου.

[2276] Bandera - Viani M. - C., Icone, 52, πίν. 71.

[2277] Walter C., Heretics, 47 - 48, πίν. 5.

[2278] Η θανάτωση με ξιφίδιο του Λυαίου εικονίζεται, κατά τον 18ο αιώνα στην Ι.Μ. Φιλοθέου, σε διαφορετικό όλων των προηγουμένων εικονογραφικό τύπο, με τον γιγαντόσωμο στρατιώτη πεσμένο στο έδαφος και επάνω του τον άγιο Νέστορα (Τσιγάρας Γ., Οι ζωγράφοι, 156, πίν. 71α).

[2279] Ξυγγόπουλος Α., Ο εικονογραφικός κύκλος, 26, πίν. Ι.

[2280] Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιό, 81, πίν.2. Η σκηνή διαφέρει ως προς την παρουσία του Μαξιμιανού και την κυριαρχία των αρχιτεκτονημάτων.

[2281] Ενδεικτικά, στην Μητρόπολη Μυστρά (Χατζηδάκης Μ., Μυστράς, πίν. 19), στη Decani (Kesic - Ristic S., Menologion, 427, σχ. TIII, 12), στην τράπεζα της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας (Millet G., Athos, πίν. 147.2, Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 314, πίν. 28), στις Ι.Μ. Δουσίκου (αδημοσίευτη παράσταση), Βαρλαάμ (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, πίν. 54α, Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 233 κ.ε., πίν. 153.1) και Οσίου Μελετίου (Deliyanni - Doris H., Hosios Meletios, 224 - 225, σχ. III, 41), καθώς και στη φορητή εικόνα της Μυκόνου (Ξυγγόπουλος Α., Ο εικονογραφικός κύκλος, 39 - 40, πίν. VIII).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

πρότυπο σε σκηνές μαρτυρίου άλλων αγίων, όπως του Ζαχαρία[2282] και του Αποστόλου Ιακώβου[2283], ενώ πιστεύουμε ότι ταυτίζεται και με την περιγραφή της Ερμηνείας[2284].

Το μαρτύριο του αγίου εικονίζεται, επίσης, στην Ι.Μ. Δομιανών και στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Μάραθο, όπου και αποδίδεται η στιγμή μετά τον αποκεφαλισμό, πιθανώς από επιρροή άλλων μαρτυρίων, καθώς τα εικονογραφικά παράλληλα της βυζαντινής περιόδου, όπως για παράδειγμα η παράσταση της φορητής εικόνας του Σινά[2285] μπορούν να θεωρηθούν πολύ απομακρυσμένα χρονικά. Παρόμοιο εικονογραφικό τύπο χρησιμοποιούν και οι ζωγράφοι Κωνσταντίνος και Αθανάσιος στην Ι.Μ. Φιλοθέου και στη Σκήτη της Αγίας Άννας[2286].

Το θαύμα των Αγίων Αναργύρων.

Στα αριστερά της σκηνής, σε υπαίθριο χώρο (εικ. 235), εικονίζονται οι άγιοι Κοσμάς και Δαμιανός. Ο πρώτος κρατά μικρό ξίφος και ιατρικό κιβωτίδιο, ενώ ο δεύτερος ξίφος με το οποίο τρυπά την κοιλία ενός αρρώστου που βρίσκεται επάνω σε φορείο. Δίπλα του στέκεται ένας νεαρός άνδρας, ενώ στα δεξιά εικονίζονται πάλι ο άρρωστος με το συνοδό να κοιμούνται στο έδαφος. Ο χώρος ορίζεται από τείχος και κτίρια από τα οποία ξεχωρίζει ένα με υπερυψωμένο το μεσαίο κλίτος και σταυρό. Η σκηνή φέρει την επιγραφή: «ΘΑΥΜΑ ΤΟΝ ΑΓΙΟΝ ΑΝΑΡΓΥΡΩΝ»[2287].

Το θαύμα αναφέρεται στην ίαση του «στομαχικού». Σύμφωνα με τη διήγηση[2288] ο άρρωστος αφού επισκέφθηκε το ναό των Αγίων Αναργύρων μαζί με το συνοδό του, το βράδυ είδε στον ύπνο του τους αγίους, οι οποίοι και τον θεράπευσαν χρησιμοποιώντας «*ραφίδα*»[2289]. Η απεικόνιση των θαυμάτων των αγίων Αναργύρων, απαντάται συχνότερα σε μικρογραφίες κωδίκων[2290] και σε φορητές εικόνες[2291] παρά στην εντοίχια ζωγραφική[2292].

[2282] Για τη συγκεκριμένη απεικόνιση του συμπλέγματος δημίου - θύματος βλ. παραπάνω την παράσταση της Σφαγής του Ζαχαρία (σελ. 218).

[2283] Πρβλ. την παράσταση της Ι.Μ. Δουσίκου (αδημοσίευτη παράσταση).

[2284] «*Βουνά ἔξωθεν κάστρου καί ὁ ἅγιος Νέστωρ κείμενος κατά γῆς προύμητα· καί ὁ προειρημένος ἄρχων ἐπάνωθέν του μέ τό ἕνα χέρι βαστᾷ τό κατασάγονον αὐτοῦ καί μέ τό ἄλλο βαστῶν μικρό μαχαίρι κόπτει τόν λάρυγγά του*», Ερμηνεία, 185.

[2285] Σωτηρίου Γ. - Μ., Σινά, πίν. 138.

[2286] Τσιγάρας Γ., Οι ζωγράφοι, 156, πίν. 71α και 134β αντίστοιχα.

[2287] Η μνήμη τους τιμάται στις 1 Νοεμβρίου.

[2288] Deubner L., Kosmas und Damian, 157 - 160.

[2289] Το συγκεκριμένο θαύμα μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι πρόκειται για τους αγίους με την Ασιατική καταγωγή, που εορτάζουν στις 1 Νοεμβρίου, και όχι για κάποιο από τα άλλα δύο ζεύγη των Αγίων Αναργύρων (Delehaye H., Synaxarium, 185). Οι καταγόμενοι από τη Ρώμη εορτάζουν στις 1 Ιουλίου και αυτοί από την Αραβία στις 17 Οκτωβρίου (Delehaye H., ό.π., 791 και 144 - 145 αντίστοιχα). Για το θέμα των τριών ζευγών των αγίων Αναργύρων και την εικονογραφική τους απόδοση βλ. Ξυγγόπουλος Α., Το ανάγλυφον, 84 κ.ε., Artelt W., Kosmas und Damian, 344 - 352. Επίσης, Τουλ Χ., Τα ιάματα, 253 κ.ε., όπου και θεώρηση των θαυμάτων από ιατρικής πλευράς.

[2290] Βλ. τις παραστάσεις του μηνολογίου του Βασιλείου Β' (Skrobucha H., Kosmas und Damian, εικ. σελ. 55) και του Ευαγγελισταρίου της Ι.Μ. Παντελεήμονος (12ος αι.) (Θησαυροί Αγίου Όρους 2, 349, πίν. 278 - 279).

[2291] Ενδεικτικά βλ. Πολωνική φορητή εικόνα του 15ου - 16ου αιώνα (Skrobucha H., ό.π., εικ. σελ. 38), τη φορητή εικόνα του Εμμανουήλ Τζανφουρνάρη (1600) (Bandera - Viani M. - C., Icone, 51, πίν. 69) και τη φορητή εικόνα του ζωγράφου Radul (1673) (Skrobucha H., ό.π., εικ. σελ. 47). Πρβλ. επίσης τη χάρτινη εικόνα του Zefarovic (1743) (Davidof D., Srpska Grafica, 262 - 263, πίν. 41).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Ο ζωγράφος, ακολουθώντας τη διήγηση του θαύματος εικονίζει τόσο τον ύπνο των δύο προσκυνητών, όσο και την θεραπεία του αρρώστου. Το κτίριο δε με το υπερυψωμένο κλίτος και το σταυρό στη στέγη μπορεί να ταυτιστεί με το ναό που ήταν αφιερωμένος στους αγίους. Η αφηγηματική αυτή απεικόνιση δεν είναι συχνή καθώς, συνήθως, εικονίζεται μόνο η στιγμή της θεραπείας, ο τύπος της οποίας είναι παραπλήσιος στις διατιθέμενες παραστάσεις[2293]. Ο αρχιτεκτονικός δε τύπος του ναού (βασιλική) απαντάται προηγουμένως στη φορητή εικόνα του ζωγράφου Radul (1673 - 1674). Η απεικόνιση αυτή του θαύματος των αγίων Αναργύρων απαντάται, επίσης, στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς[2294] και στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης[2295]. Αντίθετα, στην Αγία Παρασκευή Πετροχωρίου εικονίζεται η στιγμή της Δωρεάς του ιαματικού χαρίσματος από το Θεό σε έναν εικονογραφικό τύπο που συναντούμε προηγουμένως σε μνημεία της Κρητικής Σχολής, όπως, για παράδειγμα, στις Ι.Μ. Δουσίκου και Κορώνας[2296], αλλά και σε φορητές εικόνες[2297].

Μαρτύριο των αγίων Γουρία, Σαμωνά και Άβιβου[2298].

Μπροστά σε ορεινό τοπίο (εικ. 236) εικονίζονται κρεμασμένοι από οριζόντια δοκό οι άγιοι Γουρίας και Σαμωνάς. Ο πρώτος κρέμεται από το πόδι και έχει δεθεί στο λαιμό του πέτρα, ενώ ένας δήμιος τεντώνει το σχοινί. Ο δεύτερος κρέμεται από το δεξιό του χέρι και είναι δεμένος στα πόδια, επίσης, με πέτρα. Στα δεξιά της σκηνής ο άγιος Άβιβος με στολή διακόνου, εικονίζεται εντός της πυράς, να δέεται, ενώ ένας δήμιος αναζωπυρώνει τη φωτιά. Η επιγραφή αναφέρει: «ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΝ ΑΓΙΟΝ ΓΟΥΡΙΑ ΣΑΜΩΝΑ ΚΑΙ ΑΜΒΙΒΟΥ».

Η παράσταση, ως προς τους αγίους Γουρία και Σαμωνά, διαφέρει από τη συνήθη απεικόνιση του μαρτυρίου τους κατά τη μεταβυζαντινή εποχή, καθώς, και σύμφωνα με το Βίο τους, θανατώθηκαν δι' αποκεφαλισμού[2299], ενώ εδώ παριστάνεται κάποιο από τα μαρτύρια, πριν τον θάνατό τους[2300]. Η απεικόνιση του συγκεκριμένου μαρτυρίου απαντά προηγουμένως στην Ι.Μ. Φιλανθρω-

---

[2292] Βλ. τον κύκλο των θαυμάτων στην Μητρόπολη του Μυστρά (Dufrenne S., Les programmes iconographiques, 7, Skrobucha H., ό.π., εικ. σελ. 14, 57). Δεν αποκλείεται, όμως, κατά τη βυζαντινή εποχή, η ύπαρξη τοιχογραφικών συνόλων αναφερομένων στο Βίο και τα θαύματα των αγίων Αναργύρων, σε ναούς αφιερωμένους στην μνήμη τους. Για το θέμα αυτό βλ. Ξυγγόπουλος Α., ό.π., 93 κ.ε., όπου και παράθεση πηγών. Επίσης, Τουλ Χ., ό.π., 255 - 258.

[2293] Βλ., ενδεικτικά τη φορητή εικόνα του Τζανφουρνάρη και το χαρακτικό του Zefarovic.

[2294] Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, πίν. 11.

[2295] Στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης εικονίζεται, επίσης, το θαύμα με την καμήλα, σε εικονογραφικό τύπο παραπλήσιο αυτού της φορητής εικόνας του Radul (Skrobucha H., Kosmas und Damian, εικ. σελ. 47).

[2296] Αδημοσίευτες παραστάσεις.

[2297] Ενδεικτικά, σε ρωσική φορητή εικόνα του 17ου αιώνα (Skrobucha H., ό.π., εικ. σελ. 59). Πρβλ. τη μικρογραφία του μηνολογίου του Βασιλείου Β΄ (ό.π., εικ. σελ. 55).

[2298] Η μνήμη τους τιμάται στις 15 Νοεμβρίου.

[2299] Με τη σκηνή του αποκεφαλισμού αποδίδεται το μαρτύριο των αγίων στην Ι.Μ. Διονυσίου (Garidis M., La peinture murale, πίν. 159), Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 234.3), Μεγάλου Μετεώρου (Deliyanni - Doris H., Hosios Meletios, πίν. 43), Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 268 - 270, πίν. 166.7) και Γαλατάκη (Λιάπης Ι., Μεσαιωνικά μνημεία, 40α, Kanari Tr., Les peintures, 58, πίν. 27β). Για τις εικονογραφικές διαφοροποιήσεις μεταξύ των παραπάνω παραστάσεων βλ. Χατζούλη Γ., ό.π., 270).

[2300] «*...κρέμονται ἕκαστος ἀπό τῆς μιάς χειρός ἐπί πέντε ὥρας...Εἶτα ...κρέμονται ἀπό τῶν ποδῶν ...*», Λέοντος Διακόνου, Ιστορία, 161.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

πηνών[2301] και μερικώς στην Ι.Μ. Οσίου Μελετίου[2302] όπου, όμως, είναι δεμένοι σε δέντρα. Η ύπαρξη της οριζόντιας δοκού δεν πρέπει να είναι άσχετη με τη χρήση της σε βασανιστήρια της εποχής του ζωγράφου[2303].

Ως προς την απεικόνιση του δια της πυράς μαρτυρίου του αγίου Άβιβου, αυτή είναι σύμφωνη με το Βίο του[2304] και απαντάται χωρίς σημαντικές διαφοροποιήσεις σε προγενέστερες ιστορίσεις. Η κίνησή του να κοιτά προς το μέρος των δύο άλλων μαρτύρων έλκει την καταγωγή από τη σκηνή της Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών, καθώς στις περισσότερες των παραστάσεων αποδίδεται μετωπικός[2305].

Το μαρτύριο της αγίας Αικατερίνης και των Ν Ρητόρων[2306].

Στα αριστερά της σκηνής (εικ. 237) εικονίζεται πεσμένη στο έδαφος η αγία Αικατερίνη να αναμένει το κτύπημα του δημίου, που όρθιος πίσω της έχει ήδη ανασηκώσει το ξίφος. Στα δεξιά, ένας άλλος δήμιος αναμοχλεύει τη φωτιά εντός της οποίας βρίσκονται οι Πεντήκοντα Ρήτορες. Και τα δύο μαρτύρια διαδραματίζονται σε υπαίθριο χώρο, ενώ μέρος του βάθους της σκηνής καταλαμβάνεται από τείχος με κτίρια. Η επιγραφή αναφέρει: «ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗΣ Ν ΡΗΤΟΡΕΣ».

Η απεικόνιση του τελικού μαρτυρίου της αγίας[2307] ακολουθεί τη διαμορφωμένη εικονογραφική παράδοση, καθώς σε όλες τις γνωστές παραστάσεις εικονίζεται η στιγμή πριν τον αποκεφαλισμό[2308]. Η διαφορά με την πλειοψηφία των άλλων παραστάσεων έγκειται στην απουσία του μανδύα που συνήθως φέρει η αγία, στοιχείο που παραπέμπει σε παλαιότερο εικονογραφικό τύπο, αντίστοιχο αυτού της φορητής εικόνας του ζωγράφου Άγγελου στην Πάτμο[2309]. Η στάση, επίσης,

---

[2301] Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 156.

[2302] Στην παράσταση της Ι.Μ. Οσίου Μελετίου μόνο ο ένας άγιος έχει προσδεθεί από το πόδι στο δέντρο (Deliyanni - Doris H., ό.π., 236 - 237, πίν. 15).

[2303] Πρβλ. παρόμοια χρήση της δοκού στο μαρτύριο των αγίων Ακεψιμά, Ιωσήφ και Αειθαλά στις Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου (Deliyanni - Doris H., ό.π., πίν. 43α), Γαλατάκη (Λιάπης Ι., Μεσαιωνικά μνημεία, 40α, Kanari Tr., Les peintures, 64, πίν. 25α) και Οσίου Μελετίου (Μελετίου (Deliyanni - Doris H., ό.π., πίν. 15).

[2304] «*Ἅβιβος δέ τῷ πυρί παραδίδοται...Καί οὕτως ἐτέλεσεν αὐτοῦ τήν μαρτυρίαν*», Μηναίο Οκτωβρίου. «*Ὁ δε ἅγιος Ἅβιβος, διάκονος ὤν...εἰς κάμινον φρυγάνοις πολλοῖς ἀναφθείσαν ἐμβληθείς, χαίρων ἐτελειώθη*», Λέοντος Διακόνου, Ιστορία, 161. Για πλήρη παράθεση πηγών βλ. Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 268.

[2305] Βλ. τα παραπάνω συμπαραβαλλόμενα έργα, πλην της παραστάσεως της Ι.Μ. Δουσίκου, στην οποία εικονίζεται σε κατατομή, στραμμένος προς τον ουρανό.

[2306] Η μνήμη της αγίας τιμάται στις 25 Νοεμβρίου.

[2307] Για την εικονογραφία του Βίου της αγίας Αικατερίνης βλ. Μπαλτογιάννη Χ., Εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου, 77 κ.ε., Αρχοντόπουλος Θ., Ο εικονογραφικός κύκλος, 85 κ.ε. Για την εικονογραφική, επίσης, απόδοση της αγίας βλ. Παπαδάκη Μ., Μία εικόνα, 150 κ.ε. Για τη δυτική τέχνη βλ. Reau L., Iconographie, III.1, 262 - 272.

[2308] Ενδεικτικά, στη φορητή εικόνα της Ι.Μ. Σινά (13ος αι.) (Σωτηρίου Γ. - Μ., Σινά, τ.2, πίν. 166, Αρχοντόπουλος Θ., ό.π., 90, πίν. 28), στη Decani (Mijovic P., Menologe, 352, σχ. 63 C-C, Kesic-Ristic S. - Vojvodic D., Menologion, 427, σχ. TIV,7), στις Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου (Deliyanni - Doris H., Hosios Meletios, πίν. 43.8), Δουσίκου (αδημοσίευτη παράσταση), Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 160) και Οσίου Μελετίου (Deliyanni - Doris H., ό.π., 241 - 242, πίν.16), καθώς και στις φορητές εικόνες της Κέρκυρας (16ος αι.) (Σταυροπούλου Α., Η αγία Αικατερίνη, 107) και του Κωνσταντίνου Τζάνε στο Μουσείο Μπενάκη (β΄ μισό 17ου αι.) (Ξυγγόπουλος Α., Μουσείο Μπενάκη, 45 - 46, πίν. 23). Παρόμοιο εικονογραφικό τύπο προτείνει και η Ερμηνεία (187), με τη διαφορά ότι αναφέρεται σε αυτήν και πλήθος κόσμου που θρηνεί.

[2309] Χατζηδάκης Μ., Πάτμος, 116 - 117, πίν. 49, 127.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

του στρατιώτη απαντάται προηγουμένως στις φορητές εικόνες της Κέρκυρας και του Μουσείου Μπενάκη.

Η σκηνή του μαρτυρίου της αγίας Αικατερίνης απαντάται, επίσης, στην Ι.Μ. Δομιανών και στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Μάραθο, όπου, όμως, αποδίδεται η στιγμή μετά τον αποκεφαλισμό, παρουσία δύο δημίων[2310].

Αντίθετα, σπάνια μπορεί να χαρακτηριστεί η απεικόνιση του μαρτυρίου των Πεντήκοντα Ρητόρων[2311]. Η τοποθέτησή τους εντός πυράς και όχι σε κάμινο διαφέρει από τις προγενέστερες σκηνές των φορητών εικόνων του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών[2312] και της Κέρκυρας. Απαντά, όμως, στη δυτική τέχνη, όπως για παράδειγμα σε πολύπτυχο του Paolo Veneziano[2313]. Ο εικονογραφικός, ωστόσο, τύπος της παράστασής μας θα πρέπει, πιστεύουμε να αποδοθεί είτε σε άγνωστο πρότυπο είτε σε επιρροή μαρτυρίων άλλων αγίων, όπως για παράδειγμα των αγίων Επτά Μακκαβαίων[2314]. Με τον ίδιο, επίσης, εικονογραφικό τύπο αποδίδεται το μαρτύριο των Ρητόρων στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς[2315], όπου ο ζωγράφος φαίνεται να αντλεί από άγνωστη πηγή καθώς ουσιαστικά συνδυάζει τη συνομιλία της αγίας Αικατερίνης με τους Ρήτορες και το μαρτύριο αυτών σε ένα σχήμα παραπλήσιο αυτού της Ερμηνείας του Διονυσίου του εκ Φουρνά[2316].

Μαρτύρια των αγίων Αρτεμίου και Στεφάνου[2317].

Στο αριστερό τμήμα της σκηνής (εικ. 238) εικονίζεται το μαρτύριο του αγίου Αρτεμίου, με τον άγιο πεσμένο στο έδαφος και με δεμένα τα χέρια να αναμένει το κτύπημα του δημίου, ο οποίος έχει ανασηκώσει ήδη το ξίφος του. Στα δεξιά, ο άγιος Στέφανος, με στολή διακόνου, βρίσκεται γονατιστός στο έδαφος και σε στάση δέησης κοιτώντας πίσω προς το μέρος των δημίων που του πετούν λίθους. Πιο πίσω, στο κέντρο της παράστασης, δεσπόζει μία ένθρονη εστεμμένη μορφή (Σαούλ) που παρακολουθεί το μαρτύριο του διακόνου. Ο χώρος είναι ενιαίος, υπαίθριος, στο βάθος του οποίου εικονίζονται κτίρια. Στο επάνω μέρος η επιγραφή: «ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΑΡΤΕΜΙΟΥ ΚΑΙ Η ΛΙΘΟΒΩΛΛΗΣΙΣ ΤΟΥ ΣΤΕΦΑΝΟΥ».

Η απεικόνιση του δια αποκεφαλισμού μαρτυρίου του αγίου Αρτεμίου είναι πολύ συχνή κατά τη βυζαντινή περίοδο[2318], ενώ από τη μεταβυζαντινή είναι γνωστή μόνο η παράσταση στο Pec[2319],

---

[2310] Η απεικόνιση της στιγμής μετά τον αποκεφαλισμό της αγίας δεν είναι ξένη στη δυτική τέχνη. Πρβλ. την παράσταση στο ναό του Αγίου Φραντζίσκου της Ασίζης (Kaftal G., ό.π., πίν. 241).

[2311] Η απουσία της απεικόνισης του μαρτυρίου τους παρατηρείται και στις χάρτινες εικόνες με θέμα το Βίο της αγίας Αικατερίνης (Παπαστράτου Ντ., Χάρτινες εικόνες 2, 367 - 380, πίν. 400 - 412).

[2312] Μπαλτογιάννη Χρ., ό.π., πίν. 9.

[2313] Kaftal G., Painting of North East Italy, 196, πίν. 233.

[2314] Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 307 (Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών).

[2315] Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, πίν. 13.

[2316] Ερμηνεία, 186.

[2317] Η μνήμη του αγίου Αρτεμίου τιμάται στις 20 Οκτωβρίου και του αγίου Στεφάνου στις 27 Δεκεμβρίου (Delehaye H., Synaxarium,152 και 784 αντίστοιχα). Για πλήρη παράθεση πηγών βλ. Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 213 - 214 και 323 - 325 αντίστοιχα.

[2318] Στον κώδικα 14 της Ι.Μ. Εσφιγμένου (Θησαυροί Αγίου Όρους 2, 369, πίν. 332), σε εικόνα μηνολογίου της Ι.Μ. Σινά (Σωτηρίου Γ. - Μ., Σινά, πίν. 138), στο Staro Nagoritsino (Mijovic P., Menologe, 265, σχ. 15), στη Decani (Mijovic P., ό.π., 324, πίν. 188, Kesic - Ristic S. - Vojvodic D., Menologion, σχ. T II, 27) και στη Cozia (Mijovic P., ό.π., 351, σχ. 70 Β- Β).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

καθώς στα περισσότερα μνημεία εικονίζεται το μαρτύριο του λίθου[2320]. Την παλαιότερη αυτή παράδοση ακολουθεί τόσο ο ζωγράφος μας, όσο και ο Διονύσιος ο εκ Φουρνά[2321], γεγονός που μαρτυρεί μία προσπάθεια αναβίωσης του βυζαντινού προτύπου[2322]. Στην Ι.Μ. Δομιανών, όμως, και στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Μάραθο ακολουθείται ο εικονογραφικός τύπος του μαρτυρίου με λίθο.

Ο εικονογραφικός τύπος του μαρτυρίου του αγίου Στεφάνου, γνωστός ήδη από τη βυζαντινή περίοδο[2323], διατηρείται και στα μεταβυζαντικά έργα[2324], με επιμέρους μόνο διαφοροποιήσεις. Η στάση, όμως, του αγίου, στην παράστασή μας έλκει την καταγωγή από τον εικονογραφικό τύπο που εισάγει ο Δαμασκηνός[2325] και ακολουθούν άλλοι ομότεχνοί του[2326]. Στην επιρροή των έργων αυτών θα πρέπει να αποδώσουμε την κίνηση και το χιτώνα του ενός δημίου, που δημιουργεί κόμπο επάνω από το μηρό και, κυρίως, την παρουσία της εστεμμένης μορφής (Σαούλ) που παρακολουθεί το μαρτύριο, παρόλο που στις φορητές εικόνες αυτή φέρει πλήρη στρατιωτική εξάρτηση. Η ύπαρξη, επίσης, του κτιρίου πίσω από αυτήν αντιστοιχεί σε παρόμοιο σχήμα των προτύπων, αν και ο τύπος του αρχιτεκτονήματος διαφέρει. Η απλοποιημένη αυτή, ως προς το πρότυπό της σύνθεση, απαντά, επίσης στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς[2327], στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης και στο παρεκκλήσιο του Αγίου Διονυσίου του εν Ολύμπῳ (1762), στο ναό του Αγίου Δημητρίου Λιτόχω

[2319] Mijovic P., ό.π., 364, σχ. 70C - C.

[2320] Ενδεικτικά, στην τράπεζα της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας (Millet G., Athos, πίν. 146.2, Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 312 - 313, πίν. 27), στις Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου (Deliyanni - Doris H., Hosios Meletios, πίν. 41) Δουσίκου (αδημοσίευτη παράσταση), Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., ό.π., 211 κ.ε., πίν. 153.3), Γαλατάκη (Λιάπης Ι., Μεσαιωνικά μνημεία, πίν. 39β, Kanari Tr., Les peintures, 84, πίν. 20β), Οσίου Μελετίου (Deliyanni - Doris H., ό.π., 219 - 220, πίν. 10 - 11) και στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης (Φλώρου Κ., Ο ζωγραφικός διάκοσμος, 100, πίν. 40α).

[2321] Ερμηνεία, 195.

[2322] Παρόμοιος εικονογραφικός τύπος χρησιμοποιείται και στην Ι.Μ. Φιλοθέου (Τσιγάρας Γ., Οι ζωγράφοι, 155, πίν. 81α).

[2323] Για παράδειγμα, στο Staro Nagoritsino (Mijovic P., Menologe, 270, σχ. 12 G - G) και στη Decani (ό.π., 332, Kesic - Ristic S. - Vojvodic D., ό.π., 428, σχ. T III. 18).

[2324] Ενδεικτικά, στις Ι.Μ. Ξενοφώντος (Millet G., ό.π., πίν. 182.4), Δουσίκου (αδημοσίευτη παράσταση), Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 272), Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., ό.π., 321 κ.ε., πίν. 180.11), στο ναό των Εισοδίων Τσιατσαπά και στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά (141 - 142, πίν. 67β και147, πίν. 69α αντίστοιχα), στο ναό της Γεννήσεως του Χριστού στο Arbanassi (Praschkov L., Arbanassi, πίν. 126), καθώς και σε φορητή εικόνα της Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου (Βοκοτόπουλος Π., Εικόνες μηνολογίου, 82, πίν. 31, Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 201).

[2325] Βοκοτόπουλος Π., Εικόνες της Κέρκυρας, 53 - 54, πίν. 31. Πρβλ., επίσης, τη φορητή εικόνα του Ελληνικού Ινστιτούτου Βενετίας που αποδίδεται στον Μιχαήλ Δαμασκηνό (Chatzidakis M., Icones, 68 - 69, πίν. 46).

[2326] Βλ. τις φορητές εικόνες του Φιλόθεου Σκούφου (Βοκοτόπουλος Π., ό.π., 142, πίν. 98) και στου Στέφανου Τζανκαρόλα (Καρακατσάνη Α., Εικόνες, 79, πίν. 114). Επίσης, πρβλ. τη σκηνή στο παρεκκλήσιο του Γενεσίου του Προδρόμου στην Ι.Μ. Βύλιζας Ιωαννίνων (1737), του ζωγράφου Γεωργίου (Χατζηδάκης Μ. Έλληνες Ζωγράφοι, 221, πίν. 81).

[2327] Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, πίν. 8.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ρου[2328] (εικ. 328). Αντίθετα, στον Άγιο Γεώργιο Ρεντίνας και στην Αγία Παρασκευή Πετροχωρίου (εικ. 437) ακολουθείται ο συνηθέστερος μεταβυζαντινός τύπος[2329].

Μαρτύριο του αγίου Θεοδώρου του Στρατηλάτου[2330].

Στα αριστερά της σκηνής (εικ. 239) εικονίζεται ο άγιος ξαπλωμένος στο έδαφος να συνομιλεί με μία γυναίκα, και κρατώντας τα γκέμια του αλόγου που βρίσκεται δίπλα του. Το υπόλοιπο τμήμα της παράστασης καταλαμβάνεται από το μαρτύριο με τον άγιο να βρίσκεται επάνω στο σταυρό και να τοξεύεται από δύο δημίους. Και τα δύο επεισόδια διαδραματίζονται σε υπαίθριο χώρο, στο βάθος του οποίου ορθώνονται τα κτίρια της πόλεως των Ευχαΐτων. Η παράσταση φέρει την επιγραφή: «ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ΑΠΟΥ ΘΕΟΔΩΡΟΥ ΤΟΥ ΣΤΡΑΤΗΛΑΤΟΥ».

Η απεικόνιση της συνομιλίας του αγίου Θεοδώρου[2331] με την Ευσεβία εικονογραφεί τη σχετική με την εξόντωση του δράκοντα διήγηση. Σύμφωνα με αυτήν, ο άγιος κουρασμένος ξάπλωσε, χωρίς να το ξέρει, κοντά στη φωλιά του και μία θεοσεβούμενη γυναίκα, η Ευσεβία, τον ξύπνησε και τον ενημέρωσε για τον κίνδυνο[2332]. Πρόκειται για μία εικονογραφική απόδοση που υπαινίσσεται το θαύμα του αγίου και για την οποία δε στάθηκε δυνατό να εντοπιστεί κάποιο άλλο παράλληλο, παρά μόνο σε ρωσική φορητή εικόνα του 16ου αιώνα, στην οποία εικονίζεται ο άγιος να σκοτώνει το δράκοντα παρουσία της Ευσεβίας[2333].

Η απεικόνιση, επίσης, του μαρτυρίου δεν αναφέρεται στο τελικό, που ήταν ο αποκεφαλισμός, και το οποίο κατά κόρον εικονίζεται[2334] αλλά σε ένα από τα προηγούμενα, στα οποία υποβλήθηκε ο άγιος[2335]. Πρόκειται για μία σπάνια παράσταση που απαντάται σε μνημεία της παλαιολόγειας εποχής, όπως στο Staro Nagoritsino[2336] και στη Gracanica[2337], αλλά και σε ρωσική φορητή εικόνα

[2328] Τσιούμη Χ., Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, 285, πίν. 24.

[2329] Ενδεικτικά, βλ. τις παραστάσεις των Ι.Μ. Ξενοφώντος, Φιλανθρωπηνών, Βαρλαάμ και του ναού του Αγίου Νικολάου της αρχόντισσας Θεολογίνας Καστοριάς.

[2330] Τιμάται στις 8 Φεβρουαρίου.

[2331] Για τις πρώτες απεικονίσεις του αγίου Θεοδώρου βλ. Χαραλαμπίδης Κ., Η πρώϊμη εικονογραφία, 118 κ.ε.

[2332] *«παραγενόμενος δέ ἐν τῷ τόπῳ καί ἰδών χλόην χόρτου, ἔθηκεν ἑαυτόν καί ἀφύπνωσεν, μή ἐπιστάμενος ὅτι ἐκεί ἦν παραμένων ὁ δράκων. Ἦν δέ ἐν τῷ κατά βορρᾶν μέρει τῶν Εὐχαϊτῶν γυνή τις θεοσεβής....., ὀνόματι Εὐγενία· αὕτη ἰδοῦσα τόν ἀγωνιστήν τοῦ Χριστοῦ Θεόδωρον ὕπνῳ καθεύδοντα....ἤγειρεν λέγουσα..»* (Analecta Bollandiana II, 1883, 360 - 361).

[2333] Felicetti - Liebenfels W., Russischen Ikonenmalerei, 133, πίν. 259.

[2334] Ενδεικτικά, στις Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου και Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 349 κ.ε., πίν. 189.8), Ρουσάνου (Σοφιανός Δ., Η διαθήκη, πίν. 12) και στην Οσίου Μελετίου (Deliyanni - Doris H., Hosios Meletios, 267 - 268, σχ. VI 94). Τον ίδιο εικονογραφικό τύπο προτείνει και η Ερμηνεία (199).

[2335] *«Μετά δέ πέντε ἡμέρας προσέταξε γενέσθαι σταυρόν εἰς τήν βασιλικήν καί ἀχθῆναι τόν ἅγιον καί προσηλωθῆναι αὐτόν ἐν τῷ σταυρῷ. Οἱ δέ δήμιοι ἀγαγόντες τόν μάρτυρα, προσήλωσαν αὐτοῦ τάς χείρας καί τούς πόδας ἐν τῷ ξύλῳ... Ἄλλο δέ χεῖρον ἐπενοήθη· Παῖδες γάρ νέοι προσταχθέντες τοξεύειν κατά τῶν ὀφθαλμῶν αὐτοῦ, σύν ταῖς κόραις ἐξέσπων τά βέλη..»* (Analecta Bollandiana II, 1883, 364). Επίσης, *«...καί σταυρῷ προσηλοῦντο χεῖρες καί ὀμμάτων κόραι τοξευμάτων ἀφέσεσιν ἠκρωτηριάζοντο καί τό καθόλου σῶμα κατεσπαράττετο τοῖς ἀνηκέστοις περιπειρώμενον..»* (Halkin F., L'eloge de saint Theodore, 232).

[2336] Millet - Frolow, Yougoslavie III, πίν. 7, Mijovic P., Menologe, πίν. 88

[2337] Mijovic P., Menologe, πίν. 122.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

του 15ου αιώνα[2338], ενώ την ίδια εποχή, στο παρεκκλήσιο του Προδρόμου της Ι.Μ. Βύλιζας Ματσουκίου (1737)[2339], στο καθολικό της Ι.Μ. Φιλοθέου και στο Κυριακό της Σκήτης της Αγίας Άννας[2340]. Στις παραστάσεις αυτές μπορεί να προστεθεί και η αντίστοιχη του ναού του Αγίου Γεωργίου Λεύκης, η οποία είναι όμοια αυτής της Σκήτης της Αγίας Άννας καθώς και στις δύο αυτές σκηνές απεικονίζεται και ο δήμιος που χαράσσει τα πόδια του εσταυρωμένου αγίου. Η ομοιότητα που παρατηρείται ως προς την απεικόνιση του δια τόξευσης μαρτυρίου, μεταξύ των Θεσσαλικών και Αγιορειτικών μνημείων, μαρτυρεί, πιστεύουμε, ένα κοινό πρότυπο[2341] το οποίο και θα πρέπει να στηρίζεται στις παλαιολόγειες παραστάσεις. Η, επιπλέον, απεικόνιση από το ζωγράφο μας της συνομιλίας του αγίου με την Ευσεβία μας οδηγεί, επίσης, στην υπόθεση της πιθανότητας ύπαρξης συγκεκριμένου εικονογραφικού κύκλου[2342], από τον οποίο αντλούν οι παραπάνω ζωγράφοι, αντίστοιχου αυτού της ρωσικής εικόνας του 15ου αιώνα.

Το μαρτύριο του αγίου Θεοδώρου εικονίζεται, επίσης, στην Ι.Μ. Δομιανών και στο ναό του Αρχαγγέλλου Μιχαήλ στο Μάραθο, όπου αποδίδεται το τελικό του αποκεφαλισμού[2343].

<u>Μαρτύριο του αγίου Θεοδώρου του Τήρωνος.</u>

Στο κέντρο της παράστασης (εικ. 240), σε υπαίθριο χώρο και επάνω σε φωτιά είναι ξαπλωμένος ο άγιος, ενώ γύρω από αυτόν στέκονται πέντε δήμιοι από τους οποίους άλλοι παρατηρούν το μαρτύριο και άλλοι υποδαυλίζουν τη φλόγα. Στο επάνω μέρος η επιγραφή: «ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΘΕΟΔΩΡΟΥ ΤΟΥ ΤΗΡΩΝ»[2344].

Η απεικόνιση του μαρτυρίου είναι σύμφωνη με τον τρόπο άθλησης του μάρτυρα[2345], σύμφωνα με τον οποίο εικονίζεται τόσο στη βυζαντινή[2346], όσο και στη μεταβυζαντινή περίοδο[2347]. Ο εικονογραφικός, όμως, τύπος της παράστασής μας διαφέρει από το συνήθη, καθώς στις περισσότερες των απεικονίσεων ο άγιος αποδίδεται εντός καμίνου ή εκτός αυτής, σε κατατομή ή σε κατ᾽ ενώ-

---

[2338] Στην εικόνα αυτή αποδίδονται δεκατέσσερις σκηνές του Βίου του αγίου Θεοδώρου του Στρατηλάτου (Felicetti - Liebenfels W., Russischen Ikonenmalerei,133, πίν. 247).

[2339] Κωνστάντιος Κ., Προσέγγιση στο έργο, πίν. 140.

[2340] Τσιγάρας Γ., Οι ζωγράφοι, 159 - 160, πίν. 78α.

[2341] Θα πρέπει, ωστόσο, να σημειωθεί η στενή εικονογραφική σχέση του μαρτυρίου δια τοξεύσεως του αγίου Θεοδώρου με την παρόμοια του Αποστόλου Ιακώβου του Αλφαίου. Πρβλ. τις σκηνές στην τράπεζα της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας (Millet G., Athos, πίν. 140.2, Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 310, πίν. 29), στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 141), στην Ι.Μ. Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 201 κ.ε., πίν. 145.3, όπου και άλλα παραδείγματα) και στην Ι.Μ. Κορώνας (αδημοσίευτη παράσταση).

[2342] Σύμφωνα με εγκώμιο του Γρηγορίου Νύσσης στον άγιο Θεόδωρο, στην πόλη των Ευχαΐτων εικονίζονταν επάνω στον τάφο του αγίου Θεοδώρου σκηνές του Βίου του (Χαραλαμπίδης Κ., Η πρώϊμη εικονογραφία, 119).

[2343] Πρβλ. τις σκηνές των Ι.Μ. Ρουσάνου και Βαρλαάμ.

[2344] Η μνήμη του τιμάται στις 17 Φεβρουαρίου.

[2345] Delehaye H., Synaxarium, 469.

[2346] Ενδεικτικά, στην Cozia (Mijovic P., Menologe, 356, πίν. 62).

[2347] Στις Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου (αδημοσίευτη παράσταση), Δουσίκου (αδημοσίευτη παράσταση), Ρουσάνου (Σοφιανός Δ., Η διαθήκη, πίν. ΙΒ΄), Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 356 κ.ε., πίν. 189), Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 277) και Οσίου Μελετίου (Deliyanni - Doris H., Hosios Meletios, 270 - 271, πίν. 26).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

πιον στάση[2348], αλλά ποτέ ξαπλωμένος επάνω στη φωτιά. Πρόκειται για ένα εικονογραφικό σχήμα[2349] το πλησιέστερο πρότυπο του οποίου θα πρέπει, πιστεύουμε, να αναζητηθεί στο μαρτύριο του αγίου Αρτέμονος, όπως αυτό απεικονίζεται, για παράδειγμα, στη Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών[2350]. Η απεικόνιση, επίσης, των ορίων της φωτιάς μακριά από το σώμα του αγίου αποδίδει το θαύμα που έγινε, καθώς η φλόγα δεν άγγιξε το σώμα του[2351].

Το μαρτύριο του αγίου απαντάται επίσης, στην Αγία Παρασκευή Πετροχωρίου, στην Ι.Μ. Δομιανών και στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Μάραθο. Στον πρώτο ναό ακολουθείται εικονογραφική παραλλαγή σύμφωνα με την οποία ο άγιος βρίσκεται εντός της καμίνου, ενώ στα υπόλοιπα δύο αυτή απουσιάζει. Και στα τρία ωστόσο μνημεία τονίζεται το κοινό ωοειδές σχήμα της φλόγας που περιβάλλει τον άγιο[2352], αντίστοιχο του οποίου παρατηρείται σε μαρτύριο δια της πυράς αδιάγνωστου αγίου της Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών[2353].

Μαρτύριο των αγίων Τεσσαράκοντα μαρτύρων των εν Σεβαστεία[2354].

Μέσα στη λίμνη που περικλείεται από πρισματικής μορφής όχθες (εικ. 241) βρίσκονται οι Σαράντα μάρτυρες, ημίγυμνοι, φέροντας μόνο ένα περίζωμα. Στα δεξιά εικονίζεται αυτός που λιποψύχισε να εξέρχεται της λίμνης καταφεύγοντας στο λουτρώνα. Στον ουρανό και μέσα από νεφέλη προβάλλει ο Χριστός ευλογώντας και εκατέρωθεν αυτού εικονίζονται ισάριθμα των μαρτύρων στέμματα. Στο επάνω μέρος η επιγραφή: «ΤΕΣΣΑΡΑΚΟΝΤΑ ΜΑΡΤΥΡΕΣ».

Ο εικονογραφικός τύπος της παράστασης, γνωστός ήδη από τη βυζαντινή εποχή[2355] απαντάται χωρίς σημαντικές αλλαγές κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο[2356]. Εικονογραφικές λεπτομέρειες, όπως η απεικόνιση του μάρτυρα που έχει γύρει το σώμα του στα χέρια των άλλων, και μάλιστα σε νεαρή ηλικία, η μορφή του Χριστού που ευλογεί και το είδος του κτιρίου συνδέουν την παρά-

---

[2348] Για τις εικονογραφικές αυτές παραλλαγές βλ. Χατζούλη Γ., ό.π., 357 - 358.

[2349] Με παρόμοιο εικονογραφικό τύπο αποδίδεται η σκηνή στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης Καρδίτσας. Το μαρτύριο της πυράς αναφέρεται και στην Ερμηνεία (200) χωρίς, όμως, να προσδιορίζεται ο εικονογραφικός τύπος της σκηνής.

[2350] Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 142.

[2351] «*...περιέθηκεν αὐτῷ τά πρός τήν πυράν ἡρμοσμένα ὄργανα... καί ... οἱ τοῦ διαβόλου ὑπουργοί ἐξῆψαν τό πῦρ....τό γάρ πῦρ περιετείχισεν τό σῶμα τοῦ δικαίου. Καί ἦν μέσον οὐχ ὡς σάρξ καιομένη....καί οὕτως μετ᾽εἰρήνης ἀπέδωκε τό πνεῦμα*» (Delehaye H. - Peeters P., Acta Sanctorum, 37 - 38).

[2352] Το σχήμα της φλόγας εικονογραφεί, επίσης, αν και με διαφορετικό της παράστασής μας τύπο το θαύμα του μη καιόμενου σώματος του μάρτυρα. Με εικονογραφικό τύπο παρόμοιο των παραστάσεων της Ι.Μ. Δομιανών και του ναού στον Μάραθο αποδίδεται η σκηνή στην Ι.Μ. Φιλοθέου και στο Κυριακό της Σκήτης της Αγίας Άννας (Τσιγάρας Γ., Οι ζωγράφοι, 160, πίν. 78α και 135α αντίστοιχα).

[2353] Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 279.

[2354] Η μνήμη τους τιμάται στις 9 Μαρτίου, Delahaye H., Synaxarium, 521 - 524.

[2355] Για παράδειγμα, στο Lesnovo (Velmans T., Une icone, 46, πίν. 8), στο Treskavac (Mijovic P., Menologe, 310, πίν. 145) και στη Decani (ό.π., 334, πίν. 213, Kesic - Ristic S. - Vojvodic D., Menologion, 430, πίν. TVIII 10).

[2356] Χατζηδάκης Μ., Πάτμος, 96. Για τις εικονογραφικές παραλλαγές της σκηνής, που κυρίως αναφέρονται στις απεικονίσεις ή μη του Χριστού, του μάρτυρα που έχει γύρει στα χέρια των άλλων, και του λουτρώνα βλ. Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 383, με σχετικά παραδείγματα.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

στασή μας με αυτήν της Ι.Μ. Δουσίκου[2357], με τη διαφορά ότι δεν τονίζεται αυτός που ηθελημένα συμπλήρωσε τον αριθμό των μαρτύρων[2358].

Το θέμα απαντάται, επίσης, στην περιοχή των Αγράφων, στον Άγιο Γεώργιο Ρεντίνας και στο παρεκκλήσιο των Αποστόλων της Ι.Μ. Ρεντίνας. Ειδικά στον Άγιο Γεώργιο, αποδίδεται με εικονογραφικό τύπο, χαρακτηριστικό του οποίου είναι οι πολλές πεσμένες στα χέρια άλλων μορφές και η έντονη κινητικότητα των μαρτύρων. Πρόκειται για ένα σχήμα το πρότυπο του οποίου θα πρέπει να αναζητηθεί στη φορητή εικόνα του Μεγάλου Μετεώρου[2359], πιθανώς έργο των Κονταρήδων[2360]. Στο παρεκκλήσιο της Ι.Μ. Ρεντίνας (εικ. 446) η σκηνή είναι περισσότερο απλοποιημένη.

Μαρτύρια των αγίων Χαραλάμπους, Γοβδελαά και Γεωργίου[2361].

Στα αριστερά της σκηνής (εικ. 242) εικονίζεται το μαρτύριο του αγίου Χαραλάμπους. Ο άγιος, είναι δεμένος στον κορμό ενός ξηρού δέντρου, ενώ ένας δήμιος και ένας με βασιλική ενδυμασία και στέμμα (Λουκιανός) κρατώντας ξέστρα χαράσσουν το σώμα του. Ως προς τη βασιλική μορφή, η απεικόνιση των αποκομμένων χειρών της αναφέρεται στο ομώνυμο θαύμα. Δίπλα αποδίδεται το μαρτύριο του αγίου Γοβδελαά που είναι κρεμασμένος ανάποδα σε οριζόντια δοκό ενώ δύο δήμιοι αφαιρούν το δέρμα του σώματός του. Ο υπόλοιπος χώρος της σκηνής καταλαμβάνεται από το μαρτύριο του αγίου Γεωργίου. Στην πρώτη σκηνή εικονίζεται το μαρτύριο του τροχού και στη δεύτερη ο άγιος βρίσκεται πεσμένος στο έδαφος έτοιμος να δεχθεί το χτύπημα της σπάθης του δημίου που στέκεται πίσω του. Και τα τρία μαρτύρια διαδραματίζονται σε υπαίθριο χώρο, το βάθος του οποίου καταλαμβάνεται από πολυόροφα κτίρια. Η επιγραφή που εκτείνεται κατά μήκος της σκηνής αναφέρει: «Ο ΑΓΙΟΣ ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΣ ΞΕΝΙΤΕ ΜΕ ΟΝΥΧΑΣ. Ο ΑΓΙΟΣ ΓΟΒΔΕΛΕΑΣ ΓΔΑΡΘΕΙΣ. ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΑΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ. Ο ΑΓΙΟΣ ΕΝ ΤΩ ΤΡΟΧΩ».

Η απεικόνιση του μαρτυρίου του αγίου Χαραλάμπους[2362] δεν αποδίδει το τελικό, που ήταν ο αποκεφαλισμός, αλλά ένα από τα προηγούμενα. Ο εικονογραφικός τύπος του μαρτυρίου της ξέσεως[2363], με τον άγιο δεμένο σε δένδρο, απαντάται κυρίως σε φορητές εικόνες, όπως σε αυτήν του Νικολάου Καλλέργη[2364]. Αντίθετα, στην εντοίχια ζωγραφική αποδίδεται, συνήθως, είτε το μαρτύριο της αποτομής[2365], είτε αυτό της εκδοράς[2366].

[2357] Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, πίν. 231.

[2358] Παρόμοια αποδίδεται η σκηνή στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης με τη διαφορά ότι παραλείπεται ο Χριστός, ίσως λόγω έλλειψης χώρου.

[2359] Βοκοτόπουλος Π., Εικόνες μηνολογίου, 83 - 84, πίν. 33, Χατζηδάκης Μ., - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο. εικ. σελ. 199.

[2360] Βοκοτόπουλος Π., ό.π., 86.

[2361] Η μνήμη του αγίου Χαραλάμπους τιμάται στις 10 Φεβρουαρίου (Delehaye H., Synaxarium, 455), του αγίου Γοβδελαά στις 29 Σεπτεμβρίου (ό.π., 89 - 90) και του αγίου Γεωργίου στις 23 Απριλίου (ό.π., 623 - 626).

[2362] Για την εικονογραφία του αγίου βλ. Βασιλάκη Μ., Εικόνα του αγίου Χαραλάμπους, 247 κ.ε.

[2363] Για το μαρτύριο της ξέσεως και τις εικονογραφικές παραλλαγές ως προς την εκάστοτε απεικόνισή του βλ. Αρχοντόπουλος Θ., Ο εικονογραφικός κύκλος, 89, υποσ. 9.

[2364] Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Εικόνες της Ζακύνθου, 104 - 207, εικ. σελ. 205, Μυλωνά Ζ., Μουσείο Ζακύνθου. 334, εικ. σελ. 335. Με παραπλήσιο εικονογραφικό τύπο, με τον άγιο να συγκρατείται από δημίους και τον ηγεμόνα γονατιστό, αποδίδεται το μαρτύριο σε φορητή εικόνα του Φιλόθεου Σκούφου (β΄ μισό 17ου αι.) (Καρακατσάνη Α., Εικόνες, πίν. 111), του ζωγράφου Γεωργίου (1789) της Συλλογής Abou Adal (Chatzidakis M., Abou Adal, 126 - 128, εικ. σελ. 127) και σε μεταγενέστερη του Δημητρίου Νομικού (1828) (Ρηγόπουλος Γ., Φλαμανδικές επιδράσεις, 217

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

Το τέλος του αγίου απαντάται, επίσης, στον Άγιο Γεώργιο Ρεντίνας με μία αφηγηματική διάθεση, καθώς εικονίζεται σε δύο χωριστούς πίνακες το μαρτύριο της ξέσης και η αποτομή του αγίου. Ως προς την πρώτη παράσταση, η συγκρατημένη στάση του αγίου απαντάται και στη φορητή εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών[2367], ενώ η μορφή του πεσμένου στο έδαφος ηγεμόνα παραπέμπει σε αντίστοιχη σκηνή από απεικονίσεις του Βίου του αγίου Γεωργίου[2368]. Στη σκηνή δε της αποτομής, η παρουσία του Χριστού εντός νέφους και περιβαλλόμενου από αγγέλους απαντάται προηγουμένως στη φορητή εικόνα της Συλλογής Λοβέρδου[2369], καθώς και σε αυτές του Νικολάου Καλλέργη και της Συλλογής Abou Adal. Οι στάσεις, όμως, του αγίου και του δημίου είναι όμοιες αυτών των μεταγενέστερης φορητής εικόνας του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών[2370], υποδεικνύοντας ένα κοινό πρότυπο αντίστοιχο αυτού της φορητής εικόνας της Συλλογής Λοβέρδου.

Η απεικόνιση του μαρτυρίου του αγίου Γοβδελαά[2371] δεν είναι συχνή κατά τη βυζαντινή εποχή, όπου και αποδίδεται αυτό με τον αποκεφαλισμό του αγίου[2372]. Στη μεταβυζαντινή τέχνη, στις Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών[2373] και Οσίου Μελετίου[2374] εικονίζεται η έλξη του αγίου από άλογα[2375] και, επιπλέον, στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών το μαρτύριο της πίεσης σε διπλή σανίδα. Ο εικονογραφικός τύπος της παράστασής μας δεν απαντάται σε κάποιο από τα προηγούμενα έργα, παρόλο που συμφωνεί εν μέρει με τη διήγηση, σύμφωνα με την οποία αφαιρέθηκε το δέρμα της κεφαλής του[2376]. Το συγκεκριμένο, όμως, μαρτύριο αποδίδεται σε φορητή εικόνα του Γεωργίου Λυμήτη (1664)[2377] και

- 221, πίν. 133). Πρβλ., επίσης τις φορητές εικόνες της Συλλογής Λοβέρδου (1669) και του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών (1738) (Βασιλάκη Μ., ό.π., πίν. 3 και 2 αντίστοιχα).

[2365] Το μαρτύριο της αποτομής προτείνει η Ερμηνεία (199).

[2366] Ενδεικτικά, στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 263). Το μαρτύριο αυτό αναφέρεται και σε κείμενο σχετικό με το Βίο του αγίου (Delehaye H., Synaxarium, 456, στ. 40 - 50.

[2367] Βασιλάκη Μ., ό.π., πίν. 2.

[2368] Πρβλ. τη φορητή εικόνα του Μιχαήλ Δαμασκηνού με σκηνές των μαρτυρίων του αγίου Γεωργίου (Βοκοτόπουλος Π., Εικόνες της Κέρκυρας, 50 - 51, πίν. 29). Η επιρροή αυτή και ο δανεισμός εικονογραφικών τύπων του Βίου ενός αγίου για την απεικόνιση του Βίου ενός άλλου δεν είναι άγνωστη στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη. Για το θέμα αυτό βλ. Βασιλάκη Μ., Εικόνα του αγίου Χαραλάμπους, 256 κ.ε., όπου και σχετικά παραδείγματα.

[2369] Βασιλάκη Μ., ό.π., πίν. 3.

[2370] Ό.π., πίν. 2.

[2371] Για τον άγιο Γοβδελαά βλ. Ξυγγόπουλος Α., Ο άγιος Γοβδελαάς, 467 κ.ε., Βοκοτόπουλος Π., Εικόνες της Κέρκυρας, 152 - 154.

[2372] Ενδεικτικά, στο Staro Nagoritsino (Mijovic P., Menologe, 262, σχ. 10 E - E) και στη Gracanica (ό.π., 291, σχ. 19C - C).

[2373] Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 173.

[2374] Deliyanni - Doris H., Hosios Meletios, 205 - 206, πίν. 3.

[2375] Το μαρτύριο αυτό περιγράφει και η Ερμηνεία (193).

[2376] «*..εἶτα τήν κεφαλήν ἀποδαρείς καί ἤλοις τάς χεῖρας προσηλωθεῖς...*» (Delehaye H., Synaxarium, 90).

[2377] Ξυγγόπουλος Α., Ο άγιος Γοβδελαάς, πίν. ΚΖ΄. Στη φορητή εικόνα του Λυμήτη, εκτός της ολόσωμης μορφής του αγίου εικονίζονται και δεκατέσσερα μαρτύρια στα οποία υπεβλήθη. Η απεικόνιση στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών δύο σκηνών από το μαρτύριο του αγίου Γοβδελαά σε συνδυασμό με την απεικόνιση παρόμοιου μαρτυρίου (πίεση με σανίδες) στην εικόνα του Λυμήτη μας οδηγούν στην υπόθεση της πιθανότητας ύπαρξης από τον 16ο αιώνα ενός, ίσως περιορισμένου, εικονογραφικού κύκλου.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

σε μεταγενέστερη, του 18ου αι., του Ελληνικού Ινστιτούτου Βενετίας[2378], χωρίς ωστόσο να μπορούμε να θεωρήσουμε αυτές ως πρότυπο της παράστασής μας, καθώς ουσιαστικά πρόκειται για δύο διαφορετικά μαρτύρια. Η απουσία κάποιου εικονογραφικού προτύπου, αναφερόμενου στη συγκεκριμένη απεικόνιση του μαρτυρίου του αγίου Γοβδελαά μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο Θεόδωρος δανείστηκε εικονογραφικό τύπο μαρτυρίου άλλου αγίου. Οι στάσεις, λοιπόν, των μορφών και η συνολική απεικόνιση της σκηνής είναι όμοια με την απεικόνιση του μαρτυρίου του αγίου Χαραλάμπους στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών[2379], την οποία ο Θεόδωρος χρησιμοποίησε ως πρότυπο.

Από το Βίο του αγίου Γεωργίου εικονίζονται δύο μαρτύρια[2380], του τροχού και της αποτομής[2381], με την ιδιαιτερότητα της αντίστροφης χρονικά τοποθέτησής τους σε σχέση με αυτά των υπολοίπων δύο αγίων της ενιαίας αυτής παράστασης. Η απεικόνιση του μαρτυρίου με τροχό απαντά στον κύκλο του αγίου Γεωργίου από τη βυζαντινή εποχή[2382], ενώ συχνότερα κατά την μεταβυζαντινή, τόσο στην εντοίχια ζωγραφική[2383], όσο και σε φορητές εικόνες[2384], σε έναν εικονογραφικό τύπο που παραλλάσει κυρίως ως προς τα επιμέρους στοιχεία. Λεπτομέρειες, όπως η πρόσδεση του αγίου προς τα αριστερά, η λίθινη με καμάρες βάση του τροχού, η διαμόρφωσή του με τέσ-

---

[2378] Bandera - Viani M. - C., Icone, 25, πίν. 30. Η φορητή εικόνα της Βενετίας αποτελεί πιστό αντίγραφο αυτής του Λυμήτη.

[2379] Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 263.

[2380] Για την εικονογραφία του αγίου Γεωργίου βλ. Myslivec J., Saint Georges, 304 κ.ε., Braunfels S., Georg, 365 κ.ε.

[2381] Τα μαρτύρια αυτά, καθώς και άλλα επτά, περιγράφει και η Ερμηνεία (183 - 184).

[2382] Για παράδειγμα, στον Άγιο Γεώργιο Καλαμά Μυλοποτάμου Κρήτης (12ος αι.) (Byzantinisches Kreta, πίν. 49), στην Όμορφη Εκκλησιά (Βασιλάκη - Καρακατσάνη Α., Όμορφη Εκκλησιά, 28 κ.ε., πίν. 11), στο Staro Nagoritsino (Myslivec J., ό.π., πίν.1, Millet - Frolow, Yougoslavie III, πίν. 103. 2 - 3), στη Cozia (Mijiovic P., Menologe, 357, σχ. 61 Α - Α), στον Άγιο Γεώργιο στον Αρτό Ρεθύμνου (Δρανδάκης Α., Αρτός, 97 - 98, πίν. ΣΤ΄) και στην τράπεζα της Ι.Μ. Ξενοφώντος (1497) (Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 275).

[2383] Ενδεικτικά, στις Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 165), Δουσίκου (αδημοσίευτη παράσταση), Ρουσάνου (Σοφιανός Δ., Η διαθήκη, πίν. ΙΒ΄), Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 403 κ.ε., πίν. 158), Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 297), Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 239.2), Οσίου Μελετίου (Deliyanni - Doris H., Hosios Meletios, 284 - 286, πίν. 28), Αγίου Στεφάνου Μετεώρων (Vitaliotis I, Saint - Etienne, 294 κ.ε., πίν. 120 - 121) και Αρμά (Λιάπης Ι., Μεσαιωνικά μνημεία, 56, πίν. 23α), καθώς και στο ναό της Παναγίας στη συνοικία των αγίων Αναργύρων Καστοριάς (Παϊσίδου Μ. Καστοριά, 144, πίν. 68β) και στο ναό του Αγίου Γεωργίου Ανεμοτιάς Λέσβου (1702) (Γούναρης Γ., Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, 214, πίν. 156β). Κατά την μεταβυζαντινή περίοδο, στην εντοίχια ζωγραφική, σε περιπτώσεις μαρτυρολογίων, παρατηρείται η απεικόνιση περισσοτέρων του ενός μαρτυρίων του αγίου Γεωργίου. Φαίνεται δε, κυρίως στην Κρητική Σχολή, να παγιώνεται η εικονογράφηση των μαρτυρίων της ασβέστου, του τροχού και ο αποκεφαλισμός του αγίου, ως των πλέον αντιπροσωπευτικών από το Βίο του αγίου. Για παράδειγμα βλ. τα παραβαλλόμενα μνημεία της Κρητικής Σχολής.

[2384] Βλ. τις φορητές εικόνες της Ι.Μ. Σινά (13ος και 15ος αι.) (Σωτηρίου Γ. - Μ., Σινά, 149 - 151, πίν. 167 και 154 - 155, πίν. 169), της Δωδεκανήσου (Κόλλιας Η., Άγιος Γεώργιος, 532, πίν. 181), του Μιχαήλ Δαμασκηνού (Βοκοτόπουλος Π., Εικόνες της Κέρκυρας, 50 - 51, πίν. 26), του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας (Chatzidakis M., Icones, 38 - 39, πίν. 19), του Μουσείου Ζακύνθου (16ος αι.) (Μυλωνά Ζ., Μουσείο Ζακύνθου, 210, εικ. σελ. 211), της Πάτμου (1620/1630) (Χατζηδάκης Μ., Πάτμος, 161 - 162, πίν. 177) και του Θεόδωρου Πουλάκη (Ρηγόπουλος Γ., Θεόδωρος Πουλάκης, 104 - 108, πίν. 152).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

σερις ακτίνες και η κίνηση αυτού με σχοινί[2385] συνδέουν την παράστασή μας με αυτές της τράπεζας της Ι.Μ. Ξενοφώντος, των Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών, Βαρλαάμ και Αρμά, του ναού του Αγίου Νικολάου Κράψης[2386] και της φορητής εικόνας της Πάτμου.

Η απεικόνιση της αποτομής, με τον άγιο γονατιστό να αναμένει το κτύπημα του δημίου[2387], δεν είναι συχνή στην εντοίχια, κυρίως, ζωγραφική, όπου και αποδίδεται, κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο, η στιγμή μετά τον αποκεφαλισμό[2388], σε αντίθεση με τη βυζαντινή, που εικονίζει την προετοιμασία αυτού[2389]· έλκει δε την καταγωγή από πρότυπα αντίστοιχα των σκηνών της τράπεζας της Ι.Μ. Ξενοφώντος και φορητών εικόνων, όπως της Ι.Μ. Σινά, της Βενετίας, του Μιχαήλ Δαμασκηνού, του Πούλάκη και της Συλλογής Λοβέρδου (17ος αι.)[2390].

Στην περιοχή των Αγράφων το μαρτύριο του αγίου απαντάται, επίσης στον Άγιο Γεώργιο Ρεντίνας, στην Ι.Μ. Δομιανών και στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Μάραθο. Στο ναό της Ρεντίνας αποδίδονται δύο σκηνές· η πόση του δηλητήριου από τον άγιο και η αποτομή του. Ως προς το πρώτο μαρτύριο, η παλαιότερη σωζόμενη σκηνή χρονολογείται στον 14ο αιώνα[2391], παρόλο που οι πηγές που αναφέρονται στο επεισόδιο είναι κατά πολύ προγενέστερες αυτής[2392]. Παρόμοια απεικόνιση συναντούμε στην τράπεζα της Ι.Μ. Ξενοφώντος[2393], στον Άγιο Γεώργιο Ανεμοτιάς Λέσβου[2394], καθώς και στον Άγιο Γεώργιο Αγιάς και Άγιο Γεώργιο Λεύκης[2395]. Στη δεύτερη παράσταση, του αποκεφαλισμού, ο άγιος είναι γονατιστός περιμένοντας το κτύπημα του δημίου, παρουσία της βασίλισσας Αλεξάνδρας η οποία εικονίζεται ξαπλωμένη, με κλειστά μάτια και στηρίζοντας το κεφάλι με το αριστερό της χέρι, απόδειξη του θανάτου της πριν αποκεφαλιστεί και η ίδια[2396]. Η παράθεση των δύο επεισοδίων σε ενιαίο πίνακα απαντάται προηγουμένως στην Ι.Μ. Αγίου Στεφάνου[2397], στον Άγιο Γεώργιο του Μουζεβίκη Καστοριάς[2398] και στο ναό της Λέσβου[2399].

[2385] Συνήθως σε έργα της Κρητικής Σχολής ο άγιος έχει προσδεθεί στον τροχό με κατεύθυνση στα δεξιά, ο τροχός φέρει περισσότερες ακτίνες και κινείται από δήμιο που τον περιστρέφει με μοχλό.

[2386] Stavropoulou - Makri A., Les peintures, πίν. 53α.

[2387] Με παρόμοιο εικονογραφικό τύπο αποδίδονται τα δύο μαρτύρια (τροχός - αποτομή) στον Άγιο Γεώργιο Αγιάς. Στο ναό, παρά την αιθάλη που καλύπτει τις τοιχογραφίες, διακρίνονται οκτώ τουλάχιστον σκηνές των μαρτυρίων του αγίου Γεωργίου. Αντίστοιχες παραστάσεις απαντώνται και στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης, όπου, όμως, δεν εικονίζεται το μαρτύριο του τροχού, ενώ και η σκηνή του τελικού μαρτυρίου διαφέρει, καθώς αποδίδεται η χρονική στιγμή μετά τον αποκεφαλισμό.

[2388] Πρβλ. τις παραστάσεις των Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου, Βαρλαάμ και Φιλανθρωπηνών.

[2389] Ενδεικτικά, στον Άγιο Γεώργιο στον Αρτό Κρήτης, στους Αγίους Αναργύρους Καστοριάς και στο Staro Nagoritsino.

[2390] Βασιλάκη Μ., Εικόνα του αγίου Χαραλάμπους, 256, πίν. 15.

[2391] Στο Staro Nagoritsino (Millet - Frolow, Yougoslavie III, πίν. 103.2). Πρβλ. επίσης τη σκηνή, σε διαφορετικό εικονογραφικό τύπο, στην Μονή Kremikovci (1493 - 1503) της Βουλγαρίας (Garidis M., La peinture murale, πίν. 101).

[2392] Γούναρης Γ., Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, 216.

[2393] Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 278, πίν. 4.

[2394] Γούναρης Γ., ό.π., 216, πίν. 157β, 158β.

[2395] Το επεισόδιο αυτό περιγράφει και ο Διονύσιος ο εκ Φουρνά (Ερμηνεία, 184, 300).

[2396] Στα παλαιότερα χρονολογικά κείμενα αναφέρεται ότι η Αλεξάνδρα ξεψύχισε πριν αποκεφαλιστεί, ενώ σε μεταγενέστερα ότι αποκεφαλίστηκε. Για το θέμα βλ. Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 166, υποσ. 1571, Γούναρης Γ., Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, 217, υποσ. 1041, όπου και παράθεση των πηγών.

[2397] Vitaliotis I., Saint - Etienne, 299 - 300, πίν. 121.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Στα υπόλοιπα δύο μνημεία της περιοχής εικονίζεται μόνο ο αποκεφαλισμός του αγίου, αποδίδοντας τη στιγμή μετά το μαρτύριο.

Μαρτύριο του Προφήτη Ησαΐα και του αγίου Ιακώβου του Πέρση[2400].

Στα αριστερά της σκηνής (εικ. 243) απεικονίζεται το μαρτύριο του Προφήτη Ησαΐα, ο οποίος κρεμασμένος από τα πόδια και γυμνός υπομένει το πριόνισμα του σώματός του από δύο στρατιώτες. Στα δεξιά, ένας δήμιος αποκόπτει τα μέλη του σώματος του αγίου Ιακώβου, που είναι πεσμένος στο έδαφος, ενώ ένας δεύτερος παρακολουθεί. Ο χώρος είναι υπαίθριος με λίγα μόνο κτίρια στο βάθος. Στην επιγραφή αναγράφεται: «ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ΠΡΟΦΗΤΟΥ ΗΣΑΙΟΥ ΚΑΙ ΙΑΚΩΒΟΥ ΤΟΥ ΠΕΡΣΟΥ».

Το δια πριονισμού μαρτύριο του προφήτη Ησαΐα[2401] απαντά ήδη από τη βυζαντινή εποχή σε εικονογραφικό, όμως, τύπο διαφοροποιημένο της παράστασής μας, καθώς ο άγιος εικονίζεται καθιστός να πριονίζεται από την κεφαλή[2402]. Η απουσία κάποιου προτύπου από την ορθόδοξη ζωγραφική, από το οποίο θα μπορούσε να αντλήσει ο Θεόδωρος, μας οδηγεί στην υπόθεση του δανεισμού του εικονογραφικού τύπου από δυτικό έργο. Ενισχυτικό της υπόθεσης αυτής αποτελεί η ύπαρξη χαρακτικού με παρόμοιο της παράστασής μας σχήμα και μόνη διαφορά την πρόσδεση του αγίου σε ανάποδο σταυρό[2403]. Επίσης, σε Σερβικό προσκυνητάριο του 1748[2404] εικονίζεται το μαρτύριο του αγίου σε παραπλήσιο εικονογραφικό σχήμα, καθώς ο άγιος έχει προσδεθεί ανάποδα σε δύο κάθετους και παράλληλους δοκούς. Γνωρίζοντας, πιθανώς, ο ζωγράφος τον συγκεκριμένο εικονογραφικό τύπο τον ακολουθεί επηρεαζόμενος, ωστόσο και από απεικονίσεις μαρτυρίων άλλων αγίων προερχόμενων από την τέχνη του ορθόδοξου χώρου[2405], αν δεν αντιγράφει από κάποιο άγνωστο σε εμάς χαρακτικό. Άλλωστε και η περιγραφή της Ερμηνείας[2406] είναι αόριστη ως προς τον εικονογραφικό τύπο, επιμένοντας μόνο στο είδος του πριονιού (ξύλινο), στοιχείο που αποδίδει και ο ζωγράφος μας. Με τον ίδιο εικονογραφικό τύπο αποδίδεται το μαρτύριο του προφήτη στον Άγιο Γεώργιο Αγιάς (εικ. 309) και στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης.

[2398] Παϊσίδου Μ., ό.π., 166, όπου και αναφορά σε άλλα έργα.

[2399] Γούναρης Γ., ό.π., 217, πίν. 159α.

[2400] Η μνήμη του προφήτη Ησαΐα τιμάται στις 9 Μαΐου (Delehaye H., Synaxarium, 665 - 667) και του αγίου Ιακώβου του Πέρση στις 27 Νοεμβρίου (ό.π., 259 - 260).

[2401] Για τον προφήτη Ησαΐα βλ. Bernheimer R., Martyrdom of Isaiah, 19 κ.ε., Hollander H., Isaias, 354 - 359.

[2402] Ενδεικτικά, στο Staro Nagoritsino (Mijovic P., Menologe, 279, σχ. 14), στη Gracanica (ό.π., 297, σχ. 29 Μ - Μ. πίν. 136), στη Decani (ό.π., 338, σχ. 50 F - F, Kesic - Ristic S. - Vojvodic D., Menologion, 431, σχ. Τ IX,1), στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 303) και στην Ι.Μ. Ρουσάνου (Σοφιανός Δ., Η διαθήκη, πίν. ΙΒ΄). Με παραπλήσια εικονογραφικό τύπο αποδίδεται το μαρτύριο σε μικρογραφίες δυτικών χειρογράφων (Bernheimer R., ό.π., πίν. 5, 6, 7, 10, 12).

[2403] Πρόκειται για μικρογραφία του χειρογράφου MS 385 της Priepont Morgan Library της Νέας Υόρκης (Bernheimer R., Martyrdom of Isaiah, πίν. 8).

[2404] Davidof D., Srpska Grafika, πίν. 98.

[2405] Για παράδειγμα βλ. τα μαρτύριο του αγίου Μηνά, ως προς την απεικόνιση και τον τρόπο πρόσδεσης του σώματος του αγίου, στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρα Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 146).

[2406] Ερμηνεία, 204.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Η απεικόνιση του μαρτυρίου του αγίου Ιακώβου του Πέρση συμφωνεί με την παράδοση των κειμένων των πηγών[2407]. Η εικονογραφική του δε απόδοση έλκει την καταγωγή από πρότυπο αντίστοιχο αυτού της Ι.Μ. Γαλατάκη[2408], καθώς σε άλλες παραστάσεις ο δήμιος κρατά στο χέρι την κεφαλή του αγίου και δεν εικονίζεται να αποκόπτει τα μέλη του[2409]. Παρόμοια εικονίζεται το μαρτύριο στον Άγιο Γεώργιο Αγιάς[2410] και στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης, με μόνη διαφορά την παρουσία περισσοτέρων δημίων. Επίσης, στην περιοχή των Αγράφων, η σκηνή της Αγίας Παρασκευής Πετροχωρίου αναφέρεται σε παραπλήσιο της παράστασής μας εικονογραφικό πρότυπο. Αντίθετα, στον Άγιο Γεώργιο Ρεντίνας, η καθιστή μορφή του μάρτυρα έλκει την καταγωγή από εικονογραφικό τύπο αναφερόμενο στη σκηνή της Decani[2411]. Ενδιαφέρουσα δε είναι η μορφή του ενός δημίου που έλκει την καταγωγή από έργα επηρεασμένα από τη δυτική τέχνη[2412].

Η Ανάληψη του Προφήτη Ηλία[2413].

Στα δεξιά της σκηνής (εικ. 244), επάνω σε άρμα που το σέρνουν τέσσερα φτερωτά άλογα, που πατούν σε σύννεφο, εικονίζεται ο προφήτης Ηλίας να δείχνει προς τα εμπρός με το δεξιό του χέρι ενώ με το αριστερό παραδίδει τη μηλωτή στον Ελισαίο που στέκεται κάτω από το ήδη αιωρούμενο άρμα. Ο τελευταίος απεικονίζεται για δεύτερη φορά, γονατιστός, να κρατά επάνω από το κεφάλι του τη μηλωτή, εμπρός στην όχθη του Ιορδάνη, ενώ στην απέναντι στέκονται οι υιοί των προφητών. Τα επεισόδια διαδραματίζονται σε υπαίθριο χώρο και μόνο στα αριστερά της σκηνής ορθώνονται κάποια κτίρια που υποδηλώνουν την πόλη της Ιεριχούς. Η παράσταση φέρει την επιγραφή: «Η ΠΥΡΦΟΡΩΣ ΑΝΑΒΑΣΙΣ ΤΟΥ ΠΡΟΦΗΤΟΥ ΗΛΥΟΥ».

Η σκηνή, που βασίζεται σε χωρίο των Βασιλειών[2414] και αποτελεί προεικόνιση της Ανάληψης του Χριστού[2415], απαντά ήδη από τον 3ο αιώνα σε διάφορες εικονογραφικές παραλλαγές, σταθερό σημείο των οποίων αποτελεί η απεικόνιση του προφήτη εντός άρματος που σέρνουν τέσσερις ίπποι[2416]. Ο Θεόδωρος ακολουθεί έναν εικονογραφικό τύπο που έλκει την καταγωγή από φορητή εικόνα του Πουλάκη, για την οποία ο ζωγράφος βασίστηκε σε δυτικό χαρακτικό[2417]. Η διαφορά της

[2407] Για πλήρη παράθεση των πηγών βλ. Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 281 - 282. Η Ερμηνεία δεν αναφέρει το μαρτύριο του αγίου.

[2408] Kanari Tr., Les peintures, 68, πίν. 31α.

[2409] Για παράδειγμα, στις Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου (Χατζούλη Γ., ό.π., 283), Βαρλαάμ (ό.π., 281 κ.ε.) και Οσίου Μελετίου (Deliyanni - Doris H., Hosios Meletios, 243, πίν. 16).

[2410] Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, πίν. 5.

[2411] Mijovic P., Menologe, 326, πίν. 207, Kesic - Ristic S. - Vojovodic D., Menologion, 427, σχ. T IV, 13. Καθιστός αλλά με το δήμιο πίσω του εικονίζεται ο άγιος σε φορητή εικόνα μηνολογίου της Ι.Μ. Σινά (Σωτηρίου Γ. - Μ., Σινά, πίν. 138).

[2412] Πρβλ. το δήμιο στη σκηνή της Αποτομής του Προδρόμου, στο ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Μαντζαβινάτων Κεφαλονιάς (Ρηγόπουλος Ι., Θεόδωρος Πουλάκης, πίν. 162).

[2413] Η μνήμη του προφήτη Ηλία τιμάται στις 20 Ιουλίου (Delehaye H., Synaxarium, 831 - 832).

[2414] Βασιλειών Δ΄, 2, 11 - 15.

[2415] Chatzidakis - Bacharas Th., Hosios Lukas, 62 κ.ε.

[2416] Για την εικονογραφία της παράστασης βλ. Lucchesi - Palli E. - Hoffscholte L., Elias, 607 - 614, Chatzidakis - Bacharas Th., ό.π., 49 κ.ε., Κοντούλης Ηλίας, Ο προφήτης Ηλίας, 208 - 210.

[2417] Ρηγόπουλος Ι., Θεόδωρος Πουλάκης, 21 - 23, πίν. 33 - 34, Βοκοτόπουλος Π., Εικόνες της Κέρκυρας, 131 - 133, πίν. 244 - 246.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

παράστασής μας με το πρότυπο έγκειται στην απεικόνιση των ίππων με φτερά[2418], λεπτομέρεια που απουσιάζει τόσο από το έργο του Πουλάκη, όσο και από το δυτικό πρότυπό του, καθώς και στην απλοποιημένη, εδώ, μορφή του άρματος. Η ύπαρξη δε παρόμοιας παράστασης αλλά περισσότερο λιτής, στην Ι.Μ. Ξηροποτάμου[2419] μας οδηγεί στο συμπέρασμα της ύπαρξης συγκεκριμένου εικονογραφικού τύπου, στηριζόμενου στο έργο του Πουλάκη.

Το θέμα συναντάται, στην περιοχή των Αγράφων μία ακόμη φορά, στην Αγία Παρασκευή Πετροχωρίου (εικ. 440), όπου εικονίζεται μόνο η Ανάληψη του προφήτη και η παράδοση της μηλωτής στον Ελισαίο, καθώς και το κοράκι[2420], η παρουσία του οποίου υπενθυμίζει το γνωστό επεισόδιο της διατροφής του προφήτη[2421]. Το σχήμα της Ανάληψης, που ακολουθεί εδώ ο ζωγράφος, σε συνδυασμό με την παρουσία του κορακιού έχει ως πλησιέστερο παράλληλο φορητή ρωσική εικόνα[2422] του 17ου αιώνα, της Συλλογής Abou Adal[2423], στοιχείο που υποδηλώνει, πιστεύουμε την ύπαρξη συγκεκριμένου εικονογραφικού προτύπου.

<u>Το Μαρτύριο του αγίου Παντελεήμονος</u>[2424].

Στα αριστερά της σκηνής (εικ. 245) εικονίζεται η θεραπεία από τον άγιο ενός νέου, από το στόμα του οποίου εξέρχεται φίδι. Στα δεξιά το ακέφαλο σώμα του αγίου είναι πεσμένο στο έδαφος, ενώ ο δήμιος επανατοποθετεί το σπαθί στον κολεό, συνοδευόμενος από έναν ακόμη στρατιώτη. Ο χώρος είναι υπαίθριος και στο βάθος εικονίζονται τα κτίρια μιας πόλης. Στο επάνω μέρος η επιγραφή: «ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΠΑΝΤΕΛΕΗΜΩΝ».

Η απεικόνιση του <u>θαύματος</u>[2425], με το φίδι να εξέρχεται του στόματος του νέου, στηρίζεται σε διήγηση σχετική με την ανάσταση ενός νέου, που τον είχε δαγκώσει το ερπετό[2426]. Το επεισόδιο, που εικονογραφείται σπάνια, απαντάται ήδη τον 13ο αιώνα στη φορητή εικόνα του Σινά, σε διαφορετικό, όμως, εικονογραφικό τύπο[2427]. Η απουσία κάποιου, γνωστού στην έρευνα εικονογραφικού παραλλήλου της παράστασής μας αλλά και η ομοιότητα στην απεικόνιση μας οδηγεί

[2418] Η απεικόνιση των φτερωτών ίππων στην Ανάληψη του προφήτη Ηλία δεν είναι ξένη στην εικονογραφική της παράδοση, καθώς απαντά σε αρκετές παραστάσεις, των οποίων, όμως, ο εικονογραφικός τύπος παραλλάσει ή είναι διαφορετικός της σκηνής της Ι.Μ. Δρακότρυπας. Πρβλ. φορητή εικόνα του 1655 (Skrobucha H., Ikonen, πίν. 65), Ρωσική φορητή εικόνα του 17ου αι. της Συλλογής Abou Adal (Chatzidakis M., Abou Adal, 258, εικ. σελ. 259) και τρίπτυχο της ίδιας Συλλογής (ό.π., 119 - 120, εικ. σελ. 119).

[2419] Τσιγάρας Γ., Οι ζωγράφοι, 260 - 261, πίν. 220β.

[2420] Με εξαίρεση την παρουσία του κορακιού, η παράσταση είναι παραπλήσια αυτής που προτείνει η Ερμηνεία (65).

[2421] Βασιλειών Γ΄, 17, 1 - 6. Η σκηνή της διατροφής του προφήτη από το κοράκι έχει Ευχαριστιακό χαρακτήρα. Για το θέμα βλ. Τσιγάρας Γ., ό.π., 61 - 62, με βιβλιογραφία και σχετικά παραδείγματα.

[2422] Για τη διάδοση της λατρείας του προφήτη Ηλία και συνακόλουθα της σκηνής της Αναλήψεώς του στους σλαβικούς λαούς και ειδικά στους Ρώσσους, ως αποτέλεσμα της ταύτισής του με τον παγανιστικό θεό της φωτιάς βλ. Κοντούλης Η., Ο προφήτης Ηλίας, 208.

[2423] Chatzidakis M., Abou Adal, 258, εικ. σελ. 259.

[2424] Η μνήμη του τιμάται στις 27 Ιουλίου.

[2425] Για την εικονογραφία του αγίου βλ. Welker K., Pantaleon, 112 - 115.

[2426] «...*δι' ἧς παίδα τινά ὑπό ἐχίδνης πληγέντα καί νεκρόν κείμενον παρά τήν ὁδόν ἐξανέστησεν ἐπικαλεσάμενος τόν Χριστόν*» (Delehaye H., Synaxarium, 847).

[2427] Μουρίκη Ντ., Εικόνες, 115 - 116, πίν. 53.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

στο συμπέρασμα ότι ο ζωγράφος «δανείστηκε» το σχήμα από το παραπλήσιο θαύμα των αγίων Αναργύρων Κοσμά και Δαμιανού[2428].

Ως προς το μαρτύριο, η απόδοση της μετά τον αποκεφαλισμό χρονικής στιγμής απαντά προηγουμένως στις Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών[2429], Βαρλαάμ[2430] και Οσίου Μελετίου[2431] σε παραπλήσιο εικονογραφικό τύπο, με μόνη διαφορά τη στάση του δημίου και την παρουσία του δεύτερου στρατιώτη. Η απεικόνισή του θαύματος σε συνδυασμό με το μαρτύριο του αγίου απαντάται, επίσης, στους ναούς των Αγίων Αποστόλων Αγιάς[2432] και Αγίου Γεωργίου Λεύκης, με τη διαφορά ότι εικονίζεται η στιγμή πριν τον αποκεφαλισμό, με το δήμιο να έχει υψωμένο το σπαθί του[2433]. Αντίθετα, στην Αγία Παρασκευή Πετροχωρίου, στην Ι.Μ. Δομιανών και στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Μάραθο ο εικονογραφικός τύπος του μαρτυρίου, με το αποκεφαλισμένο σώμα του αγίου δεμένο σε μία ελιά[2434], είναι όμοιος με αυτόν που παραδίδει η Ερμηνεία του Διονυσίου του εκ Φουρνά[2435].

Σκηνές Βίου Αναχωρητών.

·Ο Αββάς Σισώης.

Ο όσιος[2436] αποδίδεται μέχρι την μέση (εικ. 246) να κοιτά σκεφτικός, και έχοντας υψωμένα τα χέρια, τον τάφο του Μεγάλου Αλεξάνδρου, εντός του οποίου βρίσκεται ο σκελετός του συνοδευόμενος από το στέμμα του. Εκατέρωθεν του Αββά Σισώη αναγράφονται τα λόγια του: «ὁρῶ σε τάφε δειλιώ σου τήν θέαν καί καρδιοστά/λακτον τον ὤμβρον ἐκχέω· χρέως τό κοινοφλί/τον εἰς νοῦν λαμβάνω πῶς γαρ διέλθω πέ/ρας βαβαί τιοῦτου θάνατε τίς δύναται φυγεῖν σε»[2437]. Η σκηνή φέρει την επιγραφή: «Ο ΑΒΑ ΣΥΣΩΗΣ».

[2428] Βλ., ενδεικτικά, τις σκηνές του Ευαγγελισταρίου της Ι.Μ. Αγίου Παντελεήμονος (Θησαυροί Αγίου Όρους 2, πίν. 278) και της Μητρόπολης του Μυστρά (Skrobucha H., Kosmas und Damian, εικ. σελ. 14, Μαρίνου Γ., Άγιος Δημήτριος, πίν. 63β). Για τη λαϊκή αντίληψη ότι διάφορα ζώα μπορούν να εισέλθουν λάθρα και να επιβιώσουν στον ανθρώπινο οργανισμό βλ. Τουλ Χ., Τα ιάματα, 273.

[2429] Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 305.

[2430] Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 449 κ.ε., πίν. 206.

[2431] Deliyanni - Doris H., Hosios Meletios, 296 - 297, πίν. 30.

[2432] Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, πίν. 6.

[2433] Η απεικόνιση αυτή ακολουθεί παλαιότερη εικονογραφική παράδοση, καθώς απαντάται σε μικρογραφία του κώδικα αρ. 9 του Εθνικού Ιστορικού Μουσείου Μόσχας (1063) (Χαραλαμπίδης Κ., Ο αποκεφαλισμός, 397, πίν. β΄), σε εικόνα μηνολογίου στο Σινά (Σωτηρίου Γ. - Μ., Σινά, τ.1, πίν. 137, τ.2, 121 - 123) και στη Gracanica (Mijovic P., Menologe, 303, σχ. 30 N - N).

[2434] Στην Κοίμηση Πετροχωρίου το ακέφαλο σώμα του αγίου είναι μεν δεμένο σε κορμό ελιάς αλλά πεσμένο συγχρόνως στο έδαφος, ενώ στα υπόλοιπα δύο μνημεία στέκεται όρθιο, στηριγμένο στο δένδρο.

[2435] Ερμηνεία, 207.

[2436] Η μνήμη του Αββά Σισώη τιμάται στις 6 Ιουλίου (Delehaye H., Synaxarium, 801).

[2437] Το κείμενο είναι ίδιο με αυτό της Ερμηνείας (301). Για διάφορες παραλλαγές της επιγραφής που συνοδεύει τη σκηνή βλ. Stichel R., Studien, 83 κ.ε.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Η απεικόνιση του Αββά Σισώη μπροστά στον τάφο του Μεγάλου Αλεξάνδρου[2438] απαντάται πολύ συχνά κατά τη μεταβυζαντινή εποχή και ειδικά σε μοναστήρια, καθώς συμβολίζει την ματαιότητα της ανθρώπινης ύπαρξης. Ο εικονογραφικός τύπος που ακολουθείται είναι σταθερός χωρίς σημαντικές διαφοροποιήσεις, οι οποίες, στην παράστασή μας, αναφέρονται κυρίως στην απεικόνιση των όπλων του στρατηλάτου, γεγονός που θεωρείται ότι απεικονίζει μία δεύτερη εκδοχή της παράστασης, σύμφωνα με την οποία ο όσιος αντίκρισε όχι τον τάφο αλλά το άταφο σώμα του[2439]. Παρόμοια εικονίζεται το θέμα στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης ενώ στους υπόλοιπους ναούς της περιοχής των Αγράφων δεν είναι διαδεδομένο, καθώς εμφανίζεται μόνο στην Κοίμηση Κερασοχωρίου (εικ. 343) και στην Ι.Μ. Δομιανών[2440], σε εικονογραφικό τύπο που ακολουθεί την την πλέον διαδεδομένη εκδοχή, στην οποία παραλείπονται τα όπλα και τα σύμβολα της βασιλείας του στρατηλάτου[2441].

Ο άγιος Μακάριος ο Ρωμαίος και ο άγιος Μακάριος ο Αιγύπτιος.

Στα αριστερά της σκηνής (εικ. 247), εντός σπηλαίου εικονίζεται ο άγιος Μακάριος ο Ρωμαίος καθιστός, έχοντας απέναντί του δύο λιοντάρια, ενώ έξω από το σπήλαιο τρεις μοναχοί απευθύνονται σε αυτόν. Στα δεξιά, ο άγιος Μακάριος ο Αιγύπτιος, όρθιος, συνομιλεί με έναν ανθρωπόμορφο διάβολο, ο οποίος, όμως, έχει και ζωόμορφα χαρακτηριστικά. Ο χώρος και των δύο σκηνών είναι υπαίθριος και μόνο στο βάθος υψώνεται ένας ναός. Επάνω από τον κάθε άγιο υπάρχουν οι αντίστοιχες επιγραφές: «Ο ΑΓΙΟΣ ΜΑΚΑΡΙΟΣ ο ρωμαίος» και «Ο ΑΓΙΟΣ ΜΑΚΑΡΙΟΣ ο αιγύπτιος».

Η μορφή του αγίου Μακαρίου του Ρωμαίου[2442] ακολουθεί την παγιωμένη από το 14ο αιώνα εικονογραφική παράδοση[2443], σύμφωνα με την οποία ο άγιος αντί ενδύματος καλύπτεται από την πυκνή τριχοφυΐα του σώματός του. Η απεικόνισή του εντός σπηλαίου, παρουσία των δύο λιονταριών, είναι σύμφωνη με το Βίο του[2444] αλλά όχι συχνή[2445]. Προηγουμένως, απαντά στις Ι.Μ. Δου-

---

[2438] Για το θέμα βλ., Stichel R., Studien, 83 - 120, ειδ. 83 - 89, με κατάλογο μεταβυζαντινών παραστάσεων. Επίσης, Chatzidakis M., Icones, 72 - 73, Weigert C., Sisoes, 377, Garidis M., La peinture murale, υποσ. 700, όπου και συσχετισμός και σύνδεση του θέματος με προγενέστερες στη Δύση παραστάσεις σχετικές με το θάνατο.

[2439] Chatzidakis M., ό.π., 73, Καρακατσάνη Α. Εικόνες, 79. Πρβλ. τις φορητές εικόνες του Μιχαήλ Δαμασκηνού (Chatzidakis M., ό.π., πίν. 49) και του Κωνσταντίνου Τζάνε (±1680) στη Συλλογή Τσακύρογλου (Καρακατσάνη Α., ό.π., 79, πίν. 113).

[2440] Η απεικόνιση του θέματος, και στους δύο ναούς, στη ζώνη των ολόσωμων αγίων ακολουθεί παράδοση που εντοπίζεται ήδη στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου Μαυριώτισσας (Γούναρης Γ., Μαυριώτισσα, 60 - 61, πίν. 29β) και στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 234, πίν. 102α), καθώς και στον Άγιο Ιωάννη το Θεολόγο Βραγγιανών Ευρυτανίας (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, πίν. 281).

[2441] Πρβλ. τις παραστάσεις της τράπεζας της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας (Millet G., Athos, πίν. 150.2, Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 330 - 331, πίν. 21), των Ι.Μ. Δοχειαρίου (Millet G., ό.π., πίν. 241.2), Δουσίκου (αδημοσίευτη παράσταση) και Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 84 - 85, πίν. 24 - 25), καθώς και του Αγίου Νικολάου της αρχόντισσας Θεολογίνας Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 234).

[2442] Η μνήμη του αγίου τιμάται στις 23 Οκτωβρίου.

[2443] Για τον άγιο Μακάριο τον Ρωμαίο βλ. Kimpel S., Makarius Romanus, 479 - 480.

[2444] Μηναίο Οκτωβρίου, 130.

[2445] Συνήθως ο άγιος εικονίζεται, εντός του ναού, στη ζώνη των ολόσωμων αγίων. Για παράδειγμα βλ. τις απεικονίσεις στις Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ, Μονή Φιλανθρωπηνών, πίν. 80α, Μοναστήρια Νησου

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

σίκου και Κορώνας[2446] καθώς και στην Ι.Μ. Δοχειαρίου[2447], αλλά και σε φορητή εικόνα του 18ου αιώνα, στο Άγιον Όρος[2448], ενώ στη δυτική τέχνη τα παραδείγματα είναι περισσότερα[2449]. Επίσης, οι τρεις μορφές των μοναχών, που βρίσκονται εκτός σπηλαίου αλλά συνδιαλεγόμενοι με τον άγιο μπορούν να ταυτιστούν με τους Σέργιο, Υγίνο και Θεόφιλο, οι οποίοι ταξίδεψαν στην Ανατολή και γνωρίστηκαν με αυτόν[2450]. Καθώς, λοιπόν, δεν έχει εντοπιστεί, με τη μέχρι σήμερα έρευνα, κάποιο άλλο εικονογραφικό παράλληλο σχετικό με αυτούς, πιστεύουμε ότι πιθανώς ο ζωγράφος δημιούργησε το σύνολο της παράστασης στηριζόμενος σε πρότυπο ανάλογο της Ι.Μ. Δουσίκου και εμπλουτίζοντάς την με λεπτομέρειες προερχόμενες από άγνωστο πρότυπο αναφερόμενο στο Βίο του αγίου.

Ως προς τη δεύτερη σκηνή, παρόλο που η μορφή του αγίου Μακαρίου του Αιγυπτίου[2451] συγχέεται συχνά με αυτήν του αγίου Μακαρίου του Αλεξανδρέως[2452], ο ζωγράφος αποφεύγει τη σύγχυση αποδίδοντας τον άγιο σύμφωνα με την εικονογραφική παράδοση αλλά και την Ερμηνεία του Διονυσίου του εκ Φουρνά[2453]. Συνοδευόμενος ο άγιος από το διάβολο απαντά προηγουμένως στην Ι.Μ. Ντίλιου[2454], σε διαφορετικό, όμως, εικονογραφικό τύπο καθώς καλύπτεται μόνο από το τρίχωμα του σώματός του και εντάσσεται στη ζώνη των ολόσωμων αγίων. Η απεικόνιση του αγίου με μοναχικό ένδυμα απαντά ήδη από το 16ο αιώνα[2455], ενώ η συνομιλία του με το διάβολο, όπως αυτή αποδίδεται στην παράστασή μας, εντοπίζεται σε περιορισμένο αριθμό έργων της ορθό-

---

Ιωαννίνων, πίν. 295), Βαρλαάμ, Μεγάλου Μετεώρου (Χατζούλη Γ., ό.π., 123 - 124, πίν. 91), Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 241.2), καθώς και στην τράπεζα της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας (Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 56, πίν. 27).

[2446] Η παράσταση της Ι.Μ. Δουσίκου είναι αδημοσίευτη. Για αυτήν της Ι.Μ. Κορώνας βλ. Ορλάνδος Α., Σταχυολογήματα, 177 - 178, πίν. 8.

[2447] Κωνσταντινίδης Ι., Μακάριος, 479, εικ. σελ. 479.

[2448] Ταβλάκης Ι., Μακάριος ο Ρωμαίος, 166, εικ. σελ. 166. Στη φορητή εικόνα ο άγιος εικονίζεται μετωπικός έχοντας εκατέρωθέν του τους δύο λέοντες.

[2449] Σε έργα της δυτικής τέχνης, συνήθως, ο άγιος εικονίζεται, όρθιος και μετωπικός, ενώ εκατέρωθεν αυτού στέκονται οι δύο λέοντες. Kaftal G., Tuscan Painting, 654 - 655, πίν. 749, του ιδίου, Painting of North East Italy, 645 - 646, πίν. 805, του ιδίου, Central and South Italian Schools, 718, πίν. 845.

[2450] «....*καί προσκυνήσαντες ἅπαντας τούς ἁγίους τόπους, ὑπέστρεψαν εἰς τήν μονήν αὐτῶν, ἐκδιηγούμενοι πρός τοῖς ἄλλοις οἷς ἔπαθον καί εἶδον καί τά κατά τον ἅγιον Μακάριον*» (Delehaye H., Synaxarium, 160).

[2451] Η μνήμη του τιμάται στις 19 Ιανουαρίου (Delehaye H., Synaxarium, 401 - 402). Την ίδια ημέρα τιμάται και ο άγιος Μακάριος ο Αλεξανδρεύς.

[2452] Για τη σύγχυση αυτήν βλ. Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 311, όπου και σχετική βιβλιογραφία. Για τον άγιο Μακάριο τον Αιγύπτιο βλ. Ritter A., Makarius, 474 - 476. Για τον άγιο Μακάριο τον Αλεξανδρέα βλ. Kaster G., Makarius Alexandrinus, 476 - 477.

[2453] Ερμηνεία, 164, 294.

[2454] Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 160 - 161, πίν. 67, Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 433. Παρόμοια αλλά χωρίς την παρουσία του διαβόλου εικονίζεται ο άγιος στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών, όπου και συναπεικονίζεται μαζί με τους δύο άλλους ομώνυμους αγίους (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ, Μονή Φιλανθρωπηνών, πίν. 80α, Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 295).

[2455] Βλ. ενδεικτικά την απεικόνιση του αγίου στο νάρθηκα του Πατριαρχικού ναού στο Pec (Mijovic P., Menologe, 369, σχ. 68 A - D) και στην Ι.Μ. Δουσίκου (αδημοσίευτη παράσταση).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

δοξης τέχνης[2456], παρόλο που ανταποκρίνεται στις αναφορές του Βίου του σχετικά με την αντιπαλότητα του αγίου στη μορφή του Σκότους[2457]. Αντίθετα, στη δυτική τέχνη αρκετά είναι τα παραδείγματα στα οποία ο άγιος εικονίζεται σε στιγμές του Βίου του, ειδικά δε με το κρανίο του ειδωλολάτρη ιερέα[2458], γεγονός που μας οδηγεί στην πιθανότητα της προέλευσης της παράστασής μας από πρότυπο επηρεασμένο από τη δυτική τέχνη. Η απεικόνιση, τέλος, του διαβόλου ως ανθρωπόμορφου με ζωόμορφα, όμως, χαρακτηριστικά απαντάται αρκετά συχνά στην τέχνη[2459], ενώ πολλές είναι οι περιπτώσεις που οι ζωγράφοι αυτοσχεδιάζουν ως προς την απόδοσή του με αποτέλεσμα, όπως και στην παράστασή μας, να είναι δύσκολος ο εντοπισμός κάποιου εικονογραφικού παραλλήλου[2460].

Η τοποθέτηση και των δύο σκηνών σε υπαίθριο χώρο συμφωνεί με το Βίο των αγίων, καθώς έζησαν ως αναχωρητές στην έρημο. Δύσκολη, όμως, είναι η ταύτιση του ναού, που εικονίζεται στο βάθος της σκηνής. Το γεγονός ότι ο άγιος Μακάριος ο Αιγύπτιος έζησε σε Σκήτη και μάλιστα προείπε την ερήμωση αυτής[2461], μας οδηγεί στην υπόθεση ότι θα μπορούσε ο ναός να ταυτιστεί με το Κυριακό της Σκήτης.

[2456] Πρβλ. την απεικόνιση της συνομιλίας του αγίου με τον Διάβολο στην Ι.Μ. Χιλανδαρίου (Markovic M., Paterika, 513 κ.ε., όπου και περιγραφή και άλλων σκηνών προερχόμενων από τον Βίο του αγίου).

[2457] «*Καί τόν διάβολον ἐώρακε τάς αὐτοῦ μηχανουργίας ἐν ληκυνθίοις ἐπιφερόμενον...*» (Delehaye H., ό.π., 402).

[2458] Kaftal G., Central and South Italian Schools of Painting, 716 - 717, πίν. 844, του ιδίου, Tuscan Painting, 654, πίν. 748. Βλ., επίσης, την εικονογράφηση της ίδιας ιστορίας στην Ι.Μ. Χιλανδαρίου(Markovic M., ό.π., 513, πίν. 10).

[2459] Για την απεικόνιση του διαβόλου βλ. Προβατάκης Μ., Ο Διάβολος, 52 - 54, 256 κ.ε., όπου και σχετικά παραδείγματα. Πρβλ., επίσης, μορφή με παρόμοια ενδυμασία, σε μικρογραφημένη σκηνή Πεντηκοστής, σε κώδικα της Ι.Μ. Παντελεήμονος (11ος αι.) (Onasch K. - Schnieper A., Ikonen, πίν. σελ. 29).

[2460] Προβατάκης Μ., ό.π., 253 - 254.

[2461] Delehaye H., Synaxarium, 402.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΟΛΟΣΩΜΕΣ ΜΟΡΦΕΣ.

ΚΥΡΙΩΣ ΝΑΟΣ

Οι αρχάγγελοι Μιχαήλ και Γαβριήλ.

Ο αρχάγγελος **Μιχαήλ** («Ο ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΣ ΜΙΧΑΗΛ») εικονίζεται δίπλα στην κύρια είσοδο, στο δυτικό τοίχο (εικ. 248). Είναι μετωπικός, με στρατιωτικό θώρακα και μανδύα, και κρατά στο δεξιό χέρι ξίφος που το στρέφει προς τα κάτω, ενώ στο αριστερό, ζυγό, από όπου πέφτει ένας διάβολος καθώς και ανεπτυγμένο ειλητό στο οποίο αναγράφεται: «ΘΕΟΥ/ ΣΤΡΑΤΗ/ΓΟΣ ΕΙΜΙ ΤΗΝ/ ΣΠΑ/ΘΑΝ». Ο αρχάγγελος πατά επάνω στο σώμα μιάς ανδρικής μορφής στο πρόσωπο της οποίας εφάπτεται ἡ απόληξη του ξίφους. Η δυσανάγνωστη, συνοδευτική της αμαρτωλής μορφής, επιγραφή αναφέρει: «μπακτης(;) χρισόστομος/ ουτος ηνε της/ γραλιστας .....(5)/ παππας .....(6) ...(5)/ και ἂς εἶνε εἰς το πῦρ το θειον τιμορήθη/ ἀπό τον ὁποίων ἔδοσαν ὑποταγή ἠουγγία 8».

Η απεικόνιση του πάνοπλου αρχαγγέλου Μιχαήλ δίπλα στην είσοδο του ναού είναι σύμφωνη με το φυλακτήριο ρόλο του και απαντάται στη συγκεκριμένη θέση ήδη από τον 14ο αιώνα[2462]. Ο εικονογραφικός τύπος της παράστασής μας ενέχει και την έννοια του ψυχοπομπού αγγέλου καθώς πατά τον αμαρτωλό και συγχρόνως κρατά το ζυγό της δικαιοσύνης[2463]. Πρόκειται για μία απεικόνιση που θεωρείται ότι έλκει την καταγωγή από τη δυτική τέχνη[2464] και μέσω, πιθανώς, των κρητικών φορητών εικόνων[2465] διαδόθηκε στη μεταβυζαντινή εντοίχια ζωγραφική[2466], όπου ο αρχάγγελος εικονίζεται είτε κρατώντας μόνο την ψυχή του αμαρτωλού[2467], είτε και το ζυγό της δικαιοσύνης[2468]. Η απεικόνιση, όμως, του αρχαγγέλου Μιχαήλ στο νάρθηκα της Πόρτα - Παναγιάς Τρικάλων (τέλη 14ου - αρχές 15ου αι.;)[2469], σε στάση παρόμοια της παράστασής μας να κρατά στο αριστερό χέρι ανεπτυγμένο ειλητό και την ψυχή του νεκρού, η κεφαλή του οποίου διακρίνεται στα πόδια του αρχαγγέλου, θέτει νέα ερωτηματικά ως προς την προέλευση της απαρχής της συγκεκριμένης αυτής σκηνής.

Η στάση του Μιχαήλ, με την ελαφρά κίνηση, διαφοροποιείται από αντίστοιχες παραστάσεις, στις οποίες εικονίζεται με έντονα κινημένο σώμα και, συνήθως, κρατώντας προσωποποιημένη

[2462] Ξυγγόπουλος Α., Άρχων Μιχαήλ, 184, Peers G., The Archangel Michael, 876. Βλ., ενδεικτικά την παράσταση στο ναό των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης στην Αχρίδα (Subotic G., Ohrid, σχ. 64, πίν. 55).

[2463] Για τη επιβίωση - σύνδεση της συγκεκριμένης απεικόνισης του αρχαγγέλου με τη Νέμεση βλ. Αντωνόπουλος Η., Το τίμημα της Τέρψης, 208 - 209.

[2464] Καλαμάρα Π., Το εικονογραφικό θέμα, 35.

[2465] Ενδεικτικά βλ. τις φορητές εικόνες του Γεωργίου Κορτεζά στην Κέρκυρα (Βοκοτόπουλος Π., Εικόνες της Κέρκυρας, 88, πίν. 44), του Αντωνίου Μηταρά στη Βενετία (17ος αι.) (Chatzidakis M., Icones, 91, πίν. 57), καθώς, επίσης, και τις φορητές εικόνες από την Ι.Μ. Κοιμήσεως της Θεοτόκου Αγριλίων Κεφαλονιάς και της Συλλογής Βαλέτα στο ίδιο νησί (Κεφαλονιά 3, πίν. 39 και 58 αντίστοιχα).

[2466] Η Ερμηνεία (219) δεν περιγράφει την συγκεκριμένη απεικόνιση του αρχαγγέλου Μιχαήλ.

[2467] Για παράδειγμα, στο ναό του Αγίου Νικολάου της αρχόντισσας Θεολογίνας Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., ό.π., 199, πίν. 5, 56α) και στον Άγιο Γεώργιο Αννεμοτιάς Λέσβου (Γούναρης Γ., Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, 213, πίν. 154β), καθώς και σε ναούς της Μάνης (Καλαμάρα Π., ό.π., 35)

[2468] Βλ. παρόμοιες απεικονίσεις του αρχαγγέλου στην Μονή Draca (Milisavljevic D., Draca, σχ. σελ. 37) και στις φορητές εικόνες της προηγούμενης υποσημείωσης.

[2469] Αδημοσίευτη παράσταση.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ψυχή και όχι το ζυγό, αποτελώντας παραλλαγή αυτών[2470]. Επίσης, οι ανθρωπόμορφες επωμίδες του θώρακα έλκουν την κατωγή από αντίστοιχες παραστάσεις του αρχαγγέλου σε φορητές εικόνες[2471], ενώ δεν είναι λίγα τα παραδείγματα παρόμοιων επωμίδων και σε θώρακες άλλων αγίων[2472]. Ως προς το θέμα δε της αμαρτωλής μορφής, παρά το γεγονός ότι συνήθως είναι ουδέτερη, με την έννοια της μη προσωποποίησης αυτής, εδώ τα σπαράγματα της συνοδευτικής επιγραφής την προσωποποιούν και την προσδιορίζουν ως ιστορικό πρόσωπο, καθώς το χωριό Γράλιστα ανήκει στα Άγραφα και από εκεί κατάγεται ο νεομάρτυρας Μιχαήλ. Δε γνωρίζουμε, όμως, αν ο νεκρός Χρυσόστομος έχει σχέση με το μαρτύριο του αγίου ή με κάποιο άλλο γεγονός. Τέλος, το κείμενο του ειληταρίου είναι και το πιο συχνά απαντώμενο από τα τρία που αναφέρονται στην Ερμηνεία[2473].

Στην πλειοψηφία των ναών της περιοχής των Αγράφων ο αρχάγγελος εικονίζεται με παραπλήσιο της παράστασής μας εικονογραφικό τύπο, μετωπικός, με ελαφρά κίνηση, πατώντας τον αμαρτωλό και κρατώντας την ψυχή του ή και ειλητό[2474]. Μόνο, όμως, στην Ι.Μ. Αν. Φραγκίστας (εικ. 432) και στην Αγία Παρασκευή Πετροχωρίου (εικ. 441) κρατά και το ζυγό της δικαιοσύνης. Επίσης, στην Κοίμηση Βατσουνιάς και στην Κοίμηση Κερασοχωρίου (εικ. 341) η έντονα κινημένη στάση του αρχαγγέλου, τονιζόμενη με μία επίσης έντονη αντικίνηση, αποτελεί παραλλαγή του εικονογραφικού τύπου της παράστασής μας και απαντά προηγουμένως στο ναό της Ζωοδόχου Πηγής Μεσενικόλα (1647) και στην Ι.Μ. Ρεντίνας[2475]. Τέλος στις Ι.Μ. Δροσάτου και Βράχας ο Μιχαήλ αποδίδεται μετωπικός να πατά επάνω σε υποπόδιο. Μάλιστα, στην Ι.Μ. Βράχας η απόδοση του Μιχαήλ παραπέμπει σε επιβίωση παλαιολόγειου πρότυπου απαντώμενου και στις Ι.Μ. Κορώνας και Πέτρας[2476].

Ο αρχάγγελος **Γαβριήλ** («Ο ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΣ ΓΑΒΡΙΗΛ») παριστάνεται στην βόρεια πλευρά της κεντρικής εισόδου (εικ. 249). Είναι μετωπικός, φέρει ιμάτιο, χιτώνα και μανδύα και κρατά στο δεξιό του χέρι σκήπτρο, ενώ στο αριστερό σφαίρα.

Η συγκεκριμένη απεικόνιση του Γαβριήλ έλκει την καταγωγή από τη βυζαντινή τέχνη και είναι η πλέον συνήθης στη μεταβυζαντινή ζωγραφική[2477]. Με παρόμοιο τρόπο παριστάνεται στην πλειοψηφία των ναών των Αγράφων. Μόνο στον Άγιο Γεώργιο Ρεντίνας (εικ. 363) και στις Ι.Μ. Σπηλιάς και Δροσάτου εικονίζεται στραμμένος στα δεξιά, προς τη θύρα, να γράφει σε ανεπτυγμένο ειλητό. Πρόκειται για μία όχι συχνή απεικόνιση που απαντά σε περιορισμένο αριθμό

[2470] Με παραπλήσιο της παράστασής μας εικονογραφικό τύπο αποδίδεται ο αρχάγγελος σε μία σειρά χαρακτικών του 19ου αιώνα (Παπαστράτου Ντ., Χάρτινες εικόνες, 193 κ.ε.).

[2471] Βλ. τις φορητές εικόνες από το ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Αργοστόλι (16ος αι.) (Κεφαλονιά 1, πίν. 42) και του Γεωργίου Κορτεζά στην Κέρκυρα (Βοκοτόπουλος Π., Εικόνες της Κέρκυρας, 88, πίν. 44).

[2472] Πρβλ., τη φορητή εικόνα του Μιχαήλ Δαμασκηνού με θέμα τους αγίους Σέργιο, Βάκχο και Ιουλίτα (Βοκοτόπουλος Π., ό.π., 48 - 50, πίν. 26 - 28).

[2473] Ερμηνεία, 219, 283.

[2474] Στην Κοίμηση Βατσουνιάς, στην Ι.Μ. Αν. Φραγκίστας, στην Κοίμηση Πετροχωρίου, στις Ι.Μ. Σπηλιάς, Κώστη, Δομιανών και Προφήτη Ηλία Αγίας Τριάδος Κτημενίων, καθώς και στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Μάραθο.

[2475] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 314, πίν. 288.

[2476] Ό.π., 312 κ.ε., πίν. 172.

[2477] Ενδεικτικά, στην Ι.Μ. Κορώνας (Δεριζιώτης Λ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, πίν. 8), στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα Α., Οι ναοί, 149, πίν. 90α) και στην Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., ό.π., 314, πίν. 173).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

έργων της βυζαντινής περιόδου[2478], ενώ και στην μεταβυζαντινή θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως σπάνια, καθώς τα μοναδικά γνωστά παράλληλα εντοπίζονται στους Αγίους Αποστόλους Καστοριάς[2479], στην Ι.Μ. Ραβενίων[2480], στο κελλί του του Προδρόμου στις Καρυές Αγίου Όρους[2481], στο ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Αστρίτσας (1734) (εικ. 304) και στην Ι.Μ. Ξηροποτάμου[2482]. Από το σύνολο των απεικονίσεων του αρχαγγέλου στην περιοχή των Αγράφων διαφοροποιείται μόνο αυτή της Ι.Μ. Κώστη (εικ. 392). Εκεί ο Γαβριήλ εικονίζεται πάνοπλος, κινούμενος προς την πλευρά της θύρας, έχοντας υψωμένο με το αριστερό χέρι το ξίφος, σε κατεύθυνση αντίθετη της κίνησης του σώματός του, και κρατώντας με το άλλο τον κολεό. Η απεικόνιση του αρχαγγέλου με στρατιωτική περιβολή απαντά προηγουμένως, στην Ι.Μ. Ρεντίνας[2483], στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας Καστοριάς[2484] και στο παρεκκλήσιο των Αγίων Αναργύρων του Αγίου Γεωργίου Αγιάς (1706)[2485].

Οι Προπάτορες του Χριστού.

Στα εσωράχια των ανατολικών γωνιακών διαμερισμάτων εικονίζονται συνολικά οι ολόσωμες μορφές οκτώ προπατόρων. Όλοι αποδίδονται σε γεροντική ηλικία, με μακριές γενειάδες, φέροντας ιμάτιο και χιτώνα ή και ενδύματα δηλωτικά του αξιώματός τους και κρατώντας στα χέρια τους, ορισμένοι, τα χαρακτηριστικά αντικείμενα που τους συνοδεύουν σε ανάλογες παραστάσεις.

Οι απεικονίσεις των προπατόρων του Χριστού, γνωστές σε χειρόγραφα από τον 11ου αιώνα[2486], γνωρίζουν ιδιαίτερη διάδοση κατά την παλαιολόγεια περίοδο, καθώς θεωρήθηκαν ως μία ακόμη απόδειξη της Δαυϊδικής καταγωγής του Χριστού[2487]. Κατά τη μεταβυζαντινή εποχή, σε παρόμοια του μνημείου μας θέση απαντώνται σε καθολικά μονών, όπως στις Ι.Μ. Δοχειαρίου[2488], Μεγάλου Μετεώρου[2489], Δουσίκου και Πέτρας[2490], ενώ παρατηρούμε, από τον 17ο αιώνα και μία υποχώρηση της συχνότητας των απεικονίσεών τους.

[2478] Χαρακτηριστική είναι η παρόμοια απόδοση του αρχαγγέλου στην Κουμπελίδικη Καστοριάς (Πελεκανίδης Στ., Καστοριά, πίν. 108α, Μαυροπούλου - Τσιούμη Χρ., Κουμπελίδικη, 90, πίν. 52) και στο Πρωτάτο (Millet G., Athos, πίν. 30). Επίσης, βλ. παρόμοια απεικόνιση του αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Berende και στο ναό των Αποστόλων Πέτρου και Παύλου στο Veliko Tirnovo (Grabar A., Bulgarie, πίν. XLV a - b).

[2479] Στους Αγίους Αποστόλους Καστοριάς, με παρόμοιο εικονογραφικό τύπο αποδίδονται οι αρχάγγελοι Μιχαήλ και Ραφαήλ (Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, 77, πίν. 20α - β).

[2480] Γιακουμής Γ., Μονή Ραβενίων, πίν. 49.

[2481] Παλιούρας Α., Ο των ζωγράφων ελάχιστος Διονύσιος, πίν. 7.

[2482] Τσιγάρας Γ., Οι ζωγράφοι, 209, πίν. 147α.

[2483] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 314.

[2484] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 199, πίν. 90γ.

[2485] Η παράσταση είναι αδημοσίευτη. Για το ναό βλ. Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, 106 κ.ε.

[2486] Der Nersessiann S., Recherches, 113 κ.ε., πίν. 5, Παπαμαστοράκης Τ., Ο διάκοσμος του τρούλλου, 305 κ.ε., με σχετικά παραδείγματα και βιβλιογραφία.

[2487] Παπαμαστοράκης Τ., ό.π., 305 - 306, όπου και σχετικές αναφορές σε μνημεία της παλαιολόγειας περιόδου.

[2488] Millet G., ό.π., πίν. 224.1 - 2, 228.1, 230.1, 231.1.

[2489] Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 115, 117, 121.

[2490] Σδρόλια Στ., ό.π., 298 κ.ε.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Στο βορειοανατολικό σταυροθόλιο παριστάνονται σε ζεύγη οι Δίκαιοι **Νώε** («Ο ΔΙΚΑΙΟΣ ΝΩΕ») και **Λωτ** («Ο ΔΙΚΑΙΟΣ ΛΩΤ»), **Μελχισεδέκ** («Ο ΔΙΚΑΙΟΣ ΜΕΛΧΙΣΕΔΕΚ») και **Σαμουήλ** («Ο ΔΙΚΑΙΟΣ ΓΑΔ/Μ»). Ο Νώε (εικ. 250) κρατά στα χέρια το ομοίωμα της Κιβωτού, που τον συνοδεύει συνήθως σε κάθε απεικόνισή του[2491], ενώ ο Λωτ αναμμένο πυρσό. Ο Μελχισεδέκ (εικ. 251), ως συνήθως, με ενδυμασία ιερέα και στέμμα, κρατά δίσκο προσφορών[2492]. Ο έτερος του ζεύγους φέρει ιμάτιο και χιτώνα και κρατά ένα κέρας. Με μία πρώτη ανάγνωση της επιγραφής αυτή διαβάζεται ως «ΓΑΔ». Όμως, η απεικόνισή του με το κέρας του ελαίου δεν ανταποκρίνεται στην εικονογραφική παράδοση της μορφής του[2493], καθώς το αντικείμενο αυτό συνοδεύει τον προφήτη Σαμουήλ[2494]. Η πιθανότητα δε να εικονίζεται αντί του Γαδ ο Σαμουήλ και να έχει γίνει λάθος στην επιγραφή είναι αρκετά πιθανή, καθώς στο τρίτο γράμμα έχει επέλθει διόρθωση με αποτέλεσμα να φαίνεται ως «Μ», ενώ έχουν προεκταθεί προς τα έσω τα άκρα του πρώτου γράμματος και επιπλέον είναι δυσανάγνωστα άλλα δύο τουλάχιστον. Με βάση, λοιπόν, τα δεδομένα αυτά θα πρέπει να διαβαστεί η επιγραφή ως «ΣΑΜ(ΟΥΗΛ).

Στο βορειοανατολικό σταυροθόλιο παριστάνονται οι προπάτορες **Συθ** («Ο ΔΙΚΑΙΟΣ ΣΥΘ»), **Ισαάκ** («Ο ΔΙΚΑΙΟΣ ΙΣΑΑΚ»), **Ιακώβ** («Ο ΔΙΚΑΙΟΣ ΙΑΚΩΒ») και **Ααρών** («Ο ΔΙΚΑΙΟΣ ΑΑ(ΡΩΝ)»). Οι δύο πρώτοι (εικ. 252) φέρουν ακόσμητο χιτώνα και ιμάτιο και έχουν τα χέρια μπροστά στο στήθος σε στάση δέησης. Αντίθετα ο Ιακώβ (εικ. 253), με πολυτελή ενδυμασία αρχιερέα κρατά τη στάμνα με το μάννα, μία ακόμη προεικόνιση Θεοτόκου. Πρόκειται, όμως, για ένα αγγείο - σύμβολο που συνήθως κρατούν ο Μωυσής ή ο Ααρών[2495], ενώ και η ιερατική στολή δεν είναι σύμφωνη με την ιδιότητα του Ιακώβ αλλά με αυτήν του Ααρών[2496]. Στην περίπτωσή μας και με δεδομένο τον προσδιορισμό της ετέρας μορφής του ζεύγους ως τον Ααρών, πιστεύουμε ότι έγινε λάθος εκ μέρους του ζωγράφου στις επιγραφές, με αποτέλεσμα να αντιστραφούν αυτές ως προς τα πρόσωπα που προσδιορίζουν.

Στην περιοχή των Αγράφων συναντούμε ανεπτυγμένο κύκλο προπατόρων[2497] στον Άγιο Γεώργιο Ρεντίνας, στον Άγιο Ιωάννη Δρακότρυπας, στην Ι.Μ. Σπηλιάς, στην Ι.Μ. Βράχας και στην Ι.Μ. Δομιανών. Από τα μνημεία αυτά ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι παραστάσεις της Ι.Μ. Σπηλιάς, όπου εικονίζονται στο ανατολικό φουρνικό, περιβάλλοντας την μορφή του Παλαιού των Ημερών και αποτελώντας, με εικονογραφική έμφαση, το συνδετικό κρίκο μεταξύ της Παλαιάς και της Καινής Διαθήκης. Επίσης, στην Ι.Μ. Δομιανών παριστάνονται δώδεκα ολόσωμες μορφές Δικαίων γυ-

---

[2491] Το ίδιο προτείνει και η Ερμηνεία (73). Πρβλ. παρόμοια απεικόνιση του Νώε στην Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 299, πίν. 166 - 167) και στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ (Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 199, πίν. 102).

[2492] Για τον Μελχισεδέκ βλ. Παπαμαστοράκης Τ., Ο διάκοσμος του τρούλλου, 254, όπου και σχετικά παραδείγματα.

[2493] Ο Γαδ αναφέρεται από την Ερμηνεία (74) ως «*γέρων σγουροκέφαλος*», περιγραφή που δεν ταιριάζει στην εξεταζόμενη μορφή. Πρβλ. την μορφή του Γαδ στην Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., ό.π., 298, πίν. 160).

[2494] Μουρίκη Ντ., Αι Βιβλικαί προεικονίσεις, 226 κ.ε., Παπαμαστοράκης Τ., ό.π., 248, με σχετικά παραδείγματα. Επίσης, στην Ι.Μ. Πέτρας (ό.π., 299) και στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ (Σαμπανίκου Ε., ό.π., 199, πίν. 104).

[2495] Μουρίκη Ντ., Αι βιβλικαί προεικονίσεις, 218 κ.ε., Παπαμαστοράκης Τ., ό.π., 234 κ.ε.

[2496] Στην Ερμηνεία (76) προτείνεται η απεικόνιση του Ααρών με ιερατική στολή.

[2497] Στα περισσότερα των υπολοίπων μνημείων παριστάνονται αποσπασματικά δύο με τρεις προπάτορες, με συνηθέστερους τους Δανιήλ, Ισαάκ και Ιακώβ.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ναικών, αποτελώντας την μοναδική περίπτωση στην περιοχή των Αγράφων, όπου αντί των αρρένων προπατόρων εικονίζονται οι γυναίκες[2498].

Οι Θεοπάτορες.

Η απεικόνιση των προπατόρων του Χριστού ολοκληρώνεται με τους αγίους **Ιωακείμ και Άννα** («ΟΙ ΔΙΚΑΙΟΙ ΙΩΑΚΕΙΜ ΚΑΙ ΑΝΝΑ») οι οποίοι παριστάνονται στη ζώνη των ολόσωμων αγίων, στην ανατολική απόληξη του βόρειου τοίχου, δίπλα στο τέμπλο (εικ. 254). Στα δεξιά στέκεται η Άννα η οποία κρατά στην αγκαλιά την Παναγία και στρέφεται προς τα αριστερά, από όπου προσέρχεται ο Ιωακείμ που απλώνει τα χέρια να παραλάβει το παιδί.

Η τοποθέτηση των αγίων Ιωακείμ και Άννης στη ζώνη των ολόσωμων αγίων και μάλιστα κοντά στο τέμπλο είναι συνηθισμένη σε ναούς της μεταβυζαντινής εποχής[2499]. Η παράστασή μας, όμως, διαφοροποιείται σημαντικά, καθώς μαζί τους εικονίζεται και η Παναγία σε παιδική ηλικία. Πρόκειται για μία παράσταση απαντώμενη σποραδικά τόσο στην εντοίχια ζωγραφική, όσο και σε φορητές εικόνες[2500] και με παραπλήσιο πάντοτε εικονογραφικό τύπο[2501], ενώ εμπεριέχει το θεολογικό νόημα της συμμετοχής των τριών αυτών προσώπων στο Μυστήριο της Ενσάρκωσης[2502]. Εικονογραφικές λεπτομέρειες, όπως, η στάση της Άννας, η κίνηση του Ζαχαρία και η συνακόλουθη αντικίνηση της Παναγίας συνδέουν την παράστασή μας με συγκεκριμένο πρότυπο που είναι η φορητή εικόνα από το ναό του Αγίου Νικολάου του άρχοντα Κυρίτζη Καστοριάς (16ος αι.)[2503].

Με παρόμοιο τρόπο αποδίδεται το θέμα στις Ι.Μ. Σπηλιάς και Δροσάτου, καθώς και στον Άγιο Γεώργιο και τους Αγίους Αποστόλους Αγιάς[2504]. Επίσης, χωρίς όμως την Παναγία, εικονίζονται οι θεοπάτορες και στο ναό του Προδρόμου Δρακότρυπας συνοδευόμενοι από τους αγίους Ελισάβετ και Ζαχαρία.

Οι Απόστολοι.

Η ζώνη των ολόσωμων αγίων αρχίζει στο νότιο τοίχο (εικ. 255) με τους κορυφαίους των Αποστόλων **Πέτρο** («Ο ΑΓΙΟΣ ΠΕΤΡΟΣ») και **Παύλο** («Ο ΑΓΙΟΣ ΠΑΥΛΟΣ»). Εικονίζονται στραμμένοι ο ένας προς τον άλλον να κρατούν ομοίωμα ναού ενώ, επιπλέον, ο Πέτρος κλειστό ειλητό και κλειδί και ο Παύλος κώδικα και ξίφος, η λεπίδα του οποίου στηρίζεται στον ώμο του. Και οι δύο φέρουν χιτώνα και ιμάτιο και η κίνησή τους είναι σχεδόν στατική, με εξαίρεση το προτεταμένο δεξιό πόδι του Πέτρου.

[2498] Οι ζωγράφοι της Ι.Μ. Δομιανών ακολουθούν στην απεικόνισή τους τη σειρά αλλά και την περιγραφή της Ερμηνείας (76 - 77).

[2499] Ενδεικτικά, στο παρεκκλήσιο της Μαυριώτισσας Καστοριάς (Γούναρης Γ., Μαυριώτισσα, 53, πίν. 24β) και σε ικανό αριθμό ναών του 17ου αιώνα στην περιοχή των Αγράφων (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 301).

[2500] Μουρίκη Ντ., Η Παναγία και οι Θεοπάτορες, 31 κ.ε., με παραδείγματα από τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη.

[2501] Πρβλ. τους εικονογραφικούς τύπους των παραστάσεων της προηγούμενης υποσημείωσης, κύριο στοιχείο των οποίων αποτελεί η απεικόνιση της Παναγίας σε παιδική ηλικία.

[2502] Μουρίκη Ντ., Ό.π., 35.

[2503] Ό.π., 45, πίν. 27δ.

[2504] Κουμουλίδης Λ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, 108 και 57, πίν. 18 αντίστοιχα.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Η τοποθέτηση των δύο αποστόλων δίπλα στο τέμπλο[2505], τιμητική ως ιδρυτών της εκκλησίας, απαντά ήδη από τον 16ο αιώνα σε ναούς, όπως οι Άγιοι Απόστολοι Καστοριάς[2506], το παρεκκλήσιο του Προδρόμου της Ι.Μ. Σταυρονικήτα[2507], το παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ[2508], στην Ι.Μ. Περιβολής Λέσβου[2509] αλλά και σε ικανό αριθμό ναών του 17ου αιώνα στην περιοχή των Αγράφων[2510].

Τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά αλλά και η ενδυμασία των δύο αποστόλων είναι σύμφωνη με την εικονογραφική παράδοση αλλά και την Ερμηνεία[2511], είτε αυτοί εικονίζονται κατά μόνας, είτε ως ζεύγος. Η απεικόνισή τους δε να κρατούν μαζί ομοίωμα ναού είναι συχνή από τον 16ο αιώνα[2512], και παρά το γεγονός ότι αποδίδονται έτσι και όταν είναι πάτρωνες του ναού[2513], η δημιουργία της συγκεκριμένης απεικόνισης έχει ερμηνευθεί ως αποτέλεσμα της φιλενωτικής προπαγάνδας[2514]. Ορισμένες εικονογραφικές λεπτομέρειες, όπως η πρόταξη του δεξιού ποδιού του Πέτρου, τα κλειδιά που κρατά και κυρίως το ξίφος[2515] που έχει ο Παύλος παραπέμπουν σε συγκεκριμένο πρότυπο φορητής εικόνας, όπως αυτή που αποδίδεται στο Νικόλαο Ρίτζο[2516]. Στην περιο-

---

[2505] Η τοποθέτηση των ολόσωμων μορφών των κορυφαίων των αποστόλων ποικίλει στην μεταβυζαντινή εντοίχια ζωγραφική. Έτσι λοιπόν, είτε εικονίζονται δίπλα στο τέμπλο αλλά ένας σε κάθε πλευρά είτε πλαισιώνουν την κύρια θύρα του ναού είτε τοποθετούνται στους πεσσούς. Για την πρώτη περίπτωση βλ., ενδεικτικά, τις Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 115, 121), Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 217), Δουσίκου, Κορώνας, και Πέτρας (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 302, πίν. 170). Για την δεύτερη, την Παναγία Ρασιώτισσα Καστοριάς (Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, 146 - 147, πίν. 37β - 38β), την Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 101 - 102, πίν. 63 - 64), την Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 126 πίν. 52a - b) και τον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα Α., Οι ναοί, 156 - 157, πίν. 92α - β). Για την τρίτη περίπτωση βλ. τις Ι.Μ. Βαρλαάμ (Γούναρης Γ., ό.π., πίν. 38α, 39α) και Γηρομερίου (αδημοσίευτη παράσταση).

[2506] Γούναρης Γ., ό.π., 65 - 66, πίν. 12α.

[2507] Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, πίν. 221.

[2508] Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 206 κ.ε., πίν. 105.

[2509] Γούναρης Γ., Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, 137, πίν. 109α.

[2510] Σδρόλια Στ., ό.π., 303. Η συγγραφέας δεν προσδιορίζει τους ναούς στους οποίους οι δύο απόστολοι εικονίζονται ως ζεύγος.

[2511] Ερμηνεία, 150.

[2512] Ενδεικτικά, στους Αγίους Αποστόλους Καστοριάς, στις Ι.Μ. Δαμανδρίου (β΄ μισό 16ου αι.) (Γούναρης Γ., ό.π., 79, πίν. 50) και Περιβολής Λέσβου, στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ, στον άγιο Ιωάννη τον Θεολόγο Βραγγιανών (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 303) και στον Άγιο Γερμανό Πρεσπών (Πελεκανίδης Στ., Βυζαντινά μνημεία, 47, πίν. VI). Πρβλ., επίσης, τη φορητή εικόνα της Πάτμου (±1600) (Χατζηδάκης Μ., Πάτμος, 159, πίν. 170).

[2513] Ενδεικτική είναι η περίπτωση των Αγίων Αποστόλων Καστοριάς (Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, 65 - 66, πίν. 12α). Για το θέμα βλ., επίσης, Γούναρης Γ., Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, 79, 137.

[2514] Pallas D., Passion, 280 κ.ε., Τριανταφυλλόπουλος Δ., Θρησκευτικοί ανταγωνισμοί, 221, Vassilaki M., A Cretan Icon, 418 κ.ε., με προηγούμενη βιβλιογραφία.

[2515] Για την προέλευση του ξίφους από τη δυτική τέχνη βλ., Vassilaki M., ό.π., 418, υποσ. 58, Χατζηδάκη Ν., Από τον Χάνδακα, 80.

[2516] Χατζηδάκη Ν., Από τον Χάνδακα, 76 κ.ε., πίν. 16. Βλ., επίσης την φορητή εικόνα της Κέρκυρας (τέλη 16ου - αρχές 17ου αι.) (Βοκοτόπουλος Π., Εικόνες της Κέρκυρας, 95 - 96, πίν. 176, όπου αναφορά και σε άλλες φορητές εικόνες) και αυτήν του Βίκτωρα (Χατζηδάκης Μ., Έλληνες ζωγράφοι, 195, πίν. 52).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

χή δε της Θεσσαλίας είναι γνωστή μόνο μία ακόμη παρόμοια απεικόνιση, στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης.

Σε αρκετά, όμως, μνημεία της περιοχής των Αγράφων[2517] οι Κορυφαίοι των Αποστόλων, εικονίζονται δίπλα στο τέμπλο και αποδίδονται με παραπλήσιο εικονογραφικό τύπο, που είναι και ο συνηθέστερος, χαρακτηριστικό του οποίου αποτελεί η απουσία του ξίφους του Παύλου. Επίσης, ως ζεύγος παριστάνονται και στις Ι.Μ. Σπηλιάς και Δροσάτου με τη διαφορά ότι δεν κρατούν ομοίωμα ναού, ενώ ο Παύλος φέρει και το ξίφος. Τέλος, στην Ι.Μ. Βράχας (εικ. 407) παριστάνονται στα εσωράχια των τόξων που στηρίζουν τον τρούλλο κρατώντας και οι δύο κλειστό ευαγγέλιο.

Ο απόστολος Ανδρέας («Ο ΑΓΙΟΣ ΑΝΔΡΑΙΑΣ ὁ πρωτόκλητος») εικονίζεται δίπλα στους Πέτρο και Παύλο (εικ. 255). Φέρει χιτώνα και ιμάτιο, ευλογεί με το δεξιό του χέρι, ενώ στο αριστερό κρατά ανεπτυγμένο ειλητό με δυσανάγνωστο περιεχόμενο.

Η τοποθέτηση του αποστόλου κοντά στο τέμπλο και σε αντιστοιχία με την απέναντι πλευρά, όπου εικονίζεται ο ευαγγελιστής Ιωάννης, είναι συχνή στα μεγάλα καθολικά μονών του 16ου αιώνα, όπως αυτά των Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου[2518], Δοχειαρίου,[2519] Δουσίκου, Κορώνας[2520] και Περιβολής Λέσβου[2521]. Τα φυσιογνωμικά του χαρακτηριστικά είναι σύμφωνα με την Ερμηνεία[2522] αλλά και με προηγούμενες απεικονίσεις του, ενώ η ενδυμασία του, με το πορφυρό ιμάτιο και τον πρασινωπό χιτώνα[2523], καθώς και η στάση του σώματός του, με την ελαφρά προβολή του ενός ποδιού απαντώνται ήδη από τον 16ο αιώνα[2524]. Με τα ίδια χαρακτηριστικά αποδίδεται, επίσης, στην Κοίμηση Βατσουνιάς, στον Άγιο Γεώργιο Ρεντίνας, στην Αγία Παρασκευή Πετροχωρίου καθώς και στις Ι.Μ. Κώστη, Βράχας (εικ. 407) και Δομιανών.

Σε παρόμοια θέση με τον απόστολο Ανδρέα αλλά στο βόρειο τοίχο, δίπλα στους Θεοπάτορες Ιωακείμ και Άννα (εικ. 254) εικονίζεται ο ευαγγελιστής **Ιωάννης** («Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ ὁ θεολόγος»). Είναι μετωπικός, φέρει χιτώνα και ιμάτιο, ενώ κρατά και με τα δυό του χέρια κλειστό ευαγγέλιο.

Η απεικόνιση του ευαγγελιστή μεταξύ των ολόσωμων αγίων έλκει την καταγωγή από την παλαιολόγεια μνημειακή ζωγραφική[2525]. Κατά την μεταβυζαντινή εποχή τον συναντούμε σε μνη-

---

[2517] Πρόκειται για την Κοίμηση Βατσουνιάς, τον Άγιο Γεώργιο Ρεντίνας, την Ι.Μ. Φραγκίστας, την Αγία Παρασκευή Πετροχωρίου, το παρεκκλήσιο των Αποστόλων της Ι.Μ. Ρεντίνας και τις Ι.Μ. Κώστη και Δομιανών.

[2518] Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 115.

[2519] Millet G., Athos, πίν. 217, Παλιούρας Α., Οι τοιχογραφίες, 295.

[2520] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 302.

[2521] Γούναρης Γ., Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, 137 - 138.

[2522] Ερμηνεία, 151.

[2523] Τα χρώματα αυτά των ενδυμάτων του αποστόλου είναι και τα πλέον συνήθη στις σωζόμενες απεικονίσεις του (Χατζηδάκη Ν., Συλλογή Βελιμέζη, 230).

[2524] Ενδεικτικά βλ. την φορητή εικόνα του Μιχαήλ Δαμασκηνού(;) (Βοκοτόπουλος Π., Εικόνες της Κέρκυρας, 54 - 56, πίν. 136α) και την αποτειχισμένη τοιχογραφία από το ναό της Αγίας Αικατερίνης, σήμερα στο Μουσείο Ζακύνθου (Μυλωνά Ζ., Μουσείο Ζακύνθου, 195, εικ. σελ. 195). Επίσης, Χατζηδάκη Ν., ό.π., 228 κ.ε., πίν. 138, όπου αναφορά και σε άλλες φορητές εικόνες.

[2525] Για παράδειγμα, στην Ι.Μ. Χιλανδαρίου (Millet G., Athos, πίν. 75.3) και στο Poganovo (Garidis M., La peinture murale, πίν. 105).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

μεία όπως τα καθολικά των Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου, Δουσίκου, Κορώνας[2526] και Περιβολής Λέσβου[2527], το παρεκκλήσιο του Προδρόμου της Ι.Μ. Σταυρονικήτα[2528], καθώς επίσης και στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου Μαυριώτισσας[2529] και στο ναό των Εισοδίων του Τσιατσαπά Καστοριάς[2530]. Η μετωπική στάση του αγίου ακολουθεί πρότυπα ζωγράφων της Κρητικής Σχολής, καθώς στην περιοχή της Μακεδονίας εικονίζεται,συνήθως, με στροφή τριών τετάρτων[2531].

Στην περιοχή των Αγράφων, η συγκεκριμένη απεικόνιση του αποστόλου δεν χαρακτηρίζεται από τη συχνότητά της, καθώς απαντάται μόνο στην Κοίμηση Βατσουνιάς, στον Άγιο Γεώργιο Ρεντίνας και στις Ι.Μ. Αν. Φραγκίστας, Βράχας, Κώστη και Δομιανών, σε στάση παρόμοια της παράστασής μας.

Οι Ισαπόστολοι άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη.

Οι Ισαπόστολοι εικονίζονται στο δυτικό τοίχο, δεξιά της εισόδου (εικ. 256). Ο **άγιος Κωνσταντίνος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ») φέρει στέμμα, πορφυρή δαλματική, διάλιθο λώρο και κάπα επενδυμένη με γούνα, ενώ κρατά στο δεξιό χέρι σκήπτρο. Η αγία **Ελένη** («Η ΑΓΙΑ ΕΛΕΝΗ»), σε γεροντική ηλικία, φέρει και αυτή στέμμα, επάνω από την καλύπτρα της κεφαλής, δαλματική, λώρο και πορφυρό μανδύα που στερεώνεται στο ύψος του ώμου. Και οι δύο μορφές είναι ελαφρά στραμμένες προς το διάλιθο σταυρό, τον οποίο κρατά σταθερά ο άγιος Κωνσταντίνος, ενώ η αγία Ελένη, πιο ελαφρά από μπροστά.

Η τοποθέτηση των δύο αγίων στο βόρειο τμήμα του δυτικού τοίχου του ναού είναι και η πλέον συνηθισμένη στη μεταβυζαντινή ζωγραφική και σύμφωνη με την Ερμηνεία[2532]. Παρόλο που η απεικόνιση του ζεύγους των αγίων είναι σχετικά τυποποιημένη[2533], επιμέρους λεπτομέρειες στις στάσεις και στα ενδύματα μπορούν να προσδιορίσουν συγκεκριμένα πρότυπα. Έτσι, λοιπόν, η στάση των μορφών, που στρέφονται προς το σταυρό, διαφοροποιείται από τη συνήθη μετωπική απεικόνισή τους[2534] και απαντάται, αν και όχι συχνά, τόσο στην εντοίχια ζωγραφική[2535], όσο και σε φορητές εικόνες[2536] και χαρακτικά[2537]. Επίσης, ο με γούνινη επένδυση, μανδύας του αγίου

[2526] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 302.

[2527] Γούναρης Γ., Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, 141, πίν. 113α. Ο απόστολος εικονίζεται στη ζώνη των ολόσωμων αγίων του νάρθηκα.

[2528] Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, 61, πίν. 220.

[2529] Γούναρης Γ., Μαυριώτισσα, 53. Ο συγγραφέας δε διευκρινίζει τη στάση του αγίου.

[2530] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 202, πίν. 86α.

[2531] Χαρακτηριστική είναι η στάση του αγίου στην Ι.Μ. Χιλανδαρίου, στο Poganovo, στην Ι.Μ. Περιβολής Λέσβου και στο ναό των Εισοδίων «του Τσιατσαπά» Καστοριάς.

[2532] Ερμηνεία, 273.

[2533] Τούρτα Α., Οι ναοί, 155.

[2534] Ενδεικτικά, στις Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 101, πίν. 63), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 153) και στο ναό της Παναγίας του άρχοντα Αποστολάκη Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., ό.π., 202, πίν. 92β).

[2535] Στο ναό της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος στα Παπιανά Λέσβου (Γούναρης Γ., Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, 190). Βλ., επίσης την παράσταση της Ι.Μ. Φιλοθέου (Τσιγάρας Γ., Οι ζωγράφοι, 207, πίν. 177α - β).

[2536] Βλ. φορητή εικόνα Μακεδονικού εργαστηρίου (17ος αι.) της Συλλογής Οικονομοπούλου (Μπαλτογιάννη Χρ., Συλλογή Οικονομοπούλου, πίν. 192).

[2537] Παπαστράτου Ντ., Χάρτινες εικόνες, 303 κ.ε.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Κωνσταντίνου, εικονογραφική εξέλιξη του μανδύα που φέρει σε ορισμένες παραστάσεις του 16ου και 17ου αιώνα[2538], μιμείται το σύγχρονο ένδυμα των ανώτερων κοινωνικά στρωμάτων[2539]. Ως προς την αγία Ελένη, η απεικόνιση του προσώπου της με ρυτίδες απαντά κυρίως στο βόρειο ελληνικό χώρο, όπως άλλωστε και η λευκή καλύπτρα της κεφαλής[2540]. Η απεικόνιση, τέλος, του σταυρού κοσμημένου με λίθους απαντάται σε αρκετές μεταβυζαντινές παραστάσεις, χωρίς να μπορεί να αποδοθεί σε επιρροή κάποιας συγκεκριμένης Σχολής[2541].

Με παρόμοιο εικονογραφικό τύπο αποδίδονται οι άγιοι στις Ι.Μ. Σπηλιάς και Δροσάτου, στην Κοίμηση Αστρίτσας[2542], στον Άγιο Γεώργιο και στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς[2543], καθώς και στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης.

Από τα υπόλοιπα μνημεία της περιοχής ξεχωρίζουν οι παραστάσεις των Ι.Μ. Φραγκίστας, Κώστη (εικ. 393) και Βράχας[2544] (εικ. 412), στις οποίες προστίθεται στην ενδυμασία της αγίας Ελένης και το «θωράκιον»[2545], ενδυματολογικό στοιχείο της βυζαντινής περιόδου, που σποραδικά επανέρχεται στη ζωγραφική από το 16ο αιώνα[2546], ενώ κατά τον 17ο είναι γνωστή η χρησιμοποίησή του μόνο στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας Καστοριάς[2547]. Επίσης, στην Ι.Μ. Δομιανών και στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Μάραθο παρατηρούμε αντιστροφή των προσώπων, εικονογραφικός τύπος απαντώμενος, κυρίως, στην περιοχή της Καστοριάς[2548].

[2538] Ενδεικτικά, στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 101, πίν. 63), στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 126, πίν. 52a), στην Παναγία Ρασιώτισσα (Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, 146, πίν. 37α) και στον Άγιο Νικόλαο του άρχοντα Θωμανού Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 203, πίν. 89β), καθώς και στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα Α., Οι ναοί, 155, πίν. 92α).

[2539] Πρβλ. τα ενδύματα των κτητόρων της Ι.Μ. Ρεντίνας (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, πίν. 8).

[2540] Για παράδειγμα, στη Zica (Millet - Frolow, Yougoslavie I, πίν. 62.4), στους Αγίους Αποστόλους και στην Παναγία Ρασιώτισσα Καστοριάς (Γούναρης Γ., ό.π., 73, πίν. 17β και 146, πίν. 37α αντίστοιχα), στην Ι.Μ. Βουλκάνου (Καλοκύρης Κ., Βυζαντιναί εκκλησίαι, πίν. 77β) και στην Παναγία του άρχοντα Αποστολάκη Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., ό.π., 202, πίν. 92β). Επίσης, με γήρας εικονίζεται η αγία και σε έργα της Κρητικής Σχολής, όπως στην Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 153) αλλά και σε φορητή εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών (β΄ μισό 17ου αι.) (Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μ., Εικόνες, 254, εικ. σελ. 255).

[2541] Βλ. τη διακόσμηση του σταυρού στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών, στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας, στις Ι.Μ. Αναπαυσά (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, πίν. 71β, Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 235) και Μεγάλου Μετεώρου και στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας.

[2542] Αδημοσίευτη παράσταση.

[2543] Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, 108 και 55, πίν. 5 αντίστοιχα.

[2544] Και στα τρία αυτά μνημεία, επάνω στο σταυρό έχουν τοποθετηθεί τέσσερα καρφιά, εικονογραφική λεπτομέρεια που απαντάται προηγουμένως στους Αγίους Αποστόλους Καστοριάς.

[2545] Για το «θωράκιον» βλ. Σωτηρίου Μ., Το λεγόμενον θωράκιον, 524 κ.ε., Vojvodic D., The Crossed Diadem and the «Thorakion», 259 κ.ε.

[2546] Ενδεικτικά, στις Ι.Μ. Αναπαυσά (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., ό.π., 101, πίν.71β, Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., ό.π., εικ. σελ. 235), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., ό.π., εικ. σελ. 153) και Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., ό.π., 101, πίν. 63), καθώς και στην Παναγία Ρασιώτισσα Καστοριάς (Γούναρης Γ., ό.π., 146, πίν. 37α).

[2547] Παϊσίδου Μ., ό.π., 204 - 205.

[2548] Πρβλ. την παράσταση στον Άγιο Στέφανο του ιερέως Θεοδώρου Λημναιώτου (11ος - 12ος αι.) (Πελεκανίδης Στ., Καστοριά, πίν. 98α), στην Παναγία Μαυριώτισσα (Πελεκανίδης Στ.. - Χατζηδάκης Μ., Καστοριά, 76 κ.ε., πίν. 14) και

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΟΙ ΣΤΡΑΤΙΩΤΙΚΟΙ ΑΓΙΟΙ.

Συνολικά εικονίζονται στους χορούς δώδεκα στρατιωτικοί άγιοι[2549], κοινό χαρακτηριστικό των οποίων αποτελούν οι πολυτελείς κοσμικές ενδυμασίες που φέρουν. Η απεικόνιση των περισσοτέρων εξ αυτών με μη στρατιωτική εξάρτηση απαντάται για πρώτη φορά στην παλαιολόγεια τέχνη[2550], για να εξαπλωθεί στη συνέχεια στην περιοχή της Αχρίδας μέχρι και τη νότιο Ελλάδα[2551], ενώ κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο η συγκεκριμένη απόδοση γενικεύεται[2552].

Όλοι, με εξαίρεση τον άγιο Μερκούριο, φέρουν βαρύτιμα κοσμικά ενδύματα και μανδύα με γούνινη επένδυση[2553]. Επίσης, εκτός από το σταυρό που κρατούν, μερικοί φέρουν και ξίφος ή λόγχη[2554]. Η απεικόνιση αυτή των αγίων με κοσμικά ενδύματα και όπλο απαντάται, αν και σπάνια στην παλαιολόγεια τέχνη[2555], ενώ κατά την μεταβυζαντινή αρκετά συχνότερα, κυρίως σε έργα της Βορειοδυτικής Ελλάδος και των όμορων αυτής περιοχών[2556], χωρίς να υπάρχει, ωστόσο, μία

στην Παναγία Ρασιώτισσα Καστοριάς (Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, 146, πίν. 37α) αλλά και στο Fagaras της Ρουμανίας (1698) (Stefanescu I., Contribution, πίν. IX.2).

[2549] Για τους στρατιωτικούς αγίους βλ. Markovic M., Military Saints, 567 κ.ε.

[2550] Στην Μονή Χώρας (Underwood P., kariye Djami, 252 - 253, πίν. 304 - 305), στη Sopocani (Millet - Frolow, Yougoslavie 1, πίν. 57.1) και στη Zica (Millet - Frolow, Yougoslavie II, πίν. 40.2).

[2551] Ενδεικτικά, στο ναό των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης Αχρίδας (Subotic G., Saints Constantin et Helene, σχ. 8) και στον Άγιο Γεώργιο Λογκανίκου Λακωνίας (1374) (Chassoura O., Longanikos, 192 κ.ε., πίν. 44 - 46).

[2552] Για παράδειγμα, στις Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 98, πίν. 60) και Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 110, πίν. 42), στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou A., Les peintures, 122 κ.ε., πίν. 47a - 50b), στις Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας, Διονυσίου, Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 137.2, 203.1 - 2 και 217.1 αντίστοιχα), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 117 και 121), Βαρλαάμ (Μιχαϊλίδης Μ., Νέα στοιχεία, πίν. 10), Δουσίκου(αδημοσίευτη παράσταση) και Κορώνας (Δεριζιώτης Λ., Πρώτη «επίσκεψις», πίν. 4). Επίσης, σε ναούς του 17ου αιώνα στην Καστοριά (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 210 κ.ε.), στο παλαιό καθολικό της Ι.Μ. Αγίου Στεφάνου (Vitaliotis I., Saint Etienne, πίν. 152 - 154), στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας και στον Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου (Τούρτα Α., Οι ναοί, 150 κ.ε.), στην Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 304 κ.ε., όπου αναφορά και σε άλλους ναούς της περιοχής των Αγράφων), καθώς και στην Ι.Μ. Γόλας (1632) (Κατσουλάκος Θ. - Ασημομύτης Β., Το μοναστήρι, πίν. ζ΄). Θα πρέπει, ωστόσο να σημειωθεί ότι από τα προαναφερθέντα έργα, στις Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών, Ντίλιου και Μεγίστης Λαύρας αλλά και στους ναούς της Καστοριάς οι στρατιωτικοί άγιοι με αρχοντική ενδυμασία απαντούν σποραδικά και δεν αποτελούν τον κυρίαρχο τρόπο απόδοσης των αγίων αυτών στα συγκεκριμένα μνημεία.

[2553] Η γούνινη επένδυση του μανδύα των αγίων εισάγεται στην μεταβυζαντινή εντοίχια ζωγραφική με το έργο του Φράγκου Κονταρή στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας και απαντάται στα επόμενα χρόνια στην περιοχή της Κεντρικής και Βορειοδυτικής Ελλάδος (βλ. παραπάνω, στην παράσταση των αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης, σελ. 284).

[2554] Πρόκειται για τους αγίους Θεόδωρο το Στρατηλάτη, Προκόπιο, Αρτέμιο, Δημήτριο και Νέστορα.

[2555] Για παράδειγμα στο Kuceviste (πρίν το 1337) (Markovic M., ό.π., πίν. 48) και στον Άγιο Γεώργιο Βουνού Καστοριάς (Τσιγαρίδας Γ., Τοιχογραφίες Παλαιολόγων, 219, πίν. 142).

[2556] Ενδεικτικά βλ. τους αγίους Αρτέμιο και Μαρτύριο στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., ό.π., 98, πίν. 13), έναν αταύτιστο άγιο και τον άγιο Αρτέμιο ή Νικήτα στην Ι.Μ. Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., ό.π., 110, πίν. 42), τον άγιο Αρτέμιο στην Παναγία Ρασιώτισσα Καστοριάς (Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, 149, πίν. 40β), έναν αδιάγνωστο στην Ι.Μ. Βαρλαάμ (Μιχαϊλίδης Μ., Νέα στοιχεία, πίν. 10), τον άγιο Αρτέμιο στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., ό.π., 219, πίν. 55α), και τον άγιο Δημήτριο σε ναούς του 17ου αιώνα στην περιοχή των Αγράφων, όπως στις Ι.Μ. Ρεντίνας (Οικονόμου Γ., Ρεντίνα, πίν. 21, Σδρόλια Στ., ό.π., 308, πίν. 289), Σπηλιάς (παλαιό καθολικό) και Προφήτη Ηλία Πετροχωρίου (Σδρόλια Στ., ό.π., 308, πίν. 305 και 306 αντίστοιχα).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

σταθερή ομάδα αγίων με παρόμοια απόδοση. Επίσης, θα μπορούσαμε να παρατηρήσουμε ότι οι απεικονιζόμενοι με κοσμική ενδυμασία και όπλο στρατιωτικοί άγιοι, συνήθως, συνοδεύονται από το όπλο που κρατούν σε απεικονίσεις τους με στρατιωτική εξάρτηση[2557].

Ο άγιος Γεώργιος («Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ»).

Φορά χιτώνα (εικ. 257), ιμάτιο και μανδύα με γούνινη επένδυση, τμήμα του οποίου κρατά με το αριστερό χέρι, ενώ στο δεξιό σταυρό. Η απόδοση του αγίου σε παραπλήσια στάση είναι αρκετά συχνή αλλά ειδικότερα η κίνησή του να συγκρατεί τον πολυτελή μανδύα απαντάται προηγουμένως στο παλαιό καθολικό της Ι.Μ. Αγίου Στεφάνου[2558] και στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ[2559].

Στα περισσότερα μνημεία της περιοχής ο άγιος εικονίζεται με παρόμοια στάση και ενδύματα. Μόνο στον Άγιο Γεώργιο Ρεντίνας, στην Ι.Μ. Αν. Φραγκίστας και στο παρεκκλήσιο του Τιμίου Σταυρού της Ι.Μ. Ρεντίνας φέρει στρατιωτική εξάρτηση. Μάλιστα στο πρώτο μνημείο αποδίδεται καθιστός σε θρόνο, στην ανατολική απόληξη του βόρειου τοίχου, δίπλα στο τέμπλο, καθώς είναι ο τιμώμενος άγιος του ναού. Πρόκειται για μία απεικόνιση ένθρονου πάτρωνα ναού, που δεν απαντάται συχνά στην εντοίχια ζωγραφική[2560]. Επίσης, στην Ι.Μ. Αν. Φραγκίστας (εικ. 430), η στρατιωτική εξάρτηση του αγίου, με τη διπλή φαρέτρα και τον κεφαλοθραύστη, σε συνδυασμό με τη συνολική στάση του σώματός του έλκει την καταγωγή από παραστάσεις άλλων στρατιωτικών αγίων, απαντώμενες ήδη τον 15ο αιώνα, όπως, για παράδειγμα αυτές του αγίου Νικήτα στον ομώνυμο ναό στο Cucer[2561], του αγίου Δημητρίου σε φορητή εικόνα της Συλλογής Οικονομόπουλου[2562], του αγίου Θεοδώρου του Τήρωνος στην Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας[2563], του αγίου Ευσταθίου

[2557] Ενδεικτική είναι η απεικόνιση του αγίου Μερκουρίου στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας (Semoglou A., Saint Nicolas, πίν. 63b).

[2558] Vitaliotis I., Saint Etienne, πίν. 154.

[2559] Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 208, πίν. 106.

[2560] Για το θέμα των ένθρονων στρατιωτικών αγίων βλ., Dumitrescu A., Les saints militaires siegeant, 48 κ.ε. Πρβλ. Παρόμοια απεικόνιση του αγίου Γεωργίου στον ομώνυμο ναό Βουνού Καστοριάς (1385) (Τσιγαρίδας Ε., Τοιχογραφίες Παλαιολόγων, 222, πίν. 132), στον ομώνυμο ναό στο Λογκανίκο Λακωνίας (Chassoura O., Longanikos, 186 κ.ε., πίν. 43) και στην Ι.Μ. Ξενοφώντος (Millet G., Athos, πίν. 178.4, Παλιούρας Α., Σύναξη καλλιτεχνών, πίν. XI). Επίσης, πρβλ. παραπλήσια απεικόνιση του αγίου Δημητρίου στον ομώνυμο ναό της Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 212, πίν. 95α), του αγίου Μηνά στον ομώνυμο ναό στο Μονοδένδρι (Τούρτα Α., Οι ναοί, 153, πίν. 96β), του αγίου Νικολάου στον ομώνυμο ναό της Βίτσας (ό.π., 149, πίν. 90α) και του αγίου Δημητρίου στον ομώνυμο ναό στον Αετό Αιτωλοακαρνανίας (1713) (Παλιούρας Α., Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία, 330, πίν. 331). Για τη συνήθεια που επιχωριάζει στο βόρειο ελληνικό χώρο και σποραδικά στο θεσσαλικό, να εικονίζεται, δηλαδή, ο πάτρωνας άγιος του ναού δίπλα στο τέμπλο, βλ. Ξυγγόπουλος Α., Τα μνημεία των Σερβίων, 62 - 63, Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, 66, Τούρτα Α., ό.π., 149, Κουκιάρης Σ., Η θέση του επώνυμου αγίου, 113 κ.ε, Vitaliotis I., ό.π., 437 κ.ε., με αναφορά σε ναούς της Θεσσαλίας, και Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 23, με αναφορά σε δύο ναούς του 17ου αιώνα στην περιοχή των Αγράφων.

[2561] Millet - Frolow, Yougoslavie III, πίν. 47.4.

[2562] Μπαλτογιάννη Χρ., Συλλογή Οικονομόπουλου, 19 - 20, πίν. 6.

[2563] Millet G., Athos, πίν. 139.4.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

στην Ι.Μ. Σταυρονικήτα[2564] αλλά και της παραπλήσιας του αγίου Σεργίου, έργο του Μιχαήλ Δαμασκηνού, σε φορητή εικόνα της Κέρκυρα[2565].

Ο άγιος Θεόδωρος ο Στρατηλάτης («Ο ΑΓΙΟΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ ὁ στρατηλάτης»).

Φέρει και αυτός (εικ. 257), όπως και ο άγιος Γεώργιος, πολυτελή κοσμικά ενδύματα με τη διαφορά ότι εκτός από το σταυρό κρατά στο άλλο χέρι και δόρυ. Η απεικόνιση του αγίου, με εξαίρεση το δόρυ, που αποτελεί στοιχείο της στρατιωτικής του εξάρτησης, όταν εικονίζεται κατ' αυτόν τον τρόπο[2566], είναι πολύ συχνή[2567], ενώ ο μανδύας που φορά είναι όμοιος αυτού του αγίου Κωνσταντίνου. Μάλιστα, η ομοιότητα της συνολικής του απόδοσης με την αντίστοιχη απεικόνισή του στο καθολικό της Ι.Μ. Πέτρας (φάση 1789)[2568] μαρτυρεί την ύπαρξη κοινού προτύπου το οποίο ανάγεται τουλάχιστον στις αρχές του 17ου αιώνα, όπως δείχνει η παραπλήσια απόδοσή του στο ναό της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος στα Παπιανά Λέσβου (1600)[2569]. Με παρόμοιο τρόπο αποδίδεται, ο άγιος, με εξαίρεση το όπλο, στους περισσότερους ναούς των Αγράφων, τόσο σύγχρονους[2570] (εικ. 414, 447, 453), όσο και του προηγούμενου αιώνα[2571].

Ο άγιος Αρτέμιος («Ο ΑΓΙΟΣ ΑΡΤΕΜΙΟΣ»).

Ο άγιος (εικ. 257), με πρόσωπο «ὅμοιον τοῦ Χριστοῦ το εἶδος»[2572] εικονίζεται με πολυτελή ενδύματα και μανδύα και κρατώντας το σταυρό με τα δυό του χέρια. Η απόδοση της μορφής του αγίου, με την απόληξη της κόμης να στρέφεται στη μία μόνο πλευρά των ώμων προσγράφεται στην παράδοση της Κρητικής Σχολής[2573], καθώς σε αυτήν της Βορειοδυτικής Ελλάδος, συνήθως, αποδίδεται συμμετρικά πίσω από το λαιμό του αγίου[2574]. Η κίνησή του να κρατά το σταυρό με τα δυό του χέρια διασπά τη μονότονη επανάληψη παρόμοιων στάσεων εκ μέρους των αγίων και απαν-

[2564] Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, πίν. 158.

[2565] Βοκοτόπουλος Π., Εικόνες της Κέρκυρας, 48 - 50, πίν. 26.

[2566] Ενδεικτικά, στις Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 67α) και Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., ό.π., πίν. 167), καθώς και στην Παναγία Ρασιώτισσα Καστοριάς (Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, 149, πίν. 40β).

[2567] Πρβλ. τις απεικονίσεις του αγίου στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, πίν. 49b), στην Ι.Μ. Κορώνας (Δεριζιώτης Λ., Πρώτη «επίσκεψις», πίν. 4) και στην Παναγία του άρχοντα Αποστολάκη Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 209, πίν. 94β).

[2568] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, πίν. 174.

[2569] Γούναρης Γ., Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, πίν. 139α.

[2570] Μόνο στην Κοίμηση Πετροχωρίου ο άγιος φέρει και σπαθί.

[2571] Σδρόλια Στ., ό.π., 307.

[2572] Ερμηνεία, 157.

[2573] Βλ. τις απεικονίσεις του αγίου στις Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 121), Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., ό.π., πίν. 155) και Δοχειαρίου (Millet G., ό.π., πίν. 203.2). Επίσης, στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα Α., Οι ναοί, 159 - 160, πίν. 94α) και στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισας Θεολογίνας Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., ό.π., 219, πίν. 55α).

[2574] Ενδεικτικά, στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., ό.π., πίν. 60), στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., ό.π., πίν. 47b), στην Ι.Μ. Κορώνας (αδημοσίευτη παράσταση) και στον Άγιο Δημήτριο Ελεούσας Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., ό.π., 208, πίν. 94β).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

τάται προηγουμένως και στην απεικόνιση του αγίου Θεοδώρου του Τύρωνος στην Ι.Μ. Πέτρας[2575]. Με παρόμοιο τρόπο απεικονίζεται στο σύνολο των ναών του 18ου αιώνα στην περιοχή των Αγράφων, μη διαφοροποιούμενος από προγενέστερες απεικονίσεις, κύριο χαρακτηριστικό των οποίων αποτελεί η πολυτελής κοσμική ενδυμασία του[2576].

Ο άγιος Ιάκωβος ο Πέρσης («...»).

Εικονίζεται με πολυτελή ενδυμασία (εικ. 258), διάλιθο χρυσό λώρο, μανδύα που συγκρατεί εμπρός με το αριστερό του χέρι και το χαρακτηριστικό κάλυμμα της κεφαλής. Κρατεί δε με το δεξιό χέρι σταυρό, σήμερα κατεστραμμένο.

Η απεικόνιση του αγίου ως μάρτυρα συναντάται αν και σπάνια ήδη από τη βυζαντινή εποχή[2577], ενώ στη μεταβυζαντινή είναι συχνότερη. Η κίνησή του να κρατά εμπρός μέρος του μανδύα, κάτι που παρατηρούμε και σε άλλους αγίους, απαντάται προηγουμένως στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας, στις Ι.Μ. Σταυρονικήτα Μεγάλου Μετεώρου, Ρουσάνου και Δουσίκου[2578], στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας Καστοριάς[2579] και στον Άγιο Γεώργιο Αγράφων[2580]. Με παρόμοιο τρόπο αποδίδεται ο άγιος και στα υπόλοιπα μνημεία της περιοχής (εικ. 431).

Ο άγιος Προκόπιος («Ο ΑΓΙΟΣ ΠΡΟΚΟΠΙΟΣ»).

Ο άγιος (εικ. 258) αποδίδεται με σχετική κίνηση, φέρει χιτώνα και μανδύα και ανασύρει το ξίφος από τον κολεό, που κρατά με το αριστερό χέρι. Η απεικόνιση του αγίου ως μάρτυρα απαντάται αρκετά συχνά κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο[2581]. Η ύπαρξη του ξίφους και η κίνηση του να το ανασύρει από τον κολεό[2582] απαντάται προηγουμένως σε απεικονίσεις του αγίου με στρατιωτική εξάρτηση, όπως, στην Ι.Μ. Βαρλαάμ, στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης[2583] και στην Μονή Caluiu[2584]. Από τα υπόλοιπα μνημεία της περιοχής με κοσμικά ενδύματα, σταυρό και ξίφος εικονίζεται ο άγιος Προκόπιος στην Κοίμηση Κερασοχωρίου, στην Ι.Μ. Αν. Φραγκίστας (εικ. 431) και στην Κοίμηση Πετροχωρίου, ενώ στην Αγία Παρασκευή Πετροχωρίου και στην Ι.Μ. Κώ-

[2575] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, πίν. 176.

[2576] Στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, πίν. 47b), στην Ι.Μ. Διονυσίου (Millet G., Athos, πίν. 203.2), στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας (Semoglou A., Saint Nicolas, πίν. 56α) και στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα Α., Οι ναοί, 159, πίν. 94α).

[2577] Ενδεικτικά στη Zica (Millet - Frolow, Yougoslavie I, πίν. 57.1) και στο Staro Nagoritsino (Millet - Frolow, Yougoslavie III, πίν. 113).

[2578] Δεριζιώτης Λ., Πρώτη «επίσκεψις», πίν. 6, 8 και 9 αντίστοιχα.

[2579] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 217 - 218, πίν. 55α.

[2580] Σδρόλια Στ., ό.π., 307, πίν. 217.

[2581] Ενδεικτικά, στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., ό.π., 48b), στην Ι.Μ. Κορώνας (αδημοσίευτη παράσταση), στην Ι.Μ. Διονυσίου (Millet G., ό.π., πίν. 192.2), στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα Α., ό.π., 158 - 159, πίν. 93α), στον Άγιο Δημήτριο Ελεούσας Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., ό.π., 209, πίν. 94γ) και στην Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., ό.π., 304).

[2582] Παρόμοια απεικόνιση του αγίου συναντούμε στον Άγιο Γεώργιο και στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς, καθώς και στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης.

[2583] Φλώρου Κ., Ο ζωγραφικός διάκοσμος, 124, πίν. 52α.

[2584] Stefanescu I., Valachie, πίν. 77.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

στη αντί ξίφους φέρει δόρυ. Τέλος, στην Κοίμηση Βαθύλακκου και στο παρεκκλήσιο του Τιμίου Σταυρού της Ι.Μ. Ρεντίνας αποδίδεται με στρατιωτική εξάρτηση[2585].

Ο άγιος Ευστάθιος («Ο ΑΓΙΟΣ ΕΥΣΤΑΘΙΟΣ Ο ΠΛΑΚΙΔΑΣ»).

Ο άγιος (εικ. 258) εικονίζεται μετωπικός, φέροντας και αυτός ιμάτιο, χιτώνα και μανδύα και κρατώντας σταυρό και δόρυ. Παρόμοια αποδίδεται, με εξαίρεση το όπλο, στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας[2586], στο παρεκκλήσιο του Θεολόγου της Παναγίας Μαυριώτισσας Καστοριάς[2587], στην Ι.Μ. Διονυσίου[2588] και στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας[2589]. Το δόρυ δε που κρατά είναι ένα από τα όπλα που φέρει όταν εικονίζεται με στρατιωτική εξάρτηση[2590]. Από τα υπόλοιπα μνημεία της περιοχής των Αγράφων, ο άγιος φέρει και σπαθί στις Ι.Μ. Αν. Φραγκίστας (εικ. 431) και Δομιανών καθώς και στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Μάραθο (εικ. 493), ενώ στο παρεκκλήσιο των Αγίων Αναργύρων της Ι.Μ. Κατουσίου κρατά δόρυ.

Ο άγιος Βίκτωρ («Ο ΑΓΙΟΣ ΒΙΚΤΟΡ»).

Εικονίζεται με ιμάτιο, χιτώνα και μανδύα κρατώντας με τα δυό του χέρια σταυρό (εικ. 259). Η απόδοση της μορφής του σε ώριμη ηλικία, με κοντή κόμη και γενειάδα είναι σύμφωνη με την Πηγή Γ΄ της Ερμηνείας[2591] αλλά αντίθετη με το κείμενο του Διονυσίου του εκ Φουρνά, που προτείνει την απεικόνιση του αγίου ως αγένειου[2592]. Παρόμοια εικονίζεται από τη βυζαντινή ήδη εποχή στην Μονή Χώρας[2593] και αργότερα στο Poganovo[2594] και στην Παναγία της συνοικίας των Αγίων Αναργύρων Καστοριάς[2595]. Ενδιαφέρον παρουσιάζει ο γούνινος γιακάς του μανδύα, στοιχείο πολυτέλειας των ενδυμάτων της εποχής και ο οποίος εισάγεται στην εικονογραφία με την παράσταση του Αγίου Δημητρίου, στην Παναγία της συνοικίας των Αγίων Αναργύρων Καστοριάς[2596]. Με παρόμοια χαρακτηριστικά αποδίδεται στους περισσότερους ναούς των Αγράφων εκτός του παρεκκλησίου του Τιμίου Σταυρού της Ι.Μ. Ρεντίνας, όπου εικονίζεται αγένειος, σύμφωνα με την Ερμηνεία.

Ο άγιος Μηνάς ο Αιγύπτιος («Ο ΑΓΙΟΣ ΜΗΝΑΣ ὁ αἰγύπτιος»).

[2585] Πρβλ. παρόμοια απεικόνιση του αγίου στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 93, πίν. 61) και στους Αγίους Αποστόλους Καστοριάς (Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, 74, πίν. 18α).

[2586] Stavropoulou - Makri a., Les peintures, πίν. 50a.

[2587] Γούναρης Γ., ό.π., 55.

[2588] Millet G., Athos, πίν. 202.2.

[2589] Τούρτα Α., Οι ναοί, 159, πίν. 93β

[2590] Πρβλ. την απεικόνιση του αγίου στο Πρωτάτο (Millet G., ό.π., πίν. 52.2) και στην Ι.Μ. Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, πίν. 158).

[2591] Ερμηνεία, 296.

[2592] Ό.π., 157.

[2593] Underwood, The Kariye Djami 2, πίν. 302

[2594] Grabar A., Bulgarie, πίν. LVII.

[2595] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 213.

[2596] Ό.π., 213 - 214, πίν. 92α.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Αποδίδεται μετωπικός (εικ. 259), σε ώριμη ηλικία, με λευκή κόμη και γενειάδα, φέροντας ιμάτιο, χιτώνα και μανδύα, με εσωτερική γούνινη επένδυση και κρατώντας σταυρό. Η απεικόνιση του αγίου που απαντάται ως μάρτυρας από τη βυζαντινή εποχή[2597], ως προς τη στάση του, έλκει την καταγωγή από την αντίστοιχη της Μεταμορφώσεως Βελτσίστας[2598], με τη διαφορά ότι στην παράστασή μας η γούνινη επένδυση του μανδύα είναι κοσμημένη, εικονογραφικό στοιχείο που παρατηρείται στην αντίστοιχη παράσταση του αγίου Μηνά στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας[2599].

Ο άγιος Μερκούριος («Ο ΑΓΙΟΣ ΜΕΡΚΟΥΡΙΟΣ»).

Είναι ο μόνος άγιος του ναού που αποδίδεται με στρατιωτική εξάρτηση, στραμμένος στα δεξιά και εξετάζοντας την ευθύτητα του βέλους του (εικ. 259). Φέρει θώρακα, κράνος με λοφίο και ξίφος ζωσμένο στη μέση του, τόξο και φαρέτρα, δόρυ και ασπίδα με ανθρωπόμορφο επίσημα.

Η συγκεκριμένη απεικόνιση του αγίου Μερκουρίου έλκει την καταγωγή από τη βυζαντινή τέχνη[2600] και απαντάται κυρίως σε έργα που ακολουθούν την παράδοση της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος[2601]. Με παρόμοιο τρόπο αποδίδεται στην Κοίμηση Βαθύλακκου, στο παρεκκλήσιο των Αποστόλων της Ι.Μ. Ρεντίνας (εικ. 446), στην Κοίμηση Πετροχωρίου, στις Ι.Μ. Σπηλιάς, Δροσάτου και Βράχας, καθώς και στον κοινό νάρθηκα των παρεκκλησίων της Ι.Μ. Κατουσίου. Επίσης, στην Αγία Παρασκευή Πετροχωρίου και στην Ι.Μ. Κώστη (εικ. 393) εικονίζεται μεν με στρατιωτική εξάρτηση αλλά λογχίζοντας τον Ιουλιανό, που βρίσκεται πεσμένος στο έδαφος. Πρόκειται για μία παραλλαγή απαντώμενη από το 10° αιώνα στην εντοίχια ζωγραφική[2602] αλλά και σε φορητές εικόνες[2603]. Σε μία άλλη ομάδα μνημείων[2604] ο άγιος είναι μετωπικός, ακολουθώντας η απόδοσή του πρότυπα απαντώμενα στο Πρωτάτο και την Μολυβοκκλησιά[2605].

[2597] Παϊσίδου Μ., ό.π., 213, υποσ. 2072, όπου και αναφορά σε έργα της βυζαντινής περιόδου.

[2598] Stavropoulou - Makri A., Les peintures, πίν. 48a.

[2599] Τούρτα Α., Οι ναοί, 152 - 153, πίν. 22α, 91α.

[2600] Η πρώτη απεικόνιση του αγίου στη συγκεκριμένη στάση απαντάται στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη Καστοριάς (Πελεκανίδης Στ., Καστοριά, πίν. 154β).

[2601] Ενδεικτικά, στις Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 103, πίν. 65) και Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, πίν. 45) και στην Παναγία Ρασιώτισσα Καστοριάς (Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, 148, πίν. 40α). Για τον 17° αι. Πρβλ. τις παραστάσεις στην Παναγία του άρχοντα Αποστολάκη Καστοριάς (με αντίστροφη τοποθέτηση) (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 207, πίν. 92β) αλλά και σε μνημεία του 17ου αιώνα στην περιοχή των Αγράφων (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 305).

[2602] Η παλαιότερη εντοίχια απεικόνιση του αγίου Μερκουρίου να λογχίζει τον Ιουλιανό βρίσκεται στο Faras (10ος αι.) (Michalowski K., Faras, 200 κ.ε., πίν. 42 - 43). Πρβλ. παρόμοια απεικόνιση του αγίου στην Ι.Μ. Αγίου Νικολάου Αναπαυσά (Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 236) και στο ναό της Γεννήσεως του Χριστού Πετρίλου Αγράφων (17ος αι.) (Σδρόλια Στ., ό.π., 391). Επίσης, στο Dragalevci (Subotic G., Ohrid, σχ. 101) και στον Άγιο Βησσαρίωνα Δομένικου Ελασσόνας (1600) (Πασαλή Α., Ναοί, 225) εικονίζεται έφιππος να φονεύει τον Ιουλιανό.

[2603] Βλ., ενδεικτικά, τις φορητές εικόνες του Αγίου Νικολάου Gerakomia (Γηροκομείου;) Αχρίδας (17ος αι.) (Balabanov K., Icons, LIX, πίν. 78 - 79) και της Ι.Μ. Λειμώνος Λέσβου (17ος - 18ος αι.) (Γούναρης Γ., Εικόνες, 159, πίν. 111).

[2604] Στην Ι.Μ. Δομιανών και στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Μάραθο.

[2605] Millet G., Athos, πίν. 49.1 και 158.3 αντίστοιχα. Επίσης, βλ. παρόμοια απεικόνιση του αγίου στον Άγιο Κλήμεντα Αχρίδας (Millet - Frolow, Yougoslavie III, πίν. 17.3) και στο Targoviste (Stefanescu I., Valachie, πίν. 70). Η παλαιότερη εντοίχια απεικόνισή του σε μετωπική στάση απαντάται στον Άγιο Μάρκο Κέρκυρας (11ος αι.) (Vocotopoulos P., Fresques, 159, πίν. 11).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Ο άγιος Νέστωρ («Ο ΑΓΙΟΣ ΝΕΣΤΩΡ»).

Ο άγιος αποδίδεται με μία λανθάνουσα κίνηση του σώματός του προς την πλευρά του αγίου Δημητρίου (εικ. 260). Φέρει ιμάτιο, χιτώνα και μανδύα και κρατά στο αριστερό χέρι ξιφίδιο, ενώ στο δεξιό ανεπτυγμένο ειλητό όπου αναγράφεται: «Ο ΘΕΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΒΩΗΣΑΙ».

Η απεικόνιση του αγίου ως μάρτυρα είναι πολύ συχνή κατά τη μεταβυζαντινή εποχή και σε στάση παραπλήσια της παράστασής μας[2606]. Η διαφορά με προηγούμενα έργα έγκειται στην απεικόνιση του ξιφιδίου που κρατά, σαφής αναφορά στον τρόπο θανάτωσης του Λούπου[2607]. Η παλαιότερη σε εμάς γνωστή απεικόνιση του αγίου ως μάρτυρα, που κρατά όπλο και σταυρό, εντοπίζεται στο ναό της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος στα Παπιανά Λέσβου (1600)[2608], όπου, όμως, κρατά δόρυ. Η απόδοση του αγίου ως μάρτυρα να κρατά συγχρόνως και ξιφίδιο απαντάται στην πλειοψηφία[2609] των ναών του 18ου αιώνα στην περιοχή των Αγράφων[2610] (εικ. 447, 452), γεγονός που μαρτυρεί τη διάδοση συγκεκριμένου εικονογραφικού προτύπου, άγνωστου σήμερα στην έρευνα.

Ο άγιος Θεόδωρος ο Τήρων («Ο ΑΓΙΟΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ ὁ τύρων»).

Ο άγιος (εικ. 260) εικονίζεται με ενδύματα παρόμοια του αγίου Νέστορος, με τη διαφορά ότι ο μανδύας του, που τον συγκρατεί με το αριστερό χέρι μπροστά στο στήθος, φέρει γούνινη επένδυση. Στο δεξιό χέρι κρατά διάλιθο σταυρό.

Η απεικόνιση του αγίου ως μάρτυρα ακολουθεί αντίστοιχες προγενέστερες παραστάσεις, όπως αυτές του παρεκκλησίου του Αγίου Νικολάου της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας[2611], της Μεταμορφώσεως Βελτσίστας[2612] και του Αγίου Νικολάου Βίτσας[2613]. Με παρόμοιο τρόπο εικονίζεται και στα υπόλοιπα μνημεία της περιοχής (εικ. 430, 447).

Ο άγιος Δημήτριος («Ο ΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ»).

Ο μεγαλομάρτυρας, επικεφαλής των αγίων του βόρειου χορού, βρίσκεται απέναντι από τον άγιο Γεώργιο (εικ. 260). Είναι μετωπικός, φέρει πολυτελή ενδύματα και κρατά στο δεξιό χέρι σταυρό, ενώ με το αριστερό στηρίζει όρθιο στο έδαφος το ξίφος του.

[2606] Πρβλ. τις παραστάσεις του αγίου στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας (Semoglou A., Saint Nicolas, πίν. 63α), στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας και στον Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου (Τούρτα Α., Οι ναοί, 153 - 154, πίν. 91β και 96β αντίστοιχα) στην Παναγία στη συνοικία των Αγίων Αναργύρων Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 213, πίν. 96α) και στην Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 304).

[2607] Για το θέμα αυτό βλ. παραπάνω στο μαρτύριο του αγίου Νέστορος (σελ. 256).

[2608] Γούναρης Γ., Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, πίν. 139.

[2609] Στην Κοίμηση Πετροχωρίου και στις Ι.Μ. Σπηλιάς, Δροσάτου και Βράχας ο άγιος εικονίζεται μετωπικός, κρατώντας με το ένα χέρι το σταυρό και με το άλλο την παρυφή του μανδύα.

[2610] Πρόκειται για τον Άγιο Γεώργιο Ρεντίνας, την Κοίμηση Βαθύλακκου, την Ι.Μ. Αν. Φραγκίστας, την Κοίμηση Πετροχωρίου, τις Ι.Μ. Κώστη και Δομιανών, το παρεκκλήσιο του Τιμίου Σταυρού της Ι.Μ. Ρεντίνας, καθώς και το ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Μάραθο. Μάλιστα, στο παρεκκλήσιο της Ρεντίνας, ο άγιος εικονίζεται σε όμοιο εικονογραφικό τύπο με τον άγιο Προκόπιο στην Ι.Μ. Αγίας Τριάδος Δρακότρυπας. Επίσης, παρόμοια της παράστασής μας, αποδίδεται ο άγιος στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς και στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης.

[2611] Semoglou A., ό.π., πίν. 62α.

[2612] Stavropoulou - Makri A., Les peintures, πίν.47b.

[2613] Τούρτα Α., ό.π., 150 - 151, πίν. 90β.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Η απεικόνιση του αγίου Δημητρίου ως μάρτυρα απαντάται ήδη από τη βυζαντινή εποχή[2614]. Στοιχεία της ενδυμασία του, όπως το ιμάτιο με το χιτώνα και ιδίως ο μανδύας με γούνινη επένδυση απαντώνται από τον 16° αιώνα στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας[2615]. Το πορφυρό, όμως, και κοσμημένο με άνθη αντερί[2616] προέρχεται από τη σύγχρονη του ζωγράφου μας αρχοντική ενδυμασία και αποτελεί εικονογραφική παραλλαγή του καμισίου που φορά ο άγιος σε άλλες παραπλήσιες απεικονίσεις του[2617]. Η συγκεκριμένη απόδοση του αγίου, με σταυρό και ξίφος[2618], συναντάται και τον 17ο αιώνα στην ίδια περιοχή[2619], ενώ κατά τον 18°, στην πλειοψηφία των απεικονίσεών του (εικ. 452). Από το σύνολο διαφέρει μόνο η παράσταση της Ι.Μ. Αν. Φραγκίστας, όπου αποδίδεται με στρατιωτική εξάρτηση και σε στάση όμοια αυτής του αγίου Γεωργίου στον ίδιο ναό[2620] (εικ. 430). Επίσης, στον Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο Δρακότρυπας (εικ. 421) και στην Ι.Μ. Δομιανών (εικ. 484), ο άγιος αντί σπαθιού κρατά σκήπτρο, επιρροή παλαιοτέρων παραστάσεων, όπως αυτών του παλαιού καθολικού της Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου[2621] και του παρεκκλησίου του Αγίου Νικολάου της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας[2622].

ΟΙ ΜΟΝΑΧΟΙ ΑΓΙΟΙ.

Στο δυτικό τμήμα του ναού απεικονίζονται δεκαπέντε συνολικά άγιοι[2623] από το μοναστικό χώρο. Από αυτούς οι περισσότεροι, είναι μετωπικοί και εκτός του αγίου Παύλου του Θηβαίου φέρουν μοναχικό ένδυμα αποτελούμενο από χιτώνα, μανδύα, μερικές φορές με κουκούλιο, και ανάλαβο. Η σειρά της απεικόνισής τους ακολουθεί εν μέρει την Ερμηνεία[2624] και είναι οι συχνότερα απαντώμενοι σε ναούς παρόμοιας αρχιτεκτονικής[2625].

[2614] Ενδεικτικά, σε φορητή εικόνα του 11ου αιώνα στην Ι.Μ. Σινά (Σωτηρίου Γ. - Μ., Εικόνες Μονής Σινά, τ. Α, πίν. 47) και στην Μονή Χώρας (Underwood P., The Kariye Djami 2, πίν. 305).

[2615] Stavropoulou - Makri A., Les peintures, πίν. 49a. Επίσης, πρβλ. τις απεικονίσεις του αγίου στην Ι.Μ. Διονυσίου (Millet G., Athos, πίν. 203.2), στην Ι.Μ. Κορώνας (Δεριζιώτης Λ., Πρώτη «επίσκεψις», πίν. 4), στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα Α., Οι ναοί, 150, πίν. 90 α- β), στην Παναγία του άρχοντα Αποστολάκη Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 210, πίν. 94γ) και στην Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 307, πίν. 176).

[2616] Για το αντερί και τη χρήση του σε αρχοντικές ενδυμασίες βλ. Ριζοπούλου - Ηγουμενίδου Ε., Η αστική ενδυμασία, 97 κ.ε.

[2617] Για το καμίσιο και τη χρήση του σε απεικονίσεις αγίων, ιδίως του αγίου Δημητρίου βλ. Παϊσίδου Μ., ό.π., 210, όπου σχετική βιβλιογραφία και παραδείγματα.

[2618] Ως μάρτυρας και κρατώντας ξίφος εικονίζεται ο άγιος Δημήτριος ήδη από τη βυζαντινή εποχή, όπως δείχνει η παράσταση των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης (Παϊσίδου Μ., ό.π., 210).

[2619] Στην Ι.Μ. Ρεντίνας, στο παλαιό καθολικό της Ι.Μ. Σπηλιάς και στην Ι.Μ. Προφήτη Ηλία Πετροχωρίου (Σδρόλια Στ., ό.π., 308, πίν. 289, 305 και 306 αντίστοιχα).

[2620] Για τον άγιο Γεώργιο βλ. παραπάνω, σελ. 287, όπου και αναφορά σε αντίστοιχα πρότυπα.

[2621] Georgitsoyianni E., Les peintures murales, 276 κ.ε., πίν. 92, όπου και αναφορά παρόμοιων απεικονίσεων του αγίου, ειδικά στην περιοχή της Καστοριάς.

[2622] Semoglou A., Saint Nicolas, πίν. 54α. Παρόμοια απεικόνιση, στην περιοχή των Αγράφων, κατά τον 17° αιώνα, παρατηρείται μόνο στην Ι.Μ. Κοιμήσεως της Θεοτόκου Ανθηρού (Σδρόλια Στ., ό.π., 308, πίν. 266).

[2623] Σε αυτούς περιλαμβάνεται και ο άγιος Συμεών ο Στυλίτης.

[2624] Ερμηνεία, 162 κ.ε., 284 κ.ε., 292 κ.ε.

[2625] Πρβλ. τα καθολικά των Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 117, 119, 121), Δουσίκου (αδημοσίευτες παραστάσεις), Κορώνας (Δεριζιώτης Λ., Πρώτη «επίσκεψις», πίν. 4) και Πέτρας (Σδρόλια Στ., ό.π., 304 κ.ε.).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Ο άγιος **Αντώνιος ο Μέγας** («Ο ΑΠΟΣ ΑΝΤΩΝΙΟΣ ο μέγας»), σε γεροντική ηλικία, με μοναχικά ενδύματα και κουκούλιο (εικ. 261), κρατά στο δεξιό χέρι πατερίτσα, ενώ στο αριστερό ανεπτυγμένο ειλητό όπου αναγράφεται: «ΜΗ ΑΓΑΠΑΤΩ Ω ΜΟΝΑΧΕ»[2626]. Ο εικονογραφικός τύπος του ιδρυτή του μοναχισμού, όπως αποδίδεται στην παράστασή μας με πατερίτσα, απαντά ελαφρώς παραλλαγμένος στο Dragalevci[2627], διαμορφώθηκε από Κρητικούς ζωγράφους φορητών εικόνων[2628] και ακολουθήθηκε με πιστότητα, με αποτέλεσμα να μην παρατηρούνται ουσιώδεις διαφοροποιήσεις του[2629].

Ο άγιος **Ευθύμιος** («Ο ΑΠΟΣ ΕΥΘΥΜΙΟΣ») αποδίδεται και αυτός μετωπικός (εικ. 261), σε γεροντική ηλικία και με μακριά διχαλωτή γενειάδα. Με το δεξιό χέρι, απ᾽όπου κρέμεται κομποσχοίνι, ευλογεί, ενώ στο αριστερό κρατά ειλητό με το χωρίο: «ΑΔΕΛΦΟΙ ΤΑ ΟΠΛΑ ΤΟΥ μοναχού μελέτη εστί»)[2630]. Ο άγιος αποδίδεται σύμφωνα με την Ερμηνεία[2631], η περιγραφή της οποίας δε διαφοροποιείται από άλλες προηγούμενες απεικονίσεις[2632] του, ενώ ο μανδύας, που δένει εμπρός, συνδέει την παράστασή μας με αυτήν των Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας[2633], Μεγάλου Μετεώρου[2634] και Πέτρας[2635].

Ο άγιος **Σάββας** («Ο ΑΠΟΣ ΣΑΒΒΑΣ»), *«ἔχων το γένειον εἰς δύο χωρισμένον καί τόν πώγωνα βαδαρόν»*[2636], αποδίδεται με μία ελαφρά στροφή του σώματος προς τα αριστερά (εικ. 261). Με το δεξιό χέρι ευλογεί, ενώ στο άλλο κρατά ειλητό με το χωρίο: «ΤΟΙΧΗΣΟΝ ΤΟ ΚΕΛΛΙον σου ὦ μοναχέ»[2637]. Ο εικονογραφικός τύπος του αγίου, διαμορφώθηκε στη βυζαντινή εποχή[2638] και χωρίς ιδιαίτερες διαφοροποιήσεις απαντάται και στα έργα της μεταβυζαντινής. Η ελαφρά στροφή του

[2626] Ερμηνεία, 162, 273, 292.

[2627] Subotic G., Ohrid, σχ. 100.

[2628] Χατζηδάκη Ν., Εικόνες, 30 - 31, πίν. 19. Επίσης, βλ. το τρίπτυχο του Μουσείου Μπενάκη (15ος αι.) (Μπούρα Λ., Νέο τρίπτυχο, 403, πίν. ΚΖ΄.α).

[2629] Βλ. τις απεικονίσεις του αγίου στην Ι.Μ. Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, πίν. 209), στην Ι.Μ. Δουσίκου (αδημοσίευτη παράσταση), στην Παναγία του άρχοντα Αποστολάκη Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 227, πίν. 101α, όπου αναφορά και σε άλλους ναούς της Καστοριάς), στην Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, με αναφορά και σε άλλους ναούς της περιοχής) και στον Άγιο Αντώνιο Αγιάς (1630) (Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, 81, πίν. 3).

[2630] Ερμηνεία, 162, 292.

[2631] Ό.π., 162, 292.

[2632] Ενδεικτικά, στις Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων. πίν. 144) και Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 112 - 113, πίν. 67 - 70), στην Παναγία Ρασιώτισσα και στην Παναγία του άρχοντα Αποστολάκη Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., ό.π., 228, πίν. 101α).

[2633] Καλοκύρης Κ., Άθως, πίν. 21β.

[2634] Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 119.

[2635] Σδρόλια Στ., ό.π., 310, πίν. 184.

[2636] Ερμηνεία, 162.

[2637] Ό.π., 273, 292.

[2638] Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 114, όπου κατάλογος μνημείων της βυζαντινής εποχής.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

σώματός του ακολουθεί την παράδοση της Κρητικής Σχολής[2639], καθώς στα μνημεία της Ηπείρου και της Μακεδονίας εικονίζεται αυστηρά μετωπικός[2640].

Ο άγιος **Θεοδόσιος ο Κοινοβιάρχης** («Ο ΑΓΙΟΣ ΘΕΟΔΩΣΙΟΣ ὁ κοινοβιάρχης») αποδίδεται μετωπικός (εικ. 261), ευλογώντας με το δεξιό χέρι, από όπου κρέμεται κομποσχοίνι. Στο ειλητό που κρατά αναγράφεται: «ΕΑΝ ΜΗ ΑΠΑΤΑΞΕΙΤΑΙ τοις πάσιν του κώσμου»)[2641]. Η απεικόνιση του αγίου, που είναι σύμφωνη με την Ερμηνεία[2642], δε διαφοροποιείται από προηγούμενες παραστάσεις[2643] αλλά η κίνησή του να φέρει το δεξιό χέρι εμπρός, έλκει την καταγωγή από συγκεκριμένα πρότυπα, όπως οι Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών και Βαρλαάμ.

Ο άγιος **Αρσένιος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΑΡΣΕΝΙΟΣ») εικονίζεται σε γεροντική ηλικία (εικ. 261), με πλούσια κόμη και πλατιά γενειάδα, κρατώντας με τα δύο του χέρια ειλητό με το χωρίο: «ΑΔΕΛΦΟΙ ΔΙΟ ΕΞΗΛΘΑΤΕ ἀγωνίσασθε»[2644]. Ανάλογες παραστάσεις του αγίου συναντούμε τόσο στην παλαιολόγεια[2645], όσο και στην μεταβυζαντινή[2646] εντοίχια ζωγραφική, κοινό χαρακτηριστικό των οποίων αποτελεί η πλατειά γενειάδα του[2647].

Ο άγιος **Γεράσιμος ο Ιορδανίτης** («Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ») αποδίδεται καθιστός να καθαρίζει το νύχι ενός λέοντα, ο οποίος έχει ανασηκωθεί εμπρός του (εικ. 262). Η απεικόνιση του αγίου Γερασίμου διαφοροποιείται από το σύνολο των υπολοίπων αγίων της ζώνης αυτής, καθώς ιστορείται ουσιαστικά ένα επεισόδιο του Βίου του[2648], απαντώμενο ήδη από την παλαιολόγεια εποχή στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό[2649]. Το πρότυπο για το ζωγράφο μας προέρχεται από τις αντίστοιχες παραστάσεις στις τράπεζες των Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας[2650] και Διονυσίου[2651] όπου, όμως, αποδίδε-

---

[2639] Στις Ι.Μ. Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, πίν. 209), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 119) και Δουσίκου (αδημοσίευτη παράσταση).

[2640] Βλ. τις απεικονίσεις του αγίου στις Ι.Μ. Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 168, πίν. 74) και Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 113 - 114, πίν. 67, 71), στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα Α., Οι ναοί, 157, πίν. 92β) και στην Παναγία του άρχοντα Αποστολάκη Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 228, πίν. 101α).

[2641] Ερμηνεία, 293.

[2642] Ό.π., 162.

[2643] Ενδεικτικά, στις Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν.213), Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., ό.π., 163, πίν. 70), Μυρτιάς (Παλιούρας Α., Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία, 216), Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., ό.π., 99, πίν. 39) και Πέτρας (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 311, πίν. 184). Με παραπλήσια στάση, κρατώντας το ειλητό με τα δυό του χέρια, εικονίζεται ο άγιος σε έργα ζωγράφων της Κρητικής Σχολής, όπως στις Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας, Διονυσίου (Millet G., Athos, πίν. 147.2 και 194.2, αντίστοιχα) και Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., ό.π., εικ. σελ. 119).

[2644] Ερμηνεία, 292.

[2645] Βλ. για παράδειγμα, στον Άγιο Νικήτα στο Cucer (Millet - Frolow, Yougoslavie III, πίν. 48.3) και στο Χριστό Βέροιας (Πελεκανίδης Στ., Καλλιέργης, πίν. ΙΖ΄).

[2646] Πρβλ. τις απεικονίσεις του αγίου στις Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 315 - 316), Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., ό.π., 95 - 96, πίν. 35), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., ό.π., εικ. σελ. 119) και Δοχειαρίου (Millet G., ό.π., πίν. 216.1), καθώς και στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., ό.π., 236, πίν. 102β).

[2647] Ερμηνεία, 162, 292.

[2648] Για τον Βίο του αγίου Γερασίμου και την εικονογράφισή του βλ. Τσιτουρίδου Α., Η εντοίχια ζωγραφική, 142 κ.ε., Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 349 κ.ε., όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[2649] Τσιτουρίδου Α., ό.π., πίν. 70.

[2650] Millet G., Athos, πίν. 140.2, Ταβλάκης Ι., ό.π., 350 - 351, πίν. 29.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ται αντίστροφα και εντάσσεται στην εικονογράφιση της όλης ιστορίας του αγίου με το λέοντα. Στην περιοχή των Αγράφων, ο άγιος εικονίζεται μόνο μία ακόμη φορά, μετωπικός, σε μετάλλιο, στην Ι.Μ. Βράχας.

Ο άγιος **Ιλαρίων ο Μέγας** («Ο ΑΓΙΟΣ ΙΛΑΡΙΩΝ») αποδίδεται σε μικρότερη κλίμακα από τους υπόλοιπους λόγω της ιδιαιτερότητας του αρχιτεκτονικού χώρου (εικ. 263). Είναι στραμμένος προς τα δεξιά, ευλογεί με το αριστερό χέρι, ενώ στο δεξιό κρατά ειλητό όπου αναγράφεται: «ΑΡΧΗΝ ΔΟΥΛΕΙΑΝ Κυρίω»[2652]. Η εικονογραφική απόδοση του αγίου ως «*γέρων βουρλογένης, εἰς τρία χωρίζων τό γένειον*»[2653], απαντάται προηγουμένως σε ικανό αριθμό μνημείων, όπως, στην τράπεζα της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας[2654] και στο καθολικό της Ι.Μ. Διονυσίου[2655], στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών[2656] και Βαρλαάμ[2657].

Ο άγιος **Θεόδωρος ο Στουδίτης** («Ο ΑΓΙΟΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ ὁ στουδίτης») εικονίζεται και αυτός σε μικρότερη κλίμακα (εικ. 264) καθώς βρίσκεται σε αντίστοιχη θέση με αυτήν του αγίου Ιλαρίωνος. Στρέφεται ελαφρά προς τα αριστερά, έχει ανασηκωμένο το αριστερό χέρι εμπρός στο στήθος και στο δεξιό κρατά ειλητό όπου αναγράφεται: «ΑΔΕΛΦΟΙ ΚΑΙ ΠΑΤΕΡΕΣ». Η απεικόνιση του αγίου στηρίζεται σε περιγραφές απαντώμενες τόσο στον Βίο του, όσο και σε άλλα κείμενα[2658] με αποτέλεσμα να μην παρατηρούνται ιδιαίτερες αποκλίσεις στην απόδοση των φυσιογνωμικών του χαρακτηριστικών. Το μοναχικό, ωστόσο, ένδυμα καθιερώνεται στη μεταβυζαντινή εποχή, καθώς προηγουμένως ιστορούνταν και με αρχιερατική ενδυμασία[2659]. Ο ζωγράφος μας δε διαφοροποιείται από την εικονογραφική αυτή παράδοση[2660], την οποία ακολουθεί και η Ερμηνεία[2661].

Ο άγιος **Αλέξιος ο άνθρωπος του Θεού** («Ο ΑΓΙΟΣ ΑΛΕΞΙΟΣ ὁ τοῦ θεοῦ ἄνθρωπος»), με μορφή «*ὅμοιος τῷ Προδρόμῳ*»[2662], είναι ενδεδυμένος με κοντό χιτώνα και έχει εμπρός στο στήθος και τα δυό του χέρια, από τα οποία κρέμεται κομποσχοίνι (εικ. 265). Η ενδυμασία του αγίου συνδέει την παράστασή μας με την αντίστοιχη του Αγίου Νικολάου Κράψης[2663] και της Παναγίας του άρχοντα Αποστολάκη Καστοριάς[2664], ενώ παραπλήσιες είναι οι απεικονίσεις στην Ι.Μ. Ντί-

---

[2651] Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 350, πίν. 157.

[2652] Το χωρίο αυτό αποτελεί παραλλαγή εκείνου που παραδίδει η Πηγή Ε΄ της Ερμηνείας (293).

[2653] Ερμηνεία, 162, 292.

[2654] Millet G., Athos, πίν. 146.1, Ταβλάκης Ι., ό.π., 50, πίν. 18.

[2655] Millet G., ό.π., πίν. 205.3.

[2656] Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 157.

[2657] Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 100, πίν. 39.

[2658] Mouriki D., The portraits, 249 κ.ε.

[2659] Ό.π., 263 κ.ε., Χατζούλη Γ., ό.π., 106, όπου και σχετικά παραδείγματα.

[2660] Ενδεικτικά, στο καθολικό (Millet G., ό.π., πίν. 147.3) και την τράπεζα της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας (Ό.π., πίν. 213.3, Ταβλάκης Ι., ό.π., 56, πίν. 27), στην τράπεζα της Ι.Μ. Διονυσίου (Millet G., ό.π., πίν. 227.2, Ταβλάκης Ι., ό.π., 110, πίν. 32), στις Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 196, 203), Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., ό.π., 105 κ.ε., πίν. 55 - 56) και Γαλατάκη (Λιάπης Ι., Μεσαιωνικά μνημεία, 72, πίν. 34α, Kanari Tr., Les peintures, 99), καθώς και σε φορητή εικόνα μηνολογίου στην Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου (Βοκοτόπουλος Π., Εικόνες μηνολογίου, 80 - 81, πίν. 27).

[2661] Ερμηνεία, 163, 293.

[2662] Ό.π., 166, 294.

[2663] Stavropoulou - Makri A., Les peintures, πίν. 54.

[2664] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 230, πίν. 101β.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

λιου[2665] και στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας[2666], όπου, όμως, τοποθετείται η μορφή του σε στηθάριο. Ο άγιος εικονίζεται, επίσης, στην Ι.Μ. Δομιανών με μακρύ χειριδωτό χιτώνα και ανάλαβο, εικονογραφικός τύπος που έλκει την καταγωγή από τη βυζαντινή τέχνη και απαντάται και στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας Καστοριάς[2667].

Ο άγιος **Ιωάννης ο Καλυβίτης** («Ο ΑΠΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ ὁ καλυβύτης») εικονίζεται αγένειος (εικ. 266), σε νεαρή ηλικία κρατώντας με το δεξιό χέρι το ευαγγέλιο, ενώ έχει το αριστερό μπροστά στο στήθος. Η μορφή του, αν και δεν απαντάται συχνά στην εντοίχια ζωγραφική, αποδίδεται, συνήθως[2668], σε παρόμοιο της παράστασής μας τύπο, όπως παρατηρούμε στην τράπεζα της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας[2669] καθώς και στις Ι.Μ. Σταυρονικήτα[2670], Φιλανθρωπηνών[2671] και Βαρλαάμ[2672] και Γόλας[2673].

Ο άγιος **Εφραίμ ο Σύρος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΕΦΡΑΙΜ Ο ΣΥΡΟΣ»), σε ώριμη ηλικία και με κοντή γενειάδα (εικ. 266), με ενδυμασία μοναχού, το κεφάλι καλυμμένο με κουκούλιο και τον μανδύα να δένει εμπρός στα πόδια του, έχει ανασηκωμένο εμπρός το δεξιό χέρι, ενώ στο αριστερό κρατά ειλητό με το χωρίο «ΜΑΚΑΡΙΟΣ ΟΝΤΟΣ Ο ΕΧΩΝ ΥΠΑΚΟΗΝ ἀγαθήν»[2674]. Η απεικόνιση του αγίου[2675], σύμφωνη με την περιγραφή της Ερμηνείας[2676], ακολουθεί την εικονογραφική παράδοση χωρίς διαφοροποιήσεις, όπως παρατηρούμε σε ικανό αριθμό προγενέστερων παραστάσεων[2677].

Ο άγιος **Αθανάσιος ο Αθωνίτης** («Ο ΑΓΙΟΣ ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ἀθωνίτης»), μετωπικός, σε γεροντική ηλικία και με ελαφρά κίνηση του σώματος (εικ. 266), κρατά με τα δύο του χέρια ειλητό, όπου αναγράφεται: «ΕΝ ΚΑΡΔΙΑΙΣ ΠΡΑΕΩΝ ΑΝΑΠΑΥΕΤΑΙ ΚΥΡΙΟΣ»[2678]. Η απεικόνιση του ιδρυτή της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας να κρατά με τα δύο του χέρια το ειλητό έλκει την καταγωγή από τις αντί-

---

[2665] Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 167, πίν. 70.

[2666] Τούρτα Α., Οι ναοί, πίν. 92β.

[2667] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 235, πίν. 102α, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[2668] Οι απεικονίσεις του αγίου με γενειάδα στην Παναγία Κουμπελίδικη Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., ό.π., 233 - 234) και στον Άγιο Δημήτριο Αγιάς (Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, 81, πίν. 2, 4) μαρτυρούν την ύπαρξη και ενός δεύτερου εικονογραφικού τύπου λιγότερου διαδεδομένου και άγνωστου στην Ερμηνεία.

[2669] Millet G., Athos, πίν. 147.1, Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 51, πίν. 19.

[2670] Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, πίν. 8 - 9.

[2671] Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 216.

[2672] Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 127 - 128, πίν. 97 - 98, όπου αναφορά και σε άλλες αδημοσίευτες παραστάσεις της περιοχής, όπως αυτές των Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου και Δουσίκου.

[2673] Κατσουλάκος Θ. - Ασημομύτης Β., Το μοναστήρι, πίν. η΄.

[2674] Ερμηνεία, 294.

[2675] Για τον άγιο Εφραίμ τον Σύρο βλ. παραπάνω στην παράσταση της Κοιμήσεώς του (σελ. 243).

[2676] Ερμηνεία, 164, 294.

[2677] Ενδεικτικά, στις τράπεζες των Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας και Διονυσίου (Ταβλάκης Ι., ό.π., 51, πίν. 19 και 110, πίν. 32 αντίστοιχα) και στην Ι.Μ. Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., ό.π., 110 - 111, πίν. 60, όπου αναφορά και σε άλλες αδημοσίευτες παραστάσεις του αγίου στην περιοχή της Δυτικής Θεσσαλίας). Επίσης, βλ. στην τράπεζα της Ι.Μ. Ξενοφώντος (Ταβλάκης Ι., ό.π., 32, πίν. 4) και στην Παναγία της συνοικίας των αγίων Αναργύρων Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., ό.π., 231, πίν. 49α), όπου ο άγιος κρατά το ειλητό με τα δύο του χέρια.

[2678] Ερμηνεία, 295

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

στοιχες παραστάσεις του αγίου στις τράπεζες των Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας και Διονυσίου[2679], καθώς και στο καθολικό της ίδιας μονής[2680].

Ο άγιος **Παύλος ο Θηβαίος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΠΑΥΛΟΣ ὁ θηβαῖος»), γέροντας με διχαλωτή γενειάδα (εικ. 266), φέρει ψάθινο ένδυμα και ανάλαβο και έχει τα χέρια εμπρός σε στάση δέησης. Η ενδυμασία του αγίου και η απουσία του ψιαθίου, που διαφοροποιείται από την Ερμηνεία[2681], συνδέουν την παράστασή μας με την αντίστοιχη της τράπεζας της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας, με τη διαφορά ότι εκεί ο Παύλος κρατά και ειλητό[2682].

Ο άγιος **Μάξιμος ο Ομολογητής** («Ο ΑΓΙΟΣ ΜΑΞΙΜΟΣ ὁ ὁμολογητής») είναι ο τελευταίος των ολόσωμων μοναχών αγίων του κυρίου ναού (εικ. 266). Εικονίζεται και αυτός μετωπικός, σε ώριμη ηλικία, έχοντας το αριστερό χέρι μπροστά στο στήθος και κρατώντας στο άλλο ειλητό, όπου αναγράφεται: «ΑΔΕΛΦΕ ΑΕΙ ΒΙΑΖΕ Την σάρκα καί σχόλαζε»[2683]. Η απεικόνιση του αγίου ακολουθεί την Πηγή Ε΄ της Ερμηνείας[2684] και έλκει την καταγωγή από τις αντίστοιχες παραστάσεις των τραπεζών των Ι.Μ. Ξενοφώντος, Διονυσίου και Δοχειαρίου (1700), με τις οποίες συμφωνεί και το κείμενο του ειλητού[2685].

<u>Στυλίτες.</u>

<u>**Συμεών ο Στυλίτης**</u>.

Εικονίζεται μετωπικός (εικ. 267), φέροντας μοναχικό ένδυμα και κουκούλιο και έχοντας απλωμένα τα χέρια του. Η μορφή του προβάλλει μέσα από περίφραγμα - εξώστη που στηρίζεται σε κίονα. Φέρει την επιγραφή : «Ο ΑΓΙΟΣ ΣΥΜΕΩΝ».

Πρόκειται για τον πλέον συχνά εικονιζόμενο στυλίτη άγιο στην εντοίχια ζωγραφική[2686]. Η απεικόνιση του αγίου με κουκούλιο και ανοικτά εμπρός του τα χέρια είναι η πλέον συνήθης στη μεταβυζαντινή εποχή, όπως και η απουσία της απεικόνισης του ποδιού του που, συνήθως, εικονίζεται να προεξέχει από τον κίονα[2687] και η οποία συνυπάρχει με αυτήν της παράστασής μας.

[2679] Millet G., Athos, πίν. 145. 3 και 213.3, Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 47, 109, πίν. 17 και 32 αντίστοιχα.

[2680] Millet G., ό.π., πίν. 204.2.

[2681] Ερμηνεία, 163.

[2682] Millet G., ό.π., πίν. 147.1, Ταβλάκης Ι., ό.π., 51, πίν. 19. Πρβλ. παραπλήσια απεικόνιση στο ναό της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος στα Παπιανά Λέσβου (Γούναρης Γ., Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, 193, πίν. 141α).

[2683] Ερμηνεία, 293.

[2684] Ό.π., 293. Στο κείμενο του Διονυσίου (ό.π., 163) ο άγιος περιγράφεται ως «*γέρων φαρακλός*».

[2685] Ταβλάκης Ι., ό.π., 31, 116, 183 πίν. 2 και 74 αντίστοιχα. Πρβλ., επίσης, τις απεικονίσεις του αγίου στις τράπεζες των Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας και Εσφιγμένου (Ταβλάκης Ι., ό.π., 57, 142, πίν. 28 και 116 αντίστοιχα), καθώς και στην Παναγία της συνοικίας των αγίων Αναργύρων Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 230, πίν. 3), όπου κρατά το ειλητό με τα δυό του χέρια.

[2686] Για την εικονογραφία του αγίου Συμεών βλ., Ξυγγόπουλος Α., Ευλογία, 79 κ.ε., Kaster K. - Squarr C., Simeon Stylites, 361 κ.ε., Μητσάνη Α.,Ένα «Στουδίτικο» μηνολόγιο, 258 - 259, της ιδίας, Συμεών Στυλίτης ο πρεσβύτερος, 496 κ.ε.

[2687] Ενδεικτικά, στις Ι.Μ. Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 166 - 167, πίν. 72) και Βαρλαάμ (Ξυγγόπουλος Α., Οι στυλίται, πίν. 2), καθώς και σε φορητή εικόνα της Συλλογής Abou Adal (Chatzidakis M., Abou Adal, 153 - 154, εικ. σελ. 152).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Παρόμοια αποδίδεται ο άγιος στις Ι.Μ. Δοχειαρίου[2688], Δουσίκου[2689] και στην τράπεζα της Ι.Μ. Βατοπαιδίου[2690]. Στην περιοχή των Αγράφων, η μορφή του απαντάται, επίσης, στην Κοίμηση Βατσουνιάς, στον Άγιο Γεώργιο Ρεντίνας, στις Ι.Μ. Βράχας και Δομιανών, καθώς και στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Μάραθο. Με εξαίρεση τις απεικονίσεις στη Ρεντίνα και στην Βράχα, στα υπόλοιπα μνημεία ο άγιος αποδίδεται με το ένα πόδι να προεξέχει του κίονα[2691].

ΟΙ ΙΑΜΑΤΙΚΟΙ ΑΓΙΟΙ.

Στα εσωράχια των τόξων των δύο δυτικών σταυροθολίων απεικονίζονται ανά ζεύγη συνολικά οκτώ ιαματικοί άγιοι. Πρόκειται για τους αγίους Κοσμά και Δαμιανό, Διομήδη και Παντελεήμονα, Ερμόλαο και Τρύφωνα, Κύρο και Ιωάννη. Η τοποθέτησή τους στις συγκεκριμένες θέσεις ακολουθεί το εικονογραφικό πρόγραμμα ναών με αντίστοιχη αρχιτεκτονική διαμόρφωση, όπως των καθολικών των Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου[2692], Δοχειαρίου[2693], Δουσίκου[2694], Κορώνας και Πέτρας[2695].

Ο αυξημένος αυτός αριθμός απεικόνισης των ιαματικών αγίων απαντώμενος ήδη από τη βυζαντινή εποχή[2696], παρατηρείται και κατά την μεταβυζαντινή, κυρίως στον κεντρικό και βορειοδυτικό ελληνικό χώρο[2697], ανεξαρτήτως των πιθανών αρχιτεκτονικών περιορισμών των ναών και έχει εξηγηθεί ως επακόλουθο των επιδημιών που σποραδικά ενέσκηπταν[2698]. Στην περιοχή των Αγράφων αυτή η παράδοση συνεχίζεται και κατά τον 18ο αιώνα με συχνότερα ιστορούμενους τους αγίους Κοσμά, Παντελεήμονα, Δαμιανό και Τρύφωνα. Στους περισσότερους ναούς ο αριθμός τους κυμαίνεται από τρεις έως τέσσερις και συνήθως τοποθετούνται σε εξέχουσες θέσεις, στη ζώνη των ολόσωμων αγίων[2699]. Μόνο στην Ι.Μ. Βράχας είναι πολυπληθέστεροι, φθάνοντας τους επτά[2700].

[2688] Millet G., Athos, πίν. 239.3.

[2689] Αδημοσίευτη παράσταση.

[2690] Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 418, πίν. 73, όπου αναφορά και σε άλλες απεικονίσεις του αγίου στις τράπεζες των Ι.Μονών του Αγίου Όρους.

[2691] Για τον εικονογραφικό αυτόν τύπο, που αποτελεί υπενθύμιση του θαύματος του σκώληκα, βλ. Ξυγγόπουλος Α., Οι στυλίται, 123, όπου και παράθεση πηγών.

[2692] Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 117, 119, 121.

[2693] Millet G., ό.π., πίν. 225. 1-2, 226. 1-2, Παλιούρας Α., Οι τοιχογραφίες, 297.

[2694] Αδημοσίευτες παραστάσεις.

[2695] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 320, υποσ. 99.

[2696] Tomekovic S., Les repercussions, 25 κ.ε., Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 237, με σχετικά παραδείγματα από την περιοχή της Καστοριάς.

[2697] Παϊσίδου Μ., ό.π., 238 κ.ε., Σδρόλια Στ., ό.π., 321 κ.ε., με καταλόγους μνημείων από τις αντίστοιχες περιοχές.

[2698] Παϊσίδου Μ., ό.π., 238.

[2699] Στις Ι.Μ. Φραγκίστας, Σπηλιάς, Κώστη, Βράχας και Δομιανών, καθώς και στους ναούς του Αγίου Γεωργίου Ρεντίνας και Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Μάραθο. Σε όσους από τους παραπάνω ναούς φέρουν χορούς, οι ιαματικοί άγιοι ιστορούνται εντός αυτών.

[2700] Ολόσωμοι εικονίζονται οι άγιοι Κοσμάς, Παντελεήμων και Δαμιανός, ενώ σε μετάλλια οι άγιοι Ιωάννης, Κύρος, Θαλλέλαιος και Τρύφων.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Και οι οκτώ άγιοι του μνημείου μας είναι ενδεδυμένοι με αρχαϊκή ενδυμασία και κρατούν εργαλεία του λειτουργήματός τους (λαβίδα ή λόγχη και κιβωτίδιο), εκτός από τον άγιο Τρύφωνα που κρατά και μικρό δρεπάνι.

Οι άγιοι **Κοσμάς** («Ο ΑΠΟΣ ΚΟΣΜΑΣ») και **Δαμιανός** («Ο ΑΠΟΣ ΔΑΜΙΑΝΟΣ»)[2701] αποδίδονται με κοινά προσωπογραφικά χαρακτηριστικά (εικ. 268), σε ώριμη ηλικία, με κοντή κόμη και γενειάδα, με τη διαφορά ότι ο Δαμιανός είναι περισσότερο λιπόσαρκος. Κρατούν τετράγωνο κιβωτίδιο ο πρώτος και πυξίδα ο δεύτερος, ενώ κρατούν και λαβίδα.

Η απεικόνισή τους, τόσο ως προς τα προσωπογραφικά τους χαρακτηριστικά, όσο και ως προς τα ενδύματα, ακόμη και στη διακόσμηση του ιματίου του Δαμιανού είναι πλησιέστερη αυτής της Ι.Μ. Σταυρονικήτα[2702], ενώ με τα ίδια χαρακτηριστικά αποδίδονται και στην Ι.Μ. Πέτρας[2703]. Οι θήκες των εργαλείων δε που κρατούν είναι και οι πλέον συχνά απαντώμενες[2704], ενώ η επανάληψή τους και στους υπόλοιπους αγίους του μνημείου μαρτυρεί την έλλειψη συγκεκριμένου προτύπου ως προς αυτές. Τα ίδια εργαλεία παρατηρούμε στους περισσότερους ναούς της περιοχής. Από τα μνημεία αυτά θα πρέπει να σημειωθεί η απεικόνιση των αγίων στον Άγιο Γεώργιο Ρεντίνας για την πιστότητα που παρατηρείται σε σχέση με το πρότυπο της Ι.Μ. Σταυρονικήτα, ακόμη και στην απεικόνιση των στενόμακρων ορθογωνίων ιατρικών θηκών[2705].

Οι άγιοι **Παντελεήμων** («Ο ΑΠΟΣ ΠΑΝΤΕΛΕΗΜΩΝ») και **Διομήδης** («Ο ΑΠΟΣ ΔΙΟΜΗΔΗΣ») δεν εικονίζονται συχνά μαζί (εικ. 269) καθώς, συνήθως, ο Παντελεήμων συνοδεύεται από τον Ερμόλαο, που συνδέονται με σχέση μαθητή - δασκάλου[2706], ενώ ο Διομήδης από τον Σαμψών.

Η απεικόνιση του αγίου Παντελεήμονα σε νεαρή ηλικία και αγένειου είναι η συνηθέστερη από την βυζαντινή εποχή[2707] και σύμφωνη με την Ερμηνεία[2708]. Μάλιστα, η στάση του, σε συνδυασμό και με το ιατρικό κιβωτίδιο με το ανοικτό καπάκι που κρατά, συνδέουν τη μορφή του με πρότυπο αντίστοιχο αυτού της Ι.Μ. Σταυρονικήτα[2709]. Η μορφή, επίσης, του αγίου Διομήδη, με μικρή γενειάδα και σε ώριμη ηλικία, ακολουθεί την περιγραφή της Ερμηνείας[2710] και με παρόμοιο τρόπο αποδίδεται στην Ι.Μ. Ξενοφώντος[2711], στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας[2712] και στην Ι.Μ. Πέτρας[2713].

[2701] Για την εικονογραφία των αγίων Κοσμά και Δαμιανού βλ. παραπάνω, σελ. 258, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[2702] Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, πίν. 149 - 150.

[2703] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 322, πίν. 179.

[2704] Ενδεικτικά, στην Παναγία του άρχοντα Αποστολάκη Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 238, πίν. 103β), καθώς και σε ναούς του 17ου αιώνα στην περιοχή των Αγράφων (Σδρόλια Στ., ό.π., 322).

[2705] Οι στενόμακρες θήκες απαντώνται ήδη από την βυζαντινή εποχή, ενώ κατά την μεταβυζαντινή εκτοπίζονται σταδιακά από αυτές με τετράγωνη ή ορθογώνια διατομή στα πλαίσια μιάς τυποποιημένης επανάληψης αυτών. Πρβλ. την απεικόνιση των αγίων Κοσμά και Δαμιανού στο Πρωτάτο (Millet G., Athos, πίν. 42. 1-2).

[2706] Delehaye H., Synaxarium, 847.

[2707] Ενδεικτικά, στο παλαιό καθολικό της Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου (Georgitsoyianni E., Les peintures murales, 253, πίν. 81 - 82, όπου αναφορά και σε παλαιότερα έργα). Επίσης, Παϊσίδου Μ., ό.π., υποσ. 2349, Τούρτα Α., Οι ναοί, 155.

[2708] Ερμηνεία, 162.

[2709] Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, πίν. 146. Σε παραπλήσια στάση εικονίζεται και στην Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., ό.π., 322, πίν. 180).

[2710] Ερμηνεία, 162.

[2711] Millet G., Athos, πίν. 183.1.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Οι άγιοι **Κύρος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΚΥΡΟΣ») και **Ιωάννης** («Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ») εικονίζονται συνήθως μαζί καθώς συνεορτάζουν[2714] (εικ. 270). Ο Κύρος αποδίδεται σε γεροντική ηλικία, με μακριά γενειάδα και λίγα μαλλιά : «*φαλακρός μακροδιχαλογένης*»[2715]. Η απεικόνισή του αυτή θα μπορούσε να χαρακτηριστεί σπάνια, καθώς στις περισσότερες των λίγων παραστάσεων που είναι γνωστές ο άγιος αποδίδεται με πλούσια κόμη[2716]. Το πρότυπο του ζωγράφου μας, που είναι σύμφωνο με την Ερμηνεία, έλκει την καταγωγή από έργα της βυζαντινής εποχής, όπως οι Άγιοι Ανάργυροι Καστοριάς[2717], ενώ την ίδια εποχή θα συναντήσουμε παρόμοια απεικόνιση του αγίου στο Κυριακό της Σκήτης της Αγίας Άννας[2718]. Επίσης, η απόδοση της μορφής του αγίου Ιωάννη είναι σύμφωνη τόσο με την Ερμηνεία[2719], όσο και με προηγούμενες απεικονίσεις του[2720].

Η απεικόνιση των ολόσωμων ιαματικών αγίων συμπληρώνεται από τους **Ερμόλαο** («Ο ΑΓΙΟΣ ΕΡΜΟΛΑΟΣ») και **Τρύφωνα** («Ο ΑΓΙΟΣ ΤΡΥΦΩΝ») (εικ. 271). Ο Ερμόλαος εικονίζεται σε γεροντική ηλικία, με ιερατική ενδυμασία και κρατώντας ιατρική θήκη και λόγχη[2721]. Η μορφή του απαντάται σε ικανό αριθμό μνημείων από τη βυζαντινή ήδη εποχή και με τα ίδια, συνήθως, χαρακτηριστικά[2722]. Η κίνησή του δε να στρέφεται προς τα αριστερά δικαιολογείται από την απεικόνιση του αγίου Παντελεήμονα στην αντίστοιχη θέση στο απέναντι νοτιοδυτικό σταυροθόλιο[2723].

Ο άγιος Τρύφων εικονίζεται σε νεαρή ηλικία, να κρατά ιατρικό κιβωτίδιο και δρεπάνι. Τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του αγίου, νεαρός, αγένειος και με ακατάστατη κόμη, αποτελούν αναπόσπαστα στοιχεία των απεικονίσεών του. Το δρεπάνι δε τον συνοδεύει σε αρκετές παραστάσεις, καθώς θεωρείται και προστάτης των αγροτών. Για τον λόγο αυτό και συνδυάζεται με

[2712] Τούρτα Α., Οι ναοί, 163, πίν. 90β.

[2713] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 322, πίν. 181.

[2714] Η μνήμη τους τιμάται στις 31 Ιανουαρίου (Delehaye H., Synaxarium, 433).

[2715] Ερμηνεία, 162, 270, 293.

[2716] Στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 163), στο ναό των Εισοδίων του Τσιατσαπά Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 240, πίν. 95β), στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα Α., ό.π., 162 - 163, πίν. 90 α-β) και στην Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., ό.π., 323, πίν. 178). Επίσης, βλ. τη φορητή εικόνα μηνολογίου από την Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου (Βοκοτόπουλος Π., Εικόνες Μηνολογίου, 83, πίν. 32) και την φορητή εικόνα της Πάτμου (1630 - 1640) (Χατζηδάκης Μ., Πάτμος, 168, πίν. 185).

[2717] Πελεκανίδης Στ., Καστοριά, πίν. 22β.

[2718] Τσιγάρας Γ., Οι ζωγράφοι, 190, πίν. 133α.

[2719] Ερμηνεία, 162.

[2720] Βλ. παραπάνω, τα σχετικά με τον άγιο Κύρο αναφερόμενα μνημεία.

[2721] Αρκετές φορές ο άγιος εικονίζεται να κρατά ευαγγέλιο, όπως στην Παναγία της συνοικίας Μουζεβίκη Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., ό.π., 243, πίν. 104α).

[2722] Ενδεικτικά, στους Αγίους Αναργύρους Καστοριάς (Πελεκανίδης Στ., ό.π., πίν. 27), στον Άγιο Νικόλαο τον Ορφανό (Τσιτουρίδου Α., Η εντοίχια ζωγραφική, πίν. 95), στην Ι.Μ. Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, πίν. 145), στο ναό των Εισοδίων του Τσιατσαπά Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., ό.π., 239), στην Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., ό.π., 322, πίν. 181) και σε φορητή εικόνα μηνολογίου από την Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου (Βοκοτόπουλος Π., ό.π., 85, πίν. 36).

[2723] Για τη σχέση μαθητή - δασκάλου των δύο αγίων βλ. παραπάνω, σχετικά με τον άγιο Παντελεήμονα (σελ. 300).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

το ιατρικό κιβωτίδιο, όπως συμβαίνει και στην φορητή εικόνα της Πάτμου[2724], ενώ στην Παναγία Κουμπελίδικη κρατά σταυρό και θήκη εργαλείων[2725].

Οι απεικονίσεις ολόσωμων αγίων από τον κόσμο των μοναχών ολοκληρώνεται με τους τοπικούς αγίους **Βησσαρίωνα** και **Διονύσιο τον εν Ολύμπῳ**, σε περίοπτη θέση, επάνω από την είσοδο του κυρίως ναού, στο ύψος και εκατέρωθεν παράστασης της Κοιμήσεως της Θεοτόκου. Η τοποθέτηση αυτή δεν είναι ξένη στο εικονογραφικό πρόγραμμα ναών Αθωνίτικου τύπου, όπως παρατηρούμε από ανάλογες παραστάσεις προσώπων και αγίων στις Ι.Μ. Δουσίκου[2726] και Κορώνας[2727].

Ο άγιος **Βησσαρίων** («Ο ΑΓΙΟΣ ΒΗΣΣΑΡΙΩΝ»)[2728] (εικ. 272) παριστάνεται μετωπικός, σε ώριμη ηλικία, να φέρει αρχιερατική ενδυμασία και να ευλογεί με το δεξιό χέρι, ενώ στο αριστερό κρατά κλειστό ευαγγέλιο. Πρόκειται για μία απεικόνιση που ακολουθεί χωρίς διαφοροποιήσεις τον καθιερωμένο εικονογραφικό τύπο του αγίου, όπως αυτός απαντάται τόσο στην εντοίχια ζωγραφική, όσο και σε φορητές εικόνες[2729].

Ο άγιος **Διονύσιος ο εν Ολύμπῳ** («Ο ΑΓΙΟΣ ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ ΤΟΥ ΕΝ ΤΩ ΩΛΥΜΠΟ») (εικ. 273) εικονίζεται στραμμένος στα αριστερά. Αποδίδεται σε ώριμη ηλικία, φέρει χιτώνα και ανάλαβο, ηγουμενικό μανδύα και έχει σκεπασμένο το κεφάλι με μοναχικό σκούφο, ενώ κρατά περίτεχνη, κοσμημένη με φίλντισι, ηγουμενική ράβδο στο ένα χέρι και κομποσχοίνι στο άλλο.

Η απεικόνιση του αγίου Διονυσίου, που κατάγεται από την Δρακότρυπα[2730], ακολουθεί έναν καθιερωμένο εικονογραφικό τύπο χαρακτηριστικό του οποίου αποτελεί η μοναχική ενδυμασία και η στροφή του σώματος στα αριστερά. Παρόμοια εικονίζεται στο ομώνυμο παρεκκλήσιο στο ναό του Αγίου Δημητρίου Λιτόχωρου Πιερίας[2731] και σε αδημοσίευτες φορητές εικόνες του 18ου αιώνα της Ι.Μ. Αγίας Τριάδος Δρακότρυπας και του Αγίου Νικολάου του Νέου, του «Κερασά», Αγιάς Λάρισας. Ο εικονογραφικός αυτός τύπος αποτελεί παραλλαγή εκείνου, σύμφωνα με τον οποίο ο άγιος είναι μεν στραμμένος στα δεξιά, αλλά κρατά στα χέρια του ομοίωμα μοναστηριού, όπως αυτός απαντά, για παράδειγμα, στο παρεκκλήσιο του Αγίου Αντωνίου της Ι.Μ. Αγίου Αθανασίου Τσαριτσάνης (εικ. 307).

Στην περιοχή των Αγράφων ο άγιος εικονίζεται, επίσης, στο παρεκκλήσιο του Προδρόμου της Ι.Μ. Κορώνας (εικ. 395) και στο νάρθηκα της Ι.Μ. Κατουσίου σε διαφορετικό εικονογραφικό τύπο, καθώς είναι μετωπικός και φέρει αρχιερατική ενδυμασία. Πρόκειται για παραλλαγή του δεύτερου συνηθέστερου εικονογραφικού τύπου, σύμφωνα με τον οποίο ιστορείται σε μετωπική

[2724] Χατζηδάκης Μ., Πάτμος, 168, πίν. 185.

[2725] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 244, πίν. 104γ.

[2726] Βογιατζής Σ., Συμβολή, πίν. 35.

[2727] Αδημοσίευτη παράσταση.

[2728] Για τον άγιο Βησσαρίωνα, Μητροπολίτη Λαρίσης (1527 - 1540) και κτήτορα της Ι.Μ. Δουσίκου βλ. Σοφιανός Δ., Ο άγιος Βησσαρίων, 117 κ.ε., του ιδίου, Ανέκδοτα υμνογραφικά κείμενα, 37 κ.ε.

[2729] Για την εικονογραφία του αγίου βλ. Μπαλατσούκα Κ., Η εικονογραφία του αγίου Βησσαρίωνος, 203 κ.ε.

[2730] Για τον Άγιο Διονύσιο βλ. Γλαβίνας Α., Ο Άγιος Διονύσιος, 9 κ.ε., με προγενέστερη βιβλιογραφία.

[2731] Τσιούμη Χ., Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, πίν. 23.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

στάση, με μοναχικό ένδυμα και ο οποίος απαντάται και αυτός, κυρίως, σε φορητές εικόνες και χαρακτικά[2732].

ΝΑΡΘΗΚΑΣ.

ΟΛΟΣΩΜΕΣ ΜΟΡΦΕΣ.

ΟΙ ΜΟΝΑΧΟΙ ΑΓΙΟΙ.

Ο άγιος **Ονούφριος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΟΥΝΟΥΦΡΙΟΣ») (εικ. 274) αποδίδεται σύμφωνα με την Ερμηνεία[2733] αλλά και με προηγούμενες περιγραφές[2734], σε γεροντική ηλικία και με μακριά γενειάδα, να καλύπτεται με τις τρίχες του σώματός του. Η απεικόνιση αυτή του αγίου δεν είναι συνηθισμένη και συνδέει την παράστασή μας με αντίστοιχες ναών της Καστοριάς[2735], καθώς στα περισσότερα των μνημείων ιστορείται γυμνός, φέροντας μόνο περίζωμα αποτελούμενο από φύλλα[2736].

Ο **Αββάς Ζωσιμάς** και η οσία **Μαρία η Αιγυπτία** («Ο ΑΒΒΑ ΖΩΣΙΜΑΣ Η ΟΣΙΑ ΜΑΡΙΑ») (εικ. 275) τοποθετούνται στο νότιο τοίχο του νάρθηκα. Ο αββάς με ένδυμα μοναχού και επιτραχήλιο έρχεται από τα δεξιά, κρατώντας δισκοπότηρο και τείνοντας τη λαβίδα στην οσία Μαρία, μία γερασμένη, ημίγυμνη και ταλαιπωρημένη μορφή. Η Κοινωνία της οσίας Μαρίας είναι αγαπητό θέμα, ειδικά σε μοναστηριακούς ναούς, όπου και τοποθετείται, συνήθως, κοντά στην είσοδο. Η παράσταση[2737] δε διαφοροποιείται στη μεταβυζαντινή ζωγραφική, ως προς την απόδοση των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών των προσώπων. Η τοποθέτησή του αββά Ζωσιμά στα αριστε-

---

[2732] Πρβλ. τις φορητές εικόνες της Συλλογής Τσακύρογλου(17ος - 18ος αι.) (Καρακατσάνη Α., Εικόνες, 74, 130, 177 πίν. 97, 200 και 231 αντίστοιχα). Επίσης, βλ. χαρακτικά του 18ου (Γλαβίνας Α., Ο Άγιος Διονύσιος, εικ. σελ. 129) και των αρχών του 19ου αιώνα (Παπαστράτου Ντ., Χάρτινες εικόνες, 232, πίν. 251).

[2733] Ερμηνεία, 165.

[2734] Βλ. την περιγραφή του αββά Παφνούτιου: «*ἄνθρωπος φοβερός τήν θέαν, γυμνός τό σῶμα καί μαλλᾶτος, ὅλος, σκεπόμενος ὡσάν ζῶον ἄγριον μέ τάς τρίχας του· εἰς δέ τό μέσον ἦτον περιεζωσμένος μέ βλαστάρια δένδρων*» (Χατζηδάκης Μ., Πάτμος, 126, όπου και προγενέστερη βιβλιογραφία).

[2735] Βλ. την απεικόνιση του αγίου στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 235, πίν. 102β). Με παρόμοιο τρόπο αποδίδεται στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς και στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης.

[2736] Βλ. τις παραστάσεις του αγίου στις Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 203), Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 121 - 122, πίν. 87 - 88), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 169), Δουσίκου και Κορώνας (αδημοσίευτες παραστάσεις), καθώς και στις τράπεζες των Ι.Μ. Διονυσίου και Χιλανδαρίου (Millet G., Athos, πίν. 112.2 και 155.2, Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 110, 162, πίν. 33).

[2737] Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. Stylianou A., The Communion of St. Mary of Egypt, 435 κ.ε.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ρά[2738], ακολουθεί εικονογραφικό πρότυπο αντίστοιχο των Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών[2739], Ντίλιου[2740] και Βαρλαάμ[2741], του Αγίου Νικολάου του Κυρίτζη Καστοριάς[2742] αλλά και ναών της Ρουμανίας[2743].

Ο άγιος **Δαμιανός** («Ο ΑΓΙΟΣ ΔΑΜΗΑΝΟΣ») (εικ. 275), με μοναχικό ένδυμα, αποδίδεται σε νεαρή ηλικία, με κοντή κόμη και γενειάδα, έχοντας τα χέρια εμπρός στο στήθος. Πρόκειται για το νεομάρτυρα Δαμιανό από το Ρίχοβο Παλαιοκάτουνου Ευρυτανίας, που μαρτύρησε το 1568[2744] και του οποίου η μορφή απαντάται κυρίως στην περιοχή των Αγράφων[2745]. Ο ζωγράφος διαφοροποιείται ελαφρά από την εικονογραφική παράδοση του αγίου, καθώς σε όλες τις προηγούμενες παραστάσεις φέρει κουκούλιο, όπως άλλωστε συμβαίνει και στο παρεκκλήσιο του Προδρόμου της Ι.Μ. Κορώνας, το έτερο μνημείο του 18ου αιώνα στην περιοχή, όπου εικονίζεται ο νεομάρτυρας[2746].

Οι άγιοι **Βαρλαάμ** και **Ιωάσαφ** εικονίζονται μαζί (εικ. 276), σε μία διαλεκτική στάση, καθώς ο ένας στρέφει το πρόσωπό του προς τον άλλον. Ο πρώτος («Ο ΑΓΙΟΣ ΒΑΡΛΑΑΜ»), σε γεροντική ηλικία φέρει ένδυμα μοναχού και έχει τα χέρια εμπρός στο στήθος. Ο δεύτερος («Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΣΑΦ»), σε νεαρή ηλικία, με κοντή κόμη και γενειάδα, φέρει βασιλικά ενδύματα και στέμμα, ενώ κρατά και σταυρό. Η ιστόρηση των δύο αγίων απαντάται αρκετά συχνά στην μεταβυζαντινή εντοίχια ζωγραφική[2747] καθώς η διήγησή τους ήταν ιδιαίτερα διαδεδομένη[2748]. Η απεικόνιση του Βαρλαάμ δε διαφοροποιείται από αντίστοιχες προγενέστερες παραστάσεις, τόσο στα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά, όσο και στην ενδυμασία[2749]. Αντίθετα, η πολυτελής ένδυση του Ιωάσαφ δεν απαντάται αλλού[2750], καθώς το μόνο διακριτικό της βασιλικής του καταγωγής σε κάθε

[2738] Συνηθέστερη είναι η αντίστροφη της παράστασής μας τοποθέτηση των προσώπων. Για παράδειγμα βλ. τις παραστάσεις στις Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 165) , Δουσίκου, Κορώνας (αδημοσίευτες παραστάσεις) και Δοχειαρίου, στο παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου της Ι.Μ. Αγίου Παύλου (Millet G., Athos, πίν. 251.1 και 191.1 αντίστοιχα) και στον Άγιο Γεώργιο του Μουζεβίκη Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 233).

[2739] Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 215.

[2740] Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 161 - 162, πίν. 68.

[2741] Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 107 - 108, πίν. 57 - 59.

[2742] Παϊσίδου Μ., ό.π., 232.

[2743] Stylianou A., The Communion of St. Mary the Egypt, 440 - 441, πίν. 20, 22.

[2744] Για τον άγιο και την εικονογραφική του απεικόνιση βλ. Σδρόλια Στ., Συμβολή στην εικονογραφία, 76 κ.ε.

[2745] Ενδεικτικά, στο ναό της Παναγίας στο Πολυδένδρι Αγιάς (τέλη 16ου αι.), στην Κοίμηση της Θεοτόκου Πορτής Καρδίτσας (1619) και στο παρεκκλήσιο της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος της Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., ό.π., 77 κ.ε., όπου και κατάλογος των μνημείων). Η μοναδική γνωστή εκτός Θεσσαλίας απεικόνιση του αγίου εντοπίζεται στο νάρθηκα του καθολικού της Ι.Μ. Προδρόμου Σερρών (Ξυγγόπουλος Α., Μονή Προδρόμου, 74, πίν. 62, Σδρόλια Στ., ό.π., 7).

[2746] Σδρόλια Στ., ό.π., πίν. 25. Η μη διάδοση της μορφής του αγίου σε μνημεία του 18ου αιώνα είναι πιθανόν να οφείλεται και στην απουσία του από ερμηνείες ζωγραφικής, όπως προκύπτει από την μη αναφορά του τόσο στο έργο του Διονυσίου του εκ Φουρνά όσο και των πηγών της.

[2747] Με παρόμοια χαρακτηριστικά αναφέρονται και στην Ερμηνεία (165).

[2748] Der Nesessian, L'illustration, 23 κ.ε., Σαμπανίκου Ε., Η εικονογράφηση, 127 κ.ε.

[2749] Ενδεικτικά, στην Κοίμηση Καλαμπάκας (Σαμπανίκου, Το παρεκκλήσιο των Τριών Ιερραρχών, 242, πίν. 145) και στην Ι.Μ. Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., ό.π., 122 - 123, πίν. 89, όπου και κατάλογος μεταβυζαντινών παραστάσεων).

[2750] Στην Ερμηνεία (165) αναφέρεται η ύπαρξη του στέμματος αλλά δε διευκρινίζεται ο τύπος της ενδυμασίας του αγίου.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

γνωστή του απεικόνιση είναι το στέμμα[2751]. Στην περιοχή των Αγράφων, οι δύο άγιοι εικονίζονται μόνο μία ακόμη φορά, στο νάρθηκα της Ι.Μ. Πέτρας με μόνη διαφορά το μοναχικό ένδυμα του Ιωάσαφ.

Ο άγιος **Στέφανος ο Σαββαΐτης** («Ο ΑΠΟΣ ΣΤΕΦΑΝΟΣ ὁ σαβαίτης») (εικ. 276) εικονίζεται σε νεαρή ηλικία, με κοντή κόμη και γενειάδα. Η μορφή του είναι σύμφωνη με την Ερμηνεία[2752].

Ο άγιος **Πέτρος ο Αθωνίτης** («Ο ΑΠΟΣ ΠΕΤΡΟΣ ο ἀθωνίτης») (εικ. 277) αποδίδεται γυμνός, με ένα περίζωμα στη μέση, σε γεροντική ηλικία με μακριά κόμη και γενειάδα. Η απεικόνιση του αθωνίτη ασκητή[2753] ακολουθεί την εικονογραφική παράδοση της μορφής του, χαρακτηριστικό της οποίας είναι η γεροντική ηλικία, η μακριά γενειάδα και η γυμνότητα του σώματος[2754].

Ο άγιος **Ιωάννης ο της Κλίμακος** («Ο ΑΠΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΤΗΣ ΚΛΙΜΑΚΟΣ») (εικ. 277), «*γέρων μεγαλογένης*»[2755], έχει ανασηκωμένο το αριστερό χέρι εμπρός στο στήθος, ενώ στο άλλο κρατά ειλητό όπου αναγράφεται: «ΠΟΝΟΝ ΥΠΕΡ ΣΟΝ ΑΠΡΕΠΩΝ». Η απεικόνιση του Σιναΐτη αγίου[2756], με την πλούσια κόμη, έλκει την καταγωγή από παραστάσεις, όπως αυτές των Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας[2757] και Δουσίκου[2758], με τη διαφορά ότι εκεί ο άγιος κρατά το ειλητό με τα δυό του χέρια, ενώ παραπλήσια αποδίδεται στην Ι.Μ. Γόλας[2759].

Ο άγιος **Αβράμιος** («Ο ΑΠΟΣ ΑΒΡΑΜΙΟΣ») (εικ. 277) εικονίζεται σε ώριμη ηλικία έχοντας το δεξιό χέρι εμπρός σε στάση δέησης και κρατώντας στο άλλο ειλητό με το χωρίο: «ΑΡΚΗ ΤΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ ΙΝΑ Κοιμᾶται μίαν ὥραν». Η απεικόνιση του αγίου διαφοροποιείται από την περιγραφή της Ερμηνείας ως προς τον τύπο της γενειάδας, καθώς ο άγιος αναφέρεται ως «*μεγαλοξυγένης*»[2760]. Με τα ίδια χαρακτηριστικά, επίσης, αποδίδεται ο άγιος στον Άγιο Γεώργιο Ρεντίνας και στην Ι.Μ. Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Βραγκιανών.

Ο άγιος **Μόδεστος** («Ο ΑΠΟΣ ΜΩΔΕΣΤΟΣ»), Πατριάρχης Αντιοχείας (εικ. 278), είναι ο μόνος ιεράρχης που εικονίζεται μεταξύ των ολόσωμων αγίων του νάρθηκα. Αποδίδεται σε γεροντική ηλικία; φέρει αρχιερατική ενδυμασία και ευλογεί με το δεξιό χέρι, ενώ στο άλλο κρατά κλειστό ευαγγέλιο. Με τα ίδια χαρακτηριστικά απαντάται και στον Άγιο Νικόλαο του Μαγαλειού[2761]

[2751] Για παράδειγμα, στην τράπεζα της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας (Millet G., Athos, πίν. 147.2, Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 56), Μεγάλου Μετεώρου (αδημοσίευτη παράσταση), Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 116 - 117, πίν. 76), Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 317) και Αγίου Νικολάου Κράψης Ιωαννίνων (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, πίν. 53b).

[2752] Ερμηνεία, 166, 294.

[2753] Για τον Βίο του αγίου Πέτρου του Αθωνίτη βλ. Ταβλάκης Ι., ό.π., 404- 405, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[2754] Πρβλ. τις παραστάσεις του αγίου στην Ι.Μ. Δουσίκου (αδημοσίευτη παράσταση) και στις τράπεζες των μονών του Αγίου Όρους, όπως, στις Ι.Μ. Ξενοφώντος, Φιλοθέου και Δοχειαρίου (1700) (Ταβλάκης Ι., ό.π., 39, 83, 184, πίν. 12, 52 και 72 αντίστοιχα).

[2755] Ερμηνεία,

[2756] Για τον Βίο του αγίου βλ. Χατζούλη Γ., ό.π., 101.

[2757] Millet G., ό.π., πίν. 130.2.

[2758] Χατζούλη Γ., ό.π., 101.

[2759] Κατσουλάκος Θ. - Ασημομύτης Β., Το μοναστήρι, πίν. η΄.

[2760] Ερμηνεία, 163, 293.

[2761] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 71, πίν. 16β, 54α.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

αλλά και στην Ι.Μ. Δομιανών με τη διαφορά ότι εκεί τοποθετείται στο Ιερό και έχει ελάχιστη κόμη, όπως άλλωστε περιγράφεται και από την Ερμηνεία[2762].

Ο άγιος **Θεόδωρος ο Γραπτός** («Ο ΑΓΙΟΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ ο γραπτός») (εικ. 278) εικονίζεται σε γεροντική ηλικία, με κοντή κόμη και γενειάδα και κρατώντας ειλητό, όπου αναγράφεται: «Υ ΤΑΠΕΙΝΟς εστιν στέφανος ...». Η απεικόνιση του αγίου έλκει την καταγωγή από τις αντίστοιχες των Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών[2763], Βαρλαάμ[2764] και Δουσίκου[2765], όπου εικονίζεται να κρατά το ειλητό με το ένα χέρι[2766].

Ο άγιος **Παύλος ο Νέος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΠΑΥΛΟΣ ὁ νέος») (εικ. 278), σε ώριμη ηλικία, στρέφεται ελαφρά προς τον άγιο Θεόδωρο το Γραπτό και έχει τα χέρια εμπρός σε στάση δέησης. Παρά τη σύγχυση σχετικά με το πρόσωπό του[2767], τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά του αγίου και το μοναχικό ένδυμα μας οδηγούν στην συμπέρασμα ότι πρόκειται για τον άγιο Παύλο τον Ομολογητή[2768], καθώς η απεικόνισή του ταυτίζεται με την περιγραφή της Ερμηνείας[2769].

Ο άγιος **Θεόδουλος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΘΕΩΔΟΥΛΟΣ») (εικ. 279) εικονίζεται σε γεροντική ηλικία έχοντας το ένα χέρι σε στάση δέησης και κρατώντας στο άλλο ειλητό με το χωρίο: «Ο ΘΕΛΩΝ ΕΝΑΙ μοναχός»). Η απεικόνιση του αγίου είναι σύμφωνη με την Ερμηνεία[2770] και παρόμοια αποδίδεται και στην Ι.Μ. Ξηροποτάμου[2771].

Ο άγιος **Ακάκιος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΑΚΑΚΥΟΣ») (εικ. 279), σε ώριμη ηλικία και με κοντή γενειάδα, στρέφεται προς τον άγιο Θεόδουλο έχοντας τα χέρια εμπρός σε στάση δέησης. Πρόκειται για τον άγιο Ακάκιο της Κλίμακος, μία μορφή που σπάνια εμφανίζεται στη μεταβυζαντινή εντοίχια ζωγραφική. Με τα ίδια χαρακτηριστικά απαντάται ο άγιος στην τράπεζα της Ι.Μ. Χιλανδαρίου[2772], στην Ι.Μ. Γαλατάκη[2773] και στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας[2774], ενώ στην Ερμηνεία περιγράφεται ως «νέος αρχιγένης»[2775].

Ο άγιος **Αβέρκιος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΑΒΕΡΚΥΟΣ») (εικ. 280) εικονίζεται μετωπικός, σε γεροντική ηλικία και κρατώντας ειλητό, όπου αναγράφεται: «ΘΕΛΗΣ ΣΩΘΕΙ ΑΝ ΜΗΣΗΣΟΝ ΤΗΝ κοιλίαν σου κέ τάς ὕλας τοῦ κόσμου κέ τας τῶν αὐτῶν τιμᾶς κε σώζου». Η απεικόνιση του αγίου είναι σύμφωνη με την Ερμηνεία[2776]. Παρόμοια εικονίζεται στις τράπεζες των Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας

[2762] Ερμηνεία, 155, 170, 268.

[2763] Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 310.

[2764] Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 111 - 112, πίν. 67.

[2765] Αδημοσίευτη παράσταση.

[2766] Στις τράπεζες των Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας και Διονυσίου η απεικόνιση του αγίου διαφοροποιείται ελαφρά, καθώς κρατά το ειλητό με τα δυό του χέρια (Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 56, 116, πίν. 27).

[2767] Παπαηλιοπούλου - Φωτοπούλου Ε., Αγιολογικά και υμνογραφικά, 53 κ.ε.

[2768] Ό.π., 56.

[2769] Στην Ερμηνεία (156) περιγράφεται ως «*νέος κοντοδιχαλογένης*».

[2770] Ό.π., 165.

[2771] Τσιγάρας Γ., Οι ζωγράφοι, 174.

[2772] Millet G., Athos, πίν. 113.1,3.

[2773] Λιάπης Ι., Μνημεία Ευβοίας, 72, Kanari Tr., Les peintures, 47, πίν. 78α.

[2774] Τούρτα Α., Οι ναοί, 166, πίν. 92β.

[2776] Ερμηνεία, 166.

[2776] Ό.π., 156, 269.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

και Διονυσίου[2777], με τη διαφορά ότι φέρει ενδύματα επισκόπου, όπως και στην Ι.Μ. Περιβολής Λέσβου[2778].

Ο άγιος **Μακάριος ο Αλεξανδρεύς** («Ο ΑΓΙΟΣ ΜΑΚΑΡΙΟΣ ο αλεξανδρεύς») (εικ. 281) αποδίδεται σε γεροντική ηλικία, με τη χαρακτηριστική μακριά γενειάδα και κρατώντας ειλητό, όπου αναγράφεται: «ΜΟΝΑΧΟΣ ΜΗ ΥΠΟΦΕΡΩΝ ΥΒΡΙΝ κέ ἐξουθένωσιν οὐκ ἔστιν μοναχός». Η απεικόνιση του αγίου, ο οποίος δεν εικονίζεται συχνά, είναι όμοια με αυτήν του αγίου Μακαρίου του Αιγυπτίου[2779] στην Ι.Μ. Δουσίκου[2780], ενώ στην Ι.Μ. Πέτρας[2781], όπου επίσης εικονίζεται, ακολουθείται διαφορετικό πρότυπο, σύμφωνα με την Πηγή Ε΄ της Ερμηνείας[2782].

Ο άγιος **Θεόκτιστος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΘΕΩΚΤΙΣΤΟΣ») (εικ. 281) παριστάνεται σε ώριμη ηλικία, με διχαλωτή γενειάδα και κοντή κόμη, κρατώντας ειλητό που φέρει το χωρίο: «ΜΟΝΑΧΕ ΦΑΓΕ ΣΙΩΠΑ ἡσύχαζε κέ σώζου». Με παρόμοιο εικονογραφικό τύπο και σύμφωνα με την Ερμηνεία[2783] αποδίδεται ο ἅγιος στην Ι.Μ. Βουλκάνου[2784], ενώ στο Πρωτάτο[2785] η μορφή του διαφέρει.

Ο άγιος **Θεόδωρος ο Συκεώτης** («Ο ΑΓΙΟΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ ὁ συκεώτης») (εικ. 222), «*γέρων κοντογένης*»[2786], κρατά ειλητό, όπου αναγράφεται: «ΑΔΕΛΦΟΙ ΑΓΩΝΙΣΑσθε ὑπέρ τῆς σωτηρίας ἡμῶν»[2787]. Η απεικόνιση του αγίου δε διαφοροποιείται από προηγούμενες παραστάσεις[2788], ενώ είναι σύμφωνη και με την Ερμηνεία, τόσο στα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά, όσο και στο χωρίο του ειλητού.

Ο άγιος **Παφνούτιος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΠΑΦΝΟΥΤΙΟΣ») (εικ. 222) παριστάνεται σε γεροντική ηλικία, με λίγα μαλλιά και μακριά διχαλωτή γενειάδα, να κρατά ειλητό με το χωρίο: «ΠΟΥ ΕΑΝ ΜΕΤΡΙΑΣ ΕΑΥΤΟΝ». Ο άγιος αποδίδεται σύμφωνα με την Ερμηνεία[2789] και ακολουθεί πρότυπο κοινό με τις αντίστοιχες παραστάσεις των τραπεζών των Ι.Μ. Ξενοφώντος και Δοχειαρίου (1700)[2790].

Ο άγιος **Στέφανος ο Νέος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΣΤΕΦΑΝΟΣ ὁ νέος») (εικ. 223) εικονίζεται δίπλα στον Πρόδρομο και στραμμένος προς αυτόν, να κρατά μικρή φορητή εικόνα του Χριστού. Ο υπερασπιστής των εικόνων άγιος[2791] παριστάνεται σύμφωνα με τον καθιερωμένο στη μεταβυζαντινή ε-

---

[2777] Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 58, 129, πίν. 28 και 40 αντίστοιχα.

[2778] Γούναρης Γ., Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, 131, πίν. 73α.

[2779] Για τη σύγχυση μεταξύ των τριών ομώνυμων αγίων βλ. παραπανω, σελ. 274.

[2780] Αδημοσίευτη παράσταση.

[2781] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 311, πίν. 185. Η απεικόνιση του αγίου στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών διαφέρει, καθώς ακολουθείται κοινό πρότυπο και για τους τρεις ομώνυμους αγίους, κύριο χαρακτηριστικό του οποίου είναι η μηλωτή που φορούν (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 295).

[2782] Ερμηνεία, 294.

[2783] Ό.π., 163, 193.

[2784] Καλοκύρης Κ., Βυζαντιναί εκκλησίαι, πίν. 113β.

[2785] Millet G., Athos, πίν. 47.2.

[2786] Ερμηνεία, 163, 293.

[2787] Ό.π., 293.

[2788] Πρβλ, τις απεικονίσεις του αγίου στις τράπεζες των Ι.Μ. Ξενοφώντος και Διονυσίου (Ταβλάκης Ι., ό.π., 31, 103, πίν. 1).

[2789] Ιδιαίτερα συμφωνεί με την Πηγή Ε΄ της Ερμηνείας (193), όπου παραδίδεται και το ίδιο κείμενο.

[2790] Ταβλάκης Ι., ό.π., 31, 191, πίν. 2-3 και 77 αντίστοιχα.

[2791] Για τον Βίο του αγίου βλ. Παλιούρας Α., Εικονογραφία, 483 κ.ε., όπου και σχετική βιβλιογραφία.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ποχή, εικονογραφικό τύπο, κύριο χαρακτηριστικό του οποίου αποτελεί η εικόνα που κρατά[2792]. Παρόμοια εικονίζεται στις Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας, Διονυσίου, Δοχειαρίου[2793], Ντίλιου[2794], Δουσίκου και Βαρλαάμ[2795].

Με το **Όραμα του αγίου Παχωμίου** (εικ. 282) συμπληρώνεται η ζώνη των ολόσωμων αγίων του νάρθηκα. Ο άγιος («Ο ΑΓΙΟΣ ΠΑΧΩΜΙΟΣ»), σε γεροντική ηλικία κινείται προς τα δεξιά και στρεφόμενος συγχρόνως στην αντίθετη κατεύθυνση, όπου εικονίζεται ο αρχάγγελος Γαβριήλ («Ο ΑΡΧ(ΑΓΓΕΛΟΣ) ΓΑΒΡΙΗΛ») με μοναχικό ένδυμα με κουκούλιο, το οποίο δείχνει με το αριστερό χέρι, ενώ στο δεξιό κρατά ειλητό με το χωρίο: «ΠΑΧΩΜΙΕ ΕΝ ΤΟΥΤΟ ΤΩ ΣΧΥΜΑΤΙ σωθήσεται»[2796]. Το εικονογραφικό σχήμα της παράστασης, χαρακτηριστικό του οποίου αποτελεί η έντονη συστροφή του σώματος του Παχωμίου[2797], απαντά προηγουμένως στις Ι.Μ. Αναπαυσά[2798], Δοχειαρίου[2799], Δουσίκου, Ρουσάνου[2800] και Βαρλαάμ[2801], καθώς και στους ναούς του Αγίου Νικολάου Βίτσας και Αγίου Μηνά Μονοδενδρίου[2802], σε αντίστροφη, όμως, διάταξη, ενώ σε όμοια, μόνο στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας Καστοριάς[2803].

Ο άγιος **Χριστοφόρος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΣ») (εικ. 278) εικονίζεται με κεφαλή σκύλου, φέρει στρατιωτική εξάρτηση και κρατά στο δεξιό χέρι σταυρό, ενώ στο αριστερό ξύλινη ράβδο ανθισμένη στην άνω απόληξή της. Η απεικόνιση του αγίου με κεφαλή σκύλου ανάγεται τουλάχιστον στον 17ο αιώνα, καθώς από την εποχή αυτή σώζονται τα παλαιότερα παραδείγματα[2804]. Οφείλεται δε σε παράδοση, σύμφωνα με την οποία, ο άγιος καταγόταν από τη φυλή των κυνοκεφάλων[2805]. Η στρατιωτική του εξάρτηση έλκει την καταγωγή από την ιστόρηση του αγίου ως στρα-

---

[2792] Το ίδιο προτείνει και η Ερμηνεία (163). Για παραδείγματα απεικονίσεων του αγίου σε ναούς της βυζαντινής εποχής, όπου, όμως, το θέμα της εικόνας που κρατά ποικίλει βλ. Παλιούρας Α., Εικοναγραφία, 493, Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 105, υποσ. 453.

[2793] Millet G., Athos, πίν. 130.2, 205.3 και 227.1 αντίστοιχα. Για την Ι.Μ. Δοχειαρίου, επίσης, Παλιούρας Α., ό.π., 496, πίν. 2. Με τον ίδιο εικονογραφικό τύπο απαντάται ο άγιος και στις τράπεζες των μονών του Αγίου Όρους (Ταβλάκης, Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 387).

[2794] Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 163, πίν. 70.

[2795] Χατζούλη Γ., ό.π., 104 - 105, πίν. 53 - 54.

[2796] Ερμηνεία, 162 - 163.

[2797] Σε παραστάσεις που ακολουθούν παλαιολόγειο πρότυπο ο άγιος δεν έχει αυτήν την έντονη συστροφή του σώματος. Πρβλ. τις απεικονίσεις του Οράματος στο Staro Nagoritsino (Millet - Frolow, Yougoslavie III, πίν. 116.3), στο παλαιό καθολικό της Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου (Georgitsoyanni E., Les peintures murales, 249, πίν. 76 - 77), στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 210), στο παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου της Ι.Μ. Αγίου Παύλου (Millet G., ό.π., πίν. 193.1) και στον Άγιο Γεώργιο του Μουζεβίκη Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 233).

[2798] Chatzidakis M., Recherches, πίν. 16, Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 312 - 313.

[2799] Millet G., ό.π., 240.2, Βελένης Γ., Πρώτες πληροφορίες, πίν. 4α.

[2800] Βελένης Γ., Πρώτες πληροφορίες, πίν. 2α και 3α αντίστοιχα.

[2801] Χατζούλη Γ., ό.π., 103 - 104, πίν. 50 - 51.

[2802] Τούρτα Α., Οι ναοί, 165 - 166, πίν. 92α, 97β.

[2803] Παϊσίδου Μ., ό.π., 234, πίν. 102α.

[2804] Χατζηνικολάου Α., Εικόνες του αγίου Χριστοφόρου, 225 κ.ε., Loeschcke W., Hl. Christoforus, 145 κ.ε., Michaelis H., Neue Materialien, 370 κ.ε., Ξυγγόπουλος Α., Κυνοκέφαλοι, 12 κ.ε., όπου και σχετικά παραδείγματα.

[2805] Για τη φυλή των Κυνοκεφάλων βλ. Ξυγγόπουλος Α., ό.π., 1 κ.ε., Μεράντζας Χρ., Η εικονογράφηση των Αίνων, 103 κ.ε., Χοτζάκογλου Χ., Σκιάποδες, 38 κ.ε.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

τιωτικού[2806], ενώ το ανθισμένο ραβδί, εικονογράφιση του συναξαρίου[2807], από την ιστόρησή του με το μικρό Χριστό στους ώμους να περνά το ποτάμι[2808].

Η απεικόνιση αυτή του αγίου[2809] επαναλαμβάνεται στην περιοχή των Αγράφων μόνο στο νάρθηκα της Ι.Μ. Κατουσίου, ενώ στον Άγιο Γεώργιο Ρεντίνας και στην Ι.Μ. Σπηλιάς ακολουθείται το πρότυπο του Θεοφάνη. Τέλος στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Μάραθο ο άγιος, με ανθρώπινο, επίσης, πρόσωπο, εικονίζεται μετωπικός, φέρει κοσμική ενδυμασία και κρατά σταυρό[2810].

Νότια Καμάρα.

Στη νότια[2811] και στη βόρεια καμάρα του νάρθηκα εικονίζονται από οκτώ ολόσωμοι μάρτυρες. Όλοι, κρατώντας σταυρό, φέρουν κοσμικά πολυτελή ενδύματα και μανδύα. Ενώ παρουσιάζονται σε ομάδες, ως συνεορτάζοντες, η σειρά απεικόνισής τους δεν συμφωνεί με αυτήν της εορτής. Για παράδειγμα, οι άγιοι Μαρκιανός και Μαρτύριος εορτάζουν μεν στις 25 Οκτωβρίου[2812] αλλά δεν εικονίζονται μαζί, καθώς διακόπτονται από τους αγίους Τάραχο και Ανδρόνικο.

Οι άγιοι **Πρόβος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΠΡΟΒΟΣ», **Τάραχος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΤΑΡΑΧΟΣ») και **Ανδρόνικος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΣ») εορτάζουν στις 12 Οκτωβρίου[2813] (εικ. 283 - 284)). Ο πρώτος αποδίδεται σε γεροντική ηλικία με λευκή κόμη και γενειάδα, ο δεύτερος σε μέση ηλικία με σχετικά μεγάλη γενειάδα και ο τρίτος πιο νέος με μικρή γενειάδα. Οι άγιοι Πρόβος και Τάραχος παριστάνονται σύμφωνα με την εικονογραφική παράδοση[2814], με την οποία συμφωνεί και η Ερμηνεία[2815].

[2806] Πρβλ. την φορητή εικόνα της Ι.Μ. Αγίου Παύλου Αγίου Όρους (18ος αι.) (Ταβλάκης Ι., Εικόνες του 18ου - 19ου αιώνα, 222, πίν. 129).

[2807] Delehaye H., Synaxarium, 667 - 668.

[2808] Πρόκειται για μία παράσταση που έλκει την καταγωγή από τη δυτική τέχνη, εμφανίζεται στην βυζαντινή τέχνη στο Lesnovo και σε άλλα μνημεία του 14ου και 15ου αι. (Djordjevic I., Saint Christophe, 63 κ.ε., πίν. 1) και καθιερώνεται στην μεταβυζαντινή ζωγραφική με το έργο του Θεοφάνη στην Ι.Μ. Αναπαυσά (Chatzidakis M., Recherches, 333, πίν. 109, Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 234). Επίσης, ενδεικτικά, πρβλ. τις παραστάσεις στις Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας (Millet G., Athos, πίν. 138.2), Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, 75, πίν. 143), Δοχειαρίου (Millet G., ό.π., πίν. 241.1) και Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 147), στο ναό του Παντοκράτορα στον Άγιο Μάρκο Κέρκυρας (Triantafyllopoulos D., Kerkyra, 171 κ.ε., πίν. 44 - 45), στον Άγιο Δημήτριο στα Παλατίτσια Ημαθίας (Τούρτα Α., Οι ναοί, 188) και στο παλαιό καθολικό της Ι.Μ. Αγίου Στεφάνου Μετεώρων (Vitaliotis I., Saint Etienne, 324, πίν. 162 - 163).

[2809] Τον ίδιο τύπο απεικόνισης του αγίου συναντούμε και στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης (αδημοσίευτη παράσταση), στο ναό της Παναγίας στο Μεταξοχώρι Αγιάς (18ος αι.) (Θωμάς Γ., Ο σκυλοκέφαλος άγιος, πίν. εικ. σελ. 92) αλλά και σε φορητές εικόνες του 18ου αι. στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (Ξυγγόπουλος Α., ό.π., πίν. 2α - β) και στη Ρωσία (Onasch K. - Schnieper A., Ikonen, 283, εικ. σελ. 283).

[2810] Πρβλ. παρόμοια απεικόνιση του αγίου στο ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Ζάρκου Τρικάλων (1621) (Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 267, πίν. 191) και στην Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 287, πίν. 172).

[2811] Στη νότια καμάρα εικονίζονται οι άγιοι Μαρκιανός, Τάραχος, Ανδρόνικος, Μαρτύριος, Γουρίας, Σαμωνάς, Άβιβος και Πρόβος. Στη βόρεια, οι άγιοι Γοβδελαάς, Δάδας, Μηνάς ο Καλικέλαδος, Εύγραφος, Ερμογένης, Θεόπιστος, Αγάπιος και Ακάκιος.

[2812] Delehaye H., ό.π., 161 - 162.

[2813] Ό.π., 131 - 132.

[2814] Ενεικτικά, στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 147), στον Άγιο Γεώργιο Αγράφων και στην Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., ό.π., 332).

[2815] Ερμηνεία, 158, 271, 296.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Η απεικόνιση, όμως, του Ανδρόνικου διαφοροποιείται μεν από τις περισσότερες των παραστάσεων, στις οποίες αποδίδεται αγένειος[2816], αλλά είναι σύμφωνη με την Πηγή Ε΄ της Ερμηνείας[2817]. Παρόμοια αποδίδεται στο Kremikovci[2818] της Βουλγαρίας και στις Ι.Μ. Φιλοθέου και Ξηροποτάμου[2819].

Οι άγιοι **Μαρκιανός** («Ο ΑΓΙΟΣ ΜΑΡΚΥΑΝΟΣ») και **Μαρτύριος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΜΑΡΤΥΡΙΟΣ») εικονίζονται σε νεαρή ηλικία και αγένειοι (εικ. 283). Η απόδοσή του Μαρκιανού είναι σύμφωνη με την Ερμηνεία[2820] και απαντάται προηγουμένως, με τα ίδια χαρακτηριστικά, στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών, στην Ι.Μ. Πέτρας[2821] και στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ[2822]. Αντίθετα η απεικόνιση του Μαρτύριου ως αγένειου νέου δεν είναι πολύ συχνή[2823] και ακολουθεί πρότυπο αντίστοιχο αυτού της Decani και της Ι.Μ. Διονυσίου[2824].

Η ιστόρηση της νότιας καμάρας συμπληρώνεται με τους αγίους **Γουρία** («Ο ΑΓΙΟΣ ΓΟΥΡΙΑΣ»), **Σαμωνά** («Ο ΑΓΙΟΣ ΣΑΜΟΝΑΣ») και **Άβιβο** («Ο ΑΓΙΟΣ ΑΜΒΙΒΟΣ»), των οποίων η μνήμη τιμάται στις 15 Νοεμβρίου[2825] (εικ. 284). Παρόμοια, και σύμφωνα με την Ερμηνεία[2826], εικονίζονται οι άγιοι Γουρίας και Σαμωνάς στην Ι.Μ. Σταυρονικήτα[2827], στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας και στον Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου[2828], καθώς και στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ[2829]. Η απεικόνιση του αγίου Άβιβου με κοντή γενειάδα είναι σύμφωνη με την Ερμηνεία[2830] αλλά διαφοροποιείται από τα παραπάνω μνημεία, καθώς σε αυτά είναι αγένειος[2831].

Βόρεια καμάρα.

Με τους αγίους **Θεόπιστο** («Ο ΑΓΙΟΣ ΘΕΟΠΙΣΤΟΣ») και **Αγάπιο** («Ο ΑΓΙΟΣ ΑΓΑΠΙΟΣ»), παιδιά του αγίου Ευσταθίου του Πλακίδα, που συνεορτάζουν στις 20 Σεπτεμβρίου[2832], ξεκινά η ιστόρηση της βόρειας καμάρας (εικ. 285). Η απεικόνιση των δύο νεανικών και αγένειων μορφών δε

[2816] Βλ. τις απεικονίσεις του αγίου στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών, στον Άγιο Γεώργιο Αγράφων και στην Ι.Μ. Πέτρας.

[2817] Ερμηνεία, 296.

[2818] Grabar A., Bulgarie, πίν. LVb.

[2819] Τσιγάρας Γ., Οι ζωγράφοι, 198.

[2820] Ερμηνεία, 158, 271, 296.

[2821] Σδρόλια Στ., ό.π., 331.

[2822] Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 210, πίν. 108.

[2823] Πρβλ. παρόμοια απεικόνιση στο Κυριακό της Σκήτης της Αγίας Άννας (Τσιγάρας Γ., ό.π., 194).

[2824] Millet G., Athos, πίν. 199.2.

[2825] Delehaye H., Synaxarium, 225.

[2826] Ερμηνεία, 157, 270, 296.

[2827] Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, πίν. 190 - 191.

[2828] Τούρτα Α., Οι ναοί, 169, πίν. 94α - β.

[2829] Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 211 - 212, πίν. 110, όπου και κατάλογος μνημείων στα οποία συναπεικονίζονται οι τρεις άγιοι.

[2830] Ερμηνεία, 157, 270, 296.

[2831] Με τα ίδια προσωπογραφικά χαρακτηριστικά παριστάνονται οι τρεις άγιοι στην στην παράσταση του μαρτυρίου τους (βλ. παραπάνω, σελ. 259).

[2832] Delehaye H., ό.π., 59 - 61.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

διαφοροποιείται από προηγούμενες παραστάσεις[2833] και από την περιγραφή της Ερμηνείας[2834]. Η τοποθέτησή τους δε στη συγκεκριμένη θέση δικαιολογείται και από την απεικόνιση του μαρτυρίου τους στο βόρειο τοίχο του νάρθηκα.

Οι άγιοι **Γοβδελαάς** («Ο ΑΓΙΟΣ ΓΟΒΔΑΙΛΑΣ») και **Δάδας** («Ο ΑΓΙΟΣ ΔΑΔΑΣ») εορτάζουν στις 29 Σεπτεμβρίου[2835] (εικ. 286). Η απεικόνιση του αγίου Γοβδελαά με στολή μάρτυρα, αν και πολυτελή λόγω της βασιλικής του καταγωγής, παραπέμπει στην παράδοση της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος[2836]. Το σχήμα, όμως, του στέμματος έλκει την καταγωγή από την παράσταση που δημιούργησε ο Εμμανουήλ Τζάνε και είχε ευρεία διάδοση, ειδικά σε φορητές εικόνες[2837]. Παρόμοια αποδίδεται ο άγιος στην Ι.Μ. Σπηλιάς και στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς[2838]. Στην περιοχή των Αγράφων απαντάται, επίσης, στον Άγιο Γεώργιο Ρεντίνας, όπου ο τύπος του στέμματος και η ενδυμασία του αγίου έλκουν την καταγωγή από πρότυπο της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος και ειδικά αυτό του παρεκκλησίου του Αγίου Νικολάου της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας, όπως αυτό επιβιώνει και στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας.

Η απεικόνιση του αγίου Δάδα διαφέρει από την περιγραφή της Ερμηνείας, όπου αναφέρεται ως «*γέρων μακρυγένης*»[2839].

Οι άγιοι **Μηνάς ο Καλικέλαδος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΜΗΝΑΣ ὁ καλικέλαδος»), **Εύγραφος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΕΥΓΡΑΦΟΣ») και **Ερμογένης** («Ο ΑΓΙΟΣ ΕΡΜΟΓΕΝΗΣ») συνεορτάζουν 10 Δεκεμβρίου[2840] (εικ. 285 - 286). Ο άγιος Μηνάς ο Καλικέλαδος αποδίδεται σε ώριμη ηλικία με γκρίζα κόμη και μακριά γενειάδα. Παρόμοια παριστάνεται στο Πρωτάτο[2841], στην Ι.Μ. Σταυρονικήτα[2842] και στην Ι.Μ. Διονυσίου[2843], παραστάσεις αντίστοιχες της περιγραφής της Ερμηνείας[2844]. Ο άγιος Εύγραφος, γραμματέας του Μηνά, εικονίζεται σε νεαρή ηλικία και αγένειος, σύμφωνα με την περιγραφή του Διονυσίου του εκ Φουρνά[2845], η οποία ακολουθεί πρότυπο απαντώμενο ήδη στην παλαιο-

---

[2833] Ενδεικτικά, στο ναό της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος στα Παπιανά Λέσβου (Γούναρης Γ., Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, 189, πίν. 120β) και στην Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 332 - 333).

[2834] Ερμηνεία, 158.

[2835] Delehaye H., ό.π., 89 - 90.

[2836] Ενδεικτικά, στις Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 104, πίν. 66α), Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, πίν. 45) και Βαρλαάμ (Ξυγγόπουλος Α., Ο άγιος Γοβδελαάς, πίν. 3, Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., ό.π., πίν. 84α), στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας (Semoglou A., Saint Nicolas, 91, πίν. 55b), στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα Α., Οι ναοί, 159, πίν. 94α) και στην Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., ό.π., 332).

[2837] Για τον νέο εικονογραφικό τύπο βλ. Ξυγγόπουλος Α., ό.π., 167 κ.ε., Δρανδάκης, Ο Εμμανουήλ Τζάνε, 35 κ.ε., όπου και σχετικά παραδείγματα. Επίσης, βλ. την φορητή εικόνα της Κέρκυρας (Βοκοτόπουλος Π., Εικόνες της Κέρκυρας, 152 - 154, πίν. 292 - 293).

[2838] Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, 57, πίν. 14. Η παρατήρηση του Ξυγγόπουλου (ό.π., 485) περί αρχιερατικού σάκκου που φέρει ο άγιος δεν ευσταθεί.

[2839] Ερμηνεία, 193.

[2840] Delehaye H., ό.π., 293 - 294.

[2841] Millet G., Athos, πίν. 38.2.

[2842] Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, 54, πίν. 80.

[2843] Millet G., ό.π., πίν. 202.3.

[2844] Ερμηνεία, 157.

[2845] Ό.π., 158.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

λόγεια τέχνη[2846]. Το ίδιο πρότυπο ακολουθείται, επίσης, και στην απεικόνιση του Ερμογένη σε νεαρή ηλικία και «αρχιγένειου»[2847].

Η ιστόρηση της βόρειας καμάρας ολοκληρώνεται με την απεικόνιση του αγίου Ακάκιου («Ο ΑΓΙΟΣ ΑΚΑΚΙΟΣ») (εικ. 285), ο οποίος αποδίδεται σε μέση ηλικία, με κοντή γενειάδα. Παρόλο που υπάρχει ένας σημαντικός αριθμός αγίων με το ίδιο όνομα (14)[2848] και στην Ερμηνεία αναφέρονται τέσσερις[2849], με αποτέλεσμα να δημιουργείται σύγχυση, τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά του αγίου, που προσομοιάζουν με αυτά του αγίου Μερκουρίου, μας οδηγούν στο συμπέρασμα ότι πρόκειται για συγκεκριμένο άγιο που περιγράφεται στην Ερμηνεία[2850]. Παρόμοια απεικόνιση συναντούμε προηγουμένως στην Παναγία του Μουζεβίκη Καστοριάς[2851].

[2846] Ενδεικτικά, στην Μονή Χώρας (Underwood P., Kariye Djami 2, πίν. 283).

[2847] Ερμηνεία, 157, Underwood P., ό.π.

[2848] Delehaye H., Synaxarium, 1046 - 1047.

[2849] Ερμηνεία, 305.

[2850] «*ὁμοιος τῷ ἁγίῳ Μερκουρίῳ*» (Ό.π., 158, 271, 296).

[2851] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 262, πίν. 66β.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΜΟΡΦΕΣ ΣΕ ΜΕΤΑΛΛΙΑ.

Κυρίως ναός.

Άγγελοι.

Σε κάθε ένα από τα τέσσερα σταυροθόλια (εικ. 287) του κυρίως ναού εικονίζονται σε προτομή τέσσερις άγγελοι οι οποίοι κρατούν σκήπτρο και σφαίρα με τη φράση «Ι(ησου)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ Ν(Ι)-Κ(Α)». Στα δύο ανατολικά οι άγγελοι παριστάνονται εντός μεταλλίων, ενώ αυτά παραλείπονται στα δυτικά. Η κάλυψη των σταυροθολίων από αγγέλους παρατηρείται σε ναούς με παρόμοια αρχιτεκτονική, όπως στα Αθωνίτικα καθολικά και στις Ι.Μ. Δοχειαρίου[2852], Μεγάλου Μετεώρου[2853], Δουσίκου[2854], Κορώνας[2855] και Πέτρας[2856] και σε στάσεις παρόμοιες του μνημείου μας. Η απεικόνισή των αγγέλων των δυτικών σταυροθολίων σε προτομή, χωρίς την ένταξή τους σε μετάλλιο, απαντάται προηγουμένως στην Ι.Μ. Πέτρας, χωρίς αυτό, ωστόσο να τους διαφοροποιεί ως προς την απόδοση από το σύνολο των παραπάνω παραστάσεων, όπου βρίσκονται εντός μεταλλίων.

Άγιοι

Αμέσως μετά τη ζώνη των ολόσωμων αγίων, τόσο στον κυρίως ναό όσο και στον νάρθηκα υπάρχει ζώνη μεταλλίων, όπου παριστάνονται μάρτυρες. Όλοι τους φέρουν ιμάτιο και χιτώνα και κρατούν σταυρό. Οι ποικίλες στάσεις των αγίων και το γεγονός της απεικόνισής τους κυρίως σε στάση τριών τετάρτων αλλά και η διαλογική μεταξύ τους σύνδεση ανα δύο αποτελούν εικονογραφικά στοιχεία, απαντώμενα κυρίως στο δυτικό και βόρειο ελλαδικό χώρο[2857]. Τα μετάλλια αποτελούνται από τρεις ομόκεντρους κύκλους σε παραλλαγή του ιδίου χρώματος, ενώ δε συνδέονται μεταξύ τους, τρόπος απόδοσης που επίσης, παραπέμπει στην παράδοση του ίδιου χώρου[2858].

Τη χορεία των μαρτύρων ανοίγει η μορφή του αγίου **Ανεμπόδιστου** («Ο ΑΠΟΣ ΑΝΕΜΠΟΔΙΣΤΟΣ»), η μνήμη του οποίου τιμάται στις 2 Νοεμβρίου[2859]. Εικονίζεται σε νεαρή ηλικία και αγένειος, σύμφωνα με την Ερμηνεία[2860]. Παρόμοια αποδίδεται στο Πρωτάτο[2861], στις Ι.Μ. Αναπαυσά[2862], Κουτλουμουσίου και Δοχειαρίου[2863], καθώς και στην Παναγία Πορφύρα στις Πρέσπες[2864].

[2852] Millet G., Athos, πίν. 226.1 - 2, Παλιούρας Α., Οι τοιχογραφίες, πίν. 6α.

[2853] Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 143.

[2854] Βογιατζής Σ., Συμβολή, πίν. 37.

[2855] Δεριζιώτης Λ., Πρώτη «επίσκεψις», πίν. 6.

[2856] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, πίν. 194.

[2857] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 258, όπου και σχετικά παραδείγματα.

[2858] Ό.π., 254.

[2859] Delehaye H., Synaxarium, 187 - 189.

[2860] Ερμηνεία, 159. Πρβλ. παρόμοια απεικόνιση στη Ι.Μ. Περιβολής Λέσβου (Γούναρης Γ., Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, 137).

[2861] Millet G., ό.π., πίν. 42.3.

[2862] Καλοκύρης Κ., Άθως, πίν. 15α, Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 243. 5.

[2863] Millet G., ό.π., πίν. 165.1 και 227.1 αντίστοιχα.

[2864] Πελεκανίδης, Βυζαντινά μνημεία, 99, πίν. XXXII.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Ο άγιος **Καλλίστρατος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΚΑΛΙΣΤΡΑΤΟΣ»)[2865] παριστάνεται σε ώριμη ηλικία, με γκρίζα κόμη και γενειάδα. Η απόδοση του αγίου ακολουθεί την Πηγή Ε΄ της Ερμηνείας, όπου περιγράφεται ως «*γέρων διχαλογένης*»[2866].

Ο άγιος **Γυμνάσιος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΓΥΜΝΑΣΙΟΣ»)[2867], αποδίδεται σε μέση ηλικία και με μαύρη γενειάδα[2868].

Οι άγιοι **Πέντε Μάρτυρες της Αρμενίας** εικονίζονται στα επόμενα ισάριθμα μετάλλια, εντός του νότιου χορού[2869] (εικ. 288). Πρόκειται για τους συχνότερα απεικονιζόμενους μάρτυρες ήδη από τη βυζαντινή εποχή[2870]. Ο **Ευστράτιος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΕΥΣΤΡΑΤΙΟΣ») παριστάνεται σε ώριμη ηλικία με μαύρη κόμη και μεγάλη γενειάδα. Η απεικόνιση αυτή του αγίου είναι μεν αντίθετη με την περιγραφή της Ερμηνείας[2871], αλλά απαντάται σε ικανό αριθμό μνημείων ήδη από τη βυζαντινή περίοδο[2872]. Οι άγιοι **Αυξέντιος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΑΥΞΕΝΤΙΟΣ»), **Ευγένιος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΕΥΓΕΝΕΙΟΣ»), **Μαρδάριος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΜΑΡΔΑΡΙΟΣ») παριστάνονται σε ώριμη ηλικία και με γενειάδα, ενώ ο **Ορέστης** («Ο ΑΓΙΟΣ ΟΡΕΣΤΙΟΣ») σε νεαρή ηλικία και αγένειος, σύμφωνα τόσο με την εικονογραφική παράδοση της μορφής τους[2873], όσο και με την Ερμηνεία[2874]. Μάλιστα, ο πορφυρός πίλος που φέρει ο Μαρδάριος[2875] απαντάται προηγουμένως σε αρκετά μνημεία, όπως, στον Χριστό Βέροιας[2876], στην Ι.Μ. Διονυσίου[2877] και στην Ι.Μ. Πέτρας[2878].

Ακολουθούν οι συνεορτάζοντες[2879] άγιοι **Ακίνδυνος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΑΚΙΝΔΥΝΟΣ»), **Πηγάσιος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΠΗΓΑΣΙΟΣ»), **Αφθόνιος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΑΦΘΟΝΙΟΣ») και **Ελπιδοφόρος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΕΛΠΙΔΟΦΟΡΟΣ»). Με εξαίρεση το νεαρό και αγένειο Ελπιδοφόρο και τον Ανεμπόδιστο, που εδώ παρα-

---

[2865] Εορτάζει στις 27 Σεπτεμβρίου (Delehaye H., Synaxarium, 81 - 83).

[2866] Ερμηνεία, 295. Στο κείμενο του Διονυσίου του εκ Φουρνά (157) αναφέρεται ως «*νέος μαυροδιχαλογένης*», ενώ στην περιγραφή του μαρτυρίου (193) του ως «*γέρων*».

[2867] Η μνήμη του, σύμφωνα με την Ερμηνεία, τιμάται στις 14 Οκτωβρίου (Ερμηνεία, 158). Δεν αναφέρεται, όμως, στο Συναξάριο που εξέδωσε ο Delehaye.

[2868] Ερμηνεία, 158, 271, 295.

[2869] Εορτάζουν στις 13 Δεκεμβρίου (Delehaye H., ό.π., 305 - 306).

[2870] Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 217, όπου κατάλογος μνημείων της βυζαντινής περιόδου. Για την εικονογραφία των αγίων βλ. Weitzmann K., Illustrations, 99 κ.ε.

[2871] Περιγράφεται ως γέροντας (Ερμηνεία, 159, 295).

[2872] Ενδεικτικά, στην Ολυμπιώτισσα Ελασσόνας (Constantinides E., Panagia Olympiotissa, 199 - 200, πίν. 169 - 170), στον Χριστό Βέροιας (Πελεκανίδης Στ., Καλλιέργης, 81 - 82, πίν. 60), στους Αγίους Αποστόλους Καστοριάς (Γουναρης Γ., Τοιχογραφίες, 69 - 70, πίν. 8α), στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ (Σαμπανίκου Ε., ό.π., 116 κ.ε., πίν. 115 - 120), στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα Α., Οι ναοί, 164 - 165, πίν. 91α - β) και στην Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 324 - 325, πίν. 149).

[2873] Βλ. τα παραπάνω συμπαραβαλλόμενα μνημεία.

[2874] Ερμηνεία, 159, 271, 295.

[2875] Σε ορισμένες παραστάσεις αντί πίλου ο άγιος φέρει σαρίκι. Για παράδειγμα, στην Κοίμηση Καλαμπάκας και στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ (Σαμπανίκου Ε., ό.π., 216, πίν. 144 και 115 αντίστοιχα).

[2876] Πελεκανίδης Στ., Καλλιέργης, 83, πίν. 62.

[2877] Millet G., ό.π., πίν. 205.1.

[2878] Σδρόλια Στ., ό.π., 325, πίν. 149.

[2879] Η μνήμη τους τιμάται στις 2 Νοεμβρίου (Delehaye H., ό.π., 187 - 190). Με αυτούς συνεορτάζει και ο άγιος Ανεμπόδιστος, ο οποίος έχει απεικονιστεί χωριστά (βλ. παραπάνω, σελ. 313).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

λείπεται, οι υπόλοιποι αποδίδονται σε ώριμη ηλικία, με κοντή κόμη και γενειάδα, αλλά με αδιάγνωστα, λόγω φθοράς, επιμέρους προσωπογραφικά χαρακτηριστικά[2880]. Η απεικόνισή τους δεν διαφέρει από προηγούμενες, όπως στις Ι.Μ. Ολυμπιώτισσας[2881], Σταυρονικήτα[2882] και Πέτρας[2883].

Οι άγιοι **Επτά Μακκαβαίοι** («ΑΓΙΟΙ ΟΙ ΕΠΤΑ ΠΑΙΔΕΣ ΟΙ ΜΑΚΑΒΑΙΟΙ») συναπεικονίζονται μαζί με τη μητέρα τους **Σολομωνή** («Η ΑΓΙΑ σολομονί») και το δάσκαλό τους **Ελεάζαρ** («Ο ΑΓΙΟΣ ΕΛΕΑΖΑΡ»)[2884] (εικ. 289). Ανά δύο οι μορφές στρέφονται στο κέντρο, ενώ ανάμεσά τους παριστάνεται μία τρίτη μετωπική, δημιουργώντας κατ'αυτόν τον τρόπο μία ενότητα και αποφεύγοντας τη μονοτονία.

Ο **Αβείβ** (Ο ΑΓΙΟΣ ΑΒΕΙΜ») αποδίδεται σε νεαρή ηλικία και με μουστάκι, όπως περιγράφεται και από την Ερμηνεία. Οι υπόλοιποι έξι: **Αντώνιος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΑΝΤΩΝΙΟΣ»), **Γουρίας** («Ο ΑΓΙΟΣ ΓΟΥΡΙΑΣ»), **Ελεάζαρ** («Ο ΑΓΙΟΣ ΕΛΕΑΖΑΡ»), **Ευσεβωνάς** («Ο ΑΓΙΟΣ ΕΥΣΕΒΩΝΑΣ»), **Αχείμ** («Ο ΑΓΙΟΣ ΑΧΕΙΜ») και **Μάρκελλος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΜΑΡΚΕΛΟΣ») (εικ. 289) είναι, επίσης νέοι και αγένειοι. Η παρουσία του Αχείμ μεταξύ των μαρτύρων παραπέμπει στο κείμενο του Διονυσίου του εκ Φουρνά[2885], καθώς σε δύο από τις πηγές της Ερμηνείας τη θέση του καταλαμβάνει ο Σαμωνάς[2886]. Η **Σολομωνή** παριστάνεται σε γεροντική ηλικία, όπως, επίσης, και ο δάσκαλός τους Ελεάζαρ. Η απεικόνιση των Μακκαβαίων απαντά ήδη από τον 7° αιώνα[2887], αλλά δεν μας είναι γνωστές άλλες παραστάσεις τους από τη βυζαντινή εποχή, ενώ από τη μεταβυζαντινή είναι δημοσιευμένες αυτές του ναού της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Παπιανών Λέσβου[2888] και της Παναγίας Μουζεβίκη Καστοριάς[2889], όπου παρατηρούμε παρόμοια απόδοση των μορφών.

Ο άγιος **Στρατόνικος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΣΤΡΑΤΟΝΙΟΣ»)[2890] (εικ. 256) εικονίζεται σε νεαρή ηλικία και αγένειος, σύμφωνα με την Ερμηνεία[2891]. Παρόμοια παριστάνεται στο ναό της Μεταμορφώσεως στα Παπιανά Λέσβου[2892], ενώ στην Ι.Μ. Σταυρονικήτα ακολουθείται διαφορετικό πρότυπο, καθώς ο άγιος αποδίδεται σε γεροντική ηλικία και με κοντή γενειάδα[2893].

Οι άγιοι **Φλώρος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΦΛΩΡΟΣ») (εικ. 256) και **Λαύρος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΛΑΥΡΟΣ») ιστορούνται μαζί, καθώς συνεορτάζουν στις 19 Αυγούστου[2894]. Ως δίδυμοι, αποδίδονται με τα ίδια

[2880] Για την περιγραφή των αγίων βλ. Ερμηνεία, 159, 271, 295.

[2881] Constantinides E., Panagia Olympiotissa, 200, πίν. 171 - 173.

[2882] Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, πίν. 160 - 161.

[2883] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 329 - 330 (σώζονται μόνοι οι άγιοι Αφθόνιος και Ελπιδοφόρος).

[2884] Εορτάζουν στις 1 Αυγούστου (Delehaye H., Synaxarium, 859 - 860).

[2885] Αναφέρεται ως Αλείμ (Ερμηνεία, 161).

[2886] Ό.π., 272, 297.

[2887] Στη Santa Maria Antiqua (Lazaref V., Storia, πίν. 33).

[2888] Γούναρης Γ., Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, 193, πίν. 121α.

[2889] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 260 - 261, πίν. 12α, 42α, 67α.

[2890] Η μνήμη του τιμάται στις 13 Ιανουαρίου (Delehaye H., ό.π., 387).

[2891] Ερμηνεία, 158, 270, 296.

[2892] Γούναρης Γ., ό.π., 188, πίν. 140α.

[2893] Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, 54, πίν. 200. Πρβλ. την περιγραφή του μαρτυρίου του στην Ερμηνεία (198), όπου αναφέρεται με τα ίδια χαρακτηριστικά.

[2894] Delehaye H., ό.π., 907 - 908.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

προσωπογραφικά χαρακτηριστικά, σε νεαρή ηλικία και αγένειοι, σύμφωνα με την Ερμηνεία[2895]. Παρόμοια εικονίζονται στην Ι.Μ. Πέτρας[2896] και παλαιότερα, στη Μονή Χώρας[2897].

Στη συνέχεια παριστάνονται οι **Δέκα Μάρτυρες της Κρήτης** («ΟΙ ΑΓΙΟΙ Μ ΜΑΡΤΗΡΕΣ ΤΟΝ ΕΝ ΤΗ ΚΡΙΤΗ»)[2898]. Το σύστημα της απεικόνισης των μορφών διαφέρει από αυτό προηγούμενων ομάδων συνεορταζόντων αγίων, καθώς εδώ ανά δύο είναι στραμμένοι προς τα έσω, χωρίς να παρεμβάλλεται τρίτος μετωπικός.

Ο άγιος **Θεόδουλος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΘΕΟΔΟΥΛΟΣ») εικονίζεται σε ώριμη ηλικία και με διχαλωτή γενειάδα, ο **Ζωτικός** («Ο ΑΓΙΟΣ ΖΩΤΗΚΩΣ») (εικ. 290) σε νεαρή ηλικία και με μικρή μαύρη γενειάδα, όπως και ο **Σατορνίνος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΣΑΤΩΡΝΙΝΟΣ»). Ο **Πόμπιος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΠΟΜΠΙΟΣ») αποδίδεται ως αγένειος νέος, ενώ ο **Ευνικιανός** («Ο ΑΓΙΟΣ ΕΥΝΙΚΥΑΝΟΣ») σε ώριμη ηλικία με διχαλωτή γενειάδα (εικ. 291). Ο **Αγαθόπους** («Ο ΑΓΙΟΣ ΑΓΑΘΟΠΟΥΣ») είναι αγένειος, ενώ ο **Βασιλείδης** («Ο ΑΓΙΟΣ ΒΑΣΕΙΛΙΔΕΟΣ») «*στρογγυλογένης*»[2899]. Ο **Εύπορος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΕΥΠΟΡΟΣ») εικονίζεται σε νεαρή ηλικία και αγένειος, ο **Ευάρεστος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΕΥΑΡΕΣΤΟΣ») σε ώριμη ηλικία με μικρή διχαλωτή γενειάδα και ο **Γελάσιος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΛΑΣΙΟΣ») με μικρή, επίσης, γενειάδα. Τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά ορισμένων μαρτύρων διαφοροποιούνται από αυτά που παραδίδει η Ερμηνεία[2900], καθώς εκεί ο Θεόδουλος περιγράφεται ως αγένειος νέος[2901], ο Πόμπιος ως «*γέρων οξυγένης*»[2902], ο Εύπορος ως «*νέος στρογγυλογένης*»[2903] και ο Ευάρεστος ως «*νέος σγουροκέφαλος μουστακίζων*»[2904]. Παρόμοια της παράστασής μας αποδίδεται ο Θεόδουλος στην Αγία Παρασκευή Αρκαδίου Κρήτης[2905], και στις φορητές εικόνες της Συλλογής Οικονομόπουλου (16ος αι.)[2906] και του Μουσείου Ζακύνθου (α΄ μισό 17ου αι.)[2907], ενώ ο Ευάρεστος στους ναούς του Αγίου Ιωάννη του Ευαγγελιστή στο Κάτω Βαλσαμόνερο και στο Σέλι Κρήτης[2908], καθώς και στις φορητές εικόνες της Συλλογής Οικονομόπουλου και του Μουσείου Ζακύνθου. Η παρατηρούμενη αυτή διαφοροποίηση από την Ερμηνεία δεν είναι ξένη στην εικονογραφική παράδοση των αγίων, καθώς σε αρκετούς ναούς της βυζαντινής περιόδου στην Κρήτη[2909] αλλά και σε φορητά έργα της μεταβυζαντινής εποχής οι άγιοι παριστάνονται με διαφοροποιημένα ανά περίστα-

---

[2895] Ερμηνεία, 158, 271, 296.

[2896] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 328, πίν. 190.

[2897] Underwood P., Kariye Djami, 3, πίν. 490 - 491.

[2898] Η μνήμη τους τιμάται στις 23 Δεκεμβρίου (Delehaye H., Synaxarium, 337 - 340). Για τους αγίους βλ. Δετοράκης Ο., Οι άγιοι, 53 - 94, Spatharakis I., Crete, 337.

[2899] Ερμηνεία, 160.

[2900] Ό.π., 159 - 160.

[2901] Ό.π., 159.

[2902] Ό.π., 160.

[2903] Ό.π., 159.

[2904] Ό.π., 160.

[2905] Spatharakis I., ό.π., 89, πίν. 85.

[2906] Μπαλτογιάννη Χρ., Συλλογή Οικονομόπουλου, 41, πίν. 38.

[2907] Η εικόνα είναι έργο του Συλβέστρου Θεοχάρη (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Εικόνες της Ζακύνθου, 148 - 150, εικ. σελ. 149).

[2908] Spatharakis I., ό.π.,134, 257, πίν. 162 και 322 αντίστοιχα.

[2909] Ό.π., 337.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ση χαρακτηριστικά[2910]. Παρόμοια του μνημείου μας απεικόνιση των αγίων αυτών συναντούμε και στο ναό του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης Ελασσόνας.

Οι άγιοι **Επτά Παίδες οι εν Εφέσω** («ΟΙ ΑΓΙΟΙ ΕΠΤΑ ΠΑΙΔΕΣ ΟΙ ΕΝ ΕΦΕΣΩ»)[2911] αποτελούν την τελευταία ομάδα συνεορταζόντων μαρτύρων που εικονίζονται στη ζώνη των μεταλλίων. Οι άγιοι **Κωνσταντίνος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ»), **Ιωάννης** («Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ»), **Διονύσιος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΔΥΟΝΥΣΙΟΣ»), **Μαρτινιανός** («Ο ΑΓΙΟΣ ΜΑΡΤΗΝΙΑΝΟΣ»), **Ιάμβλιχος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΙΑΜΒΛΙΧΟΣ»), **Εξακουστοδιανός** («Ο ΑΓΙΟΣ ΕΞΑΚΟΣΤΟΥΔΙΑΝΟΣ») και **Μαξιμιλιανός** («ὁ ἅγιος μαξιμιλιανός») (εικ. 292), αποδίδονται σε νεαρή ηλικία και αγένειοι, σύμφωνα με την εικονογραφική παράδοση[2912] αλλά και περιγραφή της Ερμηνείας[2913]. Παρόμοια απεικόνιση συναντούμε στο ναό τῆς Μεταμορφώσεως του Σωτήρος στα Παπιανά Λέσβου[2914], ενώ στην περιοχή των Αγράφων, στην Αγία Παρασκευή Πετροχωρίου και στις Ι.Μ. Σπηλιάς και Βράχας (εικ. 414).

Οι άγιοι Τεσσαράκοντα Μάρτυρες.

Στο εσωτερικό μέτωπο των τόξων (εικ. 74 - 77) που στηρίζουν τον τρούλλο έχουν απεικονιστεί, σε μικρότερο μέγεθος συγκριτικά με τα αντίστοιχα του υπόλοιπου ναού, σαράντα μετάλλια, τα οποία έχουν υποστεί σοβαρές φθορές λόγω της υγρασίας. Η αναγνωρίσιμη μορφή του αγίου Κάνδιδου, σε συνδυασμό με τον αριθμό των μεταλλίων, μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι σε αυτά παριστάνονται οι άγιοι Τεσσαράκοντα Μάρτυρες της Σεβάστειας. Απεικονίζονται σε μονόχρωμα μετάλλια ανάμεσα στα οποία υπάρχει φυτική διακόσμηση. Η κατάσταση των παραστάσεων δεν μας επιτρέπει περαιτέρω παρατηρήσεις, παρά μόνο ότι οι μορφές φέρουν ιμάτιο και χιτώνα και κρατούν σταυρό, ενώ οι στάσεις τους ποικίλουν. Παρόμοιο τρόπο απεικόνισης των συγκεκριμένων μαρτύρων συναντούμε στην Ι.Μ. Σταυρονικήτα[2915] και στην τράπεζα της Ι.Μ. Παντοκράτορος[2916]. Η καταστροφή δε που υφίστανται οι παραστάσεις καθιστά αδύνατη την υπαγωγή των αγίων σε κάποιους από τους τρεις καταλόγους που παραδίδονται στην Ερμηνεία[2917] και οι οποίοι διαφοροποιούνται ελαφρώς μεταξύ τους.

[2910] Βοκοτόπουλος Π., Το λάβαρο του Φραγκίσκου Μοροζίνι, 272 - 273, πίν. ΙΑ΄, ΙΒ΄, Δρανδάκης Ν., Μεταβυζαντινές εικόνες, πίν. 94, Μπαλτογιάννη Χρ., Συλλογή Οικονομόπουλου, 41, πίν. 38, Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Εικόνες της Ζακύνθου, 148, εικ. σελ.149.

[2911] Η μνήμη τους τιμάται στις 4 Αυγούστου (Delehaye H., Synaxarium, 865 - 866). Για τους μάρτυρες αυτούς και την ευρεία διάδοση της ιστορίας τους ακόμη και στον μουσουλμανικό κόσμο βλ. Lechner M. - Squarr C., Siebenschlafer, 344 κ.ε., όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[2912] Πρβλ. παρόμοια απόδοση των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών των Επτά Παίδων στην απεικόνιση του μαρτυρίου τους στο Μηνολόγιο του Βασιλείου Β΄ (Lechner M. - Squarr C., ό.π., 345, πίν. 1), καθώς και στις Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 156 - 157), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 161) και Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 216 κ.ε., πίν. 145α, όπου και κατάλογος παραστάσεων μέχρι τον 16° αι.). Επίσης, στο καθολικό της Ι.Μ. Βυτουμά Καλαμπάκας (1600) (αδημοσίευτη παράσταση).

[2913] Ερμηνεία, 161. Στην Πηγή Ε΄ (197) παρατηρείται διαφοροποίηση μερικών ονομάτων.

[2914] Γούναρης Γ., Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, 192, πίν. 121β.

[2915] Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, 54, πίν. 168 κ.ε.

[2916] Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 389 κ.ε., πίν. 85 κ.ε.

[2917] Ερμηνεία, 160 - 161, 272 - 273, 297.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Μετάλλια διαφόρων αγίων και μαρτύρων.

Εντός του ναού, κυρίως στο δυτικό τμήμα, βρίσκονται συντεταγμένα και διάσπαρτα, ορισμένα μετάλλια με αγίους και μάρτυρες. Με εξαίρεση τον άγιο Μωυσή τον Αιθίοπα που φέρει μοναχικό ένδυμα, οι υπόλοιποι είναι ενδεδυμένοι με ιμάτιο και μανδύα και κρατούν σταυρό.

Ο άγιος **Μωυσής ο Αιθίωψ** («Ο ΑΓΙΟΣ ΜΩΥΣΗΣ Ο ΑΙΘΙΩΨ»)[2918] (εικ. 262, 267) εικονίζεται στο δυτικό τοίχο, σε μεμονωμένο μεν μετάλλιο αλλά σε εξέχουσα θέση. Είναι μετωπικός, μελανός στο δέρμα, με σγουρά μαλλιά και δέρμα και έχει υψωμένα τα χέρια σε στάση δέησης, ενώ κρατά και ένα κομποσχοίνι. Η σύμφωνη με την Ερμηνεία[2919] απεικόνιση του αγίου δεν διαφέρει από παλαιότερες, όπως τις συναντούμε στην τράπεζα της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας[2920] και στις Ι.Μ. Δουσίκου[2921], Βαρλαάμ[2922] και Κορώνας[2923]. Παρόμοια, αποδίδεται ο άγιος στην Κοίμηση Πετροχωρίου και στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Μάραθο.

Στο νοτιοδυτικό σταυροθόλιο, στο εσωτερικό μέτωπο των τόξων, εικονίζονται σε μετάλλια πέντε αδιάγνωστοι λόγω φθοράς μάρτυρες.

Στο βορειοδυτικό σταυροθόλιο, στις ίδιες θέσεις με το αντίστοιχο νοτιοδυτικό, παριστάνονται οι άγιοι Αρέθας, Πορφύριος, Πλάτων και Πολύευκτος,.

Ο άγιος **Αρέθας** («Ο ΑΓΙΟΣ ΑΡΕΘΑΣ»)[2924] εικονίζεται σε γεροντική ηλικία με αραιά κόμη και λευκή γενειάδα, σύμφωνα με την Ερμηνεία[2925], ενώ παρόμοια αποδίδεται στο Πρωτάτο, στις Ι.Μ. Διονυσίου, Δοχειαρίου[2926] και Φιλανθρωπηνών[2927], καθώς και στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ[2928]. Ο άγιος **Πορφύριος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΠΟΡΦΥΡΙΟΣ»)[2929] παριστάνεται νέος και αγένειος, σύμφωνα με την Πηγή Ε΄ της Ερμηνείας[2930] και παρόμοια απεικόνιση συναντούμε στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών[2931]. Ο άγιος **Πλάτων** («Ο ΑΓΙΟΣ ΠΛΑΤΩΝ»)[2932] αποδίδεται σε νεαρή ηλικία με μαύρη κόμη και κοντή γενειάδα. Η απεικόνιση του αγίου είναι σύμφωνη με την Πηγή Ε΄ της Ερμηνείας[2933], καθώς στο κείμενο του Διονυσίου του εκ Φουρνά αναφέρεται ως «*νέος αγέ-*

[2918] Εορτάζει στις 29 Αυγούστου (Delehaye H., Synaxarium, 929 - 932).

[2919] Ερμηνεία, 164, 208, 294.

[2920] Millet G., Athos, πίν. 147.2, Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 56, πίν. 28.

[2921] Αδημοσίευτη παράσταση.

[2922] Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 118 - 119, πίν. 82.

[2923] Αδημοσίευτη παράσταση.

[2924] Η μνήμη του τιμάται στις 24 Οκτωβρίου (Delehaye H., ό.π., 159 - 161).

[2925] Ερμηνεία, 157, 270, 296. Σε ορισμένα μνημεία ο άγιος εικονίζεται σε νεότερη ηλικία. Για παράδειγμα βλ. τις παραστάσεις του αγίου στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα Α., Οι ναοί, 169 - 170, πίν. 94β) και στην Παναγία του Μουζεβίκη Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 262, πίν. 66α).

[2926] Millet G., ό.π., πίν. 56. 3, 205.2 και 227.1 αντίστοιχα.

[2927] Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 186 -187.

[2928] Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 209, πίν. 106.

[2929] Εορτάζει στις 26 Φεβρουαρίου (Delehaye H., ό.π., 489 - 491).

[2930] Ερμηνεία, 296. Στο κείμενο του Διονυσίου του εκ Φουρνά (156) περιγράφεται ως «*γέρων γυμνοπώγων, οξυγένης*».

[2931] Μοναστήρια Νήσου ιωαννίνων, πίν. 63.

[2932] Εορτάζει στις 19 Νοεμβρίου (Delehaye H., ό.π., 233 - 235).

[2933] Ερμηνεία, 296.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

νειος»[2934]. Τέλος, ο άγιος **Πολύευκτος** («Ο ΑΠΟΣ ΠΟΛΥΕΥΚΤΟΣ»)[2935] εικονίζεται σε γεροντική ηλικία, με λευκή κόμη και γενειάδα αντίθετα με την περιγραφή της Ερμηνείας, όπου αναφέρεται ως «*νέος κοντογένης*»[2936].

Μετάλλια Προφητών.

Στο κέντρο των τεσσάρων καμαρών του κυρίως ναού, ανάμεσα στις σκηνές εκτείνονται ισάριθμες ζώνες μεταλλίων, στις οποίες εικονίζονται προφήτες που κρατούν ανεπτυγμένα ειλητά και στρέφονται στην αντίστοιχη σκηνή. Σε αντίθεση με τα μετάλλια των μαρτύρων, εδώ οι μορφές ιστορούνται εντός μεταλλίων, που δημιουργούνται από συμπλεκόμενους κλάδους αμπέλου.

Η απεικόνιση προφητών δίπλα στις σκηνές της Καινής Διαθήκης δεν είναι ξένη στην βυζαντινή εντοίχια ζωγραφική, καθώς έτσι συνδέονται οι προφητείες της παλαιάς Διαθήκης με τα γεγονότα της Καινής. Ο συγκεκριμένος δε τρόπος απεικόνισης σε ζώνη στον άξονα της καμάρας παρατηρείται, κυρίως, σε μνημεία με παρόμοια αρχιτεκτονική, όπως, για παράδειγμα, στις Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου[2937], Δουσίκου[2938], Κορώνας[2939] και Πέτρας[2940].

Στη νότια καμάρα, όπου ιστορούνται σκηνές από τη Γέννηση έως και την Προσευχή στο Όρος των Ελαιών, παριστάνονται τέσσερις προφήτες, εκ των οποίων αναγνωρίζονται μόνο οι τρεις, ο **Ιακώβ** («Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΙΑΚΩΒ»), ο **Μαλαχίας** («Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΜΑΛΑΧΙΑΣ») (εικ. 293) και ο **Ιησούς του Ναυί** («ΙΥΣΟΥΣ ...»). Ο πρώτος, σε γεροντική ηλικία, είναι στραμμένος στη Γέννηση του Χριστού και κρατά ειλητό, όπου αναγράφεται: «ΜΝΗΜΗ ΘΕΟΥ....». Ο δεύτερος, αγένειος νέος, είναι στραμμένος σε αντίθετη κατεύθυνση από τον Ιακώβ και κρατά ειλητό με το χωρίο: «ΕΓΩ Η ΣΩΣΟΝ ΟΥΡΑΝΟΝ». Ο Ιησούς του Ναυί φέρει ενδυμασία αρχιερέα του Ισραήλ, είναι στραμμένος στα αριστερά και στο ειλητό του οποίου αναγράφεται: «ΙΔΟΥ ΗΜΕρα ..».

Στη δυτική κεραία, όπου εικονίζονται τα Πάθη, λόγω της κατάπτωσης μέρους του διάκοσμου και φθορών, δεν είναι δυνατή η αναγνώριση των δύο σωζόμενων μορφών των προφητών.

Στη βόρεια καμάρα, όπου υπάρχουν σκηνές των Εωθινών, παριστάνονται οι προφήτες **Ναούμ** («Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΝΑΟΥΜ»), **Ιωνάς** («Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΙΩΝΑΣ»), **Αββακούμ** («Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΑΒΑΚΟΥΜ») (εικ. 294) και ένας αδιάγνωστος. Ο Ναούμ, σε γεροντική ηλικία, κρατά ειλητό με δυσανάγνωστο περιεχόμενο. Ο Ιωνάς, με προσωπογραφικά χαρακτηριστικά όμοια αυτών της παράστασης με το κήτος φέρει ειλητό με το χωρίο: «ΕΒΟΗΣΕΝ»[2941]. Ο Αββακούμ, σε νεαρή ηλικία και φέροντας κίδαρι, κρατά ειλητό όπου αναγράφεται: «ΠΕΡΙΕΒΑλλεν αμελής»[2942].

Στην ανατολική καμάρα, όπου ιστορούνται θαύματα του Χριστού και ο Θεομητορικός κύκλος, εικονίζονται έξι συνολικά προφήτες με ειλητά, όπου αναγράφονται χωρία αναφερόμενα, κυρίως, στην Παναγία. Ο **Αββακούμ** («Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΑΒΒΑΚΟΥΜ») με χαρακτηριστικά όμοια

[2934] Ερμηνεία, 158.

[2935] Η μνήμη του τιμάται στις 19 Δεκεμβρίου (Delehaye H., Synaxarium, 327 - 328).

[2936] Ερμηνεία, 159, 198, 271, 296.

[2937] Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 100 - 101.

[2938] Δειζιώτης Λ., Πρώτη «επίσκεψις», πίν. 12.

[2939] Αδημοσίευτες παραστάσεις.

[2940] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 333 κ.ε., πίν. 191 - 193.

[2941] Ιων. Β΄, 3. Ερμηνεία, 78, 261, 276. 289.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

της απεικόνισής του στη βόρεια καμάρα, κρατά ειλητό με το χωρίο: «ΕΓΩ Δ ΕΚΛΕκτην». Στο ειλητό του **Ιεζεκιήλ** («Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΙΕΖΕΚΙΗΛ»), που παριστάνεται σε ώριμη ηλικία, αναγράφεται: «ΕΓΩ ΠΥλην τοῦ Θεοῦ»[2943]. Ο **Εσδράς** («Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΕΣΔΡΑΣ»), γέρων με κοντή γενειάδα, κρατά ειλητό με το χωρίο: «ΕΓΩ ΠΡΟειθέαντε» (εικ. 295). Ο προφήτης **Ιωήλ** («Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΙΩΗΛ»), «*μαυροδιχαλογένης, μαδαροπώγων*»[2944], είναι στραμμένος σε σκηνές θαυμάτων του Χριστού, αλλά το χωρίο του ειλητού είναι δυσανάγνωστο. Στο ειλητό του **Γεδεών** («Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΓΕΔΕΩΝ») αναγράφεται χωρίο σχετικό με τη Θεοτόκο: «ΠΟΚΟΝ ΣΕ ..»[2945]. Τέλος, ο **Ααρών**, με ενδυμασία αρχιερέως του Ισραήλ και κίδαρι κρατά ειλητό με το χωρίο «ΛΥΘΟΥΣΑ πρίν την ..» (εικ. 296).

Νάρθηκας.

Μάρτυρες.

Στα μεσοδιαστήματα μεταξύ των σφαιρικών τριγώνων του φουρνικού εικονίζονται εντός μεταλλίων, ανά τρεις, δώδεκα συνολικά μάρτυρες[2946] (εικ. 219). Όλοι φέρουν κοσμική ενδυμασία και κρατούν σταυρό, ενώ είναι ελαφρώς στραμμένοι ο ένας προς τον άλλον. Οι **άγιοι Ιωάννης** («Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ»), **Λέων** («Ο ΑΓΙΟΣ ΛΕΩΝ»), **Πάρδος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΠΑΡΟΔΟΣ»), **Γαβριήλ** («Ο ΑΓΙΟΣ ΓΑΒΡΙΗΛ»), **Γεώργιος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ»), **Πέτρος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΠΕΤΡΟΣ») **Μανουήλ** («Ο ΑΓΙΟΣ ΜΑΝΟΥΗΛ»), **Ακύλας** («Ο ΑΓΙΟΣ ΑΚΥΛΑΣ»), **Σιόνιος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΜΙΟΝΙΟΣ») και **Γαβριήλ** («Ο ΑΓΙΟΣ ΓΑΒΡΙΗΛ») μαρτύρησαν στη Βουλγαρία επί ηγεμονίας Μουρτάγωνος και η μνήμη τους τιμάται στις 22 Ιανουαρίου[2947].

Στις δύο καμάρες του νάρθηκα εικονίζονται οκτώ συνολικά μάρτυρες σε μετάλλια. Όλοι αποδίδονται σε στάση τριών τετάρτων, φέρουν κοσμική ενδυμασία και κρατούν σταυρό. Στη νότια καμάρα (εικ. 283 - 284), παριστάνονται οι άγιοι **Νικηφόρος** («Ο ΑΓΙΟΣ νικηφόρος»), **Αλφειός** («Ο ΑΓΙΟΣ ΑΛΦΙΟΣ»), **Ουίκτωρ** («Ο ΑΓΙΟΣ ΟΥΙΚΤωρ») και **Φιλάδελφος** «Ο ΑΓΙΟΣ φιλαδελφος»). Ο πρώτος, εικονίζεται σε γεροντική ηλικία με λίγα μαλλιά και κοντή πλατειά γενειάδα. Από τις περιγραφές των ομώνυμων αγίων στην Ερμηνεία, η μορφή του ταιριάζει μόνο με αυτήν του Νικηφόρου, Πατριάρχη Κωνσταντινουπόλεως[2948]. Ο Αλφειός αποδίδεται σε νεαρή ηλικία και με κοντή γενειάδα, σύμφωνα με την Ερμηνεία[2949]. Ο Ουίκτωρ, ένας από τους τριαντατρείς αγίους που συνεμαρτύρησαν στη Μελετινή[2950], εικονίζεται σε γεροντική ηλικία, με κοντή λευκή

[2942] Ερμηνεία, 261 (Πηγή Γ΄), 289 (Πηγή Ε΄).

[2943] Το χωρίο αναφέρεται στην περιγραφή της παράστασης Άνωθεν οι Προφήται (Ερμηνεία, 146, 282). Για το εικονογραφικό αυτό θέμα βλ. παραπάνω, σελ. 69, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[2944] Ερμηνεία, 261, 289.

[2945] Αναφέρεται στην παράσταση Άνωθεν οι Προφήται (Ερμηνεία, 146, 282).

[2946] Από αυτούς οι τρεις είναι αδιάγνωστοι.

[2947] Delehaye H., Synaxarium, 414 - 416.

[2948] Ερμηνεία, 156, 269, 292.

[2949] Ό.π., 193, 271, 296.

[2950] Η μνήμη τους τιμάται στις 7 Νοεμβρίου (Delehaye H., ό.π., 201).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

γενειάδα. Ο άγιος, που σπάνια απαντάται, δεν αναφέρεται στην Ερμηνεία. Ο **Φιλάδελφος**, παριστάνεται σε νεαρή ηλικία και αγένειος, σύμφωνα με την Πηγή Ε΄ της Ερμηνείας[2951].

Στη βόρεια (εικ. 285 - 286), ο **Πάμφιλος** (« Ο ΑΠΟΣ ΠΑΜΦΙΛΟΣ») αποδίδεται σε νεαρή ηλικία, αγένειος με μουστάκι, χαρακτηριστικά που διαφοροποιούνται ελαφρώς από την περιγραφή της Ερμηνείας[2952]· ο **Μαρίνος** («Ο ΑΠΟΣ ΜΑΡΙΝΟΣ») παριστάνεται και αυτός σε νεαρή ηλικία με πολύ μικρή γενειάδα, σύμφωνα με την Πηγή Ε΄ της Ερμηνείας[2953]· ο άγιος **Πλάτων** («Ο ΑΠΟΣ ΠΛΑΤΩΝ») εικονίζεται σε νεαρή ηλικία με μικρή γενειάδα, σύμφωνα και αυτός με την Πηγή Ε΄ της Ερμηνείας[2954], ενώ παρόμοια αποδίδεται στη σκηνή του μαρτυρίου του στην τράπεζα της Ι.Μ. Διονυσίου[2955]. Τέλος, ο **Προτάσιος** («Ο ΑΠΟΣ ΠΡΟΤΑΣΙΟΣ») ιστορείται σε γεροντική ηλικία, αντίθετα με την Ερμηνεία που τον περιγράφει ως νέον[2956].

Οι Εβδομήκοντα Απόστολοι.

Στα εσωράχια των δύο τόξων του θόλου παριστάνονται συνολικά εικοσιτέσσερις από τους Εβδομήκοντα Αποστόλους (εικ. 219). Πρόκειται για τους **Σωσθένη** («ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΣΩΣΘΕΝΗΣ»), **Ιούστο** («ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΙΟΥΣΤΟΣ»), **Ρωδίωνα** («ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΡΩΔΙΩΝ») (εικ. 297), **Ασύγκριτο** («ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΑΣΥΓΚΡΙΤΟΣ»), **Ρούφο** («ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΡΟΥΦΟΣ»), **Άγαβο** («ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΑΓΑΒΟΣ»), **Αριστόβουλο** («ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΑΡΙΣΤΟΒΟΥΛΟΣ»), **Λουκιανό** («ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΛΟΥΚΥΑΝΟΣ»), **Ανδρόνικο** («ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΣ»), **Ανανία** («ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΑΝΑΝΙΑΣ»), **Σωσίπατρο** («ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΣΩΣΙΠΑΤΡΟΣ») (εικ. 298), **Τυχικό** («ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΤΥΧΙΚΟΣ»), **Πατρωβά** («ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΠΑΤΡΩΒΑΣ»), **Αχαϊκό** («ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΑΧΑΙΚΟΣ»), **Ιάσωνα** («ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΙΑΣΩΝΑΣ»), **Κρίσκη** («ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΚΡΙΣΚΗΣ»), **Επενετό** («ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΕΠΕΝΕΤΟΣ»), **Αμπλία** («ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΑΠΛΗΣΟΥ»), **Ουρβανό** («ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΟΥΡΒΑΝΟΣ»), **Στάχυ** («ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΣΤΑΧΥΣ»), **Συμεών** («ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΣΥΜΕΩΝ»), **Τυχικό** («ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΤΥΧΙΚΟΣ»), **Κλήμη** («ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΚΛΗΜΗΣ») και **Ονησιφόρο** («ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΟΝΙΣΗΦΟΡΟΣ»). Όλοι φέρουν χιτώνα και ιμάτιο και κρατούν κλειστό ειλητό.

Η απεικόνιση των Εβδομήκοντα Αποστόλων[2957] εμφανίζεται στην εντοίχια ζωγραφική στην παλαιολόγεια περίοδο[2958], ως αποτέλεσμα της αντίδρασης στην Παπική προπαγάνδα[2959]. Η διαφορά της παράστασής μας με προηγούμενες έγκειται στην απεικόνιση των μορφών με ιμάτιο και

[2951] Ερμηνεία, 296. Στην Πηγή Γ΄ (ό.π., 271) περιγράφεται ως «*νέος στρογγυλογένης*».

[2952] Ό.π., 158, όπου περιγράφεται ως «*νέος ολιγογένης*». Στην Πηγή Ε΄ αναφέρεται απλά ως νέος (ό.π., 297).

[2953] Ό.π., 296. Στο κείμενο του Διονυσίου του εκ Φουρνά (ό.π., 194) περιγράφεται ως γέροντας.

[2954] Ό.π., 296. Στο κείμενο του Διονυσίου του εκ Φουρνά ο άγιος περιγράφεται ως αγένειος (ό.π., 158, 196).

[2955] Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 122.

[2956] Ερμηνεία, 158, 194, 271.

[2957] Για τους Εβδομήκοντα Αποστόλους βλ. Κουκιάρης Σ., Η Σύναξις των Ο Αποστόλων,289 κ.ε., Ταβλάκης Ι., ό.π., 368 κ.ε., όπου και προηγούμενη βιβλιογραφία.

[2958] Βλ. τις παραστάσεις στις Ι.Μ. Βατοπαιδίου (Millet G., Athos, πίν. 91.1 - 4, 92.2, 93.2), Οδηγήτριας και Παντάνασσας Μυστρά (Κουκιάρης Σ., ό.π., 291 - 294).

[2959] Κουκιάρης Σ., ό.π., 290 κ.ε., όπου και σχετικά παραδείγματα.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

χιτώνα και όχι με ιερατική ενδυμασία, όπως συμβαίνει στις περισσότερες των γνωστών παραστάσεών τους[2960], με εξαίρεση αυτήν της Ι.Μ. Βατοπαιδίου.

Μορφές αγίων σε μετάλλια.

Στο νάρθηκα, σε ενιαία ζώνη που περιτρέχει και τις τέσσερις πλευρές, πριν τη ζώνη των ολόσωμων αγίων, ιστορούνται εντός μεταλλίων τριανταδύο συνολικά μάρτυρες, οι περισσότεροι εκ των οποίων προέρχονται από το μοναστικό χώρο και για το λόγο αυτό φέρουν μοναχικό ένδυμα. Τα μετάλλια αποτελούνται από τρεις ομόκεντρους κύκλους με αποχρώσεις του ιδίου χρώματος κατά το πρότυπο των μεταλλίων με τους μάρτυρες στον κυρίως ναό.

Ο άγιος **Ακάκιος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΑΚΑΚΙΟΣ») (εικ. 274) εικονίζεται σε γεροντική ηλικία με κοντή, λευκή διχαλωτή γενειάδα. Τα χαρακτηριστικά του διαφοροποιούνται ελαφρώς από την Ερμηνεία, όπου περιγράφεται ως «φαρακλός κοντοβουρλογένης»[2961].

Ο άγιος **Κήρυκος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΚΥΡΙΚΟΣ») (εικ. 274) είναι στραμμένος στα δεξιά, δείχνει με το αριστερό χέρι την πληγή στο μέτωπο, ενώ στο δεξιό κρατά ειλητό, όπου αναγράφεται: «διά σε χριστέ μου τεθ(λακα)». Η απεικόνιση του αγίου[2962] να δείχνει την πληγή απαντά ήδη στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη Καστοριάς[2963], ενώ κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο αποτελεί τον πλέον συχνό τρόπο απόδοσής του[2964]. Ο συνδυασμός αυτός της στάσης του μάρτυρα με το ανεπτυγμένο ειλητό που κρατά, απαντά προηγουμένως στην Ι.Μ. Πέτρας και στην μονή Τροβάτου Αγράφων[2965]. Επίσης, η απουσία της μητέρας του Ιουλίτας δεν είναι ξένη στην μεταβυζαντινή εντοίχια ζωγραφική[2966].

Ο άγιος **Συμεών** («Ο ΑΓΙΟΣ ΣΥΜΕΩΝ») (εικ. 274) είναι στραμμένος προς τον Κήρυκο. Αποδίδεται σε γεροντική ηλικία, με μακριά λευκή γενειάδα. Η απουσία κάποιου προσδιοριστικού επιθέτου δεν επιτρέπει την με βεβαιότητα ταύτισή του μεταξύ αρκετών ομώνυμων αγίων. Τα χαρακτηριστικά, ωστόσο της μορφής του, σε συνδυασμό και με τον επόμενο άγιο Σαμψών τον Ξενοδόχο, μας οδηγούν στην υπόθεση ότι εδώ πιθανώς παριστάνεται ο Συμεών, ο διά Χριστόν Σαλός[2967].

[2960] Ενδεικτικά, στην τράπεζα της Ι.Μ. Διονυσίου (1603) (Κουκιάρης Σ., Η Σύναξις των Ο Αποστόλων, 294 - 296, Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 289 κ.ε.) και στον Άγιο Βησσαρίωνα Δομένικου Ελασσόνας (1611) (Κουκιάρης Σ., ό.π., 296 - 297. Για το ναό βλ. Πασαλή Α., Ναοί, 31 κ.ε.). Για περισσότερα παραδείγματα βλ. Κουκιάρης Σ., ό.π. 297 κ.ε.

[2961] Ερμηνεία, 164, 293.

[2962] Για την εικονογραφία, ειδικά του μαρτυρίου, των αγίων Ιουλίτας και Κηρύκου βλ. Κατσελάκη Α., Εικόνα, 181 κ.ε.

[2963] Πελεκανίδης Στ., Έρευναι εν Άνω Μακεδονία, πίν. 143α, 152β.

[2964] Ενδεικτικά, στον Άγιο Νικόλαο του Θωμανού Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 254, πίν. 62α), στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα α., Οι ναοί, 167 - 168, πίν. 93α - β) και στην Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 325 - 326, όπου αναφορά και σε άλλα μνημεία της περιοχής των Αγράφων).

[2965] Σδρόλια Στ., ό.π., 325 - 326.

[2966] Για παράδειγμα, στον Άγιο Νικήτα στο Cucer (Millet - Frolow, Yougoslavie III, πίν. 1.1), στην Ι.Μ. Αναπαυσά (Καλοκύρης Κ., Άθως, πίν. 15Α΄, Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 243. 6) και στην Μεταμόρφωση του Σωτήρος Τρικάλων (β΄ μισό 17ου αι.) (Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 291).

[2967] Μαζί με τον Σαμψών τον Ξενοδόχο αλλά και με ίδια χαρακτηριστικά αναφέρεται στην Πηγή Ε΄ της Ερμηνείας (293).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Ο άγιος **Σαμψών ο Ξενοδόχος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΣΑΜΨΩΝ ο ξενοδοχος») (εικ. 275) εικονίζεται σε ώριμη ηλικία με γκρίζα κοντή κόμη και γενειάδα. Η απεικόνιση του αγίου σε ώριμη ηλικία ακολουθεί έναν μάλλον σπάνιο τύπο, που διαφέρει από την περιγραφή της Ερμηνείας[2968] και ο οποίος απαντά προηγουμένως στην Ι.Μ. Ρουσάνου[2969], στην Παναγία του Μουζεβίκη Καστοριάς[2970], στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας[2971] και στην Ι.Μ. Πέτρας[2972]. Από τις παραπάνω παραστάσεις διαφοροποιείται μόνο η ενδυμασία του αγίου, η οποία ωστόσο δικαιολογείται από το ιερατικό του αξίωμα[2973].

Ο άγιος **Ιωάννης ο Σαλός** («Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ ο σαλός») (εικ. 275) αποδίδεται σε γεροντική ηλικία, με λευκή κόμη και γενειάδα, σύμφωνα με την περιγραφή της Ερμηνείας[2974].

Ο άγιος **Ιωάννης ο Ψυχαΐτης** («Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ ο ψυχαΐτης») (εικ. 275) παριστάνεται και αυτός σε γεροντική ηλικία και σύμφωνα με την περιγραφή της Ερμηνείας[2975].

Ο άγιος **Κλήμης** («Ο ΑΓΙΟΣ ΚΛΗΜΗΣ») (εικ. 275) εικονίζεται σε νεαρή ηλικία, με μαύρη κόμη και μικρή γενειάδα. Πρόκειται πιθανώς για τον όσιο Κλήμεντα τον εν τω Σαγματίω όρει, ο οποίος αναφέρεται μόνο στην Πηγή Ε΄ της Ερμηνείας και με τα ίδια χαρακτηριστικά[2976]. Ωστόσο, στην Ι.Μ. Βαρλαάμ αποδίδεται σε γεροντική ηλικία[2977].

Ο άγιος **Συμεών** («Ο ΑΓΙΟΣ ΣΥΜΕΩΝ») (εικ. 276) είναι ένας γέροντας με διχαλωτή γενειάδα. Η ομοιότητα της μορφής του με αυτήν του αγίου Συμεών του Παλαιού στην Ι.Μ. Ξηροποτάμου[2978] μας οδηγεί στην υπόθεση ότι πρόκειται για το συγκεκριμένο άγιο.

Ο άγιος **Λαμπαδός** («Ο ΑΓΙΟΣ ΛΑΜΠΑΔΙΟΣ») (εικ. 276) παριστάνεται σε ώριμη ηλικία και «*κοντοδιχαλογένης*»[2979]. Με διαφοροποίηση μόνο στη γενειάδα αποδίδεται στο Κυριακό της Σκήτης της Αγίας Άννας και στην Ι.Μ. Ξενοφώντος[2980].

Ο άγιος **Ιωάννης** («Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ») (εικ. 276) εικονίζεται σε γεροντική ηλικία, με λευκή κόμη και διχαλωτή γενειάδα. Πιθανώς πρόκειται για τον άγιο Ιωάννη των Ευχαΐτων, που περιγράφεται στην Ερμηνεία ως «*γέρων διχαλογένης*»[2981].

Ο άγιος **Δαυίδ** («Ο ΑΓΙΟΣ ΔΑΒΙΔ») (εικ. 277) παριστάνεται σε γεροντική ηλικία με μακριά λευκή γενειάδα. Πρόκειται για τον άγιο Δαυίδ τον εκ Θεσσαλονίκης, την περιγραφή του οποίου στην Ερμηνεία[2982] ακολουθεί ο ζωγράφος μας. Με τα ίδια χαρακτηριστικά[2983] και το κύριο γνώρι-

---

[2968] Ερμηνεία, 162. Συνήθως ο άγιος παριστάνεται σε γεροντική ηλικία. Για το θέμα αυτό βλ. Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 243, όπου και σχετικά παραδείγματα.

[2969] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 324.

[2970] Παϊσίδου Μ., ό.π., 242 - 243, πίν. 104α.

[2971] Τούρτα Α., Οι ναοί, 163, πίν. 90β.

[2972] Σδρόλια Στ., ό.π., 324, πίν. 182.

[2973] Delehaye H., Synaxarium, 773.

[2974] Ερμηνεία, 166, 293.

[2975] Ό.π., 166, 293.

[2976] Ό.π., 293.

[2977] Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 94, πίν. 34.

[2978] Τσιγάρας Γ., Οι ζωγράφοι, 175, πίν. 221α.

[2979] Ερμηνεία, 166, 294.

[2980] Τσιγάρας Γ., ό.π., 184.

[2981] Ερμηνεία, 167.

[2982] Ερμηνεία, 165.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

σμά του, τη μακριά γενειάδα, απαντάται ο άγιος στις τράπεζες των Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας, Φιλοθέου και Διονυσίου[2984], καθώς και στο καθολικό της Ι.Μ. Δουσίκου[2985].

Ο άγιος **Λουκάς ο Στειριώτης** («Ο ΑΓΙΟΣ ΛΟΥΚΑΣ») (εικ. 277) αποδίδεται σε ώριμη ηλικία με γκρίζα κόμη και κοντή γενειάδα. Σε αντίθεση με την Ερμηνεία που τον περιγράφει ως «νέο οξυγένη»[2986], ο Θεόδωρος ακολουθεί πρότυπο αντίστοιχο αυτού της τράπεζας της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας[2987] και της Ι.Μ. Βαρλαάμ[2988].

Ο άγιος **Σιλβανός** («Ο ΑΓΙΟΣ ΣΙΛΟΥΑΝΟΣ») (εικ. 132) εικονίζεται σε γεροντική ηλικία, με λευκή κοντή κόμη και γενειάδα. Πιθανώς, πρόκειται για τον άγιο Σιλβανό, ο οποίος περιγράφεται με τα ίδια χαρακτηριστικά στην Πηγή Ε΄ της Ερμηνείας[2989], ενώ ιστορείται και στην τράπεζα της Ι.Μ. Διονυσίου[2990].

Ο άγιος **Πατάπιος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΠΑΤΑΠΙΟΣ») (εικ. 132) αποδίδεται σε ώριμη ηλικία, με γκρίζα κόμη και οξύληκτη γενειάδα. Τα χαρακτηριστικά του διαφοροποιούνται από την περιγραφή της Ερμηνείας, όπου αναφέρεται ως «*γέρων οξυγένης*»[2991] και από την συνακόλουθη απεικόνισή του στην τράπεζα της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας[2992].

Ο άγιος **Μάρκος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΜΑΡΚΟΣ») (εικ. 132) παριστάνεται σε γεροντική ηλικία, με λευκή κόμη και αραιή κοντή γενειάδα. Παρόμοια εικονίζεται στο Κυριακό της Σκήτης της Αγίας Άννας[2993], ενώ παραπλήσια περιγραφή συναντούμε στην Πηγή Ε΄ της Ερμηνείας[2994].

Ο άγιος **Δανιήλ** («Ο ΑΓΙΟΣ ΔΑΝΙΗΛ») (εικ. 299) εικονίζεται σε γεροντική ηλικία με λευκή κόμη και διχαλωτή γενειάδα. Στο πρόσωπό του αναγνωρίζουμε το Δανιήλ τον εκ της Σκήτεως[2995], καθώς παρόμοια αποδίδεται στην τράπεζα της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας[2996] και στο Κυριακό της Σκήτης της Αγίας Άννας[2997].

Ο άγιος **Ιωάννης ο Κολοβός** («Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΚΟΛΟΒΟΣ») (εικ. 299) παριστάνεται σε γεροντική ηλικία με πλούσια πλατιά γενειάδα. Η απόδοσή του είναι σύμφωνη με την Ερμη-

---

[2983] Ήδη από τον 11ο αιώνα ο άγιος παριστάνεται με τα ίδια φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά και σε αρκετές παραστάσεις επάνω σε δένδρο. Για το θέμα αυτό βλ. Charalampidis C., The Dendrites, 83 κ.ε., όπου σχετικά παραδείγματα και βιβλιογραφία.

[2984] Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 50, 80, 109, πίν. 18 και 32 αντίστοιχα.

[2985] Αδημοσίευτη παράσταση.

[2986] Ερμηνεία, 164, 294.

[2987] Millet G., Athos, πίν. 147.1, Ταβλάκης Ι., ό.π., 51, πίν. πίν. 19.

[2988] Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 109, πίν. 60, 61, 63.

[2989] Ερμηνεία, 295.

[2990] Ταβλάκης Ι., ό.π., 103, 385, όπου και σχετική βιβλιογραφία για τον μάρτυρα, που εορτάζει στις 14 οκτωβρίου (Delehaye H., Synaxarium, 138).

[2991] Ερμηνεία, 166, 294.

[2992] Ταβλάκης Ι., ό.π., 65, πίν. 25.

[2993] Τσιγάρας Γ., Οι ζωγράφοι, 174, πίν. 154α.

[2994] Ερμηνεία, 294.

[2995] Αναφέρεται στην Ερμηνεία (294) χωρίς, όμως, να περιγράφεται.

[2996] Ταβλάκης Ι., ό.π., 163.

[2997] Τσιγάρας Γ., ό.π., 181, πίν. 148β.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

νεία[2998] και με παρόμοια χαρακτηριστικά απαντάται στις τράπεζες των Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας και Διονυσίου[2999], καθώς και στις Ι.Μ. Δουσίκου και Βαρλαάμ[3000].

Ο άγιος **Πετρώνιος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΠΕΤΡΟΝΙΟΣ») (εικ. 279) εικονίζεται σε ώριμη ηλικία με γκρίζα κόμη και γενειάδα. Στην Ερμηνεία[3001] αναφέρεται ως γέροντας και παρόμοια εικονίζεται στην τράπεζα της Ι.Μ. Δοχειαρίου (1700)[3002].

Ο άγιος **Ησαΐας** («Ο ΑΓΙΟΣ ΗΣΑΙΑΣ») (εικ. 279) παριστάνεται σε γεροντική ηλικία, με λευκή κόμη και γενειάδα, σύμφωνα με την περιγραφή της Πηγής Ε΄ της Ερμηνείας[3003].

Ο άγιος **Ευλόγιος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΕΥΛΟΓΙΟΣ») (εικ. 279) εικονίζεται σε γεροντική ηλικία, με λίγη κόμη και μακριά διχαλωτή γενειάδα, σύμφωνα με την περιγραφή της Πηγής Ε΄ της Ερμηνείας[3004].

Ο άγιος **Ιωαννίκιος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΙΚΙΟΣ») είναι ένας γέροντας μοναχός, με λευκή κόμη και κοντή διχαλωτή γενειάδα. Η μορφή του δε διαφέρει από προηγούμενες απεικονίσεις του, όπως, στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών[3005] και στις τράπεζες των Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας και Δοχειαρίου (1700)[3006] ενώ παρόμοια περιγράφεται και από την Ερμηνεία[3007].

Ο άγιος **Χαρίτων** («Ο ΑΓΙΟΣ ΧΑΡΙΤΩΝ») είναι και αυτός γέροντας με χαρακτηριστικά παρόμοια αυτών του αγίου Ιωαννικίου. Παρόμοια και σύμφωνα με την Ερμηνεία[3008] παριστάνεται στην Ι.Μ. Δουσίκου[3009], καθώς και στις τράπεζες των Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας, Διονυσίου και Βατοπαιδίου[3010].

Ο άγιος **Νείλος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΝΕΙΛΟΣ») εικονίζεται σε γεροντική ηλικία με ακατάστατη γενειάδα. Η μορφή του αγίου ακολουθεί την Πηγή Ε΄ της Ερμηνείας[3011]. Παρόμοια ιστορείται στις τράπεζες των Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας και Διονυσίου[3012], με τη διαφορά ότι εκεί φέρει κουκούλιο.

Ο άγιος **Μηνάς** («Ο ΑΓΙΟΣ ΜΗΝΑΣ») παριστάνεται σε ώριμη ηλικία, με γκρίζα κοντή κόμη και γενειάδα.

Ο άγιος **Κάστωρ** («Ο ΑΓΙΟΣ ΚΑΣΤΩΡ») απεικονίζεται σε ώριμη ηλικία, με κοντή γενειάδα, ακολουθώντας της οδηγίες της Πηγής Ε΄ της Ερμηνείας[3013].

[2998] «*γέρων μακρυγένης ἔχων σκουλία πέντε*», Ερμηνεία, 294 (Πηγή Ε΄).

[2999] Millet G., Athos, πίν. 146.2, Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 55, 111, πίν. 27 και 33 αντίστοιχα.

[3000] Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 95, πίν. 35 - 36.

[3001] Ερμηνεία, 295 (Πηγή Ε΄).

[3002] Ταβλάκης Ι., ό.π., 184, πίν. 71.

[3003] Ερμηνεία, 295.

[3004] Ό.π., 296.

[3005] Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 309.

[3006] Ταβλάκης Ι., ό.π., 51, 183, πίν. 19 και 74 αντίστοιχα.

[3007] Ερμηνεία, 295 (Πηγή Ε΄). Στο κείμενο του Διονυσίου του εκ Φουρνά (165) περιγράφεται ως «μονοχίτων».

[3008] Ό.π., 164, 295.

[3009] Αδημοσίευτη παράσταση.

[3010] Ταβλάκης Ι., ό.π., 57, 110, 220, πίν. 28, 33 και 133 αντίστοιχα.

[3011] «*γέρων μακρογένης, ἔχων σκουλία τρία*», Ερμηνεία, 294.

[3012] Ταβλάκης Ι., ό.π., 56, 109, πίν. 28 και 31 αντίστοιχα.

[3013] Ερμηνεία, 294. Παρόμοια απεικόνιση του αγίου συναντούμε στο Κυριακό της Σκήτης της Αγίας Άννας (Τσιγάρας Γ., Οι ζωγράφοι, 181, πίν. 148β).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Ο άγιος **Αθανάσιος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ») παριστάνεται σε γεροντική ηλικία, με κοντή γενειάδα. Είναι πιθανόν, λόγω της ομοιότητας των χαρακτηριστικών με την περιγραφή της Ερμηνείας[3014] και με την παράσταση στο Κυριακό της Σκήτης της Αγίας Άννας[3015], να πρόκειται για τον άγιο Αθανάσιο τον Λεπεντρινό.

Ο άγιος **Νίκων** ο Μετανοείτε («Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΩΝ») αποδίδεται σε νεαρή ηλικία και με κοντή σκούρα ακατάστατη γενειάδα, όπως, άλλωστε, περιγράφεται και από την Ερμηνεία[3016], ενώ απαντά κατ᾽ αυτόν τον τρόπο από τη βυζαντινή ήδη εποχή[3017].

Ο άγιος **Κασσιανός** («Ο ΑΓΙΟΣ ΚΑΣΙΑΝΟΣ») εικονογραφείται σε γεροντική ηλικία, με κοντή γενειάδα. Στην Ερμηνεία προτείνεται με οξύληκτη γενειάδα[3018].

Ο άγιος **Παύλος ο Απλός** («Ο ΑΓΙΟΣ ΠΑΥΛΟΣ ὁ απλός») (εικ. 282) παριστάνεται σε γεροντική ηλικία, με κοντή πλατειά γενειάδα, σύμφωνα με την περιγραφή της Πηγής Ε΄ της Ερμηνείας[3019]. Με τα ίδια χαρακτηριστικά απαντάται και στον Άγιο Γεώργιο Ρεντίνας.

Ο άγιος **Νικήτας** («Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΗΤΑΣ») (εικ. 282) αποδίδεται σε ώριμη ηλικία, με καστανή κόμη και κοντή γενειάδα. Πρόκειται πιθανώς για τον άγιο Νικήτα Μηδικίου[3020], καθώς με παρόμοια χαρακτηριστικά ιστορείται στις Ι.Μ. Φιλοθέου και Ξηροποτάμου[3021].

Ο άγιος **Μελέτιος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΜΕΛΕΤΙΟΣ») (εικ. 282) παριστάνεται σε γεροντική ηλικία, με κοντή κόμη και πλατειά λευκή γενειάδα. Τα χαρακτηριστικά αυτά σε συνδυασμό με την Πηγή Ε΄ της Ερμηνείας[3022] μας οδηγούν στο συμπέρασμα ότι πρόκειται για τον όσιο Μελέτιο το Νέο[3023]. Με παρόμοιο τρόπο εικονίζεται στις Ι.Μ. Οσίου Μελετίου στον Κιθαιρώνα[3024] και Φανερωμένης Σαλαμίνας[3025] καθώς και στην Ι.Μ. Φιλοθέου[3026].

Ο άγιος **Δομετιανός** («Ο ΑΓΙΟΣ ΔΟΜΕΤΙΑΝΟΣ») (εικ. 274) παριστάνεται σε ώριμη ηλικία, με σχεδόν γκρίζα κόμη και κοντή γενειάδα. Αντίθετα, στην Ερμηνεία περιγράφεται ως «*γέρων οξυγένης*»[3027], όπως αποδίδεται και στην τράπεζα της Ι.Μ. Παντοκράτορος[3028].

Με τον άγιο **Ορσίσιο** («Ο ΑΓΙΟΣ ΟΡΣΙΣΙΟΣ») (εικ. 275) ολοκληρώνεται η απεικόνιση αγίων μοναχών σε μετάλλια. Εικονίζεται σε γεροντική ηλικία, με μακριά λευκή γενειάδα. Παρόμοια παριστάνεται στο Κυριακό της Σκήτης της Αγίας Άννας[3029].

[3014] Ερμηνεία, 294.

[3015] Τσιγάρας Γ., Οι ζωγράφοι, 180, πίν. 148α.

[3016] «*νέος στρογγυλογένης, μακρότριχος, ἔχων τας τρίχας ἠγριωμένας*», Ερμηνεία, 166.

[3017] Δρανδάκης Ν., Όσιος Νίκων, 306 κ.ε., όπου και σχετικά παραδείγματα. Πρόσθεσε τη φορητή εικόνα (18ος αι.) της Συλλογής Τσακύρογλου (Καρακατσάνη Α., Εικόνες, 180, πίν. 323).

[3018] Ερμηνεία, 164, 294.

[3019] Ό.π., 293.

[3020] Για τον βίο του αγίου, που εορτάζει στις 3 Απριλίου, βλ. Delehaye H., Synaxarium, 581.

[3021] Τσιγάρας Γ., ό.π., 175.

[3022] Ερμηνεία, 293.

[3023] Για τον όσιο Μελέτιο το Νέο βλ. Παπαδόπουλος Στ., Ο όσιος Μελέτιος ο Νέος, 97 κ.ε., Ορλάνδος Α., Η Μονή του Οσίου Μελετίου, 83.

[3024] Deliyanni - Doris E., Hosios Meletios, 124, πίν. 21.

[3025] Γριτσόπουλος Τ., Μελέτιος, 938 κ.ε.

[3026] Τσιγάρας Γ., ό.π., 179.

[3027] Ερμηνεία, 165, 295.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Δύο ακόμη μοναχοί άγιοι, οι **Θεόδωρος** και **Βασίλειος** (εικ. 300) εικονίζονται στο νάρθηκα αλλά όχι σε μετάλλια. Αποδίδονται με μοναχικά ενδύματα, μετωπικοί, μέχρι τα ισχία και με τα χέρια εμπρός σε στάση δέησης. Ο τρόπος αυτός απεικόνισης αποτελεί γνώρισμα της παράδοσης της εντοίχιας ζωγραφικής της Κρητικής Σχολής[3030]. Ο άγιος **Θεόδωρος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ») παριστάνεται σε γεροντική ηλικία με μεγάλη διχαλωτή γενειάδα. Ο άγιος **Βασίλειος** («Ο ΑΓΙΟΣ ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ»), αποδίδεται σε ώριμη ηλικία, με κοντή κόμη και γενειάδα. Τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά των δύο αγίων και το γεγονός της συναπεικόνισής τους μας οδηγούν στην υπόθεση ότι πρόκειται για τα ίδια πρόσωπα, που περιγράφονται στην Πηγή Ε΄ της Ερμηνείας[3031].

[3028] Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 203, 391, πίν. 84.

[3029] Τσιγάρας Γ., Οι ζωγράφοι, 174, πίν. 234β.

[3030] Πρβλ. παρόμοιο τρόπο απεικόνισης αγίων στις Ι.Μ. Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, πίν. 168 - 200), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 144 - 145, 159) και Δουσίκου (αδημοσίευτη παράσταση).

[3031] Ερμηνεία, 295. Πρβλ. παραπλήσια απεικόνιση των δύο αγίων στο Κυριακό της Σκήτης της Αγίας Άννας (Τσιγάρας Γ., ό.π., 174, πίν. 156β).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΔΙΑΚΟΣΜΗΤΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ.

Η εικονογραφική διακόσμηση του καθολικού της Ι.Μ. Δρακότρυπας συμπληρώνεται από μία ποικιλία ανεικονικών σχεδίων, που εντοπίζονται σε κάθε ελεύθερη επιφάνεια του ναού.

Στον κοσμήτη, που περιτρέχει το μέσον του τρούλλου (εικ. 69 - 70), υπάρχει ανθοφυτικός διάκοσμος αποτελούμενος από ελικοειδείς βλαστούς και άνθη. Στη βάση της στεφάνης, αποδίδονται, σε λευκό βάθος, εντός επαναλαμβανόμενων ωοειδών μεταλλίων, σχηματοποιημένοι λοβοί άνθεων (εικ. 69 - 70). Πρόκειται για ένα διακοσμητικό θέμα απαντώμενο ήδη τον 16° αιώνα σε ναούς, όπως τα καθολικά των Ι.Μ. Σταυρονικήτα[3032], Μεγάλου Μετεώρου[3033] και Πέτρας[3034].

Τα μικρά σε πλάτος εσωράχια των τόξων του τρούλλου (εικ. 74, 76) κοσμούνται με λευκές γιρλάντες από τουλίπες. Το κόσμημα αυτό, είτε σε πιο απλοποιημένη μορφή, είτε με αντιστροφή των χρωμάτων των άνθεων και του κάμπου, συναντούμε και σε άλλα μέρη του ναού, κοινό χαρακτηριστικό των οποίων αποτελεί το μικρό διατειθέμενο πλάτος της επιφάνειας (εικ. 263). Σε μερικές, ωστόσο, παρομοίου μεγέθους επιφάνειες, όπως στο Ιερό, χρησιμοποιούνται γιρλάντες από γαρίφαλα ή από τριαντάφυλλα, σαφής επιρροή της ισλαμικής τέχνης[3035] (εικ. 91).

Περισσότερο επιτηδευμένο και πολύπλοκο φυτικό διάκοσμο συναντούμε σε άλλα μέρη του ναού, κυρίως σε κάθετες πλατειές ζώνες. Ενδεικτικό είναι το φυτικό κόσμημα στην ανατολική απόληξη των χορών (εικ. 257), με τα πλατύφυλλα άνθη πορφυρού και πράσινου χρώματος, τα οποία προβάλλουν μέσα από μετάλλια που δημιουργούνται από συμπλεκόμενους βλαστούς, σε μαύρο φόντο. Το σχέδιο αυτό αποτελεί μία παραλλαγή αντίστοιχων διακοσμητικών ταινιών που απαντούν, για παράδειγμα, στις Ι.Μ. Μυρτιάς και Βαρλαάμ[3036], στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας[3037] αλλά και στην Ι.Μ. Σταυρονικήτα[3038].

Πλούσιος άνθινος διάκοσμος αποτελούμενος, κατά περίσταση, από κλήματα αμπέλου ή μεγάλα ανθόφυλλα παρατηρείται και σε μετάλλια προφητών και αγίων, είτε περιβάλλοντάς τα είτε δημιουργώντας τα με διακλαδούμενους και συμπλεκόμενους κλάδους (εικ. 295). Επίσης, οι ανάγλυφοι φωτοστέφανοι, που περιορίζονται σε σημαίνουσες μόνο μορφές[3039], κοσμούνται με περί-

---

[3032] Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, πίν. 14.

[3033] Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 119.

[3034] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 337, πίν. 93.

[3035] Παραπλήσιο μοτίβο απαντά και στην Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., ό.π., 338, πίν. 183). Για το θέμα της επιρροής της ισλαμικής τέχνης στην μεταβυζαντινή διακοσμητική βλ. Radojkovic B., Les influences Turco - Persanes, 119 κ.ε., Γαρίδης Μ., Διακοσμητική ζωγραφική, 17 κ.ε.

[3036] Σέμογλου Α., Ο καλλιτεχνικός «Δυϊσμός», 295, υποσ. 50.

[3037] Semoglou A., Saint Nicolas, πίν. 87.

[3038] Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, πίν. 85.

[3039] Ανάγλυφοι είναι οι φωτοστέφανοι του Παντοκράτορα, των προφητών και των ευαγγελιστών του τρούλλου, της Παναγίας και του Χριστού, στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης του ιερού και των ολόσωμους αγίους στους χορούς Από τα υπόλοιπα μνημεία της περιοχής των Αγράφων, ανάγλυφοι αποδίδονται οι φωτοστέφανοι στα παρεκκλήσια των Αποστόλων και του Τιμίου Σταυρού της Ι.Μ. Ρεντίνας, στην Ι.Μ. Κώστη, σποραδικά στους δύο νάρθηκες και στα παρεκκλήσια της Ι.Μ. Κατουσίου, στον Άγιο Νικόλαο Ρεντίνας και στην Ι.Μ. Σπηλιάς, ενώ στον Άγιο Γεώργιο Ρεντίνας κοσμούνται με έκτυπο διάκοσμο.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

πλοκο φυτικό διάκοσμο (εικ. 260), ακολουθώντας την Παράδοση της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος[3040].

Ο κοσμήτης (εικ. 143) φέρει διακόσμηση κυματοειδούς ελισσόμενης, πορφυρής ταινίας, σε λευκό βάθος, τα διάκενα της οποίας καλύπτονται από φύλλα κισσού. Παραλλαγή του ίδιου σχεδίου (εικ. 258), με δύο συμπλεκόμενες, εδώ, ταινίες και υπόβαθρο αποτελούμενο από ρόμβους, συναντούμε σε κάθετες ζώνες στα άκρα των χορών. Πρόκειται για ένα σχέδιο που χρησιμοποιείται ήδη τον 16ο αιώνα από ζωγράφους, τόσο της Κρητικής Σχολής, όσο και, ιδίως, αυτής της Βορειοδυτικής Ελλάδος[3041].

Οι επιφάνειες των ελκυστήρων (εικ. 253) κοσμούνται με λευκούς ελικοειδείς βλαστούς που φέρουν άνθη, σε πορφυρό κάμπο, με γιρλάντες από γαρίφαλα και κρίνους, με σχηματοποιημένα άνθη κρίνων αλλά και με απλοποιημένα γεωμετρικά σχήματα σε μέρη που δεν είναι ορατά από τους πιστούς, όπως στους ελκυστήρες, που καλύπτονται από το τέμπλο[3042].

Μία άλλη κατηγορία διάκοσμου αποτελούν οι ταινίες με γεωμετρικά μοτίβα, που, ωστόσο, είναι περιορισμένα και εντοπίζονται κυρίως στο χώρο του νάρθηκα (εικ. 219, 298). Αποτελούνται είτε από αντωπά τρίγωνα, είτε από σχηματοποιημένα βάθρα με αναβαθμούς, επίσης αντωπά, τα οποία απαντώνται ήδη στη μεσοβυζαντινή περίοδο[3043].

Το κατώτερο τμήμα των τοίχων περιτρέχει ζώνη[3044] αποτελούμενη από επάλληλες τεθλασμένες ταινίες, που δημιουργούν τρίγωνα (εικ. 267, 274), χωρίς, όμως, κάποια ιδιαίτερη επιμέλεια, καθώς στο μεγαλύτερο τμήμα τους καλύπτονται από τα στασίδια. Περισσότερη προσοχή έχει επιδειχθεί στο χώρο στου Ιερού, όπου και γίνεται προσπάθεια μίμησης ορθομαρμάρωσης. Το ίδιο σχέδιο, που είναι πολύ συχνό στους μεταβυζαντινούς ναούς[3045], χρησιμοποιείται και στο εσωτερικό των κατώτερων υψομετρικά παραθύρων, όπου παρατηρούμε μία προσπάθεια πιστότερης γεωμετρικής απόδοσης, καθώς δημιουργούνται συμμετρικά επάλληλα τρίγωνα.

[3040] Πρβλ., τους φωτοστέφανους στις Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου, Μονή Φιλανθρωπηνών, 96) και Βαρλαάμ (Αχειμάστου - Ποταμιάνου, Μονή Φιλανθρωπηνών, 96, υποσ. 826, Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, πίν. 38α, 39α, 46β, Semoglou A., Saint Nicolas, πίν. 61), στην Ι.Μ. Σέλτσου (Τσιάπαλη Μ., Η εντοίχια ζωγραφική, πίν. 123 - 125), σε ναούς της Αιτωλοακαρνανίας (Παλιούρας Π., Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία, 143, 270, 326) και στην Ι.Μ. Ρεντίνας (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 383, πίν. 288 - 289). Θα πρέπει εδώ να σημειωθεί ότι χρήση ανάγλυφων φωτοστεφάνων συναντούμε και σε ναούς της Ρουμανίας (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., ό.π., 96, υποσ. 823, με σχετικά παραδείγματα).

[3041] Σέμογλου Α., Ο καλλιτεχνικός «Δυϊσμός», 295, όπου και σχετικά παραδείγματα.

[3042] Τα διακοσμητικά μοτίβα που χρησιμοποιούνται στους ελκηστύρες είναι τα πλέον συνήθη στους μεταβυζαντινούς ναούς. Πρβλ. παρόμοια διακόσμηση στην Ι.Μ. Πέτρας (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, πίν. 12, 14), στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα Α., Οι ναοί, 171, πίν. 11, 58α) και στην Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., ό.π., πίν. 86 - 88).

[3043] Βλ. παραπλήσιο κόσμημα στον Όσιο Λουκά (Καμπούρη - Βαμβούκου Μ., Παρατηρήσεις, 367, πίν. 1) και στην Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας (Millet G., Athos, πίν. 126.3). Επίσης, χρησιμοποιείται και ως διακοσμητικό σχέδιο σε υφάσματα (Γουργιώτη Λ., Η παραδοσιακή υφαντική, 482 - 483, πίν. 15).

[3044] Για την ποδέα βλ. Frolow A., La podea, 461 κ.ε.

[3045] Ενδεικτικά, στις Ι.Μ. Αγίου Νικολάου Αναπαυσά (Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, πίν. 146, Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 325, 329), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 121), καθώς και στο παλαιό καθολικό της Ι.Μ. Αγίου Στεφάνου (Vitaliotis I., Saint Etienne, πίν. 210).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Στους κίονες, τέλος, που είναι κτιστοί, οι παράλληλες, κάθετες γκρίζες ταινίες δημιουργούν την αίσθηση δωρικού κίονα[3046], ενώ παρόμοια διακόσμηση φέρουν οι παραστάδες της κύριας εισόδου από το νάρθηκα στο ναό, όπου, επιπλέον, έχει απεικονιστεί και κορινθιακό κιονόκρανο, οδηγώντας σε μία οπτική ψευδαίσθηση κιόνων (εικ. 223).

Ο ανθοφυτικός, λοιπόν, διάκοσμος του καθολικού μαρτυρεί την προσπάθεια του ζωγράφου να αποφύγει στείρες διακοσμητικές επαναλήψεις, με αποτέλεσμα να παρατηρείται μία ποικιλία σχεδίων. Στο βαθμό που η σύγχρονη έρευνα έχει αναγνωρίσει σε ορισμένα από τα σχέδια αυτά συγκεκριμένα πρότυπα και επιρροές[3047], μπορούμε να πούμε ότι ο Θεόδωρος ακολούθησε μία μάλλον συντηρητική χρήση των σχεδίων αυτών, με την έννοια της αντιγραφής προϋπαρχόντων σε ναούς διακοσμητικών μοτίβων, ιδίως από την παράδοση της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος. Η επιρροή της ισλαμικής διακοσμητικής[3048] ενυπάρχει στα χρησιμοποιούμενα μοτίβα εντασσόμενη, όμως, οργανικά σε αυτά ως μέρος της παράδοσης και όχι ως συνειδητή προσωπική επιλογή του ζωγράφου μας, εκτός από τα σχέδια με τις γιρλάντες γαριφάλων[3049].

Σταυρός με σύμβολα του Πάθους.

Στη νότια παραστάδα της δευτερεύουσας θύρας του κυρίως ναού (εικ. 301) παριστάνεται ένας σταυρός, που στηρίζεται σε πρισματικής μορφής βάθρο και περιβάλλεται από τα σύμβολα του πάθους, το σπόγκο και τη λόγχη. Εκατέρωθεν του σταυρού αναγράφονται αρτικόλεξα εκκλησιαστικών ρητών: ΙΣ ΧΣ ΝΚ[3050], ΑΠΣΤ[3051], ΦΦΠ[3052], ΘΘΘΘ[3053], ΧΧΧΧΡ[3054], ΡΡΡΡ[3055], ΕΕΕΕ[3056], ΤΚΠΓ[3057], ΤΤΔΦ.

Η απεικόνιση του σταυρού παρατηρείται τόσο στην εντοίχια ζωγραφική, όσο και σε φορητές εικόνες, ενέχει το ρόλο αποτροπαϊκού συμβόλου και συνήθως, σε ναούς, τοποθετείται στις παραστάδες των εισόδων από το νάρθηκα στον κυρίως ναό[3058].

[3046] Πρβλ. παρόμοιο σχέδιο στους κίονες του καθολικού της Ι.Μ. Κορώνας (Δεριζιώτης Λ., Πρώτη «επίσκεψις», πίν. 6).

[3047] Σέμογλου Α., Ο καλλιτεχνικός «Δυϊσμός», 287 κ.ε., με σχετική βιβλιογραφία.

[3048] Για το θέμα αυτό βλ. Stojanovic D., Les elements orientaux, 443 κ.ε.

[3049] Για το διακομητικό αυτό μοτίβο δεν κατέστη δυνατός ο εντοπισμός κάποιου προηγούμενου ή σύγχρονου εικονογραφικού παραλλήλου σε ναό.

[3050] Ι(ΗΣΟΥΣ) Χ(ΡΙΣΤΟΣ) Ν(Ι)Κ(Α).

[3051] Α(ΔΑΜ) Π(ΕΠΤΟΚΩΣ) Μ(ΕΤΕΣΤΕΙ) ΣΤ(ΑΥΡΩ) (Χατζούλη Γ., Αμφίγραπτη εικόνα, 392, υποσ. 59, όπου και παράθεση ερμηνευτικών παραλλαγών και σχετική βιβλιογραφία).

[3052] Φ(ΩΣ) (ΧΡΙΣΤΟΥ) Φ(ΑΙΝΕΙ) Π(ΑΣΙ) (ό.π., 392, υποσ. 58).

[3053] Θ(ΕΟΥ) Θ(ΕΑΝ) Θ(ΕΙΟΝ) Θ(ΑΥΜΑ).

[3054] Χ(ΡΙΣΤΟΣ) Χ(ΑΡΙΝ) Χ(ΡΙΣΤΙΑΝΟΙΣ) Χ(ΑΡΙΖΕΙ) (ό.π., υποσ. 54).

[3055] Ρ(ΗΤΩΣ) Ρ(ΗΤΟΡΕΣ) Ρ(ΗΤΟΡΕΥΟΥΣΙ) Ρ(ΗΜΑ) (ό.π., 391, υποσ. 55, όπου και παράθεση ερμηνευτικών παραλλαγών και σχετική βιβλιογραφία).

[3056] Ε(ΛΕΝΗΣ) Ε(ΥΡΕΣΙΣ) Ε(ΒΡΑΙΩΝ) Ε(ΛΕΓΧΟΣ) (ό.π., 391, υποσ., 56, όπου και άλλες παραλλαγές ρήσεων των αρτικόλεξων και σχετική βιβλιογραφία.

[3057] Τ(ΟΠΟΣ) Κ(ΡΑΝΙΟΥ) Π(ΑΡΑΔΕΙΣΟΣ) Γ(ΕΓΟΝΕΝ) (Ό.π., υποσ. 57).

[3058] Ό.π., 391 κ.ε., όπου και σχετικά παραδείγματα. Σε αυτά πρόσθεσε την παράσταση της Ι.Μ. Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 148, πίν. 129).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Δικέφαλος αετός.

Στο δυτικό μέτωπο της βάσης της Αγίας Τράπεζας (εικ. 302) απεικονίζεται δικέφαλος αετός στο στήθος του οποίου υπάρχει ωοειδές μετάλλιο, στο οποίο αναγράφεται: «(ΤΟ ΣΥΜΒΟΛΟ)/ Τ(ΗΣ) ΠΙΣΤΕΩΣ / ΠΙ/ΣΤΕΥΩ ΕΙΣ/ ΕΝΑ ΘΕΟΝ/ ΠΑΤΕΡΑ ΠΑ/ΝΤΟΚΡΑΤΟΡΑ ΠΟΙΗ/τήν».

Η απεικόνιση του δικέφαλου αετού[3059] στην Αγία Τράπεζα, αν και όχι συχνή, απαντάται σε αρκετά μνημεία, όπως στην Αγία Παρασκευή Μονοδενδρίου (1412)[3060], στον Άγιο Αθανάσιο Πιερίας[3061] και στις Ι.Μ. Βελλάς, Αγίου Νικολάου Τζώρας Ιωαννίνων και Ευαγγελίστριας Κυψέλης Άρτας[3062]. Η αναγραφή δε του συμβόλου της Πίστεως στο στήθος του ενισχύει την ιδεολογική - θρησκευτική σημασία του εικονογραφικού θέματος[3063], ειδικά δε και με την τοποθέτησή του στη συγκεκριμένη θέση.

[3059] Για την απεικόνιση του δικέφαλου αετού σε εκφάνσεις της θρησκευτικής και κοσμικής τέχνης της περιόδου της τουρκοκρατίας βλ. Σπυριδάκης Γ., Ο δικέφαλος αετός, 162 κ.ε..

[3060] Βοκοτόπουλος Π., Μνημεία Ηπείρου, 305, πίν. 312α.

[3061] Χατζηαντωνίου - Δεληβογιατζή Χρ., Ο ναός του Αγίου Αθανασίου, πίν. 9.

[3062] Γιαννούλης Γ., Η ενεπίγραφη Αγία Τράπεζα, 205, υποσ. 17, πίν. 5.

[3063] Σπυριδάκης Γ.,ό.π., 432.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΤΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΟΥ ΚΑΘΟΛΙΚΟΥ.

ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ.

Το μέγεθος του μνημείου επέτρεψε στον Θεόδωρο την παράθεση εκτενών εικονογραφικών κύκλων, μεμονωμένων συνθέσεων και ικανού αριθμού αγίων δημιουργώντας ένα πλούσιο από άποψη εικονογραφίας σύνολο. Η προσπάθεια, όμως, εντοπισμού και αναγνώρισης άμεσων εικονογραφικών προτύπων συνάντησε αρκετές δυσχέρειες. Αυτό συμβαίνει, επειδή ο ζωγράφος μας, συνήθως, συνδυάζει στοιχεία προερχόμενα από διαφορετικές και ποικίλες πηγές. Επίσης, η εντοίχια ζωγραφική, ιδίως του 18ου αιώνα δεν έχει μελετηθεί επαρκώς σε όλες της τις εκφάνσεις και τα ρεύματα στο σημείο που θα μπορούσε να οδηγήσει με ασφάλεια και σαφήνεια στις διεργασίες που συντελέστηκαν και οδήγησαν στην επίδραση διαφόρων πηγών στο έργο των ζωγράφων του 18ου αιώνα και ειδικότερα, στην περίπτωσή μας, σε εκείνο του Θεοδώρου. Ο συνδυασμός, λοιπόν, όλων των παραπάνω έχει ως αποτέλεσμα να μην είναι δυνατός ο προσδιορισμός της προέλευσης των εικονογραφικών τύπων αρκετών παραστάσεων, αλλά μόνο η προέλευση των επιμέρους στοιχείων αυτών.

Σε άμεση επιρροή εικονογραφικών τύπων της παλαιολόγειας τέχνης προσγράφεται ένας μικρός αλλά σημαντικός αριθμός παραστάσεων, όπως η σκηνή του Ενταφιασμού της Παναγίας (εικ. 183), που έλκει την καταγωγή από την παράσταση στο Αφεντικό του Μυστρά, οι παραστάσεις του Αναπεσόντος Χριστού, της Ίασης του παραλυτικού της Καπερναούμ (εικ. 132, 169), καθώς και των μαρτυρίων των αγίων Αρτεμίου και Θεοδώρου του Στρατηλάτου (εικ. 238, 239), αλλά και του Οίκου ΙΔ΄ του Ακαθίστου Ύμνου (εικ. 197). Πρόκειται για σκηνές ο εικονογραφικός τύπος των οποίων δεν εντοπίζεται, σύμφωνα με τη μέχρι σήμερα έρευνα, σε άλλα μνημεία ή φορητές εικόνες της μεταβυζαντινής ζωγραφικής του 16ου και 17ου αιώνα. Στοιχεία, επίσης, παλαιολόγειας ζωγραφικής συναντούμε και σε άλλες παραστάσεις, όπως στη Σφαγή του Προφήτη Ζαχαρία, στους ένσταυρους φωτοστεφάνους των αγγέλων στη Φιλοξενία του Αβραάμ (Ιερό) (εικ. 95) αλλά και στο μεταναστάσιμο επεισόδιο της Θαυμαστής αλιείας (εικ. 159), όπου ο Χριστός εικονίζεται καθιστός, σύμφωνα με πρότυπα απαντώμενα στην Curtea de Arges[3064] και στο Dobrovat[3065].

Μία άλλη ομάδα παραστάσεων έλκει την καταγωγή από την εικονογραφική παράδοση της Κρητικής Σχολής. Οι επιρροές αυτές δεν περιορίζονται σε ορισμένο εικονογραφικό κύκλο, παρόλο που τα περισσότερα παραδείγματα προέρχονται από το Χριστολογικό. Έτσι, λοιπόν, σκηνές, όπως ο Ευαγγελισμός της Παναγίας, ο Μυστικός Δείπνος, ο Ελκόμενος, ο Επιτάφιος Θρήνος και η Ψηλάφηση του Θωμά (εικ. 133 - 134, 140, 150, 153, 143) ακολουθούν την παράδοση της Κρητικής Σχολής, όπως αυτή διατηρείται κατά τον 17ο αιώνα όπως άλλωστε συμβαίνει και με μερικούς Οίκους του Ακαθίστου Ύμνου (ΙΗ΄ και Κ΄) (εικ. 201, 203) και το μαρτύριο του αγίου Χαραλάμπους (εικ. 242). Σε ορισμένες, όμως, σκηνές, όπως οι Οίκοι Β΄ και Γ΄ του Ακαθίστου Ύμνου (εικ. 185, 186), το μαρτύριο των αγίων Τεσσαράκοντα Μαρτύρων (εικ. 241) και στις μορφές των αγίων Μακαρίου του Ρωμαίου, Γερασίμου του Ιορδανίτη και των Δέκα μαρτύρων της Κρήτης (εικ. 247, 262, 290 - 291), μπορούμε να προσδιορίσουμε μία άμεση σχέση με συγκεκριμένα πρότυπα του 16ου αιώνα.

[3064] Tafrali O., Curtea de Arges, πίν. LX.

[3065] Stefanescu I., L' art Byzantin, πίν. LIII. 2, Vasiliu A., Monasteres du Moldavie, πίν. 83.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Η επιλογή αυτή των εικονογραφικών τύπων από την παράδοση της Κρητικής Σχολής συνοδεύεται από παράλληλη επιρροή φορητών εικόνων Κρητικών ζωγράφων αλλά και έργων επηρεασμένων από τη δυτική τέχνη, όπως αυτά απαντώνται στην περιοχή της Επτανήσου και μάλιστα σε μία όσο το δυνατόν πιστότερη απεικόνιση. Το πρότυπο, λοιπόν, του Μελιζόμενου Χριστού (εικ. 89) αναγνωρίζεται στο έργο του Δαμασκηνού, ενώ η Έγερση του Λαζάρου (εικ. 139), με τον νεκρεγερθέντα, γυμνό και καθιστό εντός της σαρκοφάγου, αποτελεί μία μάλλον σπάνια σκηνή απαντώμενη, κυρίως, σε φορητές εικόνες. Στην Αποτομή του Προδρόμου (εικ. 210) ο Θεόδωρος χρησιμοποιεί έναν εικονογραφικό τύπο που έλκει την καταγωγή από χαρακτικό του Sadeler και απαντά σε περιορισμένο αριθμό φορητών, επίσης, εικόνων, ενώ συνηθέστεροι είναι οι εικονογραφικοί τύποι της Γεννήσεως και Αναστάσεως του Χριστού (εδώ χρησιμοποιείται για τη σκηνή της Κουστωδίας) (εικ. 135, 154) αλλά και της απεικόνισης της δυτικού τύπου Αγίας Τριάδος (εικ. 96). Η χρήση, όμως, στοιχείων που προέρχονται από τη δυτική τέχνη παρατηρείται και σε άλλες σκηνές, όπως η απεικόνιση του Πατέρα - Θεού σε σκηνές όπως η Μεταμόρφωση και η Βάπτιση του Χριστού (εικ. 138, 137), όπου, επίσης, από τη δυτική τέχνη, μέσω Επτανησιακών εικόνων, προέρχεται και η απεικόνιση του Χριστού να ευλογεί έχοντας σταυρωτά τα χέρια του.

Ο εκλεκτισμός αυτός, ως προς την επιλογή των εικονογραφικών τύπων, οδηγεί τον Θεόδωρο και σε χρησιμοποίηση σχημάτων που προσγράφονται στην εικονογραφική παράδοση της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος. Η απεικόνιση των τεσσάρων αγγέλων που συνοδεύουν την ένθρονη βρεφοκρατούσα Παναγία στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης του Ιερού (εικ. 81 - 82), απαντά σε περιορισμένο αριθμό έργων της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος, στην παράδοση της οποίας εντάσσεται και ένας μεγάλος αριθμός σκηνών, όπως η Κοινωνία των Αποστόλων, η Λειτουργία των Αγγέλων, η Άκρα Ταπείνωση, η Αποκαθήλωση, ο Πολλαπλασιασμός των άρτων και των ιχθύων και οι Αίνοι (εικ. 81, 90, 152, 167, 219). Η σποραδική αυτή χρήση προτύπων από το βορειοδυτικό ελληνικό χώρο γενικεύεται σε συγκεκριμένους κύκλους και ιδιαίτερα στα μεταναστάσιμα επεισόδια και στα μαρτύρια. Σκηνές, όπως, η Αναγγελία της Αναστάσεως στους Μαθητές, και η Επίσκεψη αυτών στον Τάφο (εικ. 157, 158) απαντώνται στο βόρειο ελλαδικό χώρο, ενώ ο Λίθος και η Επίσκεψη των Μυροφόρων στον Τάφο (εικ. 155, 156) έλκουν την καταγωγή από πρότυπα απαντώμενα σε ναούς της Καστοριάς, όπως, άλλωστε συμβαίνει και με την παράσταση των Τριών Παίδων εν Καμίνῳ (εικ. 213). Επίσης, οι εικονογραφικοί τύποι των περισσοτέρων μαρτυρίων, όπως των αγίων Προκοπίου, Διονυσίου του Αρεοπαγίτου, Ιακώβου του Πέρση και Παντελεήμονος (εικ. 232, 243, 245) έλκουν την καταγωγή από την παράδοση της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος, ενώ για την απόδοση των μαρτυρίων των αγίων Ν΄ Ρητόρων, Θεοδώρου του Τήρωνος και Γοβδελαά (εικ. 237, 240, 242) ακολουθεί μεν το Συναξάριο αλλά χρησιμοποιεί εικονογραφικούς τύπους μαρτυρίων άλλων αγίων, όπως αυτοί αποδίδονται στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών.

Σε μία άλλη ομάδα σκηνών παρατηρούμε την παρουσία εικονογραφικών λεπτομερειών που προέρχονται από διάφορες πηγές και ενσωματώνονται σε ενιαίο σύνολο. Για παράδειγμα, οι παραστάσεις του Νιπτήρος, της Μεταμέλειας και του Απαγχονισμού του Ιούδα, του εν Κανά Γάμου και της Ίασης του παραλυτικού της Βηθεσδά (εικ. 146, 148, 163, 173) αποτελούν συνθέσεις δημιουργούμενες από εικονογραφικά στοιχεία, που προέρχονται και χαρακτηρίζουν συγκεκριμένες και διαφορετικές μεταξύ τους παραδόσεις και πρότυπα. Επίσης, σκηνές, όπως ο Μυστικός Δείπνος, ο Ελκόμενος, η Ψηλάφηση του Θωμά και η Ανάληψη (εικ. 140, 150, 143, 144) δε διαφέ-

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ρουν από αντίστοιχες απεικονίσεις του 17ου αιώνα, απαντώμενες σε όλο το εύρος της ορθόδοξης Βαλκανικής χερσονήσου.

Αρκετές, ωστόσο, συνθέσεις του Θεοδώρου δε μπορούν να αποδοθούν σε επιρροή συγκεκριμένων προτύπων, αλλά αποτελούν εικονογραφικά σχήματα των οποίων η δημιουργία και ο τρόπος πρόσκτησής τους από τον ζωγράφο μας είναι δύσκολο να εντοπιστούν. Από την κατηγορία, χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η παράσταση της Σταύρωσης (εικ. 141), ο εικονογραφικός τύπος της οποίας εμφανίζεται στα μέσα, πιθανώς, του 17ου αιώνα, συντιθέμενος από στοιχεία πρόσμιξης του τύπου των Κονταρήδων, της Κρητικής ζωγραφικής και δυτικών λεπτομερειών, σε έναν σχήμα που, πιθανώς, δημιουργήθηκε στην Πελοπόννησο.

Επίσης, σε πολλές παραστάσεις, οι εικονογραφικοί τύποι που χρησιμοποιεί θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως σπάνιοι ή και νέοι. Το εικονογραφικό, λοιπόν, σχήμα της παραβολής του Άφρονος Πλουσίου (εικ. 166) απαντά σε περιορισμένο αριθμό έργων του 18ου αιώνα, στο χώρο καταγωγής του ζωγράφου και στη Ρουμανία, ενώ η σπάνια απεικόνιση μέρους του Βίου του αγίου Θεοδώρου του Στρατηλάτου (εικ. 239) έχει αντίστοιχο μόνο σε ρωσικές φορητές εικόνες του 15ου και 16ου αιώνα. Η χρήση αυτή νέων εικονογραφικών τύπων παρατηρείται και στο μαρτύριο του προφήτη Ησαΐα (εικ. 243), όπου η δια πριονισμού θανάτωσή του απαντά την ίδια εποχή μόνο σε χαρακτικά, από τα οποία άλλωστε, προέρχονται και εικονογραφικές λεπτομέρειες άλλων παραστάσεων, όπως η απεικόνιση της αγίας Αικατερίνης στη σκηνή της Καιόμενης Βάτου (εικ. 211).

Τέλος, από την τέχνη των Βαλκανικών και ρωσικών περιοχών έλκει την καταγωγή ένας μικρός αριθμός σκηνών, όπως η Φιλοξενία του Αβραάμ στο νάρθηκα (εικ. 224), όπου, συναπεικονίζεται η πλύση των ποδών των αγγέλων αλλά και οι μορφές των προσχισματικών Παπών, στη βάση της στεφάνης του τρούλλου (εικ. 79 - 80).

Η χρήση, λοιπόν, από το ζωγράφο μας εικονογραφικών τύπων που προέρχονται από διαφορετικές πηγές, Σχολές και εργαστήρια αλλά και η σύνθεση επιμέρους στοιχείων σε ενιαίες παραστάσεις δημιουργεί ένα σύνολο, του οποίου η σχέση με την Ερμηνεία του Διονυσίου του εκ Φουρνά αλλά και των πηγών της αντικατοπτρίζει το συγκερασμό αυτόν. Οι εικονογραφικοί τύποι των αντιπαραβαλλόμενων με την Ερμηνεία σκηνών θα μπορούσαν να ταξινομηθούν σε τρεις γενικές ομάδες. Στην πρώτη, εντάσσονται παραστάσεις, όπως η Βάπτιση του Χριστού, η Μεταμόρφωση, η Ψηλάφηση του Θωμά, η Ανάληψη, η Ίαση του Βωβού, τα Εισόδια της Παναγίας, η Βρεφοκτονία (εικ. 137, 138, 143, 144, 171, 181, 230) αλλά και τα μαρτύρια του αγίου Διονυσίου του Αρεοπαγίτου, της αγίας Αικατερίνης και του προφήτη Ησαΐα (εικ. 232, 237, 243), που είναι σύμφωνες με την περιγραφή της Ερμηνείας και απαντώνται σε ικανό αριθμό μνημείων μαρτυρώντας την ευρεία διάδοσή των χρησιμοποιούμενων εικονογραφικών τους τύπων. Στη δεύτερη, παρατηρούμε την απόλυτη ταύτιση μερικών παραστάσεων με το κείμενο του Διονυσίου, παρόλο που αναφέρονται σε σπάνια στην μεταβυζαντινή εποχή ή και νέα σχήματα. Έτσι, λοιπόν, η περιγραφή της Σταύρωσης στην Ερμηνεία ταυτίζεται με την απόδοσή της από το Θεόδωρο (εικ. 141), παρόλο που πρόκειται για ένα νέο εικονογραφικό τύπο, πιθανό δημιούργημα εργαστηρίων της Πελοποννήσου. Η απεικόνιση του Ενταφιασμού της Θεοτόκου (εικ. 183) είναι όμοια με την περιγραφή της Ερμηνείας και αποτελεί αναβίωση παλαιολόγειου προτύπου, παρόλο που την ίδια εποχή διαδίδεται και ένας δεύτερος εικονογραφικός τύπος βασιζόμενος σε δυτικά πρότυπα. Επίσης, από πρότυπο της παλαιολόγειας εποχής προέρχονται και οι σπάνιοι στην μεταβυζαντινή

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ζωγραφική εικονογραφικοί τύποι των μαρτυρίων των αγίων Νέστορος και Αρτεμίου (εικ. 234, 238). Η συμφωνία αυτή μεταξύ ορισμένων παραστάσεων του μνημείου μας και της Ερμηνείας παρατηρείται και σε σκηνές που απαντώνται σε περιορισμένο, συνήθως, αριθμό μεταβυζαντινών έργων και οι οποίες είναι έντονα επηρεασμένες από τη δυτική τέχνη, μέσα πάντοτε από φορητές εικόνες της Επτανήσου. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν η Γέννηση του Χριστού στο Δωδεκάορτο (εικ. 135) αλλά και στον Οίκο Ζ΄ του Ακαθίστου Ύμνου (εικ. 190), που έλκει την καταγωγή από πρότυπο αντίστοιχων έργων του Θεόδωρου Πουλάκη και του Ηλία Μόσκου, ο Νιπτήρας με τον γονατιστό Χριστό (εικ. 146), η παρουσία της Παναγίας στην Πεντηκοστή (εικ. 145), καθώς και η Αποτομή του Προδρόμου (εικ. 210), που ακολουθεί πρότυπο απαντώμενο σε μικρό αριθμό φορητών εικόνων και στηριζόμενο σε χαρακτικό του Sadeler. Ωστόσο, μία τρίτη ομάδα παραστάσεων διαφοροποιείται από τις επιταγές του κειμένου του Διονυσίου, όπως για παράδειγμα, ο Ευαγγελισμός της Παναγίας, ο Ελκόμενος Χριστός, η Μεταμέλεια του Ιούδα, η Έγερση του Λαζάρου, η Ίαση του παραλυτικού της Καπερναούμ, η Κλίμακα του Ιακώβ και το μαρτύριο του αγίου Θεοδώρου του Στρατηλάτου.

Ως προς την απόδοση των μεμονωμένων μορφών, στους αγίους του Ιερού και του κυρίως ναού, ακολουθούνται, συνήθως, κοινά πρότυπα, τόσο με την Ερμηνεία, όσο και με τις Πηγές της καθώς πρόκειται για καθιερωμένους εικονογραφικούς τύπους. Στο νάρθηκα, όμως, παρατηρείται η χρήση της Πηγής Ε΄ της Ερμηνείας, καθώς, όταν οι άγιοι παραδίδονται με διαφοροποιημένα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά, ο Θεόδωρος ακολουθεί το προγενέστερο κείμενο, σε βαθμό που πιστεύουμε ότι είχε άμεση γνώση είτε του όλου αλλά οπωσδήποτε του αναφερόμενου στους μεμονωμένους αγίους τμήματός του.

Οι παρατηρήσεις αυτές ως προς τη σχέση των προτύπων που χρησιμοποιεί ο Θεόδωρος σε σχέση με την Ερμηνεία μαρτυρούν όχι τόσο την εξάρτηση ή τη γνώση από το ζωγράφο μας του κειμένου του Διονυσίου αλλά την κοινή τους πορεία για μία ανανέωση της θρησκευτικής ζωγραφικής μέσα από την αναβίωση παλαιολόγειων τύπων, τη διατήρηση καθιερωμένων εικονογραφικών σχημάτων, την αποδοχή νέων συνθέσεων αλλά και την ελεγχόμενη και όχι άκριτη πρόσληψη δυτικών ή και δυτικότροπων προτύπων[3066].

Όπως, λοιπόν, έδειξε η ανάλυση των παραστάσεων ο Θεόδωρος παρουσιάζει μία πολυσυλλεκτικότητα και έναν εκλεκτισμό όσον αφορά τους εικονογραφικούς τύπους των παραστάσεων αλλά και επί μέρους στοιχεία αυτών, που προέρχονται είτε απευθείας από την παλαιολόγεια τέχνη, είτε από τις δύο κυρίαρχες Σχολές του 16ου αιώνα, από τη ζωγραφική της Καστοριάς, από φορητές εικόνες και χαρακτικά αλλά και από τη δυτική τέχνη. Η διαπίστωση αυτή δεν αποτελεί μόνο ίδιον γνώρισμα του ζωγράφου μας αλλά χαρακτηρίζει, σε διάφορο πάντοτε βαθμό, μεγάλο μέρος της εντοίχιας ζωγραφικής του 18ου αιώνα και έχει ως κύριο εκπρόσωπο τον Διονύσιο τον εκ Φουρνά, ενώ εμφανίζεται ήδη από τα τέλη του 16ου αιώνα[3067] διαμορφούμενη όχι από ένα

[3066] Παρόλο που το έργο του Διονυσίου του εκ Φουρνά δεν έχει μελετηθεί στο σύνολό του έχουν ήδη εντοπιστεί και καθοριστεί οι κύριες παράμετροι των επιδιώξεών του σε σχέση με τη ζωγραφική της εποχής του. Για το θέμα βλ. Τριανταφυλλόπουλος Δ., Πρόοδος και Συντήρηση, ιδ. 27 κ.ε., Παλιούρας Α., Ο των ζωγράφων ελάχιστος Διονύσιος, 35 κ.ε.

[3067] Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του καθολικού της Ι.Μ. Γηρομερίου (Τσιουρής Γ., Μονή Γηρομερίου, 99 κ.ε.).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ενιαίο πλαίσιο συγκεκριμένων κανόνων, αλλά αναλόγως της μαθητείας, της παιδείας και του κλίματος μέσα στο οποίο ζεί και εργάζεται ο κάθε ζωγράφος.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ.

Ο εικονογραφικός διάκοσμος του μνημείου δεν αποτελεί έργο ενός ανθρώπου, παρόλο που αυτό αναφέρεται στην κτητορική επιγραφή αλλά ενός συνεργείου αποτελούμενου από το Θεόδωρο και όχι ισότιμους με αυτόν συνεργάτες. Το έργο των βοηθών αυτών θα πρέπει να είχε χαρακτήρα υποστήριξης και προετοιμασίας των επιφανειών, ενώ μπορούμε να αποδώσουμε σε αυτούς και κάποιες μεμονωμένες μορφές, όπως, για παράδειγμα, τους προπάτορες στα εσωράχια των τοξων των ανατολικών γωνιακών διαμερισμάτων (εικ. 250 - 253) και τις αντίστοιχες σε αυτά απεικονίσεις των Αρχαγγέλων. Το γεγονός, αυτό, ωστόσο, δε διαφοροποιεί το ενιαίο των τεχνοτροπικών χαρακτηριστικών του διάκοσμου.

Οι σκηνές του μνημείου αποδίδονται σε πίνακες διαχωριζόμενους με ταινίες σύμφωνα με το σύστημα που επικράτησε στη μεταβυζαντινή εντοίχια ζωγραφική, παρά την χρήση, στη Σχολή της Βορειοδυτικής Ελλάδος, ενός άλλου τύπου, σύμφωνα με τον οποίον οι παραστάσεις αποδίδονται εντός συνεχόμενης ζωφόρου[3068]. Το σύστημα, όμως, αυτό ακολουθείται στο νάρθηκα, αν και σε περιορισμένη μορφή, όπως για παράδειγμα παρατηρούμε στη συνεχόμενη απεικόνιση των μαρτυρίων των αγίων Προκοπίου και Διονυσίου του Αρεοπαγίτου (εικ. 232), καθώς και των αγίων Χαραλάμπους, Γοβδελαά και Γεωργίου (εικ.242). Δεν μπορούμε, ωστόσο, να αποδώσουμε το συγκεκριμένο τρόπο απεικόνισης σε επιρροή της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος, καθώς το ίδιο σύστημα ακολουθείται και σε απεικονίσεις μαρτυρίων από ζωγράφους της Κρητικής Σχολής[3069], ενώ χρησιμοποιείται και κατά τον 17ο αιώνα[3070].

Οι συνθέσεις χαρακτηρίζονται για την αρμονία στο σχέδιο και την ισορροπημένη απόδοση των επιμέρους στοιχείων. Στην πλειοψηφία τους είναι ολιγοπρόσωπες, καθώς ο Θεόδωρος φαίνεται να επιδιώκει την απεικόνιση των πλέον απαραίτητων προσώπων, χωρίς, όμως, να το καταφέρνει πάντοτε. Τα γεγονότα αναπτύσσονται γύρω από έναν νοητό άξονα στο κέντρο του οποίου, συνήθως, βρίσκεται η πρωτεύουσα μορφή. Και ενώ τα κύρια πρόσωπα προβάλλονται επάνω στο νοητό άξονα με μία επιμελημένη διάθεση, οι υπόλοιπες μορφές πλαισιώνουν τα άκρα του πίνακα, όπως, για παράδειγμα στην Αποκαθήλωση και στον Επιτάφιο Θρήνο (εικ. 152, 153) ή προβάλλονται σε ένα δεύτερο επίπεδο, όπως στην Αίτηση του Ιωσήφ (εικ. 151). Αντίθετα, στις πολυπρόσωπες συνθέσεις, ο Θεόδωρος αναπτύσσει τα πρόσωπα σε επάλληλα επίπεδα, συνήθως με παρατακτική τοποθέτηση των πρώτων μορφών και ανάδειξη του πλήθους ή των ομάδων με την εις βάθος απόδοση προσώπων ή και φωτοστεφάνων. Χαρακτηριστικά δε παραδείγματα του τρόπου αυτού συναντούμε στο θαύμα του Πολλαπλασιασμού των άρτων και των ιθύων (εικ. 167), στην Εις Άδου Κάθοδο (εικ. 142) και στις Κοιμήσεις της Παναγίας (εικ.182) και του αγίου Ιωάννη του Χρυσοστόμου (εικ. 229). Ωστόσο, σε άλλες παραστάσεις, όπως στην Εκδίωξη των εμπόρων από

[3068] Για παράδειγμα, στις Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 41 κ.ε.), Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 149 κ.ε.) και Οσίου Μελετίου (Deliyanni - Doris H., Hosios Meletios, 9 κ.ε.).

[3069] Ενδεικτικά, στις Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 171, 173), Δουσίκου και Κορώνας (αδημοσίευτες παραστάσεις), καθώς και στην τράπεζα της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας (Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 41 κ.ε.).

[3070] Ενδεικτικά, στην τράπεζα της Ι.Μ. Διονυσίου (1603) (Ταβλάκης Ι., ό.π., 95 κ.ε.) και στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης Ελασσόνας (1614) (Φλώρου Κ., Ο ζωγραφικός διάκοσμος, 79 κ.ε.).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

το Ναό και στους Αίνους (εικ. 165, 219) οι πολυπληθείς ομάδες αναπτύσσονται σε όλο το πλάτος του πίνακα, τόσο παρατακτικά, όσο και σε βάθος.

Σε όλες τις παραστάσεις παρατηρείται ισομετρία ως προς την κλίμακα απόδοσης των μορφών. Εγκαταλείπεται έτσι η προβολή της κεντρικής μορφής μέσω της επιβολής της στο χώρο με το μέγεθός της, κάτι που εδώ επιτυγχάνεται, κυρίως, από τις αποστάσεις που τηρούνται μεταξύ αυτής και των δευτερευουσών προσώπων αλλά και με την τοποθέτησή της, κυρίως, στο νοητό κεντρικό άξονα[3071]. Σε αρκετές, όμως, σκηνές παρατηρείται μία σμίκρυνση των σωμάτων σε σχέση με τα δευτερεύοντα πρόσωπα ή και τον περιβάλλοντα χώρο, οφειλόμενη κυρίως στην επιρροή των προτύπων. Για παράδειγμα, στη σκηνή της Βάπτισης (εικ. 137), όπου προβάλλεται μεν ο Χριστός στο κέντρο της σκηνής αλλά σε μικρότερη κλίμακα από αυτήν των σωμάτων του Προδρόμου και των αγγέλων, κάτω από την επιρροή αντίστοιχων παραστάσεων σε φορητές εικόνες[3072].

Η ισομετρία αυτή στην απόδοση των μορφών δεν εμποδίζει την κυριαρχία τους στον περιβάλλοντα χώρο. Τα σώματα στις συνθέσεις είναι εύρωστα, κοντά και με στιβαρά μέλη. Οι αναλογίες, που μαρτυρούν μία προσπάθεια ρεαλιστικής απεικόνισής τους, δεν μπορούν να θεωρηθούν ως επιτυχημένες, καθώς παρατηρούνται δυσαρμονίες κυρίως μεταξύ των κάτω άκρων και του άνω μέρους του σώματος. Και αυτό γιατί τα κάτω άκρα αποδίδονται πιο μεγάλα και στιβαρά αλλά και πιο ψηλά σε σχέση με τον κορμό, στοιχείο που χαρακτηρίζει το σύνολο σχεδόν των ανθρώπινων σωμάτων των συνθέσεων, όταν αυτά προβάλλονται με περισκελίδες. Όταν, όμως, καλύπτονται από ιμάτιο, η συνολική απόδοση του σώματος ενέχει μία αίσθηση συμμετρίας, παρά τις δυσαρμονίες που και εκεί παρατηρούνται, όπως, για παράδειγμα στις απεικονίσεις του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στη σκηνή της Βάπτισης (εικ. 137) και του αγίου Γεωργίου (εικ. 257) στο νότιο χορό, στην ασύμμετρη, εδώ, απόδοση των ποδιών. Η ίδια αυτή παρατήρηση ισχύει και για την απεικόνιση των λιγοστών γυμνών σωμάτων που απαντώνται σε μεμονωμένες μορφές[3073], σε σκηνές του Χριστολογικού κύκλου[3074] και, κυρίως, στα μαρτύρια[3075].

Οι σκοποί και τα συναισθήματα των προσώπων, συνήθως, αποδίδονται με κινήσεις οι οποίες μερικές φορές αντικατοπτρίζουν εκφραστικά μέσα της καθημερινότητας. Σε πολλές παραστάσεις αυτές είναι έντονες, επιτείνοντας τη δραματικότητα της στιγμής, όπως, για παράδειγμα, στη Γέννηση του Χριστού, στη Βρεφοκτονία, στην Εκδίωξη των εμπόρων από το Ναό, στην Έγερση του Λαζάρου και στην Ψηλάφηση του Θωμά (εικ. 135, 230, 165, 139,143), αλλά κυρίως στις παραστάσεις μαρτυρίων, όπως του αγίου Νέστορος και του προφήτη Ησαΐα (εικ. 234, 243). Σε άλλες, όμως, σκηνές, τα συναισθήματα των προσώπων εκφράζονται μέσα από ένα σύνολο συγκρατημένων κινήσεων και αντικινήσεων δημιουργώντας μία εικαστική αποτύπωση ευγένειας, ήθους ακόμη και δραματικότητας. Για παράδειγμα, στον Ευαγγελισμό της Θεοτόκου (εικ. 133 - 134) η

[3071] Ο τρόπος αυτός απόδοσης της πρωτεύουσας μορφής γνωρίζει ιδιαίτερη διάδοση στην εντοίχια ζωγραφική από τον 17ο αιώνα. Ενδεικτικά, στο παρακκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ (Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλησιο, 226), σε ναούς του 17ου αιώνα στην Καστοριά (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 280 - 281), σε έργα Λινοτοπιτών ζωγράφων (Τούρτα Α., Οι ναοί, 173) και στην Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 350).

[3072] Πρβλ. τις φορητές εικόνες του Πουλάκη (Ρηγόπουλος Ι., Θεόδωρος Πουλάκης, πίν. 38, 102.)

[3073] Χαρακτηριστικές είναι οι απεικονίσεις του Σαμψών και της αγίας Μαρίας της Αιγυπτίας.

[3074] Ενδεικτικά, στην Βάπτιση, στη Σταύρωση, στην Αποκαθήλωση και τον Επιτάφιο Θρήνο.

[3075] Για παράδειγμα, στην Αποτομή του Προδρόμου και στα μαρτύρια του προφήτη Ησαΐα και των αγίων Ιακώβου του Πέρσου, Τεσσαράκοντα Μαρτύρων και Χαραλάμπους.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

κίνηση του αρχαγγέλου τονίζεται μεν με το προτεταμένο αριστερό πόδι και το απόπτυγμα του μανδύα που ανεμίζει, αλλά η συνολική στάση του σώματός του χαρακτηρίζεται περισσότερο από εσωτερική δύναμη, παρά από εξωτερική κίνηση. Το ίδιο παρατηρούμε και στις περισσότερες παραστάσεις, όπως στην Υπαπαντή (εικ. 136), στο Νιπτήρα (εικ. 146), με τους μαθητές να δημιουργούν αίσθηση κίνησης με τη σύγκλισή τους προς το μέρος του Χριστού, στις Κοιμήσεις της Παναγίας και τοῦ Ιωάννη του Χρυσοστόμου (εικ. 182, 229) αλλά και στον Ενταφιασμό της Παναγίας (εικ. 183) με τους αποστόλους να εκφράζουν την οδύνη με συγκρατημένες κινήσεις. Ωστόσο, ακόμη και στην απόδοση αρνητικών συναισθημάτων και σκοπών, ο Θεόδωρος προσπαθεί να απεικονίσει τον εσωτερικό κόσμο με εκφράσεις καθημερινότητας, χωρίς να καταφεύγει σε εξεζητημένες λύσεις. Χαρακτηριστική εδώ είναι η μορφή του Άφρονος πλουσίου (εικ.166), στην ομότιτλη παραβολή, που κάθεται αμέριμνος, αναλογιζόμενος τα πλούτη και επιβλέποντας τους εργάτες, χωρίς να υπολογίζει το τέλος που πλησιάζει και σε αντίθεση με προγενέστερες παραστάσεις, όπου ο ίδιος έντονα συμμετέχει στα διαδραματιζόμενα[3076]. Ωστόσο, θα πρέπει να σημειωθεί ότι σε όλες τις συνθέσεις το σύνολο των κινήσεων, αντικινήσεων και εκφραστικών μέσων του σώματος της κάθε μορφής, δημιουργεί μία αίσθηση κινητικότητας ανεξάρτητα των στάσεων των επιμέρους μορφών της παράστασης.

Το πλάσιμο των γυμνών μελών του σώματος είναι πολύ προσεγμένο και γίνεται με μαλακές, ανοικτού καστανού χρώματος πινελιές επάνω σε σκούρο προπλασμό, που σταδιακά αυξάνεται στο κέντρο του προσώπου αλλά και στους κύριους μύες των ακάλυπτων άκρων, τονίζοντας κατ' αυτόν τον τρόπο τη σάρκα και δίνοντας ένα ρεαλιστικό τόνο στην απεικόνισή της. Τα φώτα στο μέτωπο και στις παρειές, σε συνδυασμό με φωτοσκιάσεις τονίζουν τα ιδιαίτερα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά των μορφών. Τα πρόσωπα, ωοειδή, συνήθως, ή τετράγωνα και στενόμακρα, αποδίδονται αναλόγα της ιδιότητάς τους και της ηλικίας τους. Κοινά χαρακτηριστικά όλων των προσώπων αποτελούν τα μεγάλα ωοειδή μάτια, τα καμπύλα λεπτά βλέφαρα που τοποθετούνται επάνω από τα ζυγωματικά, η λεπτή μύτη, η πλαστικότητα της οποίας ενισχύεται με μία φωτοσκίαση, καθώς και ο τονισμός των χειλών του στόματος.

Ειδικότερα, στις νεανικές μορφές των συνθέσεων, το πλάσιμο των γυμνών μελών και ειδικά του προσώπου γίνεται με μαλακές πινελιές και χρήση διαβαθμίσεων καστανού χρώματος αλλά και ώχρας, ενώ στις παρειές τοποθετείται ανοικτό ρόδινο, τονίζοντας κατ'αυτόν τον τρόπο τη νεότητα, όπως, για παράδειγμα παρατηρούμε στα πρόσωπα των νεανίδων στα Εισόδια της Παναγίας (εικ. 181) και στην παράσταση της Αναστήλωσης των Εικόνων (εικ. 217 - 218), αλλά και σε άλλες σκηνές με νεανικές μορφές. Με τον ίδιο περίπου τρόπο αποδίδονται και οι νεαροί γενειοφόροι, όπου το χρώμα της γενειάδας προσδιορίζει την ηλικία, ενώ τα διαφαινόμενα χαρακτηριστικά του προσώπου δε διαφέρουν από αυτά των αγένειων προσώπων. Στις ώριμες σε ηλικία αλλά και στις γεροντικές μορφές τα χαρακτηριστικά είναι πιο αδρά και σκληρά. Σε μερικές περιπτώσεις η γήρανση τονίζεται με επάλληλες γωνιώδεις γραμμικές πινελιές, που καλύπτουν το πρόσωπο, όπως παρατηρούμε στις αγίες Ελένη και Άννα, καθώς και στην Εύα (εικ. 254, 256, 142). Αντίθετα, στην πλειοψηφία των ανδρικών μορφών οι γραμμικές αυτές πινελιές είναι κατά πολύ

[3076] Πρβλ. τις παραστάσεις των Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 212, Βάρδια Σ., Ο κύκλος των παραβολών, 40), Θυρέας (1612) και Λουκούς (Γριτσόπουλος Τ., Μονή Αγίας Τριάδος, πίν. 35 και 36 αντίστοιχα).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

λιγότερες, τονίζονται, όμως, με πλαστικότητα τα ζυγωματικά και σε συνδυασμό με το σκληρό πλάσιμο των επιμέρους χαρακτηριστικών και της γκρίζας ή λευκής γενειάδας δημιουργείται το ώριμο ή γεροντικό πρόσωπο. Χαρακτηριστικά, εδώ, μπορούμε να αναφέρουμε τις γεροντικές μορφές στην Εις Άδου Κάθοδο (εικ. 142), τον Ζαχαρία στη σκηνή της θανάτωσής του (εικ. 209), τους αρχιερείς του Ισραήλ στην Ευλογία των Ιερέων (εικ. 180) αλλά και τα ώριμα ηλικιακά πρόσωπα στην Αναστήλωση των Εικόνων και στην παράσταση του Πολλαπλασιασμού των άρτων και των ιχθύων (εικ. 217-218, 167).

Ιδιαίτερη, ωστόσο, επιμέλεια παρατηρείται και στην απόδοση κύριων μορφών του εικονογραφικού προγράμματος, όπως αυτών του τρούλλου και της σύνθεσης του τεταρτοσφαιρίου της αψίδας του Ιερού αλλά και στις μεμονωμένες μορφές, ολόσωμες ή σε μετάλλια. Οι αναφερόμενοι στα πρόσωπα των συνθέσων τρόποι απόδοσης των γυμνών μελών ισχύουν και εδώ, με τη διαφορά ότι επιδεικνύεται μία λεπτολόγος διάθεση μη διαφαινόμενη, πλην των κυρίων προσώπων, στις μορφές των συνθέσεων. Χαρακτηριστική είναι η μορφή του Παντοκράτορα (εικ. 68). Οι μαλακοί καστανού χρώματος προπλασμοί, η σταδιακή μετάβασή τους από το σκοτεινό περίγραμμα του προσώπου στο φωτεινό κέντρο, το απαλό ρόδινο χρώμα των ζυγωματικών, τα σαρκώδη χείλη στα οποία αποφεύγει τον προσδιορισμό τους με σκληρά περιγράμματα, η μαύρη πινελιά ανάμεσα στο κάτω χείλος και το πηγούνι, η επιτυχημένη χρήση φωτοσκιάσεων, ειδικά στη μύτη και γύρω από τα μάτια, η απόδοση της καμπύλης των καρπών των χεριών, ο τονισμός των αρθρώσεων με ανοικτό χρώμα και η ρεαλιστική απόδοση της παλάμης του δεξιού χεριού αλλά και το μαύρο περίγραμμα, που περιτρέχει το σύνολο της μορφής, αποτελούν χαρακτηριστικά γνωρίσματα του Θεοδώρου, μαρτυρούν την ικανότητά του και απαντώνται με εκάστοτε διαφοροποιήσεις στο σύνολο, σχεδόν, των νεανικών και ώριμων ηλικιακά μεμονωμένων μορφών του μνημείου. Ακόμη, η απόδοση της κόμης και της γενειάδας, είναι πολύ επιμελημένη, γίνεται με λεπτές πινελιές που ομαδοποιούνται σε θυσάνους, οι οποίοι με τη σειρά τους ενώνονται σε σύνολο, ενώ οι αντίθετες μεταξύ τους κατευθύνσεις και οι παραλλαγές στην απόχρωσή τους οδηγούν στη δημιουργία όγκου. Επίσης, στις γεροντικές και ασκητικές μορφές, όπως στους αγίους Εφραίμ το Σύρο και Αθανάσιο τον Αθωνίτη (εικ. 266), το πλάσιμο του προσώπου είναι πιο σκληρό, τα ζυγωματικά τονίζονται με έντονες ημικυκλικές σκούρες πινελιές, τα φώτα περιορίζονται, ενώ αυξάνονται οι παράλληλες ρυτίδες στο μέτωπο και οι κάθετες ανάμεσα στα φρύδια, που αποδίδονται με πλατιές πινελιές δημιουργώντας κατ'αυτόν τον τρόπο έντονα ανάγλυφα χαρακτηριστικά.

Επιμέλεια επιδεικνύει ο Θεόδωρος και στην απόδοση των ενδυμάτων, καθώς προσπαθεί να τα αποδώσει με μία κατά περίσταση ρεαλιστική διάθεση, έτσι ώστε αυτά να μην αποτελούν μία αναγκαία συμβατικότητα, ενώ παρατηρούμε και μία σχετική ποικιλία ως προς το είδος τους. Τα περισσότερα έλκουν την καταγωγή από την μεταβυζαντινή παράδοση, όπως αυτή απαντάται στην πλειοψηφία των εντοίχιων έργων του 16ου και 17ου αιώνα, με την έννοια της απουσίας δυτικών αναφορών σε αυτά. Ωστόσο, ο τρόπος με τον οποίο φέρεται ο μανδύας σε σημαντικό αριθμό μορφών, στις συνθέσεις αλλά και μεμονωμένων, χωρίς, δηλαδή, να πορπώνεται και με την οπτική ψευδαίσθηση ότι δεν συγκρατείται στο σώμα, έλκει την καταγωγή από φορητές, ιδίως, εικόνες του 16ου και 17ου αιώνα, στις οποίες είναι έντονη η επιρροή της δυτικής τέχνης[3077]. Στην ίδια

[3077] Βλ. ενδεικτικά, παρόμοιο τρόπο ένδυσης διαφόρων προσώπων στην παράσταση της Ανάβασης του Χριστού στον Σταυρό στην Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας, με επιρροή των μορφών από δυτικά χαρακτικά (Κωνσταντουδάκη - Κιτρο-

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

πηγή πρόσληψης θα πρέπει να ανατρέξουμε και για την προέλευση των θωράκων των δημίων είτε πρόκειται για τους σχετικά απλοποιημένους φολιδωτούς με το χαρακτηριστικό λευκό ύφασμα στην μέση (μαρτύριο προφήτη Ησαΐα)[3078] (εικ. 243), είτε για αυτούς που αποδίδονται σε ενιαία μεταλλική μορφή φέροντας διακοσμητικά σχέδια[3079], ακόμη δε και για το θώρακα του αρχαγγέλου Μιχαήλ (εικ. 248). Άμεσα πρότυπα της εποχής του ζωγράφου μπορούμε να εντοπίσουμε σε περιορισμένο αριθμό ενδυμάτων, όπως για παράδειγμα στον Άφρονα πλούσιο και σε αρχοντικές μορφές των Αίνων (εικ. 219, 221), των οποίων η ένδυση έλκει την καταγωγή από σύνηθες για την εποχή ρουχισμό των αρχόντων, καθώς και σε πολλούς μοναχούς, κυρίως σε συνθέσεις, όπως, για παράδειγμα στην Κοίμηση του αγίου Ιωάννη του Χρυσοστόμου (εικ. 229) και στην εξιστόρηση της Εύρεσης του Θησαυρού της Ι.Μ. Δοχειαρίου (εικ. 227) αλλά και στην μορφή του αγίου Διονυσίου του εν Ολύμπῳ (εικ. 273). Επίσης, επιρροή της τρέχουσας ενδυμασίας συναντούμε και σε επιμέρους στοιχεία ένδυσης διαφόρων προσώπων, όπως, για παράδειγμα, στην επένδυση με γούνα που φέρουν οι μανδύες πολλών ολόσωμων αγίων, στοιχείο, όμως, που δεν αποτελεί εύρημα του ζωγράφου μας, αλλά έλκει την καταγωγή από τη Σχολή της Βορειοδυτικής Ελλάδος, στο κοντογούνι που φορά η Σαμαρείτιδα (εικ. 174), καθώς και σε καπέλα δημίων στην Βρεφοκτονία (εικ. 230), τα οποία αποτελούν μέρος της ένδυσης Οθωμανών στρατιωτικών.

Ποικιλία, επίσης, παρατηρείται και στη διακόσμηση των ενδυμάτων. Στις συνθέσεις θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως διακριτική και περιορισμένη, καθώς ο ρουχισμός των περισσότερων μορφών, ακόμη και του Χριστού, είναι αδιακόσμητος με εξαίρεση μία χρυσή γραμμή που περιτρέχει, ορίζοντας και κοσμώντας τα πορφυρά ενδύματα[3080]. Μεγαλύτερη διακοσμητική διάθεση παρατηρούμε στην ένδυση μεμονωμένων μορφών, όπως της Παναγίας και ενός έφιππου δημίου στη Σταύρωση (εικ. 141), του Ποντίου Πιλάτου στην Αίτηση του Ιωσήφ (εικ. 151), της Σαλώμης στην Αποτομή του Προδρόμου (εικ. 210) και του ηγεμόνα στο μαρτύριο του αγίου Χαραλάμπους (εικ. 242). Τα κοσμητικά σχέδια, όμως, που χρησιμοποιούνται είναι περιορισμένα και επαναλαμβανόμενα στις παραπάνω μορφές. Επίσης, σε πολλές περιπτώσεις κοσμικών προσώπων παρατηρείται μία διακριτική παρουσία πλατιών ταινιών που περιτρέχουν τις άκρες του ενδύματος. Τέλος, ο θώρακας αρκετών δημίων φέρει σύνθετα γραμμικά σχέδια, που έλκουν την καταγωγή από φορητές εικόνες της Κρητικής Σχολής σε μία, όμως, πιο απλοποιημένη μορφή[3081]. Αντίθετα, έντονη διακοσμητική διάθεση παρατηρείται στις ολόσωμες μορφές των αγίων. Στους προφήτες του τρούλλου (εικ. 69 - 73) ο Θεόδωρος ακολουθεί την εικονογραφική παράδοση της μορφής τους

μηλίδου Μ., Θέματα all'antica και grottesche, πίν. 132 - 133α - β), τον άγιο Ιωάννη τον Θεολόγο και έναν ανώνυμο Απόστολο σε φορητές εικόνες της Κέρκυρας (β΄ μισό 16ου αι.) (Βοκοτόπουλος Π., Εικόνες της Κέρκυρας, πίν. 160 - 161), τον Ιωσήφ στην παράσταση της Φυγής στην Αίγυπτο του Εμμανουήλ Τζάνε (Δρανδάκης Ν., Ο Εμμανουήλ Τζάνε, πίν. 52α - β), διάφορες μορφές στην απεικόνιση του Συμβόλου της Πίστεως (Ρηγόπουλος Γ., Φλαμανδικές επιδράσεις, πίν. 151 - 158) και στη φορητή εικόνα του Επί Σοι Χαίρει του Πουλάκη (του ιδίου, Θεόδωρος Πουλάκης, πίν. 38 - 39), καθώς και τη φορητή εικόνα του Ευαγγελιστή Λουκά στο Μουσείο Ζακύνθου (18ος αι.) (Μυλωνά Ζ., Μουσείο Ζακύνθου, 278, εικ. σελ. 279).

[3078] Πρβλ. παρόμοιο θώρακα σε στρατιώτη από φορητή εικόνα του Πουλάκη με θέμα την Αποτομή του Προδρόμου (Ρηγόπουλος Ι., Θεόδωρος Πουλάκης, 116, πίν. 150).

[3079] Βλ. τους θώρακες των δημίων στα μαρτύρια των αγίων Δημητρίου, Προκοπίου και Γεωργίου.

[3080] Για παράδειγμα, στην Φιλοξενία του Αβραάμ, στον αρχάγγελο και στην Παναγία του Ευαγγελισμού, στον Ελκόμενο Χριστό και στους αγγέλους στην Κλίμακα του Ιακώβ.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

αλλά και της ενδυμασίας τους κοσμώντας την με χρυσές ταινίες, σειρήτια και λώρους, ενώ αρκετών τα ιμάτια, όπως του Δαυίδ και του Ζαχαρία (εικ. 70, 72), φέρουν χρυσά γεωμετρικά σχέδια. Η ενδυμασία, επίσης, των στρατιωτικών αγίων φέρει παραπλήσια διακοσμητικά σχέδια, ενώ μεγάλη ποικιλία παρατηρούμε και στα άμφια των Ιεραρχών, έτσι ώστε αυτά να μην αποτελούν μία επαναλαμβανόμενη κοινοτοπία.

Στην πλειοψηφία των συνθέσεων τα ενδύματα ακολουθούν την κίνηση του σώματος, διαγράφοντας τους όγκους του και ιδιαίτερα τα άκρα. Τα περισσότερα φέρουν πλούσια πτυχολογία τονιζόμενη από έντονες πτυχώσεις, διαγώνιες, καμπύλες ή κάθετες, που δημιουργούν ένα σύνολο ταραγμένο, με το οποίο τονίζεται η ένταση ή η δραματικότητα της στιγμής. Χαρακτηριστικές δε είναι η απεικονίσεις του Χριστού στην Έγερση του Λαζάρου, των Αδάμ και Εύας στην Εις Αδου Κάθοδο καθώς και του Ιωακείμ στην Προσευχή των Ιωακείμ και Άννας, (εικ. 139, 142, 177). Επίσης, στην πλούσια και μερικές φορές σχεδόν γεωμετρική πτυχολογία αρκετών ενδυμάτων, όπως του Χριστού στην Ίαση της Μαγδαληνής (εικ. 170), του Ιωακείμ σε σκηνές του Θεομητορικού κύκλου (εικ. 176 - 181) και του αρχιερέα στην Επιστροφή των τριάκοντα αργυρίων (εικ. 148), μπορούμε να αναγνωρίσουμε την επιρροή φορητών εικόνων του 17ου αιώνα με δυτικές επιρροές[3082]. Σε άλλες, ωστόσο, συνθέσεις τα ενδύματα ακολουθούν μεν τη γραμμή του σώματος, αλλά δε φέρουν έντονη πτυχολογία και αποδίδονται σχεδόν σφιχτά και άκαμτα, όπως παρατηρούμε στην απεικόνιση των μαθητών στις σκηνές της Εκδίωξης των Εμπόρων (εικ. 165) και της Επίσκεψης των Μαθητών στον Τάφο (εικ. 158), στο θαύμα της Τιβεριάδος (εικ. 159) αλλά και σε σκηνές μαρτυρίων. Σε όλες, ωστόσο τις μορφές των συνθέσεων και ανεξάρτητα του τρόπου απόδοσής της, η πτυχολογία προβάλλει τους όγκους του σώματος. Για παράδειγμα, στο μαρτύριο του αγίου Αρτεμίου (εικ. 238), η κίνηση των κάτω άκρων του πεσμένου στο έδαφος σώματος του αγίου διαφαίνεται μέσα από το ένδυμα με τη βοήθεια φωτεινότερων όγκων, που ακολουθούν κατά μήκος τα κάτω άκρα, σε συνδυασμό με την αντίθεση των εξαιρετικά καμπύλων πτυχώσεων στο ελεύθερο τμήμα του ενδύματος. Το ίδιο, επίσης, παρατηρούμε και στις μορφές του Ιωσήφ στη Γέννηση του Χριστού και του αποστόλου Θωμά στη σκηνή της Ψηλάφησης (εικ. 135, 143), με τις πτυχώσεις να διαγράφουν τους γλουτούς και τους μηρούς με μία, όμως, αντιρεαλιστική διάθεση.

Στις μεμονωμένες μορφές, ειδικά στις ολόσωμες, η πτυχολογία των ενδυμάτων είναι περισσότερο γραμμική και κάθετη, ενώ σε αρκετούς αγίους και έντονα ανάγλυφη, και μόνο σε ορισμένες περιπτώσεις ελαφράς κίνησης της μορφής, όπως των αγίων Ιωάννη του Θεολόγου, Ιωακείμ Βίκτωρα και Μηνά (εικ. 254, 259), τονίζει τα κάτω άκρα.

Ως προς τον τρόπο δημιουργίας των πτυχώσεων υπάρχει μία ποικιλία που εκτείνεται από την λεπτομερή και εξαιρετικά προσεγμένη απόδοση, έως μία πιο συνοπτική. Σε κύριες μορφές, οι πτυχώσεις, ειδικά οι καμπύλες, πλάθονται με λεπτές ανεπαίσθητες πινελιές σε παραλλαγή του ιδίου χρώματος του ενδύματος και συνδυάζονται με πλατύτερες σκούρες, κυρίως κάθετες, όπως, για παράδειγμα συναντούμε στην Κοινωνία των Αποστόλων (εικ. 81), στην Κοίμηση της Θεοτόκου (εικ. 182) και στους μεμονωμένους αγίους. Αντίθετα, σε περιπτώσεις δευτερευουσών μορφών το πλάσιμο των πτυχών και η εν γένει απόδοσή τους θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι ενέχει μία α-

---

[3081] Βλ. παραπάνω, σελ. 340, σχετικά με τα δυτικά δάνεια, όπου και αντίστοιχα παραδείγματα.

[3082] Βλ. παραπάνω, σελ. 341 κ.ε., τα αναφερόμενα παραδείγματα σχετικά με την ένδυση, και ειδικά τον τρόπο που φέρονται οι μανδύες.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

φαιρετική διάθεση καθώς αποδίδεται με γρήγορες, απλές και πλατίες, συνήθως, πινελιές, που συνδυάζονται μεν με αρκετές λεπτές αλλά δημιουργούν ένα σύνολο απλών πτυχώσεων συχνά επαναλαμβανόμενο, όπως παρατηρούμε σε αρκετές περιπτώσεις δημίων. Επίσης, ο Θεόδωρος για την απόδοση των πτυχώσεων των ενδυμάτων προβεβλημένων μορφών, όπως της Παναγίας στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας του Ιερού (εικ. 82) και του Παντοκράτορα Χριστού στον τρούλλο (εικ. 68), ακολουθεί μία διαφορετική τεχνική[3083]. Στις περιπτώσεις αυτές οι πτυχώσεις δημιουργούνται μεν από την χρήση παραλλαγής του χρώματος του ενδύματος αλλά συνδυάζονται και ιδιαίτερα τονίζονται με άλλες διαφορετικού χρώματος έντονες ή και ανεπαίσθητα λεπτές πινελιές, όπως χρυσό στην Παναγία και ελαφρύ πορφυρό στο χρυσαφένιο χιτώνα του Χριστού.

Το βάθος των συνθέσεων διαμορφώνεται κυρίως σε δύο επίπεδα είτε τα γεγονότα διαδραματίζονται μπροστά σε κτίρια (Δείπνος εις Εμμαούς), είτε σε φυσικό τοπίο (Πολλαπλασιασμός των άρτων), είτε σε συνδυασμό φυσικού τοπίου και κτισμάτων (παραβολή του Άφρονος Πλουσίου) (εικ. 160, 167, 166). Η διαμόρφωση αυτή του βάθους σε επάλληλα επίπεδα προσδίδει μία έννοια προοπτικής και δημιουργεί το χώρο, όπου τοποθετούνται τα πρόσωπα και τα διαδραματιζόμενα γεγονότα χωρίς, όμως, να κυριαρχεί στις σκηνές, αλλά έχοντας επικουρική αυτών λειτουργία.

Ο ρόλος των αρχιτεκτονημάτων που ενυπάρχουν στις περισσότερες σκηνές, είναι ιδιαίτερα σημαντικός, σε σχέση με το φυσικό τοπίο, τονίζοντας τις κύριες μορφές, προσδιορίζοντας το χώρο δράσης και επιπλέον συμβάλλοντας στην αίσθηση της προοπτικής του βάθους. Ως προς το είδος τους παρατηρείται μία ποικιλία, καθώς ο ζωγράφος αποφεύγει τη μονότονη επανάληψή τους, ιδίως στις συνθέσεις του κυρίως ναού και ειδικά σε περιπτώσεις στις οποίες το επεισόδιο εκτυλίσσεται σε εσωτερικό χώρο ή μπροστά σε αυτόν. Στα περισσότερα αναγνωρίζονται συμβατικές ή και φανταστικές απεικονίσεις μεσαιωνικών κτισμάτων, όπως αυτά διατηρούνται στην μεταβυζαντινή ζωγραφική μέσα, όμως, από μία μεγαλύτερη αφαιρετική διάθεση. Μόνο σε ορισμένα οικοδομήματα μπορούμε να εντοπίσουμε σύγχρονες του ζωγράφου αρχιτεκτονικές μορφές, όπως, για παράδειγμα, η τρίκλιτη βασιλική που απαντάται σε αρκετές παραστάσεις, όπως στο εν Χώναις Θαύμα, στην Κοίμηση του αγίου Εφραίμ του Σύρου και στο Θαύμα των αγίων Αναργύρων (εικ. 226, 228, 235). Επίσης, κάποια αρχιτεκτονήματα είναι επηρεασμένα από τη δυτική τέχνη, όπως ο γωνιακής πρόσοψης πύργος που συναντούμε σε αρκετές σκηνές[3084], ο πολύπλευρος τρουλλαίος πύργος (Μεσοπεντηκοστή, Αποτομή Προδρόμου, μαρτύριο αγίας Αικατερίνης) (εικ. 162, 210, 237), το σε σχήμα «Π» κτίριο στην παράσταση της Πεντηκοστής (εικ. 145) αλλά και λεπτομέρειες εσωτερικού χώρου, όπως το πλακόστρωτο πολύχρωμο δάπεδο στον Ευαγγελισμό και στην Κοίμηση της Θεοτόκου (εικ. 133 - 134).

Σε ορισμένες σκηνές, όπως στις απεικονίσεις των Ευαγγελιστών Μάρκου, Ματθαίου και Λουκά (εικ. 74 - 76), καθώς και στην Εκδίωξη των εμπόρων από το Ναό (εικ. 165) τα οικοδομήματα είναι σύνθετα, πολυόροφα, με εξώστες, πύργους και στοές, δημιουργώντας ένα πολύπλοκο μεν αλλά ανόργανο και ταραγμένο αρχιτεκτονικό σκηνικό. Αντίθετα, συνηθέστερη είναι η χρήση περισσότερο απλοποιημένων οικοδομημάτων, συνήθως πολυόροφων τετραγώνων, με ορθογώνια φω-

[3083] Η τεχνική αυτή δεν είναι ξένη στην μεταβυζαντινή εντοίχια ζωγραφική. Για το θέμα βλ. Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, 99 - 100, Τούρτα Α., Οι ναοί, 175, Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 351.

[3084] Ενδεικτικά, στα Εισόδια της Θεοτόκου και στην παράσταση του υμνογράφου Ιωσήφ του Ποιητή στο σφαιρικό τρίγωνο του θόλου του νάρθηκα.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

τιστικά ανοίγματα, τα οποία συνδυάζονται με περίκεντρα τρουλλαία κτίρια, πύργους και τείχη. Επίσης, εδραζόμενη στη βυζαντινή παράδοση αλλά σε πιο απλοποιημένη μορφή εικονίζεται και η περιτειχισμένη πόλη, η οποία εδώ περισσότερο έχει τον χαρακτήρα οικοδομικού συγκροτήματος παρά το συμβολισμό πόλεως[3085]. Όλα αυτά τα κτίρια τοποθετούνται όχι μόνο παρατακτικά αλλά και σε επάλληλες ζώνες, με διαφορά όγκου και μεγέθους, με αποτέλεσμα να καταλαμβάνουν ολόκληρο το βάθος της παράστασης και επιπλέον να δημιουργούν αίσθηση τρίτης διάστασης. Τέλος, μία τρίτη κατηγορία κτιρίων αποτελούν οικοδομήματα που συνήθως καλύπτουν το βάθος αρκετών συνθέσεων, συνδυαζόμενα με μαλακής υφής λόφους και προβαλλόμενα πίσω από αυτούς. Στην περίπτωση αυτή τα κτίρια αποδίδονται συνοπτικά, χωρίς κάποια ιδιαίτερη επιμέλεια, ενώ η μόνη αναλογία που υπάρχει είναι μεταξύ αυτών και του εδάφους, καθώς εικονίζονται να προβάλλουν πίσω από τους λόφους.

Η αντίληψη του αρχιτεκτονικού χώρου δε διαφοροποιείται από τη βυζαντινή παράδοση[3086], παρόλο που παρατηρούμε επιρροές ως προς την προοπτική απόδοση των κτισμάτων προερχόμενες από τη δυτική τέχνη, όπως αυτές εντάχθηκαν και χρησιμοποιήθηκαν από μεταβυζαντινούς ζωγράφους, ιδίως φορητών εικόνων. Η συγκεκριμένη αυτή χρήση δυτικότροπων προοπτικών συμβάσεων, που ενισχύουν μία ανεπαίσθητη αίσθηση τρίτης διάστασης αλλά και ύψους, χαρακτηρίζει ικανό αριθμό παραστάσεων του μνημείου. Το αποτέλεσμα αυτό επιτυγχάνεται, κυρίως, με την απεικόνιση σε πρώτο επίπεδο και στο άκρο, συνήθως, της παράστασης ενός πεσσού, που φέρει καμάρα, της οποίας, όμως, εμφανίζεται μόνο η γένεση. Πρόκειται για ένα αρχιτεκτονικό στοιχείο που με διάφορες παραλλαγές, αναφερόμενες κυρίως στην απεικόνιση σχεδόν ολόκληρης της αψίδας ή μέρους αυτής, απαντάται σε φορητά έργα του 16ου και του 17ου αιώνα[3087]. Από την ίδια, επίσης, παράδοση προέρχεται και η τοποθέτηση αψίδας στο μέσο της σκηνής με την ταυτόχρονη κάλυψη του οπτικού βάθους στο κέντρο του κτίσματος από άλλο κτίριο, όπως, παρατηρούμε στη σκηνή της Ευλογίας των Ιερέων[3088] (εικ. 180). Επίσης, μία διαφορετική πρακτική εφαρμόζεται στην παράσταση της Φιλοξενίας του Αβραάμ στο νάρθηκα (εικ. 224), όπου λόγω του τραπεζοειδούς σχήματος που δημιουργείται από τα επιμέρους στοιχεία της σκηνής δημιουργείται ένα νοητό σημείο φυγής στον ορίζοντα, στο οποίο συγκλίνουν οι δύο λοξά τοποθετημένες πλευρές των οικοδομημάτων.

Ο συνδυασμός στην απεικόνιση του αρχιτεκτονικού βάθους της βυζαντινής παράδοσης με πρακτικές της δυτικής τέχνης παρατηρείται και στην απόδοση του φυσικού τοπίου, σε περιορισμένη, όμως, κλίμακα. Ο χώρος της φύσης περιλαμβάνει πρισματικής μορφής όρη, επάλληλους

[3085] Ενδεικτικά, στην Βρεφοκτονία, στο Νιπτήρα, στην Αίτηση του Ιωσήφ, στην Ίαση της Μαγδαληνής και στη Γέννηση του Προδρόμου.

[3086] Για την θεώρηση του χώρου στη βυζαντινή ζωγραφική βλ. Velmans T., Le role du decor architectural, 183 κ.ε., Παναγιωτίδη Μ., Μερικές παρατηρήσεις, 249 κ.ε.

[3087] Για παράδειγμα βλ. τις μικρογραφίες του Μαρκιανού κώδικα CL VII. 22 (Παλιούρας Α., Ο ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας, πίν. 22, 24, 102) και τις φορητές εικόνες του Πουλάκη με θέμα την Ανατροφή του Χριστού, τον Βίο του αγίου Νικολάου και του προφήτη Ηλία, καθώς και την φορητή εικόνα του Γενεσίου της Θεοτόκου της Συλλογης Κανελλοπούλου (Ρηγόπουλος Ι., Θεόδωρος Πουλάκης, πίν. 1, 26, 30 και 157 αντίστοιχα).

[3088] Πρβλ. τις φορητές εικόνες με το βίο του αγίου Γεωργίου (16ος αι.) στο Μουσείο Ζακύνθου (Μυλωνά Ζ., Μουσείο Ζακύνθου, 210, εικ. σελ. 211) και αυτήν του Θεοδώρου Πουλάκη με σκηνές του βίου του προφήτη Ηλία (Ρηγόπουλος Ι., ό.π., πίν. 30.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

λοφίσκους μαλακής υφής και επίπεδα εδάφη επάνω στα οποία φύονται πολύχρωμα άνθη, φυτά και δενδρύλια. Η απεικόνιση των γεωμετρικών ορεινών όγκων είναι περιορισμένη και απαντά σε σκηνές του Χριστολογικού κύκλου, όπως στη Βάπτιση, στην Έγερση του Λαζάρου και στην Αναγγελία της Αναστάσεως στους Μαθητές (εικ. 137, 139, 157). Στην περίπτωση αυτή οι ορεινοί όγκοι κυριαρχούν του ανθρώπινου σώματος, που κινείται όχι επάνω τους, αλλά σε μία λωρίδα επίπεδου εδάφους με φυτά και άνθη. Ο συνδυασμός αυτός είναι πιο σύνθετος σε ορισμένες παραστάσεις, όπως στον Ελκόμενο (εικ. 150), όπου ο Θεόδωρος αποδίδει το χώρο που κινούνται ο Σίμων και ο Χριστός με μία ρεαλιστική διάθεση, με ελαφρές διαβαθμίσεις του εδάφους, τονιζόμενες με φωτοσκιάσεις, εναλλαγές του χρώματος και τοποθέτηση φυτών σε διάφορα επίπεδα. Ωστόσο η πλειοψηφία των παραστάσεων στις οποίες τα γεγονότα διαδραματίζονται σε υπαίθριο χώρο, αυτός αποδίδεται με μαλακής υφής επάλληλους λόφους που καλύπτουν την παράσταση τόσο σε πρώτο επίπεδο, όσο και το βάθος. Πρόκειται για έναν τρόπο απεικόνισης που ενέχει στοιχεία ρεαλισμού και ο οποίος απαντά ήδη στον 15ο αιώνα[3089], για να διαδοθεί στη συνέχεια μέσω της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος[3090] σε αρκετές περιοχές, όπως, για παράδειγμα στην Καστοριά[3091], σε Λινοτοπίτες ζωγράφους, καθώς και στην περιοχή της Θεσσαλίας[3092], ενταγμένος ωστόσο στις συμβάσεις προοπτικής της βυζαντινής παράδοσης, καθώς τα ρεαλιστικά στοιχεία εντοπίζονται σε επιμέρους λεπτομέρειες και όχι στις αναλογίες, όπως αυτές παρατηρούνται σε δυτικότροπα έργα[3093]. Χαρακτηριστικό δε αυτού αποτελεί και η απεικόνιση των λιμνών (Θαυμαστή αλιεία, μαρτύριο των αγίων Τεσσαράκοντα) (εικ. 159, 241) και των ποταμών (το εν Χώνες θαύμα) (εικ. 226) με σχηματοποιημένες γεωμετρικές όχθες, παρόλο που το υπόλοιπο τοπίο αποδίδεται με φυσιοκρατικά χαρακτηριστικά.

Όπως και στις σκηνές που κυριαρχούν τα αρχιτεκτονήματα, έτσι και μέσω του φυσικού τοπίου επιχειρείται να δημιουργηθεί αίσθηση βάθους. Αυτό επιτυγχάνεται με τους επάλληλους λοφίσκους, των οποίων ο όγκος τονίζεται με χρωματική διαβάθμιση από πιο ανοικτό καστανό χρώμα στα πρανή, έως σκούρο στην κορυφή, με την απεικόνιση προσώπων και φυτών ανάμεσα και επάνω στις πλαγιές (Θυσία του Αβραάμ) (εικ. 215) ή ακόμη και με την προβολή κτιρίων πίσω από αυτές (μαρτύριο του αγίου Θεοδώρου του Στρατηλάτου) (εικ. 239).

Ο κάμπος των συνθέσεων αλλά και των μεμονωμένων μορφών του μνημείου, στη σημερινή του μορφή, είναι επιζωγραφισμένος σε μεταγενέστερη εποχή με μπλε ανοικτό χρώμα, ενώ επιζωγράφιση φέρει και η πλειοψηφία των ερυθρών διαχωριστικών ταινιών όπου, όμως, απλώς τονίστηκε το ήδη προϋπάρχον χρώμα. Όπως διακρίνεται κάτω από την αδύναμη επιζωγράφιση ο κάμπος των συνθέσεων είναι σκούρος. Όμως, στις συνθέσεις του Ιερού και του κυρίως ναού αλλά και σε μεμονωμένες μορφές το βάθος καλύπτεται από αστέρια. Πρόκειται για μία διακοσμητική πρακτική που απαντάται από το 16ο αιώνα σποραδικά στην εντοίχια ζωγραφική μνημείων του ελλα-

[3089] Για παράδειγμα, στο παλαιό καθολικό της Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου (Georgitroyianni E., Les peintures, πίν. 21a, 25a, 29b).

[3090] Ενδεικτικά, Stavropoulou - Makri A., Les peintures, πίν. 33b, 38, 56a - b, Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 574 - 575.

[3091] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 275 κ.ε.

[3092] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 349.

[3093] Για το θέμα αυτό βλ. Χατζηδάκη Ν., Εικόνα της Προσκύνησης των Μάγων, 732 κ.ε.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

δικού χώρου[3094], ενώ κατά το 17° χρησιμοποιείται και σε ναούς της Θεσσαλίας[3095]. Η προέλευση της συγκεκριμένης διακόσμησης, που δεν έχει διευκρινιστεί πλήρως, πιστεύεται ότι ανάγεται στην επίδραση της χρυσοκεντητικής και μέσω φορητών εικόνων πέρασε στην εντοίχια ζωγραφική[3096]. Θα πρέπει, όμως, εδώ να σημειωθεί ότι αυτή η πρακτική απαντάται κατά κόρον σε Ρουμανικά μνημεία[3097] και είναι πολύ πιθανόν να διαδίδεται μέσω του χώρου αυτού.

Τα αντικείμενα καθημερινής χρήσης που εικονίζονται στις συνθέσεις είναι μεν περιορισμένα, αλλά αποδίδονται στην πλειοψηφία τους με μία ρεαλιστική διάθεση, όπως παρατηρούμε στα γυάλινα αγγεία, στα μαχαιροπίρουνα και στα ασημένια αγγεία της Φιλοξενίας του Αβραάμ[3098] (εικ. 95) αλλά και στο θρόνο που κάθεται ο Άφρων πλούσιος στην ομώνυμη παραβολή (εικ. 166) και ο οποίος αποτελεί πιστό αντίγραφο του θρόνου, που σώζεται μέχρι σήμερα στο Ιερό. Στο ίδιο πλαίσιο κινείται και η απεικόνιση της βοϊδάμαξας στην παραπάνω σκηνή, τα εργαλεία των εργατών τόσο στην ίδια παράσταση, όσο και στο εν Χώναις θαύμα[3099] (εικ. 226), οι σέλες των αλόγων και το σαμάρι του όνου στη Θυσία του Αβραάμ (εικ. 215) αλλά και οι καμπύλες σπάθες (γιαταγάνια) των δημίων σε διάφορες σκηνές μαρτυρίων.

Τα χρώματα που χρησιμοποιούνται είναι έντονα και αρκετά με αποτέλεσμα να παρατηρείται μία ποικιλία συνδυασμών και χρωματικών τόνων. Στα υφάσματα κυριαρχούν το ερυθρό, το λαδί, το πράσινο, το μώβ και το γκρίζο, σε διάφορες αποχρώσεις με προτίμηση στις σκοτεινότερες διαβαθμίσεις, όπως σκούρο κόκκινο και γαλάζιο. Επίσης, παρατηρείται μία προσπάθεια να συνδυάζονται μεταξύ τους, έτσι ώστε να δημιουργείται ένα αρμονικό αλλά και έντονο χρωματικά οπτικό αποτέλεσμα. Για παράδειγμα, το γαλάζιο ιμάτιο αρκετών μορφών συνδυάζεται με πορφυρό χιτώνα και αντίστροφα, ενώ μερικές φορές συνδυάζονται περισσότερα χρώματα οδηγώντας πάντα στο ίδιο αποτέλεσμα, όπως στην αγία Ελένη (εικ. 256), όπου ο πορφυρός μανδύας συνοδεύει μώβ ιμάτιο που φέρει διακοσμητικά σχέδια γαλάζιου χρώματος και χρυσές παρυφές. Επίσης, το χρυσό χρησιμοποιείται και για ολόκληρα ενδύματα, όπως του Χριστού στον τρούλλο και στην Εις Άδου Κάθοδο (εικ. 68, 142), στους φωτοστέφανους, στα φτερά των αγγέλων και σε αντικείμενα καθημερινής χρήσης, όπως οι θρόνοι της Παναγίας στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας και των Ευαγγελιστών στα σφαιρικά τρίγωνα του τρούλλου (εικ. 82, 74 - 76). Στα κτίρια, των οποίων η χρωματική κλίμακα είναι μεν περιορισμένη αλλά όχι αμελητέα ως προς το συνολικό αποτέλεσμα, ο Θεόδωρος δουλεύει με χρώματα γαιώδη, όπου κυριαρχεί το καφέ, το σταχτί, το γκρίζο και το κεραμιδί συνδυάζοντας, συνήθως, οικοδομήματα διαφόρων χρωματικών αποχρώ-

---

[3094] Ενδεικτικά, στις Ι.Μ. Κουτλουμουσίου και Διονυσίου (Millet G., Athos, πίν. πίν. 159 - 162.1 και 195. 1 - 3, 200.1 - 2 αντίστοιχα) και Κορώνας (ειδικά στο νάρθηκα) (αδημοσίευτες παραστάσεις).

[3095] Για παράδειγμα, στις Ι.Μ. Πέτρας και Βλασίου (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 352), καθώς και σποραδικά στο παρεκκλήσιο των Εισοδίων της Θεοτόκου της Ι.Μ. Δουσίκου (αδημοσίευτες παραστάσεις).

[3096] Χατζηδάκης Μ., Πάτμος, 73, πίν. 21. Ο Βιταλιώτης (Saint - Etienne, 439) θεωρεί ότι ο αστέρινος διάκοσμος αποτελεί δάνειο από την ανατολική διακοσμητική.

[3097] Στο Voronet, στο Balinesti, στο Hirlau και στη Sucevita (Vasiliu A., Monasteres du Moldavie, πίν. 26 - 27, 30 - 31, 38 και 129 αντίστοιχα) και στο Humor (Henry P., Moldavie du Nord, πίν. XVI, XVIII).

[3098] Για την ασημουργία που γνωρίζει ιδιαίτερη ανάπτυξη κατά την μεταβυζαντινή περίοδο βλ. ενδεικτικά, Οικονομάκη - Παπαδοπούλου Γ., Εκκλησιαστικά αργυρά, 4 κ.ε., Μωυσείδου Γ., Η αργυροχοΐα, 11 κ.ε.

[3099] Για την απεικόνιση γεωργικών εργαλείων στη βυζαντινή ζωγραφική βλ. Λιβέρη Α., Βυζαντινά γεωργικά εργαλεία, 275 κ.ε.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

σεων. Γαιώδη, επίσης, χρώματα, καφετί, γκρίζο και πράσινο, χρησιμοποιούνται και για την απόδοση του φυσικού τοπίου είτε πρόκειται για τα πρισματικής μορφής όρη, είτε για τους με ρεαλιστική διάθεση μαλακής υφής λόφους.

Παρά την ομοιογένεια των τεχνοτροπικών χαρακτηριστικών παρατηρούνται ορισμένες ανισότητες σε επιμέρους λεπτομέρειες συνθέσεων, οι οποίες οφείλονται στην ήδη επισημανθείσα παρουσία και άλλων ζωγράφων. Αυτές εντοπίζονται σε ορισμένους ιεράρχες, όπως, ο άγιος Αντύπας όπου παρατηρούμε μία περισσότερο επίπεδη χρήση του χρωστήρα και απουσία έντονων φωτοσκιάσεων. Τον ίδιο ζωγράφο συναντούμε και σε ορισμένους προπάτορες (Νώε, Λώτ) (εικ. 250), στους αγγέλους των ανατολικών σταυροθολίων του κυρίως ναού αλλά και σε αρκετές μορφές των Εβδομήκοντα Αποστόλων στο νάρθηκα (εικ. 297 - 298). Επίσης, παρατηρείται μία αδυναμία στην απόδοση ορισμένων μορφών σε συνθέσεις, ειδικά όταν αυτές εικονίζονται σε κατατομή, όπως, για παράδειγμα σε έναν άγγελο της Βαπτίσεως, στον απόστολο Θωμά στη σκηνή της Ψηλάφησης και στους εργάτες στο εν Χώναις θαύμα (εικ. 137, 143, 226). Οι ανισότητες αυτές, όμως, μαρτυρούν μεν την ύπαρξη βοηθών αλλά εντάσσονται οργανικά στο σύνολο, καθώς οι αρχές που ακολουθούνται από τον Θεόδωρο εφαρμόζονται και από τους βοηθούς του, παρά τις όποιες αδυναμίες τους.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΜΕΡΟΣ ΤΕΤΑΡΤΟ

Ο ζωγράφος Θεόδωρος Ιερέας και εντοίχια έργα που αποδίδονται σε αυτόν και τον κύκλο του («Εργαστήριο της Αγιάς»).

i. Τα μνημεία.

Όλες οι σχετικές με τη ζωγραφική του καθολικού της Ι.Μ. Δρακότρυπας εικονογραφικές και τεχνοτροπικές παρατηρήσεις συνδέουν το έργο αυτό με μία σειρά μνημείων που εντοπίζονται στην περιοχή των Αγράφων, στην ανατολική Θεσσαλία και στην Πιερία. Πρόκειται για την Κοίμηση της Θεοτόκου Αστρίτσας (1734), το νέο καθολικό της Ι.Μ. Σπηλιάς Αγράφων (μετά το 1736), το καθολικό της Ι.Μ. Αγίου Αθανασίου Δροσάτου Αγράφων (1737), το παρεκκλήσιο του Αγίου Αντωνίου της Ι.Μ. Αγίου Αθανασίου (1746) Τσαριτσάνης Ελασσόνας, τον Άγιο Γεώργιο Αγιάς Λάρισας (1749), τον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης (1749/1750), τους Αγίους Αποστόλους Αγιάς (1756), το παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου, καθώς και τα δύο προσαρτημένα στην ανατολική πλευρά του καθολικού της Ι.Μ. Οικονομείου (1758), το ναό του Αγίου Γεωργίου Λεύκης Καρδίτσας (μέσα 18ου αι.), το παρεκκλήσιο του Αγίου Διονυσίου του εν Ολύμπῳ στο ναό του Αγίου Γεωργίου Λιτοχώρου Πιερίας (1762) και το καθολικό της Ι.Μ. Εισοδίων της Θεοτόκου Μεταξοχωρίου Αγιάς (1797).

Τα τοιχογραφικά αυτά σύνολα καλύπτουν μία περίοδο επτά δεκαετιών μέσα στην οποία εργάζονται αρκετοί αγιογράφοι, το έργο των οποίων αναγνωρίζουμε, επίσης, και σε φορητές εικόνες. Από τους ζωγράφους αυτούς γνωρίζουμε τα ονόματα μόνο τεσσάρων. Στην Κοίμηση της Θεοτόκου Αστρίτσας εργάστηκε ο Θεόδωρος ή Θεοδόσιος από την Αγιά, στην Ι.Μ. Αγίας Τριάδος Δρακότρυπας ο Θεόδωρος Ιερέας από την Αγιά και στην Ι.Μ. Εισοδίων της Θεοτόκου Μεταξοχωρίου ο Κωνσταντίνος μαζί με τουλάχιστον έναν ακόμη αγιογράφο[3100], καταγώμενοι και οι δύο από τη Σελινίτζα (σημ. Ανατολή) Αγιάς. Επίσης, σε φορητή εικόνα της Αγίας Τριάδος (1734) στο ναό του Αγίου Γεωργίου Αγιάς υπογράφει ο ζωγράφος Παρ(θένιος;) με τους μαθητές του[3101], ενώ σε δεσποτικές εικόνες (1737) του νέου καθολικού της Ι.Μ. Σπηλιάς ο Θεόδωρος από την Αγιά, ο οποίος δηλώνει την απώτερη προέλευσή του από το Βουκουρέστι[3102].

Η ύπαρξη, λοιπόν, ικανού αριθμού μνημείων που εντοπίζονται σε μία εκτεταμένη γεωγραφική έκταση, τα κοινά τεχνοτροπικά και εικονογραφικά στοιχεία των τοιχογραφημένων διακόσμων αλλά και των πολλών φορητών εικόνων, η παρουσία πολλών ζωγράφων και η χρονική έκταση, που καλύπτει μία περίοδο επτά δεκαετιών, μαρτυρούν την ύπαρξη ενός τοπικού εργαστηρίου ζωγραφικής. Μάλιστα, η προέλευση των περισσότερων γνωστών ζωγράφων από συγκεκριμένη περιοχή μας οδηγεί στο να προσδιορίσουμε το εργαστήριο ως «Εργαστήριο της Αγιάς»[3103].

Ο ναός της **Κοιμήσεως της Θεοτόκου Αστρίτσας** είναι μονόχωρος με νάρθηκα και κτισμένος εξ αρχής σε τέτοιο βάθος, ώστε να προεξέχει του εδάφους μόνο η στέγη[3104]. Σύμφωνα με επιγραφή

[3100] Στην επιγραφή, η αναφορά στους ζωγράφους γίνεται στον πληθυντικό αριθμό αλλά σώζεται μόνο το όνομα του Κωνσταντίνου και ο τόπος καταγωγής τους.

[3101] Η φορητή αυτή εικόνα είναι αδημοσίευτη.

[3102] Κορλός Κ., Παναγία η Σπηλιώτισσα, 106.

[3103] Για το εργαστήριο της Αγίας βλ., επίσης, Τσιουρής Ι., Εργαστήριο ζωγραφικής, 96.

[3104] Αυτό επιβεβαιώνεται από περιγραφή του κτίσματος από τον μοναχό Ζωσιμά Εσφιγμενίτη, στο περιοδικό Προμηθεύς (αρ. ΝΔ΄, Ιούνιος 1893, 433 - 438) (Πρασσά Α., Η πόλη της Καρδίτσας, 82).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

κτίσθηκε και τοιχογραφήθηκε το 1734. Σύμφωνα με τον Γιαννόπουλο που δημοσιεύει την επιγραφή, ως ζωγράφος αναφέρεται ο Θεοδόσιος από την Αγιά[3105]. Όμως, πρόκειται για λανθασμένη ανάγνωση, καθώς στο σωζόμενο σήμερα τμήμα της το όνομα του ζωγράφου διαβάζεται ως «Θεοδώρ(ου)», γεγονός που μας οδηγεί στη διόρθωση του ονόματος του ζωγράφου σε Θεόδωρο.

Οι τοιχογραφίες, που σώζονται μόνο στο ιερό και στον κυρίως ναό, διατηρούνται σε άσχημη κατάσταση, καθώς πλην της αιθάλης έχει καταπέσει το κατώτερο αλλά και το ανώτερο τμήμα τους, στον κυρίως ναό. Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού, όπως μαρτυρεί το σωζόμενο τμήμα του ανατολικού τοίχου, περιορίζεται στις συνήθεις σκηνές του Ευχαριστιακού κύκλου. Στον κυρίως ναό η διακόσμηση διαρθρώνεται σε τέσσερις ζώνες. Στην ανώτερη εικονίζεται ο Χριστολογικός κύκλος, στη δεύτερη, εντός μεταλλίων διάφοροι αδιάγνωστοι μάρτυρες και στην τρίτη ολόσωμοι άγιοι, όπως οι Μερκούριος, Ευστάθιος, Κωνσταντίνος και Ελένη (εικ. 304), ενώ η τέταρτη, σήμερα-ολοσχερώς κατεστραμμένη, θα πρέπει να καλύπτονταν από ανεικονικό διάκοσμο.

Παρά την άσχημη κατάσταση των τοιχογραφιών, μπορούν να γίνουν ορισμένες παρατηρήσεις, κυρίως εικονογραφικές. Η παράλληλη δε αναφορά των παραστάσεων του μνημείου σε σχέση με αυτές της Ι.Μ. Δρακότρυπας, αλλά και άλλων συναφών μνημείων έχει ήδη καταδείξει τις πηγές του ζωγράφου, έτσι ώστε εδώ να επιχειρήσουμε μόνο τη σύνδεσή του με τα μεταγενέστερα έργα του εργαστηρίου της Αγιάς. Ο εικονογραφικός, λοιπόν, τύπος της ένθρονης Βρεφοκρατούσας Παναγίας[3106], στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης του Ιερού, αλλά και οι στάσεις των δύο σεβιζόντων αγγέλων απαντώνται μεταγενέστερα στην Ι.Μ. Δρακότρυπας, με τη διαφορά ότι εκεί οι άγγελοι είναι τέσσερις. Επίσης, αρκετές σκηνές, όπως, ο Ελκόμενος (εικ. 303) και ο Επιτάφιος Θρήνος απαντώνται σε πολλά μεταγενέστερα έργα του ιδίου εργαστηρίου χωρίς ουσιαστικές διαφορές. Αντίθετα, ο εικονογραφικός τύπος της Έγερσης του Λαζάρου με το νεκραναστηθέντα εντός του λαξευμένου βράχου, χρησιμοποιείται, επίσης, στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς, καθώς και στις Ι.Μ. Σπηλιάς και Δροσάτου, ενώ ο Νιπτήρας, με το Χριστό όρθιο ακολουθεί το σύνηθες μεταβυζαντινό τύπο απαντώμενο[3107], επίσης, στον Άγιο Γεώργιο Αγιάς. Ο εικονογραφικός τύπος της Σταύρωσης, με τον περιορισμένο αριθμό των προσώπων και τους σταυρούς των ληστών να προβάλλουν μέσα από τα τείχη, έλκει την καταγωγή από πρότυπο αντίστοιχο αυτού της Παναγίας, στη συνοικία των Αγίων Αναργύρων Καστοριάς[3108]· θα τον συναντήσουμε δε αργότερα στον Άγιο

[3105] Ο Γιαννόπουλος (Εκδρομή, 429) παραδίδει μικρογράμματη επιγραφή στο τέλος της οποίας αναγράφεται: «χείρ Θεοδοσίου της χώρας Αγυιάς». Τον Γιαννόπουλο ακολουθεί και ο Χατζηδάκης ο οποίος, επιπλέον τοποθετεί την Αγιά στην Ήπειρο (Χατζηδάκης Μ., Έλληνες ζωγράφοι, 302). Η επιγραφή, όμως, σύμφωνα με τα σωζόμενα τμήματά της, είναι κεφαλαιογράμματη και μόνο ο τελευταίος στίχος είναι γραμμένος με μικρά. Θα μπορούσε δε να διορθωθεί το τέλος του στίχου σε: «χείρ θεοδώ(ρου) του εκ χώρας Αγιάς», ενώ και η χρονολόγηση είναι 1734 και όχι 1736 που από παρανάγνωση, προφανώς, δημοσιεύεται από τον Χατζηδάκη (ό.π.), καθώς και ο Γιαννόπουλος παραδίδει τη σωστή. Μέχρι τη συντήρηση του διακόσμου δεν μπορούμε να είμαστε βέβαιοι για το όνομα του ζωγράφου.

[3106] Για τις παραστάσεις που αναφέρονται εδώ και δεν συνοδεύονται από βιβλιογραφική παραπομπή βλ. παραπάνω, στην εικονογραφική ανάλυση των αντίστοιχων σκηνών στο τρίτο κεφάλαιο.

[3107] Ενδεικτικά, στις Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας, Διονυσίου, Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 124.2, 202.3, 233.3), Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, 91) και Πέτρας (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 207, πίν. 108).

[3108] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 92, πίν. 49β.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Γεώργιο και στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς[3109]. Επίσης, για τη σκηνή της Κουστωδίας χρησιμοποιείται η δυτικού τύπου Ανάσταση του Χριστού σε ένα σχήμα παρόμοιο αυτού της αντίστοιχης παράστασης της Ι.Μ. Δρακότρυπας. Ως προς τις ολόσωμες μορφές, η απεικόνισή τους δε διαφοροποιείται από τα μεταγενέστερα έργα του εργαστηρίου της Αγιάς. Μάλιστα, στην απεικόνιση του αρχαγγέλου Μιχαήλ μπορούμε να ανιχνεύσουμε το πρότυπο του Θεοδώρου Ιερέως για την Ι.Μ. Δρακότρυπας, ενώ η απεικόνιση του αρχαγγέλου Γαβριήλ, στραμμένου προς την είσοδο να γράφει σε ειλητό αποτελεί επιβίωση παλαιολόγειου προτύπου[3110] και απαντάται αργότερα στις Ι.Μ. Σπηλιάς και Δροσάτου.

Οι σκηνές του μνημείου εκτυλίσσονται εντός ορθογωνίων πινάκων αλλά περικλείονται από ωοειδές ανεικονικό διάκοσμο, ενώ στα τέσσερα διάκενα που δημιουργούνται υπάρχει φυτική διακόσμηση. Πρόκειται για ένα σύστημα που απαντάται κυρίως σε φορητές εικόνες και χαρακτικά[3111], ενώ στην εντοίχια ζωγραφική η χρήση του είναι σποραδική και οπωσδήποτε δεν καλύπτει το συνολικό διάκοσμο κάποιου άλλου τοιχογραφημένου συνόλου[3112]. Εντός του ιδίου δε πλαισίου αποδίδονται ορισμένες παραστάσεις στον εξωνάρθηκα του νέου καθολικού της Ι.Μ. Σπηλιάς και σκηνές του Δωδεκαόρτου στη δυτική κεραία του καθολικού της Ι.Μ. Δροσάτου. Το στοιχείο αυτό σε συνδυασμό με τη σχεδόν μικρογραφική απόδοση των μορφών και του περιβάλλοντος χώρου μας οδηγεί στην υπόθεση της κύριας απασχόλησης του Θεοδώρου, ως ζωγράφου φορητών εικόνων.

Οι ολιγοπρόσωπες συνθέσεις, η έντονη κινητικότητα των μορφών, η ισομετρία στην κλίμακα κυρίων και δευτερευόντων προσώπων, η εξανθρώπιση των μορφών, τόσο των συνθέσεων όσο και των μεμονωμένων αγίων, η απόδοση στιβαρών μελών και η έντονη πτυχολογία των ενδυμάτων αποτελούν στοιχεία που δε διαφοροποιούνται από μεταγενέστερα εντοίχια έργα του εργαστηρίου. Δεν είναι δυνατός, όμως, ο προσδιορισμός της μορφής και της χρήσης του αρχιτεκτονικού βάθους, καθώς έχει καταστραφεί το σύνολο σχεδόν του ανώτερου τμήματος των παραστάσεων. Επίσης, οι ανάγλυφοι φωτοστέφανοι των ολόσωμων αγίων απαντώνται και στις Ι.Μ. Σπηλιάς και Δρακότρυπας. Όλες αυτές οι παρατηρήσεις συνδέουν τη ζωγραφική του ναού με τα μεταγενέστερα έργα του εργαστηρίου της Αγιάς, αλλά δεν είναι δυνατός, λόγω της κατάστασης των τοιχογραφιών, ο συσχετισμός του Θεοδώρου με κάποιον από τους άλλους δύο ομώνυμους αγιογράφους ή με άλλο τοιχογραφημένο σύνολο, παρά μόνο, πιθανώς, με αυτό της Ι.Μ. Σπηλιάς.

Ο επόμενος χρονολογημένος τοιχογραφικός διάκοσμος είναι αυτός του **παρεκκλησίου του Αγίου Αντωνίου της Ι.Μ. Αγίου Αθανασίου Τσαριτσάνης Ελασσόνας**. Πρόκειται για ένα μονόχωρο κτίσμα με θόλο, που βρίσκεται βόρεια του καθολικού, και σύμφωνα με την κτητορική επι-

---

[3109] Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, πίν. 15 - 16.

[3110] Για παράδειγμα, στην Κουμπελίδικη Καστοριάς (Πελεκανίδης Στ., Καστοριά, πίν. 108α, Μαυροπούλου - Τσιούμη Χρ., Κουμπελίδικη, 90, πίν. 52) και στο Πρωτάτο (Millet G., Athos, πίν. 30).

[3111] Ενδεικτικά, βλ. χαρακτικά με θέμα την Καιόμενη Βάτο (1699) (Παπαστράτου Ντ., Ο Σιναΐτης Χατζηκυριάκος, 204, αρ. 8, εικ. σελ. 205), το Βίο του αγίου Γεωργίου (1701) και τη Σταύρωση του Χριστού (1819) (Παπαστράτου Ντ., Χάρτινες εικόνες, 203 - 204, πίν. 208 και 71, πίν. 32 αντίστοιχα). Επίσης, βλ. τις φορητές εικόνες με το Βίο του Αγίου Αντωνίου από το ναό του Αγίου Μηνά Ηρακλείου κρήτης (18ος αι.) (Προβατάκης Θ., Ο Διάβολος, πίν. 68) και την μεταγενέστερη του αγίου Φανουρίου (1843) (Μπορμπουδάκης Μ., Άγιος Φανούριος, 477, πίν. 121).

[3112] Πρβλ. παραπλήσιο πλαίσιο σε μεμονωμένες παραστάσεις στην Ι.Μ. Ξηροποτάμου (Τσιγάρας Γ., Οι ζωγράφοι, πίν. 112β, 113β).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

γραφή κτίσθηκε και τοιχογραφήθηκε το 1746 χωρίς, όμως, να αναφέρεται ο ζωγράφος[3113]. Οι τοιχογραφίες, με εξαίρεση αυτές του ιερού διατηρούνται σε πολύ καλή κατάσταση. Στο θόλο εικονίζεται ο Χριστός Παντοκράτορας να περιβάλλεται από μία ζώνη, όπου αποδίδεται η Λειτουργία των Αγγέλων. Σε μία δεύτερη ζώνη και εντός πλαισίων εικονογραφείται σε πέντε σκηνές ο ύμνος Άξιον Εστίν (εικ. 305), καθώς και οι παραστάσεις της Κλίμακας του Ιακώβ, της Καιόμενης Βάτου, της ρωσικής προέλευσης Neopalimaja Cupina (Καιόμενη Βάτος)[3114] και της Εκδίωξης των εμπόρων από το Ναό. Επίσης, στα σφαιρικά τρίγωνα εικονίζονται οι τέσσερις Ευαγγελιστές. Στο Ιερό σώζεται μόνο η Παναγία στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης, αποδιδόμενη στον τύπο της Βλαχερνίτισσας, και εκατέρωθεν Αυτής η Κοινωνία των Αποστόλων. Στους πλάγιους τοίχους του κυρίως ναού πλην των ολόσωμων αγίων, εικονίζονται οι Κοιμήσεις της Θεοτόκου και του Αγίου Αθανασίου, η Κοίμηση και ο Ενταφιασμός του Αγίου Αντωνίου, καθώς, επίσης, και η παραβολή του Άφρονος Πλουσίου. Εντύπωση δε προκαλεί στο εικονογραφικό πρόγραμμα, η ποικιλία των σκηνών, ο τονισμός των θεομητορικών θεμάτων και ο περιορισμός σε δύο των σκηνών που αναφέρονται στο Βίο του αγίου Αντωνίου παρά το γεγονός της αφιέρωσης σε αυτόν του παρεκκλησίου.

Ήδη έχουμε αναφερθεί παραπάνω στα πρότυπα αρκετών σκηνών του μνημείου όπως της Λειτουργίας των Αγγέλων, που έλκει την καταγωγή από πρότυπο φορητών εικόνων του Δαμασκηνού, της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, της Καιόμενης Βάτου και της αρκετά απλοποιημένης εδώ, σε σχέση με το πρότυπο, παράστασης της Neopalimaja Cupina, της παραβολής του Άφρονος Πλουσίου, αλλά και της απεικόνισης του Χριστού ως Αμπέλου. Από τις υπόλοιπες σκηνές του παρεκκλησίου, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η εικονογράφηση του Θεομητορικού ύμνου Άξιον Εστίν (εικ. 305), που είναι ξένος στη βυζαντινή παράδοση ενώ σπάνια απαντά στη μεταβυζαντινή εποχή. Η συγκεκριμένη απεικόνιση εντοπίζεται ήδη τον 16ο αιώνα σε ρωσικές φορητές εικόνες[3115] και γνωρίζει περιορισμένη διάδοση. Ο χρόνος εισαγωγής του στον Ελληνικό χώρο είναι άγνωστος, αλλά το πιθανότερο είναι να διαδόθηκε μέσω φορητών εικόνων[3116]. Μάλιστα, καθώς στο ναό του Αγίου Δημητρίου Δομένικου (αρχές 17ου αι.)[3117] και στο καθολικό της Ι.Μ. Αγίου Αθανασίου Τσαριτσάνης (1613)[3118] Ελασσόνας εντοπίζονται οι παλαιότερες γνωστές εντοίχιες απεικονίσεις του ύμνου αυτού[3119] δεν είναι απίθανη η σύνδεσή τους με φορητές εικόνες, που πιθανώς εστάλησαν στην περιοχή από τη Ρωσία μετά την αναβίβαση της Αρχιεπισκοπής Μόσχας σε

[3113] Αδάμος Γ., Η Τσαριτσάνη, 290, με παράθεση της επιγραφής.

[3114] Για τη ρωσικής προέλευσης αυτήν παράσταση βλ. παραπάνω, στη σκηνή της Καιόμενης Βάτου (σελ. 222).

[3115] Πρβλ. τις φορητές εικόνες του Κρεμλίνου (16ος αι.), της Συλλογής Silin (1602) (Myslivec J., Les hymnes Liturgiques, 493 κ.ε., πίν. XII) και της Galerie Nikolenko (18ος αι.) (Doukhovskoy V., Icones, αρ. 52, πίν. 52).

[3116] Βλ. τις φορητές εικόνες της Ι.Μ. Ξενοφώντος (16ος αι.) (Ταβλάκης Ι., Εικόνες του 17ου - 18ου αιώνα, 226 - 228, εικ. σελ. 229) και Βαρλαάμ (16ος αι.) (Σδρόλια στ., Ι.Μ. Πέτρας, 106, υποσ. 43).

[3117] Πασαλή Α., Ναοί, 92 κ.ε., όπου περιγραφή των παραστάσεων χωρίς, όμως, αναγνώριση του εικονογραφικού θέματος.

[3118] Σδρόλια Στ., ό.π., 106, υποσ. 43.

[3119] Η απεικόνιση του ύμνου απαντά, επίσης, στο ναό της Γεννήσεως του Χριστού στο Arbanassi (Praschkov L., Arbanassi, σχ. 76, 103), στο νάρθηκα της Ι.Μ. Πέτρας και στην Ι.Μ. Δομιανών.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Πατριαρχείο, μέσω του Αρσενίου Ελασσόνος[3120]. Η σύνθεση, όμως, του παρεκκλησίου διαφοροποιείται από τις προηγούμενες εντοίχιες παραστάσεις αλλά και από τις φορητές εικόνες ως προς τον αριθμό των σκηνών, που εδώ είναι πέντε αντί των συνήθων τεσσάρων. Το ίδιο παρατηρούμε και στους ναούς του Αγίου Γεωργίου Αγιάς και Αγίου Γεωργίου Λεύκης[3121], γεγονός που μας οδηγεί στην ύπαρξη προτύπου άγνωστου στη σημερινή έρευνα. Θα πρέπει δε να σημειωθεί ότι οι παραστάσεις των τριών μνημείων διαφοροποιούνται μεταξύ τους ως προς το περιεχόμενο της κάθε σκηνής που εικονογραφεί αντίστοιχο χωρίο του ύμνου. Η εναλλαγή αυτή εικονογραφικών τύπων ως προς την εικονογράφηση των χωρίων πιστεύουμε ότι οφείλεται στη μη κατανόηση εκ μέρους των ζωγράφων του περιεχομένου της κάθε σκηνής και συνακόλουθα της λανθασμένης χρήσης των ανθιβόλων.

Ως προς τους ολόσωμους αγίους, όπως οι άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη, Ευθύμιος, Αντώνιος, Αθανάσιος, και ο Αββάς Ζωσιμάς με την οσία Μαρία την Αιγυπτία (εικ. 307), παρατηρούμε την ομοιότητα που παρουσιάζουν με τις αντίστοιχες μορφές της Ι.Μ. Δρακότρυπας, με εξαίρεση την μορφή του αγίου Διονυσίου του εν Ολύμπῳ ο οποίος εικονίζεται μεν στραμμένος στα δεξιά με ηγουμενική ενδυμασία, ράβδο και κομποσχοίνι, αλλά επιπλέον κρατά και ομοίωμα ναού.

Ο <u>Άγιος Γεώργιος Αγιάς</u> είναι ο μεγαλύτερος σε μέγεθος ναός της κωμόπολης, στον οποίο αναγνωρίζεται και βυζαντινή φάση[3122] και αρχιτεκτονικά ανήκει στον τύπο της τρίκλιτης βασιλικής ενώ έχει ενσωματωμένο ένα προγενέστερο παρεκκλήσιο[3123]. Σύμφωνα με επιγραφή, όπου, όμως, δεν αναφέρεται το όνομα του ζωγράφου, τοιχογραφήθηκε στα 1749[3124].

Τοιχογραφίες σώζονται μόνο σε τμήματα του νότιου και βόρειου τοίχου του ναού καθώς και στο Ιερό, αλλά είναι καλυμμένες με αιθάλη, με αποτέλεσμα να μπορούν να γίνουν μόνο ορισμένες εικονογραφικές παρατηρήσεις. Στο Ιερό εικονίζονται τα καθιερωμένα Ευχαριστιακού περιεχομένου θέματα, καθώς και ο Θεομητορικός ύμνος Άξιον Εστίν. Στον κυρίως ναό, και σύμφωνα με τις σωζόμενες παραστάσεις το εικονογραφικό πρόγραμμα αναπτύσσονταν σε τέσσερις ζώνες. Η κατώτερη ήταν διακοσμητική, η δεύτερη καταλαμβάνονταν από ολόσωμους αγίους, η τρίτη από μαρτύρια, μεταξύ των οποίων και εκτενής Βίος του αγίου Γεωργίου, ενώ στην τέταρτη εικονίζεται ο Χριστολογικός κύκλος[3125].

Η εικονογράφηση του ιερού είναι η συνήθης με τη διαφορά ότι εικονίζεται και ο ύμνος Άξιον Εστίν (εικ. 308) αποκτώντας έτσι Ευχαριστιακή σημασία. Παρόμοια τοποθέτηση του συγκεκριμένου ύμνου στο Ιερό συναντούμε στον Άγιο Δημήτριο Δομένικου και στο καθολικό της Ι.Μ. Αγίου Αθανασίου Τσαριτσάνης (εικ. 305) αλλά και στον μεταγενέστερο ναό του Αγίου Γεωρ-

---

[3120] Για τις φορητές εικόνες που δώρισε ο Αρσένιος σε διάφορες μονές του ελλαδικού χώρου βλ. Δημητρακόπουλος Φ., Αρσένιος Ελασσόνος, 161 κ.ε.

[3121] Δεριζιώτης Λ., Ο ιερός ναός, πίν. 7 - 11.

[3122] Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, 107.

[3123] Το παρεκκλήσιο των Αγίων Αναργύρων τοιχογραφήθηκε, σύμφωνα με την κτητορική επιγραφή το 1709. Δεν αναφέρεται, όμως, το πότε κτίσθηκε αλλά και το όνομα του ζωγράφου (Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., ό.π., 107 - 108, πίν. 3 - 4).

[3124] Ό.π., 106.

[3125] Για λεπτομερή περιγραφή του εικονογραφικού προγράμματος του ναού βλ. Ό.π., 108 - 110, πίν. 5 - 8.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

γίου Λεύκης[3126]. Επίσης, η ενσωμάτωση στο εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού ξεχωριστής ζώνης με μαρτύρια αν και όχι συχνή, δεν είναι ξένη στη μεταβυζαντινή ζωγραφική, καθώς απαντάται σε αρκετούς ναούς με παρόμοια αρχιτεκτονική, μονόχωρους ή τρίκλιτους, όπως, για παράδειγμα, στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης (1615)[3127], στο ναό της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Αγιάς (1653)[3128], στον Άγιο Γεώργιο Ρεντίνας και στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς[3129].

Ως προς τους εικονογραφικούς τύπους των παραστάσεων, ήδη οι περισσότεροι έχουν αναλυθεί. Θα πρέπει ωστόσο να επισημανθεί η απόδοση της Παναγίας στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης του Ιερού, όπου για πρώτη φορά στο Θεσσαλικό χώρο χρησιμοποιείται πρότυπο που έλκει την καταγωγή από την εικονογράφιση του Θεομητορικού ύμνου Επί Σοι Χαίρει, σε συνδυασμό με τη Στέψη της Παναγίας. Πρόκειται για μία επιλογή που θα συναντήσουμε αργότερα στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης και σε πιο απλοποιημένη εκδοχή στην Ι.Μ. Εισοδίων της Θεοτόκου Μεταξοχωρίου (1797). Επίσης, για τη Λειτουργία των Αγγέλων (εικ. 308) σαφής είναι η επιρροή της Ουράνιας Λειτουργίας του Δαμασκηνού. Για το δια πριονισμού μαρτύριο του προφήτη Ησαΐα (εικ. 309) χρησιμοποιείται ένα σπάνιο εικονογραφικό σχήμα απαντώμενο κυρίως σε χαρακτικά. Ακόμη, στο μαρτύριο της αγίας Παρασκευής δεν αποδίδεται το τελικό του αποκεφαλισμού αλλά αυτό του λέβητα. Πρόκειται για διαφορετικό μαρτύριο από αυτό που εικονίζεται στις Ι.Μ. Βαρλαάμ[3130] και Γαλατάκη[3131], καθώς εδώ αποδίδεται και η τύφλωση του βασιλιά[3132], σύμφωνα με εικονογραφικό τύπο που έλκει την καταγωγή από φορητές εικόνες[3133]. Η ποικιλία αυτή στην προέλευση των εικονογραφικών τύπων δεν είναι ξένη στους ζωγράφους του εργαστηρίου της Αγιάς. Με εξαίρεση δε την Παναγία της αψίδας, οι υπόλοιπες παραστάσεις συνδέουν εικονογραφικά τη ζωγραφική του Αγίου Γεωργίου με αυτήν των Αγίων Αποστόλων Αγιάς, ενώ δε διαφοροποιούνται και τα τεχνοτροπικά στοιχεία, στο βαθμό που η κατάσταση του διάκοσμου επιτρέπει παρατηρήσεις, όπως αυτά έχουν προσδιοριστεί για τη ζωγραφική του καθολικού της Ι.Μ. Δρακότρυπας.

Στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης[3134] το 1749-1750[3135] τοιχογραφήθηκε μέρος του δυτικού τμήματος του κυρίως ναού και η αντίστοιχη επιφάνεια στη δυτική, βόρεια και νότια πρόσοψη. Στον κυρίως ναό εικονίστηκαν σκηνές του Χριστολογικού κύκλου, ιδίως τα Πάθη, του Θεομητορικού, μία εκτενής εικονογράφηση, σε εικοσιπέντε παραστάσεις, του Βίου του αγίου Νικολάου, καθώς και αρκετοί ολόσωμοι άγιοι. Στις εξωτερικές προσόψεις ιστορούνται η Δημιουργία του

[3126] Η θέση αυτή δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ως πάγια, καθώς στο παρεκκλήσιο του Αγίου Αντωνίου της Ι.Μ. Αγίου Αθανασίου Τσαριτσάνης και στο νάρθηκα της Ι.Μ. Πέτρας ο ύμνος τοποθετείται στο θόλο, ενώ στο καθολικό της Ι.Μ. Δομιανών στον κυρίως ναό.

[3127] Φλώρου Κ., Ο ζωγραφικός διάκοσμος, 12 κ.ε., όπου και κατάλογος θεσσαλικών μνημείων του 17ου αιώνα με παρόμοιο θεματολόγιο στο εικονογραφικό τους πρόγραμμά.

[3128] Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, 122 κ.ε., πίν. 2.

[3129] Ό.π., 53 κ.ε., πίν. 5, 6, 13 - 14.

[3130] Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 447 κ.ε., πίν. 180, 183.

[3131] Kanari Tr., Les peintures, 47, πίν. 54c.

[3132] Με τον ίδιο εικονογραφικό τύπο αποδίδεται το μαρτύριο της αγίας και στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς (Κουμουλίδης - Δεριζιώτης Λ., ό.π., 56, πίν. 13).

[3133] Πρβλ. τις φορητές εικόνες της Συλλογής Βελιμέζη (Χατζηδάκη Ν., Συλλογή Βελιμέζη, 174 κ.ε., πίν. 90), της Σίφνου και του ναού της Αγίας Παρασκευής Πετροχωρίου (17ος αι. - αδημοσίευτη).

[3134] Για την αρχιτεκτονική του μνημείου και τη ζωγραφική του 17ου αιώνα βλ. Φλώρου Κ., ό.π., 4 κ.ε.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

κόσμου και η Ιστορία των Άβελ και Κάιν (βόρεια) (εικ. 313), η Δευτέρα Παρουσία (δυτικά) (εικ. 314) και σκηνές θαυμάτων του Χριστού (νότια).

Από τις σκηνές του Χριστολογικού κύκλου προκύπτει η ομοιότητα των εικονογραφικών τύπων με τις αντίστοιχες της Ι.Μ. Δρακότρυπας με εξαίρεση ορισμένες από αυτές, όπως η Σταύρωση, η λιτή απεικόνιση της οποίας απαντά στην Κοίμηση Αστρίτσας, στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς και στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης. Επίσης ενδιαφέρουσα είναι η απεικόνιση του Βίου του αγίου Νικολάου σε εικοσιπέντε σκηνές[3136] (εικ. 310) που αποτελεί τη μεγαλύτερη σε έκταση εξιστόρηση του Βίου του στην περιοχή της Θεσσαλίας. Η απεικόνιση της Δευτέρας Παρουσίας[3137] (εικ. 314), με τους αγγέλους να κρατούν ανεπτυγμένο ειλητό, μέσα στο οποίο αποδίδονται ο Χριστός με την Παναγία, τον Πρόδρομο και τους αγγέλους, αλλά και το γενικότερο σχήμα της παράστασης έλκουν την καταγωγή από πρότυπο αντίστοιχο του Αγίου Νικολάου της αρχόντισσας Θεολογίνας Καστοριάς[3138], ενώ παρόμοια εικονίζεται η σκηνή και στο ναό των Αποστόλων Πέτρου και Παύλου στο Tutin της Σερβίας[3139]. Στον κύκλο της Γενέσεως, η απεικόνιση της ιστορίας του Αδάμ και της Εύας (εικ. 313) δε διαφοροποιείται από προγενέστερες παραστάσεις, όπως, για παράδειγμα αυτές της Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών[3140], του ναού της Γεννήσεως του Χριστού στο Arbanassi[3141], του Αγίου Δημητρίου Δομένικου Ελασσόνας (αρχές 17ου αι.)[3142], του Αγίου Νικολάου της Γούρνας Βέροιας (1637/8 - 1641/2)[3143], του παρεκκλησίου (1673) της Ι.Μ. Αγίου Παντελεήμονα Αγιάς[3144] και του Αγίου Παντελεήμονα Τσαριτσάνης Ελασσόνας (1724)[3145]. Η απόδοση του Πατέρα Θεού εντός σύννεφου, από τα συμπαραβαλλόμενα έργα απαντά μόνο στο παρεκκλήσιο της Ι.Μ. Αγίου Παντελεήμονα, ενώ περισσότερο είναι συχνή σε φορητές εικόνες του Επί Σοι Χαίρει, στις οποίες εικονίζονται αντίστοιχα θέματα[3146]. Τέλος, η απεικόνιση της Ονοματοδοσίας των ζώων από τον Αδάμ ως αυτόνομης σκηνής[3147] αλλά και ο εικονογραφικός τύπος αυτής έλκει την καταγωγή από τις αντίστοιχες σκηνές των Ι.Μ. Αναπαυσά[3148] και Δοχειαρίου[3149], ενώ παραπλήσια απόδίδεται στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών[3150]. Η εικονογράφηση της Ιστορίας των Άβελ και

[3135] Αδάμος Γ., Η Τσαριτσάνη, 262.

[3136] Για την εικονογράφηση του Βίου του αγίου Νικολάου βλ. Sevcenko N., Saint Nicholas, 25 κ.ε. Επίσης, για την μεταβυζαντινή περίοδο βλ., ενδεικτικά, Ζίας Ν., Εικόνες, 275 κ.ε., Κατσικάς Δ., Ο εικονογραφικός κύκλος, 599 κ.ε., Βασιλάκη Μ., Μεταβυζαντινή εικόνα, 229 κ.ε.

[3137] Για την εικονογράφηση της Δευτέρας Παρουσίας βλ. Garidis M., Le Jungement Dernier, 22 κ.ε.

[3138] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 179 κ.ε., πίν. 8.

[3139] Simic - Lazar D., Le Jungement Dernier, 233 κ.ε.

[3140] Παπαευσταθίου Α., Κύκλος Γένεσης, 239 κ.ε.

[3141] Praschkov L., Arbanassi, πίν. 106.

[3142] Πασαλή Α., Ναοί, 101, εικ. 64.

[3143] Τσιλιπάκου Α., Η μνημειακή ζωγραφική, 209 - 211, πίν. 127α - 128α, με αναφορά και σε άλλα μνημεία.

[3144] Koumoulides J. - Walter C., The Monastery of Saint Panteleimon, 12, πίν. 10.

[3145] Κουκιάρης Σ., Αγία Παρασκευή, πίν. 50 - 51.

[3146] Πρβλ. φορητή εικόνα του Θεόδωρου Πουλάκη (Ρηγόπουλος Ι., Θεόδωρος Πουλάκης, πίν. 38 - 39).

[3147] Φλώρου Κ., Ιερός ναός, πίν. 32.

[3148] Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, πίν. 146, Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 298 - 299.

[3149] Millet G., Athos, πίν. 240.2.

[3150] Παπαευσταθίου Α., ό.π., 243 κ.ε., πίν. 2.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Κάιν[3151] (εικ. 313) παρά το γεγονός της απόδοσής της σε ανεξάρτητο πίνακα, ουσιαστικά αποτελεί συνέχεια της ιστορίας του Αδάμ και της Εύας καθώς, σε συνεχόμενες σκηνές συναπεικονίζονται: ο Θρήνος των Πρωτοπλάστων, η Καλλιέργια της γης από τον Αδάμ, η Γέννηση του Κάιν, η Δολοφονία του Άβελ και ο Έλεγχος του Κάιν. Η διάταξη αυτή των μετά την Έξωση γεγονότων απαντά προηγουμένως στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών[3152], ενώ στην τράπεζα της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας[3153] και στα καθολικά των Ι.Μ. Διονυσίου[3154] και Δοχειαρίου[3155] η Γέννηση των αδελφών και το Όργωμα της γής από τον Αδάμ παραλείπονται και, επιπλέον, προστίθονται, σε σχέση με το μνημείο μας, η Συλλογή των καρπών για τη θυσία και ο Θρήνος του Αδάμ και της Εύας. Η απεικόνιση, λοιπόν, της ιστορίας των Κάιν και Άβελ από το ζωγράφο μας στηρίζεται στην παράδοση των παραπάνω μνημείων και αποτελεί τη μοναδική μέχρι σήμερα γνωστή στην έρευνα ιστόρηση του θέματος αυτού στον Θεσσαλικό χώρο με εξαίρεση, πιθανώς, το παρεκκλήσιο της Ι.Μ. Αγίου Παντελεήμονα Αγιάς[3156].

Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου χαρακτηρίζονται για την επιμελημένη απόδοση των επιμέρους στοιχείων των συνθέσεων. Τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά του διάκοσμου δεν διαφοροποιούνται ως σύνολο από αυτά της Ι.Μ. Δρακότρυπας. Όμως, ειδικά στον κυρίως ναό παρατηρείται μία ιδιαίτερη μικρογραφική επιμέλεια στην απόδοση των μορφών και ειδικά των κτιρίων που καλύπτουν τις περισσότερες των συνθέσεων. Επίσης, παραλείπονται τα αστέρια στον κάμπο των σκηνών και οι άγιοι δεν φέρουν ανάγλυφο φωτοστέφανο (εικ. 310), παρά τη χρήση κοινών προτύπων με το έργο του Θεοδώρου Ιερέως στην Ι.Μ. Δρακότρυπας.

Ο ναός των Αγίων Αποστόλων Πέτρου και Παύλου Αγιάς είναι μονόχωρος και στεγάζεται με δικλινή στέγη. Σύμφωνα με την κτητορική επιγραφή ιστορήθηκε το 1756, χωρίς, όμως, να αναφέρεται το όνομα του ζωγράφου[3157].

Στο Ιερό ιστορούνται οι καθιερωμένες σκηνές Ευχαριστιακού περιεχομένου, ενώ στον κυρίως ναό το Δωδεκάορτο, θαύματα και παραβολές του Χριστού, σκηνές του Βίου της Παναγίας, τα μαρτύρια των Αποστόλων αλλά και άλλων αγίων, θαύματα των αρχαγγέλων και θέματα της Παλαιάς Διαθήκης[3158].

Οι ήδη αναφερθέντες παραπάνω εικονογραφικοί τύποι σκηνών, όπως η Κοινωνία των Αποστόλων, ο Μελισμός, η Γέννηση του Χριστού, η Βάπτιση, η Αποτομή του Προδρόμου, τα μαρτύρια των αγίων Διονυσίου του Αρεοπαγίτου, Αικατερίνης και Παντελεήμονα και η παραβολή του Ά-

---

[3151] Για την εικονογραφία της του θέματος βλ. Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 345 κ.ε., όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[3152] Παπαευσταθίου Α., Κύκλος Γένεσης, 256 - 257. Η ερευνήτρια, στην μελέτη της παραλείπει τις σκηνές μετά την Καλλιέργεια της γής από τον Αδάμ. Για τις παραστάσεις αυτές βλ. Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 228, 230 - 231.

[3153] Ταβλάκης Ι., το εικονοηγραφικό πρόγραμμα, 345 κ.ε., πίν. 22.

[3154] Ταβλάκης Ι., ό.π., πίν. 155.

[3155] Millet G., Athos, πίν. 240.2.

[3156] Στο παρεκκλήσιο, από τα μετά την Έξωση γεγονότα εικονίζονται ο Θρήνος των Πρωτοπλάστων, η Καλλιέργεια της Γης από τον Αδάμ και η Γέννηση του Κάϊν. Η καταστροφή του μεγαλύτερου τμήματος του διάκοσμου δεν μας επιτρέπει να το ανασυστήσουμε αλλά το γεγονός της απεικόνισης της γέννησης του ενός αδελφού οδηγεί στην πιθανότητα της συνέχισης της ιστορίας στο κατεστραμμένο, σήμερα, τμήμα της τοιχογράφησης.

[3157] Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, 53.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

φρονος Πλουσίου, αλλά και η πλειοψηφία των ολόσωμων αγίων, συνδέουν τη ζωγραφική των Αγίων Αποστόλων με αυτήν της Ι.Μ. Δρακότρυπας. Διαφοροποίηση παρατηρείται σε λίγες σκηνές, όπως στην Έγερση του Λαζάρου και στη Σταύρωση (εικ. 315), των οποίων το πρότυπο προέρχεται από τη ζωγραφική της Καστοριάς και δεν χρησιμοποιείται από το Θεόδωρο στην Ι.Μ. Δρακότρυπας.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο κύκλος των μαρτυρίων των δώδεκα Αποστόλων. Παρόλο που εικονίζονται σε μηνολόγια[3159], η ιστόρησή τους σε ανεξάρτητο κύκλο είναι σπάνια τόσο στη βυζαντινή, όσο και στη μεταβυζαντινή περίοδο[3160]. Η απεικόνιση του Φιλίππου κρεμασμένου ανάποδα από ικρίωμα[3161] έλκει την καταγωγή από πρότυπο αντίστοιχο αυτού της Ι.Μ. Οσίου Μελετίου[3162], ενώ παραπλήσιος είναι ο εικονογραφικός τύπος των Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου[3163] και Βαρλαάμ[3164]. Ο Βαρθολομαίος (εικ. 315) εικονίζεται επάνω σε σταυρό και πλαισιωμένος από τρεις στρατιώτες[3165], σύμφωνα με εικονογραφικό τύπο που απαντάται στις Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου, Βαρλαάμ[3166] και Οσίου Μελετίου[3167]. Η απεικόνιση του μαρτυρίου του αποστόλου Ιακώβου (εικ. 315), με τον άγιο πεσμένο στο έδαφος, ένας στρατιώτης να καρφώνει στο λαιμό του ξίφος και δύο άλλους να παρακολουθούν[3168], ακολουθεί ένα αρκετά διαδεδομένο σχήμα, όπως αυτό απαντάται, για παράδειγμα, στις Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου[3169], Βαρλαάμ και Οσίου Μελετίου[3170]. Η απεικόνιση της Κοιμήσεως του αποστόλου Λουκά[3171] (εικ. 315) διαφοροποιείται εικονογραφικά από την προηγούμενη γνωστή παράσταση του ναού των Εισοδίων «του Τσιατσαπά» Καστοριάς[3172], καθώς εδώ η παράσταση είναι επηρεασμένη από σκηνές ενταφιασμού διαφόρων αγίων[3173]. Ο Ματθαίος

[3158] Για αναλυτική περιγραφή του εικονογραφικού προγράμματος βλ. Κουμουλίδης - Δεριζιώτης Λ., ό.π., 54 - 57.

[3159] Ενδεικτικά, στις Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών και Βαρλαάμ, καθώς και στο ναό του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης.

[3160] Για απεικονίσεις του κύκλου των μαρτυρίων των Αποστόλων στη βυζαντινή εποχή βλ. Τσιγαρίδας Ε., Τοιχογραφίες Παλαιολόγων, 211 - 212, Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 149 κ.ε., όπου σχετική βιβλιογραφία και παραδείγματα. Στην μεταβυζαντινή εποχή είναι γνωστοί οι κύκλοι των ναών των Εισοδίων της Θεοτόκου «του Τσιατσαπά» και του Αγίου Νικολάου της αρχόντισσας Θεολογίνας Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., ό.π.), στο Hopovo (1654) (Kyriakoudis, Les artistes grecs, 509), στην Μεταμόρφωση (1653) και στους Αγίους Αποστόλους (1756) Αγιάς (Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, 56 - 57, πίν. 15 - 18 και 123 κ.ε., πίν. 2 αντίστοιχα), καθώς και στην Ι.Μ. Σπηλιάς (μετά το 1737).

[3161] Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., ό.π., 56, πίν. 15.

[3162] Deliyianni - Doris H., Hosios Meletios, 235 - 236, πίν. 10. Στον Άγιο Νικόλαο της Αρχόντισσας Θεολογίνας Καστοριάς ακολουθείται παραπλήσιο μαρτύριο με τον απόστολο κρεμασμένο ανάποδα από δέντρο (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 154 - 15, πίν. 72β).

[3163] Deliyianni - Doris H., Hosios Meletios, πίν. 43.

[3164] Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 265 κ.ε., πίν. 166, όπου αναφορά και σε άλλες παρόμοιες παραστάσεις.

[3165] Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., ό.π., 56, πίν. 15.

[3166] Χατζούλη Γ., ό.π., 415 κ.ε., πίν. 200 - 201.

[3167] Deliyianni - Doris H., ό.π., 288 - 289.

[3168] Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., ό.π. 56, πίν. 15.

[3169] Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 171.

[3170] Deliyianni - Doris H., ό.π., 221 - 222.

[3171] Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., ό.π., 56, πίν. 16.

[3172] Παϊσίδου Μ., ό.π., 150, πίν. 70α.

[3173] Πρβλ. ενταφιασμό αδιάγνωστου αγίου σε ρωσική φορητή εικόνα μηνολογίου (Δεκέμβριος), στην Ι.Μ. Αγίου Παύλου (17ος αι.) (Ταβλάκης Ι., Ρωσικές εικόνες, 141, πίν. 73).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

(εικ. 315) εικονίζεται γονατιστός εντός πυράς και στραμμένος στα δεξιά, όπου παριστάνεται ημικύκλιο από το οποίο προβάλλουν ακτίνες[3174]. Η σκηνή έλκει την καταγωγή από πρότυπο που απαντάται ήδη στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών[3175], και αργότερα στο ναό των Εισοδίων «του Τσιατσαπά» Καστοριάς[3176]. Η απεικόνιση του δια λογχισμού μαρτυρίου του αποστόλου Θωμά[3177] στηρίζεται στον εικονογραφικό τύπο του μαρτυρίου του αγίου Δημητρίου, ακολουθώντας πρότυπο αντίστοιχο αυτού τοῦ ναού του Αγίου Νικολάου της Αρχόντισσας Θεολογίνας Καστοριάς[3178], ενώ παραπλήσια αποδίδεται στις προγενέστερες παραστάσεις των Ι.Μ. Δοχειαρίου[3179] και Δουσίκου[3180]. Ο Σίμων εικονίζεται επάνω σε σταυρό, ένας δήμιος του καρφώνει τα πόδια, ενώ τρεις άλλοι παρακολουθούν[3181]. Η σπάνια αυτή παράσταση έλκει την καταγωγή από την αντίστοιχη απεικόνιση στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών[3182] και στον Άγιο Νικόλαο της Αρχόντισσας Θεολογίνας Καστοριάς[3183]. Ο Ευαγγελιστής Μάρκος αποδίδεται πεσμένος στο έδαφος και δεμένος με σχοινί από όπου τον σέρνει ένας δήμιος, ενώ άλλοι δύο τον μαστιγώνουν[3184]. Παρά την ύπαρξη αρκετών προγενέστερων παραπλήσιων εικονογραφικά παραδειγμάτων[3185], η απεικόνιση των δημίων που μαστιγώνουν τον απόστολο συνδέουν τη σκηνή με αυτήν του Αγίου Νικολάου της αρχόντισσας Θεολογίνας Καστοριάς[3186]. Στην επόμενη σκηνή ιστορείται η Μετάσταση του ευαγγελιστή Ιωάννη[3187]. Η απεικόνιση του άδειου τάφου και δύο μορφών που τον παρατηρούν αλλά και του αποστόλου εντός δόξας, που κρατούν άγγελοι, συνδέει την παράστασή μας με αυτές του παρεκκλησίου της Μαυριώτισσας Καστοριάς[3188] και του ναού της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Αγιάς[3189]. Ο απόστολος Ανδρέας (εικ. 316) εικονίζεται σταυρωμένος επάνω σε δέντρο, ενώ ένας δήμιος του καρφώνει τα πόδια και άλλοι δύο παρακολουθούν[3190]. Ο εικονογραφικός τύπος της παράστασης έλκει την καταγωγή από τις αντίστοιχες σκηνές των Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου[3191] και Βαρλαάμ[3192],

---

[3174] Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., ό.π., 56, πίν. 16.

[3175] Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 156.

[3176] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 150 - 151, πίν. 70β.

[3177] Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, 56, πίν. 16.

[3178] Παϊσίδου Μ., ό.π., 155, πίν. 73α.

[3179] Millet G., Athos, πίν. 234.2.

[3180] Αδημοσίευτη παράσταση.

[3181] Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., ό.π., 57, πίν. 17.

[3182] Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 303.

[3183] Παϊσίδου Μ., ό.π., 154, πίν. 72β.

[3184] Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., ό.π., 57, πίν. 17.

[3185] Για παράδειγμα, στις Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 171), Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 302) και Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 409 κ.ε., πίν. 157, όπου αναφορά και σε άλλες παρόμοιες παραστάσεις).

[3186] Παϊσίδου Μ., ό.π., 155, 73α.

[3187] Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., ό.π., 57, πίν. 17.

[3188] Γούναρης Γ, Μαυριώτισσα, 60 - 61, πίν. 29β.

[3189] Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., ό.π., 127, πίν. 2.

[3190] Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., ό.π. 57, πίν. 18.

[3191] Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., ό.π., εικ. σελ. 173.

[3192] Χατζούλη Γ., ό.π., 286 κ.ε., πίν. 166, 167.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

καθώς και του ναού του Αγίου Νικολάου της αρχόντισσας Θεολογίνας Καστοριάς[3193]. Η Αποτομή του Παύλου (εικ. 316) αποδίδεται σε υπαίθριο χώρο[3194]. Το ακέφαλο σώμα του Αποστόλου είναι πεσμένο στο έδαφος και ο δήμιος, που συνοδεύεται από δύο στρατιώτες, τοποθετεί το ξίφος στη θήκη. Η απεικόνιση της στιγμής μετά τον αποκεφαλισμό απαντάται στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών[3195], στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας, στο ναό των Εισοδίων της Θεοτόκου «του Τσιατσαπά» Καστοριάς[3196] και στη Μεταμόρφωση του Σωτήρος Αγιάς[3197]. Τελευταίο εικονίζεται το μαρτύριο του Πέτρου (εικ. 316), ο οποίος αποδίδεται προσηλωμένος σε ανάποδο σταυρό, ενώ δύο δήμιοι του καρφώνουν τα χέρια και ένας τα πόδια[3198]. Παρόλο που ο εικονογραφικός τύπος του μαρτυρίου απαντά αρκετά συχνά, η απεικόνιση των τεσσάρων στρατιωτών που ασχολούνται με το κάρφωμα του σώματος του αποστόλου, συνδέει την παράστασή μας με αυτήν του ναού των Εισοδίων «του Τσιατσαπά» Καστοριάς[3199].

Με εξαίρεση την απεικόνιση των μαρτυρίων των Αποστόλων και ορισμένων άλλων σκηνών (Βρεφοκρατούσα Παναγία στην κόγχη του Ιερού, Σταύρωση), οι υπόλοιπες παραστάσεις αποδίδονται με εικονογραφικούς τύπους παρόμοιους αυτών του Αγίου Γεωργίου Αγιάς και της Ι.Μ. Δρακότρυπας. Επίσης, τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά του διάκοσμου δε διαφοροποιούνται από αυτά της Ι.Μ. Δρακότρυπας, με αποτέλεσμα να οδηγούμαστε στο συμπέρασμα ότι η τοιχογράφηση του ναού αποτελεί έργο του Θεοδώρου Ιερέως.

Με τη ζωγραφική του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης συνδέεται η τοιχογράφηση του ναού του **Αγίου Γεωργίου Λεύκης Καρδίτσας**. Πρόκειται για τρίκλιτη βασιλική με ελαφρώς υπερυψωμένο νάρθηκα - γυναικωνίτη. Η ανέγερσή του ανάγεται στον 17ο τουλάχιστον αιώνα[3200], αλλά υπέστη ριζική ανακαίνιση ή αναστήλωση στα μέσα του 18ου αιώνα, όπως έμμεσα μαρτυρούν ο τοιχογραφικός διάκοσμος, το τέμπλο που κατασκευάστηκε το 1754 και οι φορητές εικόνες που φέρουν την ίδια χρονολογία. Καθώς η κτητορική επιγραφή έχει απολεπιστεί οι μόνες χρονολογήσεις είναι οι προαναφερθείσες, ενώ την μόνη άμεση γραπτή μαρτυρία από την περίοδο της διακόσμησης αποτελεί η αναγραφή στην πρόθεση, στο βόρειο τοίχο του Ιερού, του ονόματος «ΘΕΟΔΩΡΟΥ ΙΕΡΕΩΣ»[3201].

Στο Ιερό, εκτός των συνήθων παραστάσεων Ευχαριστιακού περιεχομένου ιστορούνται, επίσης, ο ύμνος Άξιον Εστίν[3202], παραβολές, όπως αυτή του Ασώτου Υιού[3203] και σκηνές του Θεομητορι-

---

[3193] Παϊσίδου Μ., ό.π., 152, πίν. 70γ.

[3194] Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, 57, πίν. 18.

[3195] Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 297.

[3196] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 151 - 152, 154, πίν. 71α και 72α αντίστοιχα.

[3197] Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., ό.π., 127, πίν. 2.

[3198] Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., ό.π., 57, πίν. 18.

[3199] Παϊσίδου Μ., ό.π., 156, πίν. 6β.

[3200] Κατά τη διάρκεια αναστήλωσης και συντήρησης του μνημείου από την 7η Ε.Β.Α. βρέθηκαν σπαράγματα τοιχογραφιών που χρονολογούνται στον 17ο αιώνα.

[3201] Δεριζιώτης Λ., Ο ιερός ναός, 69, πίν. 3.

[3202] Ό.π., πίν. 7 - 11.

[3203] Πρβλ. την σπάνια απαντώμενη εικονογράφηση της παραβολής στο Humor (Henry P., Moldavie du Nord, πίν. XLIII), στον Άγιο Νικόλαο στην Curtea de Arges (Biserica - Domneasca) (Tafrali A., Curtea de Arges, πίν. LII. 1 - 2), στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 206), στο παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου της Ι.Μ. Διονυσίου (1609) (Βαφειάδης Κ., Ο ζωγραφικός διάκοσμος, 49 - 51, πίν. 9) και στην φορητή εικόνα του Ελληνικού

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

κού κύκλου (εικ. 317 - 318). Στον κυρίως ναό, εκτός του Δωδεκαόρτου και των Παθών (εικ. 319 - 321), εικονίζονται θαύματα του Χριστού, μαρτύρια αγίων, εκτενής κύκλος μαρτυρίων του αγίου Γεωργίου και θαύματα των Αρχαγγέλων. Στον νάρθηκα, απεικονίζονται η Ιστορία των Πρωτοπλάστων και των Άβελ και Κάϊν (εικ. 322), η Δευτέρα Παρουσία, η Βρεφοκτονία, μαρτύρια αγίων, ο Θάνατος (εικ. 323), ο Τροχός της Ζωής (εικ. 324) και, μεταξύ των ολόσωμων αγίων, η έφιππη μορφή του Μεγάλου Αλεξάνδρου (εικ. 325).

Αρκετές από τις ήδη αναφερθείσες παραστάσεις του διάκοσμου απαντούν με παρόμοιο εικονογραφικό τύπο στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς και στην Ι.Μ. Αγίας Τριάδος Δρακότρυπας. Για παράδειγμα, μπορούμε εδώ να αναφέρουμε τον κύκλο του Δωδεκαόρτου, τα θαύματα του Χριστού, ορισμένες από τις παραβολές (Άφρονος Πλουσίου) αλλά και τα μαρτύρια των αγίων. Επίσης, η απεικόνιση των μαρτυρίων του αγίου Γεωργίου συνδέεται εικονογραφικά με την αντίστοιχη στο ναό του Αγίου Γεωργίου Αγιάς, όπου θα πρέπει να αναζητηθεί και το πρότυπο της σύνθεσης στην κόγχη του Ιερού, της Λειτουργίας των Αγγέλων[3204] αλλά και της απεικόνισης του ύμνου Άξιον Εστίν. Με έναν άλλο ναό, τον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης, συνδέονται οι εικονογραφήσεις της Δευτέρας Παρουσίας, της Ιστορίας των Πρωτοπλάστων και των Κάϊν και Άβελ, αλλά και σκηνές του Βίου της Παναγίας, όπως για παράδειγμα, η Άρνηση των Προσφορών, η Ευλογία των Ιερέων (εικ. 318) και η Κοίμηση.

Ορισμένες από τις παραστάσεις του νάρθηκα (Θάνατος, Τροχός, Μέγας Αλέξανδρος) όχι μόνο απεικονίζονται για πρώτη φορά στα πλαίσια του Εργαστηρίου της Αγιάς, αλλά επιπλέον αποτελούν ένα νοηματικό σύνολο που προσδίδει μία ιδιαιτερότητα στο εικονογραφικό πρόγραμμα, σχετική με το νόημα της ζωής, της κοσμικής ζωής για τη συγκεκριμένη ομάδα των πιστών[3205]. Ο Θάνατος (εικ. 323), εικονίζεται στο εσωράχιο της εισόδου από τον κυρίως ναό στο νάρθηκα. Πρόκειται για μία μετωπική, ολόσωμη και αποστεωμένη μορφή που κρατά στο δεξιό χέρι το δρέπανο και στο άλλο ένα κύπελλο[3206]. Η απεικόνιση αυτή δεν είναι συχνή σε ενοριακούς ναούς της περιοχής, παρόλο που είναι γνωστές οι παραστάσεις στην Κοίμηση Καλαμπάκας[3207] αλλά και στο παρεκκλήσιο (1673) της Ι.Μ. Αγίου Παντελεήμονα Αγιάς[3208]. Ο Τροχός της Ζωής (εικ. 324) βρίσκεται στην ανατολική απόληξη του βόρειου τοίχου, δίπλα στην παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας. Ο εικονογραφικός τύπος της σκηνής[3209], με τη νεανική μορφή (γυναίκα;) που γνέθει στο κέντρο του τροχού, την απουσία των ζωδίων και των εποχών, την παρουσία της εστεμμένης

Ινστιτούτου της Βενετίας (17ος αι.) (Chatzidakis M., Icones, 103, πίν. 51, εικ. 72). Θα πρέπει να σημειωθεί ότι παρά τις εικονογραφικές διαφορές, η τοποθέτηση της παραβολής στο χώρο του Ιερού απαντά προηγουμένως μόνο στο παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου της Ι.Μ. Αγίου Διονυσίου.

[3204] Παρόμοια εικονίζεται η σκηνή στις Ι.Μ. Σπηλιάς και Δροσάτου, καθώς και στο παρεκκλήσιο του Αγίου Αντωνίου της Ι.Μ. Αγίου Αθανασίου Τσαριτσάνης.

[3205] Πρβλ. την αντίστοιχη διδακτικού περιεχομένου εικονογράφηση στην δυτική πρόσοψη του καθολικού της Ι.Μ. Ρεντίνας η οποία, όμως, αναφέρεται κυρίως στην μοναστική ζωή. Για το θέμα αυτό βλ. παρακάτω, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[3206] Αντωνόπουλος Η., Τροχών κυλίσματα, υποσημ. 67. Για τα φερόμενα εργαλεία του Θανάτου (δρεπάνι - ξίφος), ό.π., 33, υποσ. 46, με σχετική βιβλιογραφία. Επίσης, βλ. Σοφιανός Δ., Διήγησις Βέφα και Μιχρής, 52 - 54, όπου παράθεση στιχουργημάτων της μεταβυζαντινής ποίησης με ανάλογη περιγραφή του Θανάτου.

[3207] Αδημοσίευτη παράσταση.

[3208] Koumoulides J. - Walter C., The Monastery of Saint Panteleimon, πίν. 11.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

μορφής του Κόσμου[3210] αλλά και την αντίθετη με τους δείκτες του ρολογιού τροχιά, δημιουργεί ένα σύνολο μη απαντώμενο σε άλλες γνωστές εντοίχιες απεικονίσεις του θέματος[3211]. Το πιθανό πρότυπο της παράστασής μας θα μπορούσε να αναζητηθεί σε μικρογραφία του κώδικα 2174 της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος (1674 - 1680)[3212].

Τέλος, η εστεμμένη ανδρική νεανική έφιππη μορφή, δίπλα στη δυτική είσοδο του νάρθηκα (εικ. 325), δε φέρει κάποια επιγραφή που να την ταυτίζει, αλλά ούτε φωτοστέφανο. Το στοιχείο που μας οδηγεί στην ταύτισή της είναι η απεικόνιση του αλόγου με κέρατα. Γνωρίζοντας ότι το μοναδικό άλογο που εικονίστηκε με κέρατα στην αρχαία ελληνική και βυζαντινή τέχνη είναι ο Βουκεφάλας[3213], και σε συνδυασμό με την απουσία φωτοστεφάνου από τη νεανική ανδρική μορφή, οδηγούμαστε στο συμπέρασμα ότι πρόκειται για το Μέγα Αλέξανδρο. Η παράσταση αυτή αποτελεί ένα εικονογραφικό **unicum**, καθώς ο θρύλος του Μεγάλου Αλεξάνδρου ήταν μεν ευρέως διαδεδομένος στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή εποχή, και αντίστοιχα εικονίστηκε σε διάφορες εκφάνσεις της τέχνης[3214], αλλά ουδέποτε στο εσωτερικό ναού ως μεμονωμένη απεικόνιση[3215]. Η παρουσία του εδώ, εκ πρώτης όψεως ανεξήγητη, πιστεύουμε ότι θα μπορούσε να ερμηνευτεί εντός του διδακτικού πλαισίου των παραστάσεων, σε συνδυασμό με τη Δευτέρα Παρουσία και τον Τροχό της Ζωής, καθώς ο Θάνατος αποτελεί τον ενδιάμεσο σταθμό ανάμεσα στον εν δόξη Αλέξανδρο και την απεικόνιση του Αββά Σισώη μπροστά στον τάφο του, στον κυρίως ναό (δόξα - θάνατος - τάφος). Επιπλέον ο Θάνατος υπενθυμίζει το νόημα του Τροχού της Ζωής αλλά και την επερχόμενη Μέλλουσα Κρίση.

Η εικονογραφική απόδοση των σκηνών του μνημείου δε διαφοροποιείται από τα υπόλοιπα έργα του Εργαστηρίου. Από τεχνοτροπικής άποψης, όμως, εντοπίζεται η παρουσία δύο ζωγράφων. Ο πρώτος, εργάζεται κυρίως στο χώρο του Ιερού στους ένθρονους αγίους του κυρίως ναού και στο κεντρικό κλίτος. Χαρακτηρίζεται δε για την έντονη μικρογραφική και κοσμητική διάθεση των συνθέσεων, αλλά και από την κυριαρχία των οικοδομημάτων σε αυτές, και μπορεί να συνδεθεί με τον ζωγράφο του κυρίως ναού του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης. Ο δεύτερος εργάζεται στον υπόλοιπο χώρο του κυρίως ναού και στο νάρθηκα, και καθώς στο έργο του συναντούμε όλα τα χαρακτηριστικά του διάκοσμου των Αγίων Αποστόλων Αγιάς και της Ι.Μ. Δρακότρυπας, οδηγούμαστε στο συμπέρασμα ότι πρόκειται για το Θεόδωρο Ιερέα. Άλλωστε η αναγραφή του ονόματός του στην πρόθεση αποτελεί ένα επιπλέον ενισχυτικό στοιχείο. Η παρουσία δε του ανώνυμου συν-

---

[3209] Για μία αναλυτική περιγραφή του Τροχού βλ. Αντωνόπουλος Η., ό.π., υποσ. 67.

[3210] Τα ζώδια και οι προσωποποιήσεις των εποχών αποτελούν εικονογραφικά στοιχεία που απαντούν ξεχωριστά ή από κοινού στις περισσότερες των εντοίχιων απεικονίσεων του Τροχού της Ζωής. Για τα στοιχεία αυτά βλ. Αντωνόπουλος Η., ό.π., 25 κ.ε.

[3211] Για την εικονογραφική απόδοση του τροχού και τα νοήματα που περιέχει βλ. Αντωνόπουλος Η., Στροφάδες κέλευθοι, 61 κ.ε.,του ιδίου, Τροχών κυλίσματα,17 κ.ε, όπου και παρουσίαση διαφόρων εντοίχιων και μη παραστάσεων.

[3212] Αντωνόπουλος Η., Τροχών κυλίσματα, 30 κ.ε., πίν. 7.

[3213] Anderson A., Bucephalas, 1 κ.ε., με παράθεση πηγών και σχετική βιβλιογραφία. Για την βυζαντινή εποχή βλ. Ξυγγόπουλος Α., Ο Μέγας Αλέξανδρος, 267 - 272, πίν. 1.

[3214] Gleixner H., Alexander der Grobe, 98 - 99, με παραδείγματα της βυζαντινής περιόδου και αντίστοιχη βιβλιογραφία, Chatzidakis - Bacharas Th., Hosios Lukas, 59, ειδικά για σκηνές Αναλήψεως. Επίσης, βλ. την εικονογράφηση του μυθιστορήματος του Μεγάλου Αλεξάνδρου (Ξυγγόπουλος Α., Αι μικρογραφίαι, 11 κ.ε.).

[3215] Από τη θέση αυτή εξαιρούνται οι απεικονίσεις του Μεγάλου Αλεξάνδρου στο πλαίσιο την Δευτέρας Παρουσίας (Garidis M., Jugement Dernier, 96) και στην ιστορία της ανεύρεσης του τάφου του από τον αββά Σισώη.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

εργάτη του επιβεβαιώνεται και από το γεγονός της απόξεσης ενός ονόματος, πρίν από αυτό του Θεοδώρου στο χώρο αναγραφής τους[3216].

Ο επόμενος χρονολογημένος τοιχογραφικός διάκοσμος εντοπίζεται στην **Ι.Μ. Οικονομείου**[3217] κοντά στο Στόμιο Λάρισας, σε τρία προσαρτημένα στο καθολικό παρεκκλήσια[3218]. Η μόνη πληροφορία που υπάρχει για τη χρονολόγηση των τοιχογραφιών στα 1758 προέρχεται από τον Ουσπένσκι, ο οποίος αναφέρει ότι διάβασε την κτητορική επιγραφή ιστόρησης του καθολικού[3219]. Από αυτό οδηγούμαστε στην υπόθεση της χρονολόγησης του διάκοσμου των παρεκκλησίων στην ίδια χρονιά, καθώς συμπίπτει με την περίοδο ακμής του «Εργαστηρίου της Αγιάς», στο οποίο και εντάσσονται.

Στο βορειοδυτικό παρεκκλήσιο διατηρείται μέρος του διάκοσμου του θόλου και τμήμα του αρχικά εκτεταμένου Βίου του αγίου Νικολάου (εικ. 326). Στο βορειοανατολικό, τέλος, σώζεται μόνο μέρος του Οράματος του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας και ένας αδιάγνωστος άγιος, ενώ στο νοτιοανατολικό, μέρος του διάκοσμου του θόλου, όπου ο Χριστός Εμμανουήλ (εικ. 326), η σκηνή του Αναπεσόντος Χριστού και δύο παραστάσεις θαυμάτων. Παρά δε την απουσία ικανού αριθμού σκηνών αλλά και της μέτριας διατήρησης των τοιχογραφιών, εμφανής είναι η σχέση τους με προγενέστερες του Εργαστηρίου της Αγιάς. Οι σωζόμενες παραστάσεις του Βίου του αγίου Νικολάου έλκουν την καταγωγή από τις αντίστοιχες του ναού του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης, ενώ η μορφή του Παντοκράτορα, στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου, καθώς και του Μεγάλης Βουλής Αγγέλου αλλά και του Οράματος του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας στο βορειοανατολικό παρεκκλήσιο, εικονογραφικά ακολουθούν πρότυπα αντίστοιχα της Ι.Μ. Δρακότρυπας. Η λεπτότητα των μορφών με τα αδρά χαρακτηριστικά, το σκούρο προπλασμό και την επιλεκτική χρήση των φώτων αλλά και η γενική εικόνα του σωζόμενου διάκοσμου μαρτυρούν έναν αξιόλογο ζωγράφο, ο οποίος καλλιτεχνικά βρίσκεται πολύ κοντά στον Θεόδωρο Ιερέα.

Το παρεκκλήσιο του **Αγίου Διονυσίου του εν Ολύμπῳ** στο ναό του Αγίου Γεωργίου Λιτοχώρου Πιερίας ανηγέρθηκε, σύμφωνα με κτητορική επιγραφή, το 1762, χρονιά κατά την οποία θα πρέπει να τοποθετηθεί και η τοιχογράφησή του[3220]. Το εικονογραφικό πρόγραμμα περιορίζεται στην ιστόρηση, κυρίως, του Βίου του αγίου Διονυσίου του εν Ολύμπῳ[3221] (εικ. 329) η οποία, εξ'όσων γνωρίζουμε δεν απαντά σε άλλο εντοίχιο ή φορητό έργο.

Τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά του διάκοσμου εντάσσουν τον άγνωστο ζωγράφο στο Εργαστήριο της Αγιάς, χωρίς, όμως, να είναι δυνατός ο συσχετισμός του με κάποιο άλλο γνωστό εντοίχιο έργο, παρά τα κοινά στοιχεία με τη ζωγραφική του Θεοδώρου Ιερέως.

[3216] Ο Δεριζιώτης (Ο ιερός ναός, 69 κ.ε.) αποδίδει στον Θεόδωρο ιερέα την τοιχογράφηση ολόκληρου του ναού.

[3217] Για την Ι.Μ. Οικονομείου βλ. Σωτηρίου Γ., Βυζαντινά μνημεία, 349 κ.ε., Παπαδημητρίου Ν., Η Επισκοπή Πλαταμώνος, 148 κ.ε.

[3218] Το καθολικό έχει καταπέσει. Η καταστροφή αυτή σε συνδυασμό με την παλαιότερα χρόνια εγκατάλειψη της μονής οδήγησε, μεταξύ των άλλων, στην απουσία κάθε πληροφορίας για το που τιμώνται τα παρεκκλήσια αυτά. Μόνο για το βορειοδυτικό μπορούμε να υποθέσουμε ότι τιμώνταν στο όνομα του αγίου Νικολάου, καθώς σώζεται μέρος της εικονογράφησης του Βίου του.

[3219] Ουσπένσκι Π., Στο βυζαντινό μοναστήρι, 56, Παπαδημητρίου Ν., Η Επισκοπή Πλαταμώνος, 153.

[3220] Τσιούμη Χ., Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, 284.

[3221] Για μία αναλυτική περιγραφή του εικονογραφικού προγράμματος του παρεκκλησίου βλ. Τσιούμη Χρ., ό.π., 284 κ.ε.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Το τελευταίο χρονικά γνωστό μνημείο που εντάσσεται στο εξεταζόμενο εργαστήριο είναι το καθολικό της **Ι.Μ. Εισοδίων της Θεοτόκου Μεταξοχωρίου Αγιάς**[3222], που τοιχογραφήθηκε, σύμφωνα με την κτητορική επιγραφή, το 1797 από δύο ζωγράφους καταγώμενους από τη Σελινίτζα (σημ. Ανατολή) Αγιάς, εκ των οποίων γνωρίζουμε το όνομα του ενός (Κωνσταντίνος).

Το εικονογραφικό πρόγραμμα στο ιερό φέρει τις συνήθεις παραστάσεις Ευχαριστιακού περιεχομένου και στον υπόλοιπο ναό περιορίζεται στο Χριστολογικό κύκλο (κυρίως ναός) (εικ. 330) και στην απεικόνιση του Ακαθίστου Ύμνου (νάρθηκας). Το σύνηθες, όμως, αυτό και σχετικά περιορισμένο εικονογραφικό πρόγραμμα περιέχει τη μορφή του νεομάρτυρα Κοσμά του Αιτωλού (εικ. 331), γεγονός που αποκτά ιδιαίτερη σημασία, αν υπολογιστεί ότι αποτελεί ουσιαστικά την παλαιότερη γνωστή χρονολογημένη απεικόνιση του αγίου, δεκαοχτώ μόλις χρόνια από το θάνατό του († 1779)[3223]. Ωστόσο, ο εικονογραφικός τύπος του αγίου διαφοροποιείται από την πλειοψηφία των απεικονίσεών του[3224] ως προς την κάλυψη της κεφαλής του με καλυμαύχι[3225], ενώ και τα προσωπογραφικά του χαρακτηριστικά είναι σχηματοποιημένα, στοιχείο που μας οδηγεί στην υπόθεση της χρήσης κοινού ανθιβόλου με άλλες μορφές του ναού και όχι προτύπου σχετικού με το νεομάρτυρα.

Οι εικονογραφικοί τύποι των παραστάσεων δε διαφέρουν από τους χρησιμοποιούμενους σε παλαιότερα έργα του Εργαστηρίου, όπως παρατηρούμε, για παράδειγμα, στη σύνθεση του τεταρτοσφαιρίου της αψίδας του Ιερού, που απαντά στον Άγιο Γεώργιο Αγιάς και στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης, στην Κρίση των Αρχιερέων, στην Απόνιψη του Πιλάτου, στη Μαστίγωση, στον Ελκόμενο και στη Σταύρωση (εικ. 330).

Τα τριάντα χρόνια που μεσολαβούν μεταξύ των τελευταίων χρονολογημένων τοιχογραφικών διάκοσμων του Εργαστηρίου της Αγιάς (παρεκκλήσιο Αγίου Διονυσίου του εν Ολύμπῳ) και του μνημείου μας είναι εμφανή στην ποιότητα του έργου των δύο ζωγράφων. Η τυποποίηση μέσω κοινού ανθιβόλου στην απόδοση των μορφών, η αδεξιότητα στην απεικόνιση των σωμάτων και τα επιμέρους χαρακτηριστικά του διάκοσμου, που έχουν αμβλυνθεί σε σχέση με προηγούμενα έργα, μαρτυρούν ζωγράφους εμπειροτεχνικού επιπέδου, οι οποίοι ουσιαστικά και μηχανικά αντιγράφουν τα πρότυπά τους με έναν τρόπο επίπεδο. Το μνημείο δε αυτό, με τη μέχρι σήμερα έρευνα σηματοδοτεί και χρονολογεί το τέλος του Εργαστηρίου της Αγιάς.

ii. Η θέση του Θεοδώρου Ιερέως στο Εργαστήριο της Αγιάς.

Η εύπορη, κατά την εξεταζόμενη περίοδο Αγιά[3226], αποτέλεσε το κέντρο του Εργαστηρίου αυτου, καθώς σχεδόν όλοι οι γνωστοί στην έρευνα ζωγράφοι κατάγονται από αυτήν και την περιοχής της. Η ανάπτυξη του εμπορίου της, η εσωτερική μετανάστευση κατοίκων της Μακεδονίας και

[3222] Το καθολικό, αρχιτεκτονικά, ανήκει στον τύπο της τρίκλιτης βασιλικής με υπερυψωμένο νάρθηκα.

[3223] Για τον άγιο Κοσμά τον Αιτωλό βλ. Γαρίδης Μ. - Παλιούρας Α., Εικονογραφία Νεομαρτύρων, 192 κ.ε., με παλαιότερη βιβλιογραφία.

[3224] Για απεικονίσεις του αγίου βλ. βλ. Γαρίδης Μ. - Παλιούρας Α., ό.π., 192 κ.ε., εικ. Β', Η', πίν. 24, Παλιούρας Α., Η αληθινή προσωπογραφία, 381, 277 κ.ε., πίν. 1.

[3225] Για το καλυμαύχι βλ. Ριζοπούλου - Ηγουμενίδου Ε., Η αστική ενδυμασία, 142 - 143.

[3226] Για την ιστορία της Αγιάς κατά την περίοδο της Τουρκοκρατίας Βακαλόπουλος Α., Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 4, 528 - 531, βλ. Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, 16 κ.ε., με παλαιότερη βιβλιογραφία.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ιδίως της Βέροιας σε αυτήν[3227] και συγχρόνως η δραστηριότητα Αγιωτών στη Ρουμανία συνετέλεσε μεταξύ άλλων στο καταστάλαγμα στη θρησκευτική τέχνη της περιοχής, κατά τον εξεταζόμενο αιώνα, αισθητικών αντιλήψεων που μπορούν να χαρακτηριστούν από μία τάση ανανέωσης μέσω της συνδυαστικής χρήσης «παραδοσιακών» φορμών και «νεωτεριστικών» σχημάτων.

Η σύντομη παρουσίαση των εντοπισμένων εντοίχιων έργων που εντάσσονται στο Εργαστήριο της Αγιάς, σε συνδυασμό με την αντιπαραβολή των παραστάσεών τους με αυτές της Ι.Μ. Δρακότρυπας δείχνει όχι μόνο τη θέση του Θεοδώρου Ιερέως εντός αυτού, αλλά και τις καλλιτεχνικές καταβολές, ως σύνολο, των υπολοίπων ζωγράφων.

Οι εμφανείς εικονογραφικές επιρροές στο έργο τους και από τις δύο κυρίαρχες Σχολές του 16ου αιώνα, η σύνδεσή τους με τη ζωγραφική της Καστοριάς, δικαιολογούμενη από τα εντοίχια σύνολα των προηγούμενων αιώνων στην περιοχή, η ζωγραφική των οποίων σχετίζεται με αυτήν της Μακεδονίας[3228], η γνώση Επτανησιακών έργων τέχνης, η προέλευση των πρώτων τουλάχιστον εξ αυτών από τη Ρουμανία[3229] και τέλος η χρήση ορισμένων παλαιολόγειων εικονογραφικών θεμάτων, δημιουργούν ένα ιδιότυπο σύνολο με σαφώς αναγνωρίσιμα εικονογραφικά και τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά. Μάλιστα, εκτός των θεμάτων που προσγράφονται σε επιρροή του Ρουμανικού χώρου, όπως για παράδειγμα,το εικονογραφικό πρόγραμμα του τρούλλου των Ι.Μ. Σπηλιάς και Δροσάτου, οι προσχισματικοί Πάπες και η Παναγία Neopalimaja Cupina, ίσως αρκετά θέματα, που έλκουν την καταγωγή από την παράδοση της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος, να προέρχονται ως γνώση από τη Ρουμανική τέχνη, καθώς στα τέλη του 17ου και στις αρχές του 18ου αιώνα η Σχολή Brankoveanu στηρίζεται στην παράδοση της ζωγραφικής της Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών και του ρεύματος που αυτή εκφράζει[3230]. Ως προς το θεματολόγιό τους φαίνεται ότι αυτό είναι κοινό και αρκετές παραστάσεις στηρίζονται σε ανθίβολα παρόμοια ή παραπλήσια μεταξύ τους, στα οποία, συνήθως, το κεντρικό θέμα παραμένει το ίδιο, ενώ παραλλάσσει ανά ζωγράφο ο περιβάλλων χώρος και τα επιμέρους δευτερεύοντα χαρακτηριστικά.

Παρά, όμως, την κοινή καλλιτεχνική καταγωγή των ζωγράφων και τον κοινό, επίσης, χώρο στον οποίο κινούνται, οι επιμέρους τεχνοτροπικές, κυρίως, διαφοροποιήσεις στο έργο τους προσδιορίζουν δύο τουλάχιστον τάσεις εντός του Εργαστηρίου κατά τη διάρκεια των χρόνων της ακμής του (1734 - 1762). Η πρώτη εκφράζεται με τους διάκοσμους των Ι.Μ. Σπηλιάς και Δροσάτου, του κυρίως ναού του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης και του Αγίου Γεωργίου Λεύκης (συνεργάτης Θεοδώρου Ιερέως). Οι συγκεκριμένοι ζωγράφοι χαρακτηρίζονται για τη μικρογραφική και διακοσμητική διάθεση στην απόδοση επιμέρους στοιχείων της κάθε σύνθεσης και την προσθήκη με πιστότητα αλλά και προσαρμογή στο προσωπικό τους ύφος «νεωτεριστικών» εικονογραφικών θεμάτων, όπως η Λειτουργία των Αγγέλων του Δαμασκηνού, το εικονογραφικό πρόγραμμα του τρούλλου στις Ι.Μ. Σπηλιάς και Δροσάτου και ο ύμνος Άξιον Εστίν.

[3227] Χαρακτηριστικό είναι ότι στην περιοχή της Αγιάς εικονίζεται πολύ συχνά ο άγιος Αντώνιος ο εκ Βεροίας. Για τον Άγιο βλ. Χιονίδης Γ., Ιστορία της Βέροιας, 170, με παλαιότερη βιβλιογραφία.

[3228] Οι περισσότεροι ναοί είναι αδημοσίευτοι. Για ορισμένους από αυτούς βλ. Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, 34 κ.ε.

[3229] Από το Βουκουρέστι δηλώνουν την προέλευσή τους ο Παρ(θένιος;) με τους μαθητές του στην φορητή εικόνα στον Άγιο Γεώργιο Αγιάς (1734) και ο Θεόδωρος σε φορητή, επίσης, εικόνα στην Ι.Μ. Σπηλιάς.

[3230] Vasiliu A., Mural Painting, 3 κ.ε., της ιδίας, Brankovan Mural painting, 45 κ.ε. Επίσης, βλ. Δεληγιάννης Δ., Ρουμανία, 126 κ.ε.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Στη δεύτερη τάση εντάσσονται ο Άγιος Γεώργιος και οι Άγιοι Απόστολοι Αγιάς, η ζωγραφική των εξωτερικών όψεων του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης και το παρεκκλήσιο του Αγίου Αντωνίου της Ι.Μ. Αγίου Αθανασίου Τσαριτσάνης, η Ι.Μ. Δρακότρυπας, καθώς και μέρος του κυρίως ναού και ο νάρθηκας του Αγίου Γεωργίου Λεύκης. Η ζωγραφική των μνημείων αυτών μπορεί να χαρακτηριστεί ως συντηρητική σε σχέση με τα προηγούμενα, κυρίως ως προς τη χρήση λιγότερων διακοσμητικών μέσων και την έμφαση στο κυρίως γεγονός παρά στα περιβάλλοντα αυτό στοιχεία, πρόσωπα, οικοδομήματα και φυσικό τοπίο. Επίσης, τα νέα εικονογραφικά σχήματα προσαρμόζονται στη λιτότητα του συνόλου, όπως, για παράδειγμα παρατηρούμε με την αντιπαραβολή της απεικόνισης του ύμνου Άξιον Εστίν στο παρεκκλήσιο της Ι.Μ. Αγίου Αθανασίου Τσαριτσάνης και στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης, ενώ χαρακτηριστική είναι και η σύγκριση της εικονογράφισης της Γεννήσεως της Θεοτόκου στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης και στην Ι.Μ. Δρακότρυπας, όπου ενώ τα κύρια πρόσωπα δε διαφοροποιούνται ανάμεσα στις δύο παραστάσεις, ο περιβάλλων χώρος είναι εξαιρετικά λιτός και συμβατικός στο δεύτερο μνημείο σε σχέση με το πρώτο. Κύριος εκπρόσωπος αυτής της τάσης είναι ο Θεόδωρος Ιερέας καθώς τα περισσότερα από τα αναφερόμενα παραπάνω μνημεία αποδίδονται στον ίδιο. Παρά τη συνεργασία του με ζωγράφους περισσότερο δεκτικούς απ'ό,τι ο ίδιος σε θέματα ξένα στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή παράδοση, εμφανίζεται εξαιρετικά επιλεκτικός και εκλεκτικός στην επιλογή των εικονογραφικών θεμάτων και των εικονογραφικών τους τύπων του. Για παράδειγμα, ενώ στους μοναδικούς, εκτός της Ι.Μ. Δρακότρυπας, ναούς που φέρουν τρούλλο, όντας καθολικά μονών, εφαρμόζεται ένα όχι συχνό στη μεταβυζαντινή εποχή εικονογραφικό πρόγραμμα, ο ίδιος επιλέγει από αυτό την απεικόνιση μόνο λίγων προσχισματικών Παπών. Ωστόσο δε διστάζει να χρησιμοποιήσει ανθίβολα άλλων ζωγράφων, όπως για παράδειγμα παρατηρούμε στον Α΄ Οίκο του Ακαθίστου Ύμνου (Ευαγγελισμός στο φρέαρ), που παρόμοια απαντάται ως σκηνή του Θεομητορικού κύκλου στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης.

Στα σαφώς αναγνωρίσιμα έργα του Θεοδώρου παρατηρείται γνώση ενός ποικίλου και ιδιαίτερα πλούσιου θεματολογίου, μέσα από το οποίο αντλεί ανά περίσταση και πιθανώς και με τη συμβολή των χορηγών. Ως προς τους εικονογραφικούς τύπους των σκηνών αλλά και των μεμονωμένων μορφών δεν παρατηρείται κάποια διαφοροποίηση ανά διάκοσμο, παρά το πέρασμα αρκετών χρόνων από το πρώτο μνημείο (Άγιος Γεώργιος Αγιάς) μέχρι και το τελευταίο γνωστό (Ι.Μ. Δρακότρυπας). Η ίδια αυτή παρατήρηση ισχύει και για ορισμένες φορητές εικόνες που με ασφάλεια μπορούν να αποδοθούν στον Θεόδωρο Ιερέα, όπως οι πέντε προερχόμενες από τη μονή και φυλασσόμενες σήμερα στον ενοριακό ναό της Δρακότρυπας, οι δεσποτικές εικόνες των Αγίων Αποστόλων και η εικόνα του Ακαθίστου Ύμνου (1762) στο ναό του Αγίου Γεωργίου Αγιάς[3231]. Μάλιστα η τελευταία χρονολογεί τουλάχιστον μέχρι το 1762 τη δράση του ζωγράφου μας.

Επίσης, η επιρροή του έργου του είναι εμφανής στο παρεκκλήσιο του Αγίου Αντωνίου της Ι.Μ. Αγίου Αθανασίου Τσαριτσάνης, στο παρεκκλήσιο του Αγίου Διονυσίου του εν Ολύμπῳ στο ναό του Αγίου Γεωργίου Λιτοχώρου αλλά και στο διάκοσμο των παρεκκλησίων του καθολικού της Ι.Μ. Οικονομείου. Ωστόσο, η συνεχιζόμενη έρευνα στην περιοχή της Θεσσαλίας και σε άλλες

[3231] Οι φορητές αυτές εικόνες, που είναι αδημοσίευτες, δεν φέρουν κάποια επιγραφή που να προσδιορίζει τον ζωγράφο εκτός από αυτήν του Αγίου Γεωργίου Αγιάς που φέρει τη χρονολογία 1762. Τα εικονογραφικά, όμως, και τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά τους οδηγούν με ασφάλεια στην απόδοσή τους στον Θεόδωρο Ιερέα.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

περιοχές, ίσως στο μέλλον εντοπίσει και άλλα μνημεία, είτε του ζωγράφου μας είτε άλλων ομότεχνών του, τα οποία θα συμβάλλουν στην καλύτερη κατανόηση και εξελικτική πορεία του Εργαστηρίου της Αγιάς.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΜΕΡΟΣ ΠΕΜΠΤΟ
ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΤΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΩΝ ΝΑΩΝ ΤΟΥ 18ου ΑΙΩΝΑ ΣΤΗΝ ΠΕΡΙΟΧΗ ΤΩΝ ΑΓΡΑΦΩΝ.

i. Η θρησκευτική ζωγραφική στο χώρο της Θεσσαλίας και στα Αγραφα κατά τους πρώτους αιώνες της μεταβυζαντινής εποχής (15ος - 17ος αι.).

Η εντοίχια ζωγραφική του Θεσσαλικού χώρου κατά τη βυζαντινή περίοδο εκπροσωπείται από ένα μικρό αριθμό μνημείων[3232], που στην πλειοψηφία τους δεν έχουν μελετηθεί[3233], με αποτέλεσμα να μην είναι δυνατή η ασφαλής εξαγωγή συμπερασμάτων ως προς τις επιρροές που άσκησε στην εξέλιξη της τοπικής, τουλάχιστον, τέχνης κατά τους αιώνες της Οθωμανικής κυριαρχίας. Στη μεταβυζαντινή εποχή, στον 15ο αιώνα, τοιχογραφείται το τότε καθολικό της Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου (1483), με σαφείς επιρροές του εργαστηρίου της Καστοριάς[3234]. Ειδικά, όμως, τον 16ο αιώνα[3235], η ανάπτυξη του μοναχισμού και η εδραίωση του ρόλου της εκκλησίας[3236] έχει ως αποτέλεσμα την ανέγερση και τοιχογράφηση πολλών καθολικών, όπως, στις Ι.Μ. Αναπαυσά[3237], Μεγάλου Μετέωρου (1552)[3238], Βαρλαάμ (1548, 1566)[3239], Δουσίκου (1557)[3240], Ρουσάνου (1561)[3241], και Κορώνας (1587)[3242] αλλά και μεγάλων ενοριακών ναών, όπως η Κοίμηση Καλαμπάκας[3243]. Στα περισσότερα από τα μνημεία αυτά εργάστηκαν ζωγράφοι της Κρητικής Σχολής (Θεοφάνης, Ζώρζης), στην Ι.Μ. Βαρλαάμ ο Φράγκος Κατελάνος (ναός) και οι αδελφοί Κονταρή (νάρθηκας), ενώ στην Κορώνα παρατηρείται μία σύζευξη ρευμάτων που οδήγησε στη δημιουργία ενός μεταβατικού έργου[3244]. Η εμφανής αυτή προτίμηση των ζωγράφων της Κρητικής Σχολής στα μεγάλα μοναστικά κέντρα της περιοχής εντοπίζεται και σε άλλα μικρότερα εικονογραφικά σύνολα, όπως στον Α-

---

[3232] Για τα βυζαντινά μνημεία της Θεσσαλίας βλ. Νικονάνος Ν., Βυζαντινοί ναοί, 15 κ.ε.

[3233] Subotic G., Les debuts, 291 κ.ε., Tsitouridou A., Les fresques, 863 κ.ε.

[3234] Georgitsoyianni E., Les peintures murales, 63 κ.ε., της ιδίας, Remarques, 431 κ.ε.

[3235] Η αναφορά των μνημείων είναι ενδεικτική και δεν αναφέρεται στο σύνολο αυτών στη Θεσσαλία (16ος - 17ος αι.), κάτι αδύνατο λόγω της πληθώρας των μνημείων, από τα οποία τα περισσότερα δεν έχουν μελετηθεί, αλλά και έξω από τους σκοπούς της παρούσας μελέτης.

[3236] Χατζηδάκης Μ., Έλληνες ζωγράφοι, 74 - 75, Πατρινέλης Χ., Ο Ελληνισμός, 34.

[3237] Chatzidakis M., Recherches, 311 - 352, Garidis M., La peinture murale, 137 κ.ε., Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο 244 - 245, Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, 31 κ.ε.

[3238] Garidis M., ό.π., 167 - 170, Σοφιανός Δ., Μετέωρα, 113 - 120, Νικονάνος Ν., Μετέωρα, 21 - 37, Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, 37 κ.ε., Δεριζιώτης Λ., Πρώτη «επίσκεψις», 413 κ.ε., με κατάλογο μνημείων της Θεσσαλίας που τοιχογραφήθηκαν τον 16ο αιώνα. Στον κατάλογο θα πρέπει να προστεθεί και ο ναός του Αγίου Νικολάου του Νέου («Κερασά») Αγιάς, ο οποίος, σύμφωνα με επιγραφή, τοιχογραφήθηκε το 1587.

[3239] Garidis M., ό.π., 184 - 185, Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 153 - 157, Σοφιανός Δ., ό.π., 22 - 28, Νικονάνος Ν., ό.π., 39 - 49, Semoglou A., Saint Nicolas, 129 - 130 (ναός), Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 55 κ.ε. (νάρθηκας).

[3240] Σαμπανίκου Ε., ό.π., 248 - 249, Δεριζιώτης Λ., ό.π.

[3241] Garidis M., ό.π., 170, Σοφιανός Δ., ό.π., 71 - 85, Νικονάνος Ν., ό.π., 67 - 71, Σαμπανίκου Ε., ό.π., 247, Δεριζιώτης Λ., ό.π.

[3242] Vitaliotis I., Saint Etienne, 413 - 417.

[3243] Σαμπανίκου Ε., ό.π., 237 κ.ε., με προγενέστερη βιβλιογραφία.

[3244] Vitaliotis I., ό.π., 413 κ.ε.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

γιο Νικόλαο Μεγαλοχωρίου (1566) [3245], στην Κοίμηση της Θεοτόκου στο Αρδάνι (β΄ μισό 16ου αι.)[3246] και στους Αγίους Αναργύρους Τρικάλων (1575)[3247].

Η επιλογή ζωγράφων που στην πλειοψηφία τους εντάσσονται στην Κρητική Σχολή απαντά, σύμφωνα με τα μέχρι σήμερα δεδομένα στην περιοχή της Δυτικής Θεσσαλίας, καθώς σε μνημεία της Ανατολικής εντοπίζεται η παρουσία ζωγράφων που προέρχονται, αν δεν έχουν απλώς μαθητεύσει, από το χώρο της Μακεδονίας[3248].

Από τις αρχές ήδη του 17ου αιώνα παρατηρείται προσέλευση και επιλογή ζωγράφων με διάφορες καλλιτεχνικές καταβολές. Χαρακτηριστικά, μπορούμε να αναφέρουμε τη διακόσμηση του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ (1625) αλλά και άλλων τοιχογραφικών διακόσμων στη Δυτική Θεσσαλία από ζωγράφους που ακολουθούν την παράδοση της Κρητικής Σχολής[3249]. Τα μνημεία, όμως, αυτά είναι περιορισμένα σε αριθμό σε σχέση με αυτά στα οποία παρατηρείται επιρροή της παράδοσης της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος, όπως, για παράδειγμα, στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης (1615)[3250], στο παλαιό καθολικό της Ι.Μ. Κορμπόβου[3251], στις Ι.Μ. Φλαμουρίου (μετά το 1640) και Μεταμορφώσεως Ζαγοράς Πηλίου (1666)[3252], αλλά και στο νάρθηκα του καθολικού της Ι.Μ. Αγίας Τριάδος Μετεώρων (1692)[3253], οι ζωγράφοι του οποίου δημιούργησαν ένα ενδιαφέρον σύνολο στηριζόμενοι στη ζωγραφική του καθολικού της Ι.Μ. Βαρλαάμ. Τέλος, την ίδια εποχή παρατηρείται μία προτίμηση ζωγράφων που προέρχονται από το χώρο της Μακεδονίας και είναι φορείς ενός «αντικλασικού ρεύματος»[3254], όπως, για παράδειγμα παρατηρούμε στους διάκοσμους των καθολικών των Ι.Μ. Βυτουμά (1600)[3255] και Αγίου Στεφάνου

[3245] Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 252 - 254, Vitaliotis I., Saint Etienne, 408 - 411.

[3246] Σαμπανίκου Ε., ό.π., 255 - 256.

[3247] Ό.π., 258 - 259, Vitaliotis I., Saint Etienne, 411 - 413.

[3248] Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Αγίου Νικολάου του Νέου («Κερασά») Αγιάς (1587), από τη ζωγραφική του οποίου αβίαστα προκύπτει η μαθητεία ή η προέλευση του ζωγράφου από την Δυτική Μακεδονία. Το μνημείο είναι αδημοσίευτο.

[3249] Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 47 κ.ε., της ιδίας, Τεχνοτροπικές τάσεις, 145 κ.ε., με αναφορά και σε άλλα Θεσσαλικά μνημεία του 17ου αιώνα που ακολουθούν την παράδοση της κρητικής Σχολής.

[3250] Φλώρου Κ., Ο ζωγραφικός διάκοσμος, 12 κ.ε.

[3251] Αδημοσίευτο μνημείο.

[3252] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 384 - 385.

[3253] Ό.π., 402.

[3254] Ο όρος «αντικλασικό ρεύμα» έχει χρησιμοποιηθεί για να προσδιορίσει, τουλάχιστον σε πρώτη φάση, μία ομάδα εντοίχιων, κυρίως, συνόλων που απέχουν από τις κατακτήσεις και την παράδοση των δύο κυρίαρχων Σχολών του 16ου αιώνα και κυρίως επηρεάζονται από την τέχνη της Ύστερης βυζαντινής περιόδου στο χώρο της Μακεδονίας. Η ένταξη των αναφερόμενων στο κυρίως κείμενο μνημείων στην τάση αυτή οφείλεται στους μελετητές αυτών, καθώς προσωπικά θεωρούμε ότι ο όρος «αντικλασικό ρεύμα» δεν μπορεί να προσδιορίσει με ακρίβεια και να ομαδοποιήσει τα μνημεία αυτά όντας πρωθύστερος. Για το θέμα βλ. Chatzidakis M., Classicisme et tendances populaires, 153 κ.ε., Vitaliotis I., ό.π., 397 κ.ε. και Σδρόλια Στ., ό.π., 407, όπου χρησιμοποιεί μεν τον όρο αλλά με επιφύλαξη.

[3255] Vitaliotis I., ό.π., 417 - 424, Τριβυζά Ε. - Στ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 117 κ.ε.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

(αρχές 17ου αι.) Μετεώρων[3256] και των ναών του Αγίου Βησσαρίωνος και Αγίου Δημητρίου Δομένικου Ελασσόνας[3257].

Την ίδια περίοδο, στα Άγραφα, η ζωγραφική της Ι.Μ. Κορώνας αλλά και του Δροσινού Ιερέως[3258] επηρέασαν σε μεγάλο βαθμό τον ζωγράφο της Ι.Μ. Πέτρας (1625), ο τοιχογραφικός διάκοσμος της οποίας αποτέλεσε την απαρχή ενός τοπικού εργαστηρίου ζωγραφικής που κάλυψε ποσοτικά και χρονικά (1625 - 1684) ένα μεγάλο μέρος της μνημειακής ζωγραφικής του 17ου αιώνα της περιοχής των Αγράφων[3259]. Παράλληλα εμφανίζονται ζωγράφοι με διαφορετικές καταβολές, όπως για παράδειγμα παρατηρούμε στους τοιχογραφικούς διακόσμους της Ι.Μ. Μεταμορφώσεως Μικρών Βραγκιανών (1645), της Αγίας Παρασκευής (1648) και του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου (1646 - 1649) Μεγάλων Βραγγιανών, που εντάσσονται στην «αντικλασική» παράδοση της δυτικής Μακεδονίας και ιδιαίτερα της Καστοριάς, εμπεριέχοντας, όμως, και ισχυρά στοιχεία της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος[3260]. Αντίθετα, στο καθολικό της Ι.Μ. Ρεντίνας (1662) και σε μικρότερο βαθμό στο παρεκκλήσιο της Μεταμορφώσεως της Ι.Μ. Πέτρας (1673), εντοπίζεται η απαρχή ενός άλλου εργαστηρίου οι ζωγράφοι του οποίου χαρακτηρίζονται για την αίσθηση πολυτέλειας και την εκζήτηση των τεχνοτροπικών στοιχείων του διάκοσμου, ενώ εικονογραφικά επηρεάζονται και από τις δύο κυρίαρχες Σχολές του 16ου αιώνα[3261]. Τέλος, ο τοιχογραφικός διάκοσμος μίας μικρής ομάδας μνημείων στην Πρασιά χαρακτηρίζεται από ένα συντηρητισμό, απόρροια της απομόνωσης και του εμπειροτεχνικού επιπέδου των ζωγράφων της περιοχής[3262].

Η σύντομη αυτή παρουσίαση της ζωγραφικής του 17ου αιώνα στη Θεσσαλία και ιδίως στην περιοχή των Αγράφων οπωσδήποτε δεν απηχεί το σύνολο των χαρακτηριστικών της εντοίχιας ζωγραφικής στους χώρους αυτούς, κάτι έξω από τα όρια της παρούσας μελέτης, αλλά προσδιορίζει σε μεγάλο βαθμό και σε συνδυασμό με τον προηγηθέντα εικονογραφικό σχολιασμό επιμέρους σκηνών του κάθε μνημείου τη βάση επάνω στην οποία μπορεί να στηριχθεί μία προσπάθεια αναγνώρισης της προέλευσης και ταξινόμησης των τοιχογραφικών διάκοσμων των μνημείων του 18ου αιώνα στην περιοχή των Αγράφων.

ii. <u>Τοιχογραφημένα σύνολα του 18ου αι. που εντάσσονται ή επηρεάζονται από τοπικά εργαστήρια ζωγραφικής της περιοχής των Αγράφων του προηγούμενου αιώνα.</u>

Η εξέταση του τοιχογραφικού διάκοσμου αρκετών ναών της περιοχής έδειξε ότι τουλάχιστον μέχρι την έκτη δεκαετία του αιώνα συνεχίζεται η επιρροή τοπικών εργαστηρίων ζωγραφικής

[3256] Vitaliotis I., Saint Etienne, 51 κ.ε.

[3257] Πασαλή Α., Ναοί, 257 κ.ε. και 73 κ.ε., αντίστοιχα. Η συγγραφέας ουσιαστικά ασχολείται με την αρχιτεκτονική των μνημείων. Όμως, η παρουσίαση των εικονογραφικών προγραμμάτων και φωτογραφιών αυτών μας οδηγεί σε μία πρώτη εκτίμηση της προέλευσης των ζωγράφων. Στην ίδια ομάδα ανήκουν και οι περισσότεροι ναοί της περιοχής.

[3258] Για το έργο του Δροσινού ιερέως, ζωγράφου φορητών εικόνων αλλά και εντοίχιων έργων, που έδρασε στην περιοχή των Αγράφων στα τέλη του 16ου και στις αρχές του 17ου αιώνα βλ. Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 357 κ.ε.

[3259] Σδρόλια Στ., ό.π., 368 κ.ε.

[3260] Ό.π., 379 κ.ε.

[3261] Ό.π., 383 κ.ε., με αναφορά και σε άλλα τοιχογραφημένα σύνολα στη Θεσσαλία που εντάσσονται στο ίδιο εργαστήριο.

[3262] Ό.π., 392 κ.ε.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

του 17ου αιώνα[3263]. Η συνέχεια αυτή δεν αφορά ωστόσο το σύνολο των ναών των πρώτων έξι δεκαετιών αλλά απαντά σποραδικά μαρτυρώντας όχι μόνο την επαυξανόμενη ασυνέχεια αλλά και την επιλεκτική διάθεση και οπωσδήποτε την αλλαγή των καλλιτεχνικών κριτηρίων των χορηγών.

Ο πρώτος χρονολογημένος τοιχογραφικός διάκοσμος στην περιοχή που συνδέεται με τοπικά εργαστήρια του 17ου αιώνα είναι αυτός του ναού της **Κοιμήσεως της Θεοτόκου Βατσουνιάς** (1708), οι τοιχογραφίες[3264] του οποίου διατηρούνται σε καλή κατάσταση. Στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης του Ιερού παριστάνεται η Παναγία στον τύπο της Βλαχερνίτισσας και στην επόμενη ζώνη οι Συλλειτουργούντες Ιεράρχες. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η ποδέα, στο κέντρο της οποίας εικονίζεται δικέφαλος αετός και εκατέρωθεν αυτού λέοντας και δράκοντας, συνοδευόμενοι από τη ρήση: «επιβίσει και καταπατήσει λέοντα και δράκοντα»[3265]. Ο υπόλοιπος χώρος καταλαμβάνεται από τις συνήθεις Ευχαριστιακού περιεχομένου παραστάσεις, καθώς, επίσης, και από τη Θυσία του Αβραάμ, τον Ευαγγελισμό και τη Μεταμόρφωση.

Η εικονογράφηση του κυρίως ναού αναπτύσσεται σε τέσσερις ζώνες. Η κατώτερη φέρει ανεικονικό διάκοσμο. Η επόμενη, των ολόσωμων αγίων, ξεκινά με τους Κορυφαίους των Αποστόλων και καταλήγει στο βόρειο τοίχο με τους αγίους Χαράλαμπο και Νικόλαο. Στην τρίτη, ιστορείται ο Ακάθιστος Ύμνος, ενώ στην τέταρτη ο Χριστολογικός κύκλος. Επίσης, στον ανατολικό τοίχο του εξωνάρθηκα, εκατέρωθεν της εισόδου παριστάνονται σε ψευδοεικόνες ο Χριστός, η Βρεφοκρατούσα Παναγία και ο Πρόδρομος, καθώς και η Δευτέρα Παρουσία, στο υπόλοιπο τμήμα.

Το λιτό εικονογραφικό πρόγραμμα ως προς την θεματολογία του, δε χαρακτηρίζεται από κάποια ιδιαιτερότητα και το μόνο που μπορούμε να παρατηρήσουμε είναι η παράλειψη της απεικόνισης των τεσσάρων Ευαγγελιστών. Πρόκειται για μία όχι ασυνήθιστη επιλογή που απαντά κατά τον προηγούμενο αιώνα σε ναούς της Θεσσαλίας[3266] αλλά και της Καστοριάς[3267], μαρτυρώντας μία πιθανή παράδοση εικονογραφικού προγράμματος για μονόχωρους ναούς. Επίσης, παρά το γεγονός της αφιέρωσης του ναού στην Παναγία, δεν εικονίζεται παρά μόνο ο Ακάθιστος Ύμνος και η παγιωμένη παράσταση της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, ενώ δίνεται έμφαση στα Πάθη του Χριστού.

Η προέλευση των εικονογραφικών τύπων των παραστάσεων παρουσιάζει ενδιαφέρον καθώς παρατηρείται μία ποικιλία ως προς τις πηγές του ζωγράφου. Έτσι, λοιπόν, αρκετές σκηνές, όπως ο Ευαγγελισμός, με την όρθια Παναγία να τείνει τα χέρια στον αρχάγγελο, η Έγερση του Λαζάρου, η Προσευχή του Χριστού, η Σταύρωση και η Εις Άδου Κάθοδος έλκουν την καταγωγή από την παράδοση της Κρητικής Σχολής. Επίσης, ιδιαίτερα σημαντική για την κατανόηση των κατάβολών του ζωγράφου μας είναι η απεικόνιση του Ακαθίστου Ύμνου. Με εξαίρεση την εικονο-

---

[3263] Για τα τοπικά εργαστήρια ζωγραφικής κατά τον 17ο αιώνα βλ. Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 357 κ.ε.

[3264] Για τις παραστάσεις που αναφέρονται εδώ και δεν συνοδεύονται από βιβλιογραφική παραπομπή βλ. παραπάνω, στην εικονογραφική ανάλυση των αντίστοιχων σκηνών στο τρίτο κεφάλαιο.

[3265] Πρόκειται για παράφραση του ψαλμού 90. 13: «*ἐπ᾽ ἀσπίδα καί βασιλίσκον ἐπιβήσῃ καί καταπατήσεις λέοντα καί δράκοντα*».

[3266] Ενδεικτικά, στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ (Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 47 κ.ε.) και στον Άγιο Δημήτριο Αγιάς (τέλη 17ου αι.) (Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, 81 - 82).

[3267] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 265 κ.ε.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

γράφιση πέντε Οίκων[3268], οι υπόλοιποι ακολουθούν πιστά το πρότυπο της φορητής εικόνας της Κύθνου, έργο του Αντωνίου Σκορδίλη[3269] (εικ. 336 - 337), αποτελώντας η τοιχογραφημένη ιστόρηση του μνημείου μας το μόνο παράλληλό της με διαφορά, μάλιστα, μόλις δύο ετών. Οι εικονογραφικές ιδιαιτερότητες των συνθέσεων της φορητής εικόνας[3270], σε συνδυασμό με την απουσία των στοιχείων αυτών από άλλες προγενέστερες απεικονίσεις του Ακαθίστου Ύμνου, είτε εντοίχιες είτε σε φορητές εικόνες, μας οδηγούν στο συμπέρασμα της άμεσης γνώσης της φορητής εικόνας εκ μέρους του άγνωστου ζωγράφου. Αντίθετα, τα πρότυπα αρκετών παραστάσεων προσγράφονται στην παράδοση της ζωγραφικής του Ηπειρωτικού και Μακεδονικού χώρου. Εδώ θα μπορούσαμε να αναφέρουμε το Μυστικό Δείπνο, το Νιπτήρα, με το διάβολο να συνομιλεί με τον Ιούδα, την Προδοσία, με την έλευση του Ιούδα από τα δεξιά και τους μαθητές, που φεύγοντας παρακολουθούν τα γεγονότα[3271], την Απόνιψη του Πιλάτου[3272], τον Εμπαιγμό, με τους λυράρηδες[3273] αλλά και τον Ελκόμενο Χριστό, που ακολουθείται από την έφιππη πομπή του Πιλάτου (εικ.335) . Επίσης, στη Γέννηση του Χριστού, η απουσία του βοσκού, που συνήθως εικονίζεται να συνομιλεί με τον Ιωσήφ, αλλά και το συνολικό σχήμα της παράστασης έλκει την καταγωγή από παλαιολόγειο πρότυπο[3274], που απαντά, αν και όχι συχνά, και στη μεταβυζαντινή εποχή[3275]. Από τις υπόλοιπες σκηνές του μνημείου ξεχωρίζει η εικονογράφιση του ψαλμού 90.13 του Δαυίδ[3276] (εικ. 332 - 333). Πρόκειται για μία εξαιρετικά σπάνια στη μεταβυζαντινή περίοδο απεικόνιση, η οποία απαντά ήδη τον 4ο αιώνα στην κατακόμβη Karmuz στην Αίγυπτο[3277]- η πλέον γνωστή είναι η σκηνή στο αρχιεπισκοπικό παρεκκλήσιο της Ραββένα[3278]- ενώ συναντάται ως διακοσμητικό θέμα σε ελεφαντοστά, λύχνους[3279] και πινάκια[3280]. Η χρήση του από το ζωγράφο μας μαρτυρεί την ύπαρξη κά-

---

[3268] Πρόκειται για τους Οίκους Δ΄, ΣΤ΄, Ζ΄, Η΄ και Θ΄.

[3269] Αλιπράντης Θ., Εικονογραφικαί παραλλαγαί, 378 κ.ε., πίν. 1.

[3270] Ενδεικτικές είναι οι απεικονίσεις των Οίκων Ι΄, με τους Μάγους να παριστάνονται ολόσωμοι και μετωπικοί εντός κιονοστήρικτης στοάς και ΙΗ΄, όπου ο εικονογραφικός τύπος της Εις Άδου Καθόδου έλκει την καταγωγή από την απόδοση του Πέμπτου άρθρου του Συμβόλου της Πίστεως.

[3271] Πρβλ. τις παραστάσεις της Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 74 κ.ε., πίν. 8, όπου αναφορά και σε άλλα έργα του 16ου αιώνα) και στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 109, πίν. 56α - β).

[3272] Πρβλ. τις αντίστοιχες σκηνές των Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., ό.π., 78 - 79, πίν. 9β), της Μεταμορφώσεως Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 65 - 66, πίν. 20), του Αγίου Νικολάου Βίτσας και Αγίου Μηνά Μονοδενδρίου (Τούρτα Α., Οι ναοί, 105 - 107, πίν. 7, 58β, 59), καθώς και της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Δροσάτου (1646) Αγράφων (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 212).

[3273] Βλ. τις παραστάσεις στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., ό.π., 82 - 83, πίν. 53β), στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., ό.π., 68 - 69, πίν. 21b), στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα Α., ό.π., 104 - 105, πίν. 58α) και στην Ι.Μ. Ρεντίνας (Σδρόλια Στ., ό.π., 211).

[3274] Ενδεικτικά, στη Lesani και στην Matka (Subotic G., Ohrid, σχ. 49 και 111).

[3275] Ενδεικτικά στους Αγίους Αναργύρους Κλειδωνιάς Κόνιτσας (1666) (Τριανταφυλλόπουλος Δ., Εκκλησιαστικά μνημεία, πίν. 47). Ο εικονογραφικός αυτός τύπος απαντά σε μία περισσότερο απλοποιημένη μορφή και στην εικονογράφηση του Οίκου Η΄ του Ακαθίστου Ύμνου (Ασπρά - Βαρδαβάκη Μ., Οι μικρογραφίες, 56 κ.ε.).

[3276] Για το θέμα αυτό βλ. Προβατάκης Θ., Ο Διάβολος, 234 - 237, Αντωνόπουλος Η., Καιρός και Βίος, 251, Χαλκια Ε., Χριστός «επί βασιλίσκον», 253 κ.ε., με παλαιότερη βιβλιογραφία.

[3277] Προβατάκης Θ., ό.π., πίν. 200.

[3278] Αντωνόπουλος Η., ό.π., 251, πίν. 56α, με νοηματική ανάλυση της παράστασης και σχετική βιβλιογραφία.

[3279] Προβατάκης Θ., ό.π., πίν. 204 - 206 και 201 αντίστοιχα.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ποιου προτύπου άγνωστου στην έρευνα καθώς, σύμφωνα με τα μέχρι σήμερα στοιχεία, δεν υπάρχει κάποιο άλλο μεταβυζαντινό παράλληλο.

Ο ζωγράφος χαρακτηρίζεται για τη λιτότητα των εκφραστικών μέσων που χρησιμοποιεί. Οι συνθέσεις είναι ολιγοπρόσωπες, περιοριζόμενες συνήθως στις πλέον απαραίτητες μορφές. Η μάθησή του δε στο περιβάλλον του Αντωνίου Σκορδίλη και στη ζωγραφική του βορειοδυτικού ελλαδικού χώρου, όπως αυτή φανερώνεται μέσα από τους εικονογραφικούς τύπους των συνθέσεων, αντικατοπτρίζεται και στα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά τους. Το πλάσιμο του προσώπου γίνεται με μαλακές πινελιές, χωρίς έντονες φωτοσκιάσεις, με μία μάλλον επίπεδη τεχνική, αποτέλεσμα της οποίας είναι η δημιουργία προσώπων χωρίς έντονα ή και καθόλου σαρκώματα. Αντίθετα, τα γυμνά σώματα (Ελκόμενος, Σταύρωση, Οίκος ΙΗ΄, οσία Μαρία η Αιγυπτία) αποδίδονται με έντονα αντιρεαλιστικά περιγράμματα, τα οποία περιτρέχουν, περιγράφουν και τονίζουν τα επιμέρους μέλη; όπως ακριβώς παρατηρούμε, τόσο στην εικόνα του Αντωνίου Σκορδίλη, όσο και σε αυτήν που εικονίζει το Σύμβολο της Πίστεως, πάλι στην Κύθνο (18ος αι.)[3281]. Η ανθρώπινη μορφή, ωστόσο, δεν παρουσιάζει οργανική συνοχή σε σχέση με το χώρο, ο οποίος καταλαμβάνεται από μαλακής υφής λόφους ή κτίρια, των οποίων το σχέδιο συνήθως επαναλαμβάνεται.

Μεγαλύτερη επιμέλεια επιδεικνύεται στην απεικόνιση των ολόσωμων αγίων, από τους οποίους, οι στρατιωτικοί φέρουν αρχοντική ενδυμασία και μανδύα με γούνινη επένδυση, σύμφωνα με την παράδοση, που καθιερώνεται με τη ζωγραφική στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας. Επίσης, ο κατάκοσμος σάκκος των Συλλειτουργούντων Ιεραρχών και το καμίσιο του αγίου Δημητρίου, το κοσμημένο ένδυμα του αγίου Θεοδώρου του Τύρωνος και οι μανδύες των μοναχών, που φέρουν κουκούλιο αναδιπλωμένο στους ώμους, χαρακτηρίζει έργα του βορειοδυτικού ελλαδικού χώρου[3282], ενώ απαντώνται και κατά τον προηγούμενο αιώνα σε ορισμένους ναούς των Αγράφων[3283], χωρίς, όμως, να συνδέεται η ζωγραφική του μνημείου μας με κάποιο συγκεκριμένο από τα τοιχογραφημένα αυτά σύνολα.

Ο επόμενος τοιχογραφικός διάκοσμος ανήκει στο ναό της **Κοιμήσεως της Θεοτόκου Κερασοχωρίου** (1716). Από τις τοιχογραφίες του μνημείου διατηρούνται μόνο δύο ζώνες στον κυρίως ναό και ελάχιστο τμήμα στον εξωνάρθηκα. Στον κυρίως ναό, στην ανώτερη ζώνη, εικονίζονται οι Οίκοι του Ακαθίστου Ύμνου, αρχής γενομένης με τον Δ΄, που περιτρέχουν και τις τρεις πλευρές του μνημείου, με μόνη διακοπή στο δυτικό τοίχο, όπου ιστορείται η Κοίμηση της Θεοτόκου. Στη δεύτερη ζώνη αποδίδονται ολόσωμοι στρατιωτικοί άγιοι, αγίες, Ιεράρχες της εκκλησίας αλλά και ο Αββάς Σισώης. Τέλος, στην ανατολική πλευρά του εξωνάρθηκα και εκατέρωθεν της εισόδου παριστάνονται οι μορφές του Χριστού, της Θεοτόκου και του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου.

Ο διάκοσμος του μνημείου, φαινομενικά περιορισμένος στη σημερινή του μορφή, θα πρέπει να περιελάμβανε και σκηνές του Δωδεκαόρτου, τουλάχιστον, καθώς ο ναός στην αρχική του μορφή ήταν καμαροσκέπαστος[3284]. Ενδεικτική δε της επιρροής ως προς τη διαμόρφωση του εικο-

---

[3280] Χαλκιά Ε., Χριστός «επί βασιλίσκον, 253 κ.ε., πίν. 1.

[3281] Ρηγόπουλος Π., Φλαμανδικές επιδράσεις, 250 - 252, πίν. 183 - 195.

[3282] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 228.

[3283] Στις Ι.Μ. Ρεντίνας, Σπηλιάς και Πετροχωρίου (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 308 κ.ε.).

[3284] Οι μονόχωροι καμαροσκεπείς ναοί απαντώνται στην Θεσσαλία από την βυζαντινή ήδη εποχή, στον Άγιο Νικόλαο στα Κανάλια Μαγνησίας, στο ναό της Παναγίας στη Βυλίκα Αγιόκαμπου Αγιάς και στην Παναγία Ασπροεκκλησιάς Τρικάλων (Νικονάνος Ν., Βυζαντινοί ναοί, 43 - 59, 86 - 90). Για το εικονογραφικό πρόγραμμα καμαροσκέπα-

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

νογραφικού προγράμματος αποτελεί η μορφή του αββά Σισώη μεταξύ των ολόσωμων αγίων, στοιχείο που απαντάται μεν μία ακόμη φορά στην περιοχή των Αγράφων κατά τον προηγούμενο αιώνα[3285], αλλά συχνότερα στην περιοχή της Καστοριάς[3286].

Ο άγνωστος ζωγράφος παρουσιάζει μία «αρχαϊκότητα» με την έννοια της προσκόλλησης σε παλαιότερα εικονογραφικά πρότυπα και της αποφυγής χρήσης δυτικότροπων εκφραστικών μέσων. Η διατήρηση μόνο μέρους του Ακαθίστου Ύμνου δεν επιτρέπει την άμεση εξαγωγή συμπερασμάτων ως προς τις πηγές του ζωγράφου, καθώς είναι πολύ δύσκολο να εντοπιστεί κάποιο ακριβές εικονογραφικό παράλληλο. Επιμέρους, όμως στοιχεία των συνθέσεων αλλά και των ολόσωμων αγίων μαρτυρούν το πεδίο μάθησής του. Έτσι, λοιπόν, για παράδειγμα, ο εικονογραφικός τύπος του Οίκου ΙΓ΄ είναι σπάνιος και απαντά στη Decani, οι Οίκοι ΙΣΤ΄, ΙΘ΄ και ΚΔ΄ είναι όμοιοι με τη φορητή εικόνα της Ι.Μ. Ελεούσας Νήσου Ιωαννίνων, ενώ στον Οίκο ΙΗ΄, η απεικόνιση μόνο των δύο προπατόρων εντός του σπηλαίου απαντά προηγουμένως στην Παναγία της συνοικίας Μουζεβίκη Καστοριάς[3287]. Επίσης, στους ολόσωμους αγίους παρατηρούμε επιρροή της ζωγραφικής του Βορειοδυτικού ελλαδικού χώρου. Η απεικόνιση του αρχαγγέλου Μιχαήλ (εικ. 341) ως ψυχοπομπού, να κρατά την ψυχή του αμαρτωλού, απαντά προηγουμένως σε ναούς των Αγράφων με έντονες τις επιρροές της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος. Η μορφή της αγίας Αικατερίνης (εικ. 342), με τον συγκεκριμένο τύπο του στέμματος, τα λυτά μαλλιά και τη σχετικά σπάνια απεικόνιση του βιβλίου που κρατά, απαντά στη ζωγραφική της Μακεδονίας[3288] αλλά και βορειότερα[3289], όπως άλλωστε συμβαίνει και με την αγία Ειρήνη[3290] (εικ. 342). Από τον ίδιο χώρο, επίσης, προέρχεται και η απόδοση των αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης με το ιδιόμορφο στέμμα του πρώτου και την καλύπτρα που περιβάλλει το λαιμό της δεύτερης[3291], καθώς και του αγίου Μηνά του Αιγυπτίου με την αποτελούμενη από βοστρύχους κόμη[3292] αλλά και του αρχαγγέλου Γαβριήλ με τον κοσμημένο εσωτερικά μανδύα[3293].

στων ναών βλ. Τούρτα Α., Οι ναοί, 190 κ.ε., της ιδίας, Το έργο δύο ζωγράφων, 379 κ.ε. Επίσης, πρβλ. το εικονογραφικό πρόγραμμα του αρχικού καθολικού της Ι.Μ. Μυρτιάς (Παλιούρας Α., Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία, 209 κ.ε.), και τις οδηγίες της Ερμηνείας (224).

3285 Στον Άγιο Ιωάννη το Θεολόγο Βραγγιανών Ευρυτανίας (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, πίν. 281).

3286 Στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου Μαυριώτισσας (Γούναρης Γ., Μαυριώτισσα, 60 - 61, πίν. 29β) και στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 234, πίν. 102α).

3287 Παϊσίδου Μ., ό.π., 139 - 140, πίν. 67α.

3288 Ενδεικτικά, στην Παναγία της συνοικίας των Αγίων Αναργύρων Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., ό.π., 250, πίν. 96α) και σε φορητή εικόνα βορειοελλαδικού εργαστηρίου (Μπαλτογιάννη Χρ., Συλλογή Οικονομόπουλου, 119, πίν. 258).

3289 Πρβλ. τις φορητές εικόνες της Δαλματίας (17ος - 18ος αι.) (Συλλογή Οικονομόπουλου), με την αγία να κρατά κλειστό βιβλίο (Μπαλτογιάννη Χρ., ό.π., 103, πίν. 147), και της Συλλογής Τσακύρογλου (18ος αι.) (Καρακατσάνη Α., Εικόνες, 179, πίν. 299). Ωστόσο η απεικόνιση της αγίας με λυτή κόμη αποτελεί δημιούργημα Κρητών ζωγράφων (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Εικόνες, 162, με σχετικά παραδείγματα).

3290 Παϊσίδου Μ., ό.π., 248.

3291 Βλ. την απεικόνιση των δύο αγίων στην Ι.Μ. Βυτουμά (1600) (Τριβυζά Ε. - Στ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 94 κ.ε., εικ. 65) και στην Παναγία του άρχοντα Αποστολάκη Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., ό.π., 202 - 203, πίν. 92β).

3292 Ενδεικτικά, στην Ι.Μ. Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 111, πίν. 43).

3293 Πρβλ. παρόμοια απεικόνιση στην Ι.Μ. Κορώνας (Δεριζιώτης Λ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, πίν. 8), στον Άγιο Νικόλαο του άρχοντα Θωμανού Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., ό.π., 198, πίν. 90β), στην Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 314, πίν. 173) και στην Παναγούδα ή Υπαπαντή Βέροιας (1706) (Παπαζώτος Θ., Η Βέροια, πίν. 111β). Θα

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του μνημείου μαρτυρεί έναν αξιόλογο ζωγράφο, παρά τις αδυναμίες που αυτός επιδεικνύει κυρίως στις συνθέσεις. Εκεί οι μορφές αποδίδονται μεν με αναλογίες που οδηγούν στην επιβολή τους στο χώρο έναντι των οικοδομημάτων και των στοιχείων του φυσικού τοπίου (εικ. 338 - 340), αλλά στα σώματα παρουσιάζονται ορισμένες δυσαρμονίες, όπως το μεγάλο, σε σχέση με τον κορμό, κεφάλι. Οι προπλασμοί στις νεαρές και ώριμες σε ηλικία μορφές (εικ. 342) είναι μαλακοί και δημιουργούν πρόσωπα λεία, χωρίς ρυτίδες και σαρκώματα, ενώ τα γεροντικά πρόσωπα (εικ. 343) αποδίδονται με σκούρο προπλασμό και περισσότερο έντονα χαρακτηριστικά. Αντίθετα, τα πρόσωπα των ολόσωμων μορφών αποδίδονται με μεγαλύτερη επιμέλεια. Χαρακτηριστική εδώ είναι η μορφή του αγίου Σάββα (εικ. 341) με το αποστεωμένο πρόσωπο και τα ανάγλυφα αντιρεαλιστικά χαρακτηριστικά αλλά και του αρχαγγέλου Μιχαήλ (εικ. 341), όπου τα επιμέρους στοιχεία του νεανικού του προσώπου, με συνδυασμό έντονων σκούρων προπλασμών και φωτοσκιάσεων, δημιουργούν ένα επίσης ανάγλυφο αποτέλεσμα. Ακόμη, τα ενδύματα των ολόσωμων αγίων, με την έντονη πτυχολογία, τα ψηλά ζώσματα και τους επενδυμένους με γούνα μανδύες, το καμίσιο του αγίου Δημητρίου αλλά και η χρωματική λιτότητα απηχούν επιρροή της παράδοσης της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος, όπως αυτή απαντάται σε αρκετούς ναούς του 17ου αιώνα στα Άγραφα[3294], χωρίς, όμως, να είναι δυνατή η σύνδεση του ζωγράφου μας με κάποιο προγενέστερο αυτού έργο στην περιοχή.

Οι τοιχογραφίες του ναού της **Κοιμήσεως της Θεοτόκου Βαθύλακκου** έχουν καταστραφεί στο μεγαλύτερο τμήμα τους και σώζονται μόνο αυτές του ανατολικού και βόρειου τοίχου του Ιερού, καθώς και μέρος της εικονογράφησης του βόρειου τοίχου του κυρίως ναού[3295]. Η εικονογραφική διακόσμηση αναπτύσσεται σε τέσσερις ζώνες, από τις οποίες η κατώτερη, της ανεικονικής δηλαδή, είναι πλήρως κατεστραμμένη.

Στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης του Ιερού εικονίζεται η Παναγία στον τύπο της Βλαχερνίτισσας. Στην επόμενη ζώνη ιστορούνται τέσσερις συλλειτουργούντες Ιεράρχες και ο Μελισμός. Στην κόγχη της Πρόθεσης υπάρχει το θέμα της Άκρας Ταπείνωσης, ενώ σε αυτήν του βόρειου τοίχου εικονίζεται ο Χριστός ως της Μεγάλης Βουλής Άγγελος και δίπλα του το Όραμα του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας. Ο υπόλοιπος χώρος του Ιερού καταλαμβάνεται από την παράσταση της Κοινωνίας των Αποστόλων, τμήμα της Λειτουργίας των Αγγέλων, καθώς και τις σκηνές της Πεντηκοστής, της Αναλήψεως και του Αγίου Μανδηλίου.

Στον κυρίως ναό, στη ζώνη των ολόσωμων αγίων εικονίζονται δεκατέσσερις, μεταξύ των οποίων οι Ιάκωβος ο Πέρσης, Μερκούριος, και Γεώργιος. Στην επόμενη και μέσα σε άνθινα μετάλλια παριστάνονται δεκαεπτά συνολικά μάρτυρες και άγιοι. Στην ανώτερη, τέλος, αρχής γενομένης από δυτικά, σώζονται η Βαϊοφόρος, ο Μυστικός Δείπνος, η Προδοσία, η Απόνιψις του Πιλάτου, η Μαστίγωση και η Εις Αδου Κάθοδος.

πρέπει εδώ να σημειωθεί ότι τα διακοσμητικά σχέδια του μανδύα είναι όμοια αυτών του Αρχαγγέλου στο ναό της Βέροιας.

[3294] Ενδεικτικά βλ. τη ζωγραφική του καθολικού της Ι.Μ. Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Βραγκιανών Καρδίτσας (1645), της Αγίας Παρασκευής (1648) και του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου (1646 - 1649) Μεγάλων Βραγγιανών Ευρυτανίας (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 379 κ.ε.).

[3295] Οι σωζόμενες τοιχογραφίες του κυρίως ναού έχου υποστεί σημαντικές φθορές με αποτέλεσμα οι μορφές των ολόσωμων αγίων να διατηρούνται από την μέση και πάνω, ενώ συγχρόνως έχει καταπέσει το ανώτερο τμήμα όλων των σκηνών.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Ο άγνωστος ζωγράφος παρουσιάζει μία προσκόλληση στην εικονογραφική παράδοση του βόρειου ελλαδικού χώρου, όπως αυτή διαφαίνεται μέσα από τα σχήματα των συνθέσεων αλλά και τις απεικονίσεις των μεμονωμένων μορφών. Ο εικονογραφικός τύπος της Βαϊοφόρου, με το Χριστό να κοιτά πίσω του και τη σχεδόν παντελή απουσία παιδιών και ηθογραφικών λεπτομερειών απαντά κυρίως στην περιοχή της Μακεδονίας[3296]. Επίσης, η σκηνή της Απόνιψης του Πιλάτου (εικ. 345) έλκει την καταγωγή, ακόμη και ως προς τις επιμέρους λεπτομέρειες, από πρότυπο αναφερόμενο στην Παναγία Ρασσιώτισσα Καστοριάς[3297], ενώ από την ίδια καλλιτεχνική πηγή πρόσληψης προέρχεται και η Προδοσία (εικ. 344), με το πλήθος των στρατιωτών και τις επιμέρους κινήσεις αυτών, όπως αυτός που ορμά με το ξίφος σε οριζόντια θέση ή ο έτερος που αρπάζει το Χριστό από τον αγκώνα[3298], καθώς και η μερικώς σωζόμενη παράσταση της Μαστίγωσης του Χριστού[3299] (εικ. 346). Σε ορισμένες παραστάσεις αναγνωρίζουμε εικονογραφικούς τύπους κοινούς στην περιοχή των Αγράφων, όπως, για παράδειγμα, η Φιλοξενία του Αβραάμ και η Εις Άδου Κάθοδος, ενώ στην Πεντηκοστή (εικ. 347), η παρουσία της Παναγίας αλλά και η συστροφή του σώματός της οφείλεται σε πρότυπο με δυτική επιρροή και συγκεκριμένα στην απεικόνιση του όγδοου άρθρου του Συμβόλου της Πίστεως[3300]. Παρά δε τις όποιες αποκλίσεις στην προέλευση των εικονογραφικών τύπων των συνθέσεων, ο χώρος μάθησης του ζωγράφου είναι εμφανής, επίσης, τόσο στους ολόσωμους αγίους με τα κοσμημένα ενδύματα και τις γούνινες επενδύσεις στους μανδύες, την χαρακτηριστική για τη ζωγραφική της Μακεδονίας καλύπτρα της αγίας Ελένης, την απεικόνιση της αγίας Αικατερίνης με λυτή κόμη και κώδικα στο χέρι[3301], αλλά και τα μετάλλια των αγίων στο χώρο του Ιερού, που αποτελούνται από ομόκεντρους κύκλους με παραλλαγές του ιδίου χρώματος[3302].

Ο άγνωστος ζωγράφος χαρακτηρίζεται για την εμπειροτεχνική απόδοση, τόσο των μεμονωμένων μορφών, όσο και των συνθέσεων. Τα σώματα αποδίδονται χωρίς όγκο, με ενδύματα που φέρουν σχηματοποιημένες πτυχώσεις. Τα πρόσωπα είναι ανέκφραστα και αποδιδόμενα με μία επίπεδη τεχνική που αφαιρεί κάθε ιδιαίτερο προσωπογραφικό χαρακτηριστικό, ενώ αρκετές φορές διαφοροποιούνται μόνο ως προς τον τύπο και το σχήμα της γενειάδος. Για παράδειγμα, τα πρόσωπα των αγίων Νέστορος, Δημητρίου και Γεωργίου (εικ. 348) είναι πανομοιότυπα, ενώ το ίδιο μπορούμε να παρατηρήσουμε για τους μαθητές στην παράσταση του Μυστικού Δείπνου και στην Ανάληψη. Η επανάληψη αυτή παρατηρείται, επίσης, στα κτίρια, ακόμη δε και στο κιβώριο της τράπεζας στη σκηνή της Λειτουργίας των Αγγέλων, που είναι ίδιο με αυτό της σκηνής του Ο-

---

[3296] Ενδεικτικά, στους Αγίους Αποστόλους Καστοριάς (Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, 39 κ.ε., πίν. 6α - β, όπου και σχετική βιβλιογραφία και παραδείγματα) και στους Αγίους Αναργύρους Κλειδωνιάς Κόνιτσας (Τριανταφυλλόπουλος Π., Εκκλησιαστικά μνημεία, πίν. 52).

[3297] Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, 127 - 129, πίν. 30α - β.

[3298] Ο συγκεκριμένος εικονογραφικός τύπος της Προδοσίας έλκει την καταγωγή από την Κρητική Σχολή. Όμως, η παρουσία των στρατιωτών και επιμέρους λεπτομέρειες στις κινήσεις τους απαντώνται στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας κάτω από την επίδραση της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 63 κ.ε., πίν. 19b).

[3299] Πρβλ. παρόμοιο εικονογραφικό τύπο στην Μεταμόρφωση Δρυόβουνου (Τούρτα Α., Οι ναοί, 205 - 206, πίν. 128β).

[3300] Ρηγόπουλος Π., Φλαμανδικές επιδράσεις, πίν. 158, 177.

[3301] Βλ. παρόμοια απεικόνιση της αγίας στην Κοίμηση Βατσουνιάς, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ράματος του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας. Παρά, όμως, τις όποιες αυτές αδυναμίες του, κατορθώνει να αποδώσει με σχετική άνεση και σαφήνεια τους εικονογραφικούς τύπους των συνθέσεων, ενώ δεν λείπει και η διακοσμητική διάθεση εντοπιζόμενη τόσο στα ενδύματα, όσο και στα αρχιτεκτονήματα.

Όλες αυτές οι παρατηρήσεις, σε συνδυασμό με την κοινή καλλιτεχνική καταγωγή του ζωγράφου μας, με τους επίσης άγνωστους ζωγράφους της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Βατσουνιάς και της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Κερασοχωρίου, αλλά και η χρονολόγηση της διακόσμησης του τέμπλου στα 1726, μας οδηγούν στο να τοποθετήσουμε την τοιχογράφηση του ναού στο πρώτο μισό του 18ου αιώνα.

Μία διαφορετική έκφανση της ζωγραφικής παρατηρείται σε δύο μνημεία της Ρεντίνας. Πρόκειται για τους ναούς του **Αγίου Γεωργίου (1719)** και του **Αγίου Νικολάου (μετά το 1725)** οι ζωγράφοι των οποίων επηρεάζονται από τη ζωγραφική του καθολικού της Ι.Μ. Ρεντίνας (1662)[3303].

Στον **Άγιο Γεώργιο Ρεντίνας** ο τοιχογραφικός διάκοσμος, πρόσφατα συντηρημένος, εκτείνεται μόνο στις τρεις πλευρές του[3304] (ανατολική, νότια και βόρεια), καθώς και στη νότια εξωτερική πρόσοψη μέχρι και το ύψος του χορού. Το ιδιαίτερα πλούσιο εικονογραφικό πρόγραμμα αναπτύσσεται, τόσο στο Ιερό, όσο και στον κυρίως ναό, σε πέντε ζώνες.

Στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης του Ιερού παριστάνεται η ένθρονη βρεφοκρατούσα Παναγία περιβαλόμενη από δύο ολόσωμους αγγέλους και ακολουθεί η Κοινωνία των Αποστόλων, μία ζώνη με μετάλλια προφητών και οι Συλλειτουργούντες Ιεράρχες και ο Μελισμός. Ο υπόλοιπος χώρος καταλαμβάνεται από τις συνήθεις σκηνές Ευχαριστιακού περιεχομένου, παραστάσεις του Χριστολογικού κύκλου, όπως η Ψηλάφηση του Θωμά και η Πεντηκοστή, θαύματα του Χριστού, όπως η Ίαση του Τυφλού, καθώς και άλλες με συμβολικό περιεχόμενο, όπως η Καιόμενη Βάτος και η Θυσία του Αβραάμ.

Στον κυρίως ναό η εικονογράφηση αναπτύσσεται σε πέντες ζώνες. Η κατώτερη διακοσμητική με φυτικό και γεωμετρικό διάκοσμο. Η δεύτερη, των ολόσωμων αγίων, ξεκινά με τους Κορυφαίους των Αποστόλων για να καταλήξει στο βόρειο τοίχο στον ένθρονο άγιο Γεώργιο, στο όνομα του οποίου και τιμάται ο ναός. Στην τρίτη ζώνη αποδίδονται άγιοι μέσα σε μετάλλια που δημιουργούνται από συμπλεκόμενους κλάδους αμπέλου. Στην τέταρτη, ιστορούνται μαρτύρια αγίων, όπως των Σεραφείμ, επισκόπου Φαναρίου και Νεοχωρίου, Ζαχαρία, Παύλου, Δημητρίου και Ευσταθίου, αλλά και διάφορες άλλες παραστάσεις, όπως οι Τρεις παίδες εν καμίνω, η Θυσία του Αβραάμ και η Ύψωση του Τιμίου Σταυρού. Στην πέμπτη ζώνη ιστορείται ο Χριστολογικός κύκλος. Ξεκινά στο νότιο τοίχο με τον Ευαγγελισμό και τη Γέννηση, για να καταλήξει στο βόρειο με τη δυτικότροπη σκηνή της Ανάστασης[3305]. Επίσης, σε περίοπτη θέση, στο τεταρτοσφαίριο του

[3302] Για τα μετάλλια αυτά βλ. παραπάνω, σελ. 313.

[3303] Για τη ζωγραφική του καθολικού της Ι.Μ. Ρεντίνας, που επηρεάζεται έντονα τόσο από την παράδοση της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος όσο και από αυτήν της Κρητικής Σχολής και που διακρίνεται για την επιλεκτικότητα των εικονογραφικών τύπων εκ μέρους του ζωγράφου και τον αέρα πολυτέλειας και εκζήτησης που αποπνέει βλ. Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 383 κ.ε., πίν. 288 - 290.

[3304] Μία μεταγενέστερη επέκταση του ναού προς τα δυτικά κατέστρεψε τον αντίστοιχο τοίχο.

[3305] Η ιστόρηση του κύκλου αυτού σταματά στη δυτική απόληξη του νοτίου τοίχου με τη Βαϊοφόρο και συνεχίζεται στη δυτική απόληξη του βορείου με τον Ελκόμενο. Η απουσία των ενδιάμεσων παραστάσεων μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι αυτές βρίσκονταν στο δυτικό τοίχο, και καταστράφηκαν με την επέκταση του ναού.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

νότιο χορού παριστάνεται η Μεταμόρφωση, ενώ στο βόρειο, η Εις Άδου Κάθοδος. Τέλος, το εικονογραφικό πρόγραμμα του κυρίως ναού συμπληρώνεται με τις παραστάσεις των τεσσάρων Ευαγγελιστών στα μέτωπα των τεταρτοσφαιρίων των χορών.

Στην εξωτερική πλευρά του νοτίου τοίχου εικονίζονται οι Αίνοι, το Επι Σοι Χαίρει, ο Δανιήλ στο λάκκο των λεόντων και τα μαρτύρια του Αποστόλου Ανανία, των αγίων Ιακώβου του Πέρση, Τρύφωνος, Νέστορος, Πρόβου, Τάραχου και Ανδρονίκου, καθώς και το εν Χώναις θαύμα. Επίσης, παριστάνονται οι ολόσωμες μορφές επτά Αποστόλων[3306] και των αγίων Χριστοφόρου και Ιγνατίου του Θεοφόρου.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού, πλούσιο στη θεματολογία του, διακρίνεται κυρίως για την ύπαρξη της ζώνης των μαρτυρίων. Πρόκειται για μία επιλογή η οποία δεν είναι σπάνια στην εντοίχια μεταβυζαντινή ζωγραφική στο χώρο της Θεσσαλίας[3307], καθώς απαντά σε ικανό αριθμό μνημείων του προηγούμενου αιώνα, ενώ οι απαρχές της θα πρέπει να αναζητηθούν στην Ύστερη βυζαντινή περίοδο[3308].

Ήδη έχουμε αναφερθεί στην προέλευση των εικονογραφικών τύπων αρκετών παραστάσεων του ναού, που μαρτυρούν τη χρήση ενός πλούσιου και ποικίλης εικονογραφικής προέλευσης θεματολογίου, μέσα από το οποίο οι δύο ζωγράφοι αντλούν τα πρότυπά τους.

Έτσι λοιπόν, ένας σημαντικός αριθμός παραστάσεων, όπως η Γέννηση (εικ. 350), η Έγερση του Λαζάρου, η Σταύρωση, η Αίτηση του Ιωσήφ και η Εις Άδου Κάθοδος, έλκουν την καταγωγή από την παράδοση της Κρητικής Σχολής. Επίσης, για τη σκηνή του Ευαγγελισμού (εικ. 349) το πρότυπο θα πρέπει να αναζητηθεί σε φορητή εικόνα του Πουλάκη[3309], για την απεικόνιση του Ευαγγελιστή Λουκά (εικ. 357), σε ανθίβολο της Κέρκυρας, που αποτελεί παραλλαγή έργου του Δαμασκηνού, σήμερα στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών[3310], ενώ ο εικονογραφικός τύπος των Αίνων (εικ. 359) έλκει την καταγωγή από τις αντίστοιχες παραστάσεις στις Ι.Μ. Ρουσάνου και Δουσίκου. Αντίθετα, στην παράδοση της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος προσγράφονται οι σκηνές της Βρεφοκτονίας, της Μεταμορφώσεως (εικ. 355), του Ελκόμενου Χριστού (εικ. 352) με την έφιππη συνοδεία του Πιλάτου, καθώς και τα μαρτύρια του αγίου Ευσταθίου και των Τεσσαράκοντα Μαρτύρων[3311]. Επίσης, η Συνάντηση του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα απαντά στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας Καστοριάς, η Αποτομή του Προδρόμου (εικ. 355) στην Ι.Μ. Πέτρας, ενώ στην παράσταση της Καιόμενης Βάτου, η απεικόνιση της Παναγίας χωρίς τον Χριστό αποτε-

[3306] Πρόκειται για τους Αποστόλους Ματθαίο, Λουκά, Ανδρέα, Θωμά, Ιάκωβο, Φίλιππο, και Τίτο.

[3307] Ενδεικτικά, στο καθολικό της Ι.Μ. Αγίου Αθανασίου (1613) (Αδάμος Γ., Η Τσαριτσάνη, 286 κ.ε.) και στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης (1615) (Φλώρου Κ., Ο ζωγραφικός διάκοσμος, 12 κ.ε.), στην Κοίμηση Ζάρκου (1621) (Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 265 κ.ε., πίν. 190, Vitaliotis I., Saint - Etienne, 435), στον Άγιο Γεώργιο Βασιλικής Καλαμπάκας (μέσα 17ου αι.) (Σαμπανίκου Ε., ό.π., 275 κ.ε., πίν. 208) και στο ναό της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Αγιάς (1653) (Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, 122 κ.ε., πίν. 2). Επίσης, στον Άγιο Γεώργιο (1749) και τους Αγίους Αποστόλους Αγιάς (1757) (Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., ό.π., 106 - 110 και 53 - 57 αντίστοιχα).

[3308] Στην μνημειακή ζωγραφική εμφανίζεται κατά τη διάρκεια του 13ου αιώνα στο νάρθηκα του ναού των Τεσσαράκοντα Μαρτύρων στο Veliko Tirnovo και στη Gracanica (1322) (Mijovic P., Menologe, 396 κ.ε.).

[3309] Βοκοτόπουλος Π., Επτά Κρητικές εικόνες, 138 - 139, πίν. 161.

[3310] Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Εικόνες της Ζακύνθου, 184 - 186, εικ. σελ. 185, όπου και αναφορά στο συγκεκριμένο, χαμένο σήμερα, έργο του Δαμασκηνού.

[3311] Βοκοτόπουλος Π., Εικόνες μηνολογίου, 83 - 84, πίν. 33, Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 199.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

λεί επιβίωση παλαιολόγειου σχήματος, που χρησιμοποιείται και στο καθολικό της Ι.Μ. Ρεντίνας.

Από τις υπόλοιπες παραστάσεις, η αναφορά σε ορισμένες από αυτές αποτελεί μία επιπλέον επιβεβαίωση της εκλεκτικότητας των ζωγράφων. Στην όχι συχνή, λοιπόν, απεικόνιση της Ίασης του δούλου του Εκατόνταρχου (εικ. 354), στα αριστερά της σκηνής εικονίζεται ο Χριστός να συνοδεύεται από δύο μαθητές και να συνομιλεί με τον αξιωματικό που περιβάλλεται από ομάδα στρατιωτών, ενώ στα δεξιά ο άρρωστος νεαρός, που δέχεται τις φροντίδες δύο γυναικών, κείτεται σε κρεβάτι[3312]. Ο εικονογραφικός τύπος της παράστασης, στον οποίο τονίζεται η συνομιλία του εκατόνταρχου με τον Κύριο[3313], απαντά προηγουμένως στις Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών[3314], Ροζινού (16ος αι.)[3315] και Βυτουμά (1600)[3316], ενώ στις Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας και Ξενοφώντος ο τύπος διαφοροποιείται αισθητά[3317].

Από το Βίο του Προδρόμου επιλέγεται η απεικόνιση τριών σκηνών που χρονολογικά είναι πλησιέστερες στην Αποτομή του αγίου· ο Έλεγχος της Ηρωδιάδος, το Συμπόσιο του Ηρώδη και ο Ιωάννης στη φυλακή (εικ. 355). Με εξαίρεση τη σκηνή του Ελέγχου της Ηρωδιάδος, οι υπόλοιπες παραστάσεις απαντούν ήδη σε σπαράγματα Κρητικής φορητής εικόνας του 14ου ή 15ου αιώνα[3318] και αργότερα σε αρκετά μνημεία, όπως στις τράπεζες των Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας, Διονυσίου και Εσφιγμένου[3319], στο νάρθηκα του καθολικού της Ι.Μ. Βαρλαάμ[3320] και στην Ι.Μ. Πέτρας[3321]. Η απεικόνιση, όμως, του Ελέγχου της Ηρωδιάδος (εικ. 355) δεν απαντά σε κάποιο γνωστό έργο και αποτελεί παραλλαγή της σκηνής του Ελέγχου του Ηρώδη[3322], όπου παρά, τη σπανιότητα της παρουσίας της Ηρωδιάδος σε αντίστοιχες μεταβυζαντινές παραστάσεις[3323], την αναφέρει ο Διονύσιος ο εκ Φουρνά να παραστέκει του Ηρώδη την ώρα του ελέγχου[3324].

Στη ζώνη των μαρτυρίων μεταξύ άλλων εικονίζονται το μαρτύριο του αποστόλου Παύλου και η Μετάσταση του ευαγγελιστή Ιωάννη. Στο πρώτο, η απεικόνιση της στιγμής μετά τον αποκεφαλισμό, με το ακέφαλο σώμα του αποστόλου πεσμένο στη γή, έλκει την καταγωγή από την αντί-

---

[3312] Λουκ. ζ΄, 2 - 10.

[3313] Το γεγονός αυτό τονίζεται και στην περιγραφή της Ερμηνείας (91), ο εικονογραφικός τύπος της οποίας, όμως, διαφέρει της παράστασής μας, καθώς θέλει τον εκατόνταρχο γονατιστό αλλά συναντάται στο Κυριακό της Σκήτης της Αγίας Άννας (Τσιγάρας Γ., Οι ζωγράφοι, 97, πίν. 68α).

[3314] Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 43.

[3315] Gerov G. - Penkova B. - Bozhinov R., The Rozen Monastery, εικ. σελ. 33.

[3316] Τριβυζά Ε. - Στ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 56, εικ. 26.

[3317] Millet G, Athos, πίν. 125.1, 177.3.

[3318] Kyzlasova I., Σκηνές Βίου Προδρόμου, 416 - 417, πίν. 65.

[3319] Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 269 κ.ε.

[3320] Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 138 κ.ε.

[3321] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 293 κ.ε.

[3322] Ταβλάκης Ι., ό.π., Χατζούλη Γ., ό.π., 138 - 139, πίν. 121, όπου και άλλα παραδείγματα. Επίσης βλ. την παράσταση της Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., ό.π., 293, πίν. 158).

[3323] Πρβλ. παραπλήσια απόδοση της Ηρωδιάδος στη σκηνή του Ελέγχου του Ηρώδη, σε φορητή εικόνα του Ιωάννη Νομικού (1672), σήμερα στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (Χατζηδάκης Μ.,Έλληνες ζωγράφοι, 246, πίν. 158) αλλά και σε φορητή εικόνα με σκηνές του Βίου του Προδρόμου, έργο του Διονυσίου του εκ Φουρνά (Μνήμη Διονυσίου Ιερομονάχου, εικ. σελ. 29).

[3324] Ερμηνεία, 176.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

στοιχη παράσταση της Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών[3325], ενώ παραπλήσια απαντά σε ναούς της Καστοριάς[3326] και στην Μεταμόρφωση Αγιάς[3327]. Αντίθετα, η Μετάσταση του Ιωάννη, όπου, πλην του αναλαμβανόμενου αγίου, δύο μορφές στο έδαφος αποδίδονται να θάβουν το σώμα του αγίου, ενώ μέσα από τη γη ξεχωρίζει ακόμη η κεφαλή του, απαντά ήδη σε τρίπτυχο της Κρητικής Σχολής του 15ου αι.[3328] και είναι σύμφωνη με την Πηγή Α΄ της Ερμηνείας [3329].

Επίσης, ενδιαφέρουσα είναι η απεικόνιση του μαρτυρίου του αγίου Σεραφείμ, επισκόπου Φαναρίου και Νεοχωρίου (εικ. 362), καθώς πρόκειται για την πρωιμότερη αλλά και τη μοναδική εντοίχια σωζόμενη απεικόνιση του μαρτυρίου του[3330]. Στην αριστερή πλευρά της σκηνής εικονίζονται τρεις τούρκοι με χαρακτηριστικές ενδυμασίες και όπλα να κοιτούν στα δεξιά όπου βρίσκεται το παλουκωμένο σώμα του αγίου, ενώ σε ένα δεύτερο κοντάρι η κεφαλή του. Οι στάσεις και τα ενδύματα των τριών δημίων, σε συνδυασμό με την περιγραφή της χαμένης σήμερα φορητής εικόνας του Φιλόθεου Σκούφου (1664)[3331], τη σωζόμενη φορητή εικόνα της Ι.Μ. Κορώνας (αρχές 18ου αι.)[3332] και τις μεταγενέστερες παραστάσεις χαρακτικών, που πιθανότατα αντιγράφουν τη φορητή εικόνα του 17ου αιώνα[3333], μας οδηγούν στο συμπέρασμα ότι το εικονογραφικό πρότυπο της παράστασής μας θα πρέπει να αναζητηθεί στο έργο του Σκούφου. Σε πρότυπο δε του ιδίου ζωγράφου στηρίζεται και η απεικόνιση της Υπαπαντής (εικ. 351), με το ιδιόμορφο κιβώριο και το συνολικό εικονογραφικό σχήμα, καθώς παρόμοια απαντά σε φορητή εικόνα του 1669, σήμερα στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών[3334].

Η σκηνή της Υψώσεως του Τιμίου Σταυρού (εικ. 360) αποδίδεται με ένα λιτό εικονογραφικό σχήμα[3335]. Το μονής βαθμίδας βάθρο επάνω στο οποίο στέκεται ο πατριάρχης με τον Σταυρό και η απεικόνιση της αγίας Ελένης σε ώριμη ηλικία και στα αριστερά του Ιεράρχη παραπέμπουν σε μία απλοποιημένη εκδοχή της αντίστοιχης απεικονίσεως στις Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών[3336] και Μεγά-

---

[3325] Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 297.

[3326] Στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας και στα Εισόδια «του Τσιατσαπά» (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 151 - 153, 154, πίν. 71α και 72α αντίστοιχα).

[3327] Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, 127, πίν. 2.

[3328] Sidorenko G., Τρίπτυχον, 420 - 421, πίν. 69.

[3329] Ερμηνεία, 264.

[3330] Η απεικόνιση του μαρτυρίου του αγίου Σεραφείμ και οι ολόσωμες μορφές των αγίων Νικολάου του εν Βουναίνοις και Νικολάου του εκ Καρπενησίου αποτελούν τις πρώτες χρονολογικά παραστάσεις νεομαρτύρων στην εντοίχια μεταβυζαντινή ζωγραφική των Αγράφων κατά τον εξεταζόμενο αιώνα. Για απεικονίσεις νεομαρτύρων στην περιοχή των Αγράφων βλ. Σδρόλια Στ., Συμβολή στην εικονογραφία, 59 κ.ε. Για τον Βίο του αγίου και το μαρτυρικό του τέλος βλ. παραπάνω, στους ολόσωμους Ιεράρχες του Ιερού της Ι.Μ. Δρακότρυπας, όπου και σχετική βιβλιογραφία (σελ. 94).

[3331] Για τη φορητή αυτήν εικόνα βλ. Βελανιδιώτης Ιεζεκιήλ, Ο ζωγράφος Φιλόθεος Σκούφος, 347 κ.ε., Μανούσακας Μ., Ανέκδοτος επιστολή, 275 κ.ε., Σδρόλια Στ., ό.π., 61 - 62.

[3332] Σδρόλια Στ., ό.π., 70, πίν. 13 - 14.

[3333] Παπαστράτου Ντ., Χάρτινες εικόνες, 284 κ.ε., πίν. 307.

[3334] Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Εικόνες, 250, εικ. σελ. 251.

[3335] Για τη σκηνή της Υψώσεως του Τιμίου Σταυρού βλ. Βοκοτόπουλος Π., Η Εύρεση και Ύψωση, 257 κ.ε., Σταυροπούλου - Μακρή Α., Η Εύρεση και η Ύψωση του Τιμίου Σταυρού, 475 κ.ε.

[3336] Βοκοτόπουλος Π., ό.π., πίν. 8, Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 128.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

λου Μετεώρου[3337]. Ξενίζει ωστόσο το στέμμα του πατριάρχη. Πρόκειται για λεπτομέρεια που δεν απαντά σε κάποιο άλλο γνωστό έργο και πιθανώς να οφείλεται σε σύγχυση λόγω γνώσης παράστασης αντίστοιχης αυτής της Gracanica, όπου δίπλα στον πατριάρχη στέκεται ο αυτοκράτορας[3338]. Η εικονογράφιση, τέλος, του λειτουργικού ύμνου Επί Σοι Χαίρει[3339] σε ζώνες αλλά και οι επιμέρους εικονογραφικοί τύποι των παραστάσεών του, έλκουν την καταγωγή από φορητές εικόνες, ιδίως του Πουλάκη[3340]. Οι λεπτομέρειες, ωστόσο, του καθιστού στη φάτνη Θείου Βρέφους, στη σκηνή της Γεννήσεως και της γονατιστής Παναγίας στον Ευαγγελισμό συνδέουν την παράστασή μας με την αντίστοιχη της Ι.Μ. Ρεντίνας[3341], που φαίνεται να επηρεάζει και όλες τις μεταγενέστερες εικονογραφήσεις του ύμνου στην περιοχή των Αγράφων[3342].

Από τους ολόσωμους αγίους, ξεχωρίζουν στον βόρειο χορό οι ολόσωμες μορφές των νεομαρτύρων Νικολάου του εν Βουναίνοις και Νικολάου του εκ Καρπενησίου (εικ. 364), που φέρουν πολυτελείς ενδυμασίες, ανάλογες αυτών των υπολοίπων στρατιωτικών αγίων του ναού. Ο πρώτος[3343], αποδίδεται σε νεαρή ηλικία και αγένειος ακολουθώντας την μία εκ των δύο εικονογραφικών παραδόσεων[3344], καθώς σύμφωνα με τη δεύτερη φέρει κοντή γενειάδα[3345]. Επίσης, η αρχοντική ενδυμασία που φέρει, έλκει την καταγωγή από αντίστοιχες προγενέστερες, όπως, για παράδειγμα, αυτές του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη Καστοριάς[3346], της Ι.Μ. Αγίου Νικολάου Αναπαυσά[3347] και της φορητής εικόνας του Μεγάλου Μετεώρου. Ο άγιος εικονίζεται, επίσης αγένειος, στις Ι.Μ. Κώστη και Δομιανών φέροντας, όμως, ενδυμασία μάρτυρα[3348]. Ο άγιος Νικόλαος ο εκ Καρπενησίου (†1672) (εικ. 364), σε μία από τις πρωιμότερες απεικονίσεις του, αποδίδεται και αυτός σε

[3337] Βοκοτόπουλος Π., Η Εύρεση και Ύψωση, πίν. 9.

[3338] Σταυροπούλου - Μακρή Α., Η Εύρεση και η Ύψωση του Τιμίου Σταυρού, 483, πίν. 7.

[3339] Για την εικονογράφηση του ύμνου Άξιον Εστίν βλ. Αλιπράντης Θ., Ο λειτουργικός ύμνος, 15 κ.ε.

[3340] Χατζηδάκης Μ., Πάτμος, 171 - 172, πίν. 70 - 71, Ρηγόπουλος Γ., Θεόδωρος Πουλάκης, 163, πίν. 136, Αλιπράντης Θ., Ο λειτουργικός ύμνος, 126 κ.ε., πίν. 24 - 27.

[3341] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 68.

[3342] Με τον ίδιο εικονογραφικό τύπο ιστορείται ο ύμνος στο παρεκκλήσιο του Προδρόμου στην Ι.Μ. Κορώνας και στην Ι.Μ. Βράχας.

[3343] Για τον άγιο Νικόλαο τον εν Βουναίνη βλ. Σοφιανός Δ., Ο άγιος Νικόλαος, 86 κ.ε., με παλαιότερη βιβλιογραφία.

[3344] Βλ., ενδεικτικά, τις απεικονίσεις του αγίου στο Πρωτάτο (Σοφιανός Δ., ό.π., πίν. Ι΄), στην Ι.Μ. Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, πίν. 158, Σοφιανός Δ., ό.π., πίν. ΙΔ΄), στην Παναγία του άρχοντα Αποστολάκη Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 206 - 207) και στις φορητές εικόνες του Μεγάλου Μετεώρου (Βοκοτόπουλος Π., Εικόνες μηνολογίου, πίν. 32) και της Συλλογής Τσακύρογλου (17ος αι.) (Καρακατσάνη Α., Εικόνες, 113, πίν. 127). Επίσης, βλ. Καλούσιος Κ., Ο άγιος Νικόλαος ο Νέος, 146 κ.ε., με απεικονίσεις του αγίου στην περιοχή της Καρδίτσας.

[3345] Βλ. την μορφή του αγίου στην Ι.Μ. Αναπαυσά (Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 231), στο καθολικό της Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., ό.π., 329, πίν. 189) και στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ (Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 214 - 215, πίν. 112).

[3346] Πελεκανίδης Στ., Καστοριά, πίν. 152β.

[3347] Σοφιανός Δ., ό.π., πίν. ΙΒ΄ - ΙΓ΄, Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 231.

[3348] Με ενδυμασία μάρτυρα εικονίζεται επίσης, στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ (Σαμπανίκου Ε., ό.π., 214 - 215, πίν. 112), στον κοινό νάρθηκα των παρεκκλησίων του καθολικού της Ι.Μ. Δουσίκου (1739) (Σοφιανός Δ., ό.π., πίν. ΙΘ΄) και σε ναούς της Αιτωλοακαρνανίας (Παλιούρας Α., Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία, 125, πίν. 115, 138).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

νεαρή ηλικία και αγένειος. Η πολυτελής του, όμως, ενδυμασία έρχεται σε αντίθεση με άλλες γνωστές απεικονίσεις του στις οποίες φέρει ένδυμα μάρτυρα[3349].

Η εντοίχια ζωγραφική του ναού διακρίνεται για την ποιότητα αλλά και την εκζήτηση των επιμέρους στοιχείων της. Ο διάκοσμος είναι τεχνοτροπικά ενιαίος στο σύνολό του, γεγονός που μας οδηγεί στο συμπέρασμα της μαθητείας και των δύο ζωγράφων σε ένα κοινό εργαστήριο, αυτό του ζωγράφου Ιωάννη της Ι.Μ. Ρεντίνας[3350]. Επιμέρους, όμως, στοιχεία μας οδηγούν στον διαχωρισμό των δύο αυτών ζωγράφων και στον εντοπισμό του πρώτου ιδίως στο χώρο του Ιερού και του εξωνάρθηκα, ενώ του δευτέρου στον κυρίως ναό. Η απουσία, όμως, κάποιου άλλου γνωστού έργου τους[3351] μας εμποδίζει από το να προσωποποιήσουμε τις εργασίες τους στο ναό.

Οι μορφές των συνθέσεων (εικ. 349 - 354), αποδίδονται με σωστές αναλογίες, με ραδινότητα και στυλιζαρισμένα χαρακτηριστικά. Τα λεπτά χαρακτηριστικά των προσώπων, με την ιδιαιτερότητα των επιμελώς σχεδιασμένων σχιστών οφθαλμών, οι σκούροι προπλασμοί και τα σχεδόν ανάγλυφα γυμνά μέλη, επιτεινόμενα από τη γραμμικότητα του σχεδίου, οι έντονες κινήσεις των μορφών, η πλούσια και έντονη πτυχολογία των ενδυμάτων, τα παλαιολόγειας αντίληψης κτίσματα και τα πρισματικής μορφής όρη, η χρήση έντονων χρωμάτων, ακόμη και η καλλιγραφική απόδοση των επιγραφών, οδηγούν σε ένα αποτέλεσμα που αποπνέει έναν αέρα εκζήτησης και πολυτέλειας. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο οι όποιες σχεδιαστικές αδυναμίες των δύο ζωγράφων, όπως, για παράδειγμα, η μερική αδυναμία αναλογικής τοποθέτησης των μορφών στον περιβάλλοντα χώρο, δε διακρίνονται εύκολα. Επίσης, προσεγμένη είναι και η απεικόνιση των ολόσωμων αγίων (εικ. 355, 364), με την έντονη πτυχολογία των ενδυμάτων, τα ποικίλα σχέδια αυτών, τα έντονα χρώματα και τους έκτυπους φωτοστεφάνους, στοιχεία που απαντώνται προηγουμένως στο καθολικό της Ι.Μ. Ρεντίνας.

Η εμφανής αυτή σχέση μαθητείας των δύο ζωγράφων με το έργο του Ιωάννη στο καθολικό της Ι.Μ. Ρεντίνας, μαρτυρεί την έντονη επίδραση της ζωγραφικής του στην περιοχή, χωρίς, όμως, να είναι ακόμη γνωστή η καλλιτεχνική του προέλευση, που οδήγησε στο συγκερασμό των δύο κυρίαρχων Σχολών του 16ου αιώνα αλλά και στη συνεχή αναζήτηση και χρήση νέων εικονογραφικών τύπων, που είχε ως αποτέλεσμα μία συνεχή καλλιτεχνική ανανέωση. Στο ίδιο δε εργαστήριο μπορούμε να εντάξουμε και άλλους ζωγράφους της εποχής, όπως τον εξ Άρτης Νικόλαο στην Ι.Μ. Σέλτσου (1697)[3352], τους Ευστάθιο, Νικόλαο, Αναγνώστη Απόστολο και Χρήστο Ιερέα στην Ι.Μ.

[3349] Πρβλ. την απεικόνιση του αγίου στο ναό του Αγίου ΔημητρίουΤρικάλων (17ος αι.) (Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 301 - 302, Vitaliotis I., Saint - Etienne, 156).

[3350] Για το εργαστήριο αυτό βλ. Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 383 κ.ε., όπου αναφορά και σε άλλα έργα του 16ου αιώνα στην περιοχή της Θεσσαλίας που σχετίζονται με το εργαστήριο αυτό.

[3351] Σύμφωνα με σωζόμενο αντίγραφο της κατεστραμμένης σήμερα κτητορικής επιγραφής του ναού του Αγίου Γεωργίου Κομποτίου Άρτας, στο ναό εργάστηκε μόνος του ο Σεραφείμ στα 1743. Η κατάσταση, όμως, των τοιχογραφιών δεν επιτρέπει την όποια παρατήρηση και μελέτη τους (Γιαννούλης Δ., Ο ιερός ναός του Αγίου Γεωργίου, 67 κ.ε., πίν. 28).

[3352] Για την Ι.Μ. Σέλτσου βλ. Τσιάπαλη Μ., Η εντοίχια ζωγραφική, 187 κ.ε.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Ευαγγελίστριας Κυψέλης (1700) και στον Άγιο Γεώργιο Βουλγαρελίου Άρτας (1714)[3353] και πιθανώς τον εξ Ιωαννίνων Δαμασκηνό[3354].

Το δεύτερο μνημείο της Ρεντίνας ο διάκοσμος του οποίου εντάσσεται στο ίδιο εργαστήριο είναι ο ναός του **Αγίου Νικολάου (μετά το 1725)**. Οι τοιχογραφίες που σώζονται στο ναό περιορίζονται μόνο στο χώρο του Ιερού, όπου και αναπτύσσεται η εικονογράφηση σε τέσσερις ζώνες[3355].

Στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης παριστάνεται η ένθρονη Θεοτόκος Βρεφοκρατούσα να περιβάλλεται από δύο ολόσωμους αγγέλους και δώδεκα Προφήτες, μέσα σε μετάλλια που δημιουργούνται από συμπλεκόμενους κλάδους αμπέλου. Στην επόμενη ζώνη εικονίζεται η Κοινωνία των Αποστόλων και αμέσως μετά τρεις από τους συλλειτουργούντες Ιεράρχες[3356], καθώς και τμήμα του Μελισμού. Στο μέτωπο δε του τεταρτοσφαιρίου της κόγχης και εκατέρωθεν αυτού παριστάνονται οι Ευαγγελιστές Ματθαίος και Ιωάννης, οι οποίοι και επιστέφονται από τη δυτικότροπη παράσταση της Αγίας Τριάδος. Στην κόγχη της Πρόθεσης αποδίδεται η σκηνή της Άκρας Ταπείνωσης, ενώ στο μέτωπό της ο Ευαγγελιστής Λουκάς. Στην αντίστοιχη κόγχη του Διακονικού εικονίζεται ο άγιος Ιγνάτιος ο Θεοφόρος και στο μέτωπό της ο Ευαγγελιστής Μάρκος. Στην κόγχη, τέλος του βόρειου τοίχου εικονίζεται ο άγιος Λαυρέντιος και στον υπόλοιπο χώρο το όραμα του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας. Η τρίτη ζώνη, η οποία και περιτρέχει το Ιερό, περιλαμβάνει αγίους σε μετάλλια, στο σύνολό τους Ιεράρχες. Οι επόμενες δύο, καταλαμβάνονται από σκηνές του Χριστολογικού κύκλου, όπως η Ψηλάφηση του Θωμά, η Πεντηκοστή και ο Πολλαπλασιασμός των άρτων και των ιχθύων, του Θεομητορικού (Προσευχή Ιωακείμ και Άννας, Γέννηση της Παναγίας, Ευαγγελισμός) καθώς και της Παλαιάς Διαθήκης (Θυσία του Αβραάμ, Καιόμενη Βάτος).

Όπως και στο ναό του Αγίου Γεωργίου, έτσι και εδώ συναντούμε τα ίδια τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά στην απόδοση τόσο των συνθέσεων, όσο και των μεμονωμένων μορφών. Παρατηρούμε ωστόσο μία άμβλυνση στην απόδοση των επιμέρους στοιχείων. Οι συνθέσεις οργανώνονται και αναπτύσσονται με άνεση, ενώ οι μορφές κυριαρχούν στο χώρο. Έχει, όμως, χαθεί πια η έντονη κίνηση των μορφών, η ταραγμένη πτυχολογία των ενδυμάτων, ενώ και τα πρισματικής μορφής όρη αποδίδονται με συνοπτική και γρήγορη χρήση του χρωστήρα, σε ένα περισσότερο σταθερό σχέδιο. Τα φώτα στις μορφές έχουν περιοριστεί και το πλάσιμο είναι πιο μαλακό. Επίσης, τα χρώματα είναι περιορισμένα, όχι τόσο έντονα, ενώ παραλείπονται και τα διακοσμητικά σχέδια των ενδυμάτων, χωρίς, ωστόσο, να λείπει η λεπτολόγος διάθεση στην απόδοση των επιμέρους στοιχείων της κάθε παράστασης.

Όπως, όμως, και στον Άγιο Γεώργιο, παρατηρούμε μία ποικιλία στην προέλευση των εικονογραφικών τύπων των συνθέσεων. Η όχι συχνά απαντώμενη σύνθεση της Βρεφοκρατούσας Παναγίας στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης του Ιερού (εικ. 365), εικονογραφικά έλκει την καταγωγή α-

[3353] Χατζηδάκης Μ. - Δρακοπούλου Ε., Έλληνες ζωγράφοι, 241, Κωνστάντιος Δ., Προσέγιση στο έργο, 141, πίν. 139β.

[3354] Για το έργο του ζωγράφου αυτού βλ. Χατζηδάκης Μ., Έλληνες ζωγράφοι, 238, πίν. 99 - 101. Επίσης, για τη ζωγραφική της τράπεζας της Ι.Μ. Δοχειαρίου (1700), που αποδίδεται στον Δαμασκηνό, βλ. Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 181 κ.ε., πίν. 70 - 80.

[3355] Η κατώτερη έχει πλήρως καταστραφεί εκτός ενός μικρού τμήματος στο νότιο τοίχο που απεικονίζει απομίμηση ξυλοδεσιάς.

[3356] Οι υπόλοιποι συλλειτουργούντες Ιεράρχες έχουν καταπέσει.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

πό αντίστοιχες παραστάσεις ζωγράφων της Κρητικής Σχολής[3357]. Από την ίδια παράδοση προέρχεται και η πλειοψηφία των σκηνών, όπως, για παράδειγμα, η Άρνηση των προσφορών (εικ. 370), η Γέννηση της Παναγίας[3358] (εικ. 371) και ο Πολλαπλασιασμός των άρτων και των ιχθύων (εικ. 368). Επίσης, σε επιρροή συγκεκριμένων φορητών εικόνων οφείλονται οι εικονογραφικοί τύποι του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου, που έλκει την καταγωγή από αντίστοιχες παραστάσεις του Θεόδωρου Πουλάκη[3359] και του Ηλία Μόσκου[3360] αλλά και του ευαγγελιστή Ματθαίου, με την ιδιόμορφη απεικόνιση του αγγέλου (εικ. 367), που παρόμοια απαντά σε φορητή εικόνα του Μουσείου Ζακύνθου (αρχές 18ου αι.)[3361]. Από την παράδοση της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος οι εικονογραφικές επιρροές περιορίζονται στις σκηνές της Λειτουργίας των αγγέλων, της Ιάσεως του παραλυτικού της Βηθεσδά, της Ευλογίας των Ιερέων (εικ. 372) και της Ψηλάφησης του Θωμά (εικ. 369). Μάλιστα, ο εικονογραφικός τύπος της τελευταίας παράστασης είναι σχετικά σπάνιος, αλλά αποδίδει με πιστότητα το πρότυπο, καθώς συναπεικονίζεται μεταξύ των μαθητών και η Άννα Παλαιολογίνα. Τέλος, στην ιστόρηση του Οράματος του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας (εικ. 366) η συνολική απόδοση της σκηνής σε συνδυασμό με την ύπαρξη της επίπεδης σκέπης του κιβωρίου παραπέμπει στις αντίστοιχες σκηνές των Αγίων Αναργύρων Σερβίων[3362] και των Αγίων Αποστόλων Σαρακίνας (1605)[3363].

Για την τοιχογράφηση δε γνωρίζουμε το πότε αυτή έγινε. Η ανακαίνιση του ναού το 1725 τοποθετεί εκεί το κατώτερο χρονικό όριό της, ενώ η πληροφορία του Πάνου Βασιλείου για την εκτέλεση των τοιχογραφιών στα 1748 από τους ζωγράφους Αγάπιο, Γεώργιο και Στέργιο[3364] δεν μπορεί να θεωρηθεί βάσιμη, καθώς δε διασταυρώνεται και επιπλέον το έργο των ζωγράφων αυτών σε άλλα γνωστά μνημεία δεν έχει μελετηθεί[3365]. Ωστόσο, η ύπαρξη στο ναό φορητής εικόνας της Κοιμήσεως της Θεοτόκου με την υπογραφή των ζωγράφων Γεωργίου και Στεργίου[3366] αλλά και οι δημοσιευμένες φωτογραφίες από το παρεκκλήσιο της Ι.Μ. Βύλιζας[3367] μαρτυρούν τη μαθητεία τους στο ίδιο καλλιτεχνικό περιβάλλον.

Ο ναός της **Κοιμήσεως της Θεοτόκου Πετροχωρίου** τοιχογραφήθηκε, σύμφωνα με επιγραφή, το 1736. Στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης του Ιερού εικονίζεται η Θεοτόκος, ένθρονη, Βρεφοκρατούσα, να περιβάλλεται από τις ολόσωμες μορφές των Αρχαγγέλων. Αμέσως μετά ιστορείται η Κοινωνία των Αποστόλων, για να ακολουθήσουν οι συλλειτουργούντες Ιεράρχες. Ο υπόλοιπος χώρος καταλαμβάνεται από την Άκρα Ταπείνωση, το Όραμα του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας.

[3357] Πρβλ. την παραπλήσια απεικόνιση στην Ι.Μ. Αναπαυσά (Chatzidakis M., Recherches, πίν. 15, Σοφιανός Δ. - Τσιγαρίδας Ε., Ιερά Μονή, εικ. σελ. 261) και στο νάρθηκα της Ι.Μ. Δουσίκου (αδημοσίευτη παράσταση).

[3358] Το πρότυπο της Άρνησης των Προσφορών και της Γεννήσεως της Παναγίας εντοπίζεται στην Κοίμηση Καλαμπάκας (Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, πίν. 154).

[3359] Τσιγαρίδας Ε., Παρατηρήσεις, 180 κ.ε., πίν. 1.

[3360] Κεφαλονιά 1, πίν. 129.

[3361] Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Εικόνες της Ζακύνθου, 184 - 186, εικ. σελ. 185, όπου και άλλα παραδείγματα.

[3362] Ξυγγόπουλος Α., Τα μνημεία Σερβίων, πίν. 19. 1.

[3363] Αδημοσίευτη παράσταση.

[3364] Βασιλείου Π., Η αγιογραφική τέχνη, 21.

[3365] Για το έργο των δύο αυτών ζωγράφων βλ. Χατζηδάκης Μ., Έλληνες ζωγράφοι, 221.

[3366] Η εικόνα είναι αδημοσίευτη.

[3367] Καμαρούλιας Δ., Τα μοναστήρια, 439 κ.ε., πίν. 498 - 505.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

τους Οίκους ΙΓ΄ έως και ΚΔ΄ του Ακαθίστου Ύμνου και σκηνές του Χριστολογικού κύκλου, όπως ο Ευαγγελισμός, η Γέννηση και η Πεντηκοστή.

Στον κυρίως ναό, η ζώνη των ολόσωμων αγίων ξεκινά στο νότιο χορό με τον Άγιο Γεώργιο και καταλήγει στο βόρειο με τον άγιο Δημήτριο[3368]. Και στους δύο χορούς παριστάνονται στρατιωτικοί άγιοι και επιπλέον στο βόρειο το Άγιο Μανδήλιο, ενώ στο νότιο το Άγιο Κεράμιο. Η τρίτη ζώνη περιλαμβάνει αγίους και Προφήτες σε μετάλλια, ακολουθούν οι σκηνές του Ακαθίστου Ύμνου και η διακόσμηση ολοκληρώνεται στην πέμπτη ζώνη με παραστάσεις του Χριστολογικού κύκλου. Τέλος, η Κοίμηση της Θεοτόκου ιστορείται στην καθιερωμένη της θέση στο δυτικό τοίχο και εκατέρωθεν αυτής η Γέννηση και τα Εισόδια της Παναγίας.

Ο ζωγράφος, όπως θα αποδειχθεί στη συνέχεια, είναι ο Κωνσταντίνος, ο οποίος εργάστηκε μαζί με τον Κωνσταντίνο Ιερέα και στην Αγία Παρασκευή του ιδίου χωριού. Στο εικονογραφικό πεδίο, στις περισσότερες σκηνές του Χριστολογικού κύκλου, χρησιμοποιεί τύπους απαντώμενους και στο ναό της Αγίας Παρασκευής του ιδίου χωριού (Ευαγγελισμός, Βάπτιση, Έγερση Λαζάρου, Ελκόμενος, Νιπτήρας, Ανάληψη) (εικ. 376). Στην Εις Άδου Κάθοδο (εικ. 377) το πρότυπο εντοπίζεται στις αντίστοιχες παραστάσεις των Ι.Μ. Ντίλιου και Βαρλαάμ. Σε πρότυπο της ίδιας παράδοσης οφείλεται, επίσης, και η Ψηλάφηση του Θωμά (εικ. 378). Από τις σκηνές του Βίου της Θεοτόκου, η Γέννηση ακολουθεί τον εικονογραφικό τύπο τοπικών μνημείων του 17ου αιώνα[3369], χαρακτηριστικό του οποίου είναι η ανακαθισμένη στο στρώμα Άννα, η απουσία του Ιωακείμ και η ιδιόμορφη στήριξη της κούνιας με πόδια, με μορφή πέλεκυ. Επίσης, η Κοίμηση έλκει την καταγωγή από την αντίστοιχη παράσταση της Αγίας Παρασκευής (1655). Η χρήση αυτή εικονογραφικών τύπων προερχόμενων από την τοπική ζωγραφική του προηγούμενου αιώνα παρατηρείται και στον Ακάθιστο Ύμνο (εικ. 380 - 381), όπου οι εικονογραφικοί τύποι των περισσότερων Οίκων απαντούν προηγουμένως σε μνημεία, όπως οι Ι.Μ. Κορώνας και Πέτρας[3370], χωρίς, όμως, ως σύνολο η εικονογράφηση του Ύμνου να ακολουθεί κάποιο συγκεκριμένο πρότυπο. Επίσης, το ίδιο παρατηρείται και στους ολόσωμους αγίους. Για παράδειγμα, μπορούμε να αναφέρουμε την απεικόνιση του αρχαγγέλου Μιχαήλ, που είναι παρόμοια αυτής στην Κοίμηση της Θεοτόκου Κερασοχωρίου και του αγίου Δημητρίου, με το καμίσιο και το σπαθί που απαντά σε αρκετούς ναούς του 17ου αιώνα στην περιοχή, όπως, για παράδειγμα, στις Ι.Μ. Σπηλιάς και Πετροχωρίου. Τέλος η αγία Μαρίνα (εικ. 382) που σκοτώνει το διάβολο, έχει ως πρότυπο την παράσταση της Αγίας Παρασκευής του ιδίου χωριού, την οποία, όμως, αποδίδουμε στον Κωνσταντίνο ιερέα[3371].

[3368] Λόγω του περιορισμένου χώρου, το τέμπλο εφάπτεται των ανατολικών άκρων των δύο χορών.

[3369] Ενδεικτικά, στην Κοίμηση της Θεοτόκου Πορτής (1619) και στις Ι.Μ. Γενεσίου της Θεοτόκου Βλασίου και Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Βραγκιανών (1645) (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 170).

[3370] Βλ. τους Οίκους Α΄, Β΄, Γ΄, Δ΄, Θ΄, Ι΄, ΙΔ΄, ΚΑ΄, ΚΒ΄, ΚΓ΄, ΚΔ΄. Επίσης, στον Οίκο ΙΒ΄, η αντίστροφη τοποθέτηση των προσώπων, με τον Συμεών στα αριστερά της σκηνής, απαντά προηγουμένως στην Υπαπαντή του Δωδεκαόρτου στην Αγία Παρασκευή Πετροχωρίου και στον 17ο αιώνα, στην Ι.Μ. Κοιμήσεως της Θεοτόκου Ανθηρού (1682) (Σδρόλια Στ., ό.π., 280).

[3371] Η απεικόνιση της αγίας Μαρίνας να σκοτώνει τον διάβολο επιχωριάζει κυρίως στην περιοχή της Μακεδονίας (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 248 κ.ε.), ενώ στα Άγραφα, κατά τον 17ο αιώνα, απαντά μόνο μία φορά, στο ναό της Γεννήσεως του Χριστού Πετρίλου (17ος αι.) (Σδρόλια Στ., ό.π., 391). Για το θέμα της πάλης της αγίας με τον Σατανά βλ. Προβατάκης Θ., Ο Διάβολος, 225 - 227.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Ο ζωγράφος δημιουργεί ένα σύνολο ενταγμένο στην παράδοση της ζωγραφικής του παλαιού καθολικού της Ι.Μ. Σπηλιάς και του καθολικού της Ι.Μ. Προφήτη Ηλία Πετροχωρίου. Η απουσία δε χαρακτηριστικών στοιχείων της ζωγραφικής της Αγίας Παρασκευής, όπως η πολυχρωμία του τοπίου και η κυριαρχία του λευκού χρώματος, ενισχύουν την υπόθεση του δευτερεύοντος ρόλου του συγκεκριμένου ζωγράφου κατά τη συνεργασία του με τον Κωνσταντίνο Ιερέα. Εδώ, ελεύθερος από τις όποιες δεσμεύσεις εφαρμόζει τις αρχές της ζωγραφικής επάνω στην οποία μαθήτευσε. Οι μορφές είναι ψηλόλιγνες, αποδιδόμενες με έντονες και εκφραστικές κινήσεις. Όπως και στο έργο του στην Αγία Παρασκευή, στα πρόσωπα κυριαρχεί ο σκούρος προπλασμός και η περιορισμένη χρήση έντονων φώτων στο μέτωπο και σε κάθετες ζώνες στις παρειές, σε συνδυασμό με ελαφρύ ρόδινο χρώμα. Επίσης, προσπαθεί να διαφανεί ο ανθρώπινος όγκος μέσα από τα ενδύματα, καθώς αυτά περιβάλλουν και με τις γραμμικές, παράλληλες, αντίθετες και διασταυρούμενες πτυχώσεις τονίζουν τα μέλη του σώματος. Τα ενδύματα είναι πλούσια κοσμημένα με ποικίλα σχέδια και οι περισσότεροι μανδύες με γούνινη επένδυση, ενώ δεν λείπουν και αυτοί με εσωτερική κεντητή διακόσμηση. Το έδαφος αποτελείται κυρίως από πρισματικής μορφής όρη, τα οποία, όμως, διασπώνται από εμβόλιμους καμπύλους λόφους και αποδίδονται σε γήινα χρώματα. Εξαίρεση αποτελούν ορισμένες σκηνές, όπως η Γέννηση και η Μεταμόρφωση, στις οποίες παρατηρείται συνδυασμός αντιθετικών χρωμάτων (κίτρινο, ρόδινο, πορτοκαλί) τεχνική που απαντά προηγουμένως στο παλαιό καθολικό της Ι.Μ. Σπηλιάς και στην Ι.Μ. Προφήτη Ηλία Πετροχωρίου[3372].

Με τη ζωγραφική της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Πετροχωρίου συνδέεται και ο τοιχογραφικός διάκοσμος του καθολικού της **Ι.Μ. Κώστη** (1759)[3373]. Στον τρούλλο παριστάνεται ο Παντοκράτορας να περιβάλλεται από μία ζώνη με ολόσωμους αγγέλους, την Παναγία με τον Πρόδρομο, δυσδιάκριτες ολόσωμες μορφές Προφητών, καθώς και τη Λειτουργία των Αγγέλων. Επίσης, στα σφαιρικά τρίγωνα αποδίδονται οι καθιερωμένες μορφές των Ευαγγελιστών.

Στην κόγχη του Ιερού, πλην της Παναγίας Βλαχερνίτισσας, παριστάνονται η Κοινωνία των Αποστόλων, συλλειτουργούντες Ιεράρχες και ο Μελισμός. Στον υπόλοιπο χώρο εικονίζονται η Άκρα Ταπείνωση, το Όραμα του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας, η Ανάληψη και οι τέσσερις τελευταίοι Οίκοι του Ακαθίστου Ύμνου.

Στις δύο κεραίες του σταυρού εικονίζονται δεκαέξι συνολικά σκηνές του Χριστολογικού κύκλου. Η ιστόρηση, που ξεκινά με τη Γέννηση[3374] και την Υπαπαντή στη δυτική κεραία, αναπτύσσεται στην ανατολική και επανέρχεται πάλι στη δυτική με τις σκηνές της Απιστίας του Θωμά και το Χαίρε των Μυροφόρων. Εκτός των σκηνών αυτών, η Σταύρωση παριστάνεται στο ανώτερο τμήμα του δυτικού τοίχου, όπου και η Κοίμηση της Παναγίας, ενώ στα τεταρτοσφαίρια του νότιου και βόρειου χορού ιστορούνται η Μεταμόρφωση και η Εις Άδου Κάθοδος αντίστοιχα. Τις κάθετες επιφάνειες περιτρέχει ο Ακάθιστος Ύμνος και η υπόλοιπη επιφάνεια καταλαμβάνεται από τη ζώνη των ολόσωμων αγίων και επιμέρους μικρά τμήματα ζωνών με αγίους και μάρτυρες σε μετάλλια.

[3372] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 390, πίν. 304, όπου και σύνδεση των λεπτομερειών αυτών με έργα Λινοτοπιτών ζωγράφων.

[3373] Οι τοιχογραφίες του ναού σώζονται στο μεγαλύτερο μέρος τους σε καλή κατάσταση, εκτός της αψίδας της βόρειας κόγχης που έχουν καταπέσει, ενώ παρατηρούνται και σημαντικές φθορές σε πολλές άλλες.

[3374] Η σκηνή του Ευαγγελισμού παραλείπεται πιθανώς λόγω του περιορισμένου χώρου και σε συνδυασμό με την ιστόρηση του Ακαθίστου Ύμνου, όπου ιστορείται στους τρεις πρώτους Οίκους.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού ακολουθεί σε γενικές γραμμές αυτό που εφαρμόζεται σε ναούς με παρόμοια αρχιτεκτονική, στην περιοχή των Αγράφων, ήδη με την τοιχογράφηση της Ι.Μ. Βλασίου[3375]. Ως προς τους εικονογραφικούς τύπους των παραστάσεων, στις οποίες ήδη έχουμε αναφερθεί στο προηγούμενο κεφάλαιο, παρατηρούμε μία χρήση σχημάτων απαντώμενων κυρίως στην παράδοση της ζωγραφικής του Ηπειρωτικού και Μακεδονικού χώρου αλλά και της περιοχής των Αγράφων. Έτσι, λοιπόν, στην Κοινωνία των Αποστόλων (εικ. 384) αναγνωρίζουμε ένα όχι συχνό πρότυπο, αναφερόμενο στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη Καστοριάς[3376]. Επίσης, από την ίδια παράδοση προέρχονται σκηνές, όπως η Άκρα Ταπείνωση (εικ. 385) με την Παναγία να αγκαλιάζει το Χριστό[3377], ο Μυστικός Δείπνος (εικ. 386), ο Ελκόμενος (εικ. 386), το Χαίρε των Μυροφόρων (εικ. 389), η Αναγγελία της Αναστάσεως στους μαθητές (εικ. 389) και η Ψηλάφηση του Θωμά. Η Προδοσία έλκει την καταγωγή από το πρότυπο της Ρασσιώτισσας[3378] (εικ. 386), ενώ στην ίδια παράδοση προσγράφονται και οι σκηνές της Κρίσης των Αρχιερέων[3379] (εικ. 387) και της Απόνιψης του Πιλάτου[3380] (εικ. 386). Επίσης, στη Μαστίγωση (εικ. 388), οι στάσεις του Χριστού και των δύο δημίων, καθώς και η ανθεμωτή επίστεψη του κιονόκρανου έλκει την καταγωγή από το πρότυπο της Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών[3381].

Ο εικονογραφικός τύπος της Μεταμορφώσεως, με την απεικόνιση της νεφέλης, που κάλυψε τους προφήτες, απαντά προηγουμένως στις Ι.Μ. Σάϊκας (1641) και Βλασίου (1644) καθώς και στο ναό της Ζωοδόχου Πηγής Μεσενικόλα (1647)[3382], καθώς και στην Κοίμηση Πετροχωρίου, ενώ και η Κοίμηση της Θεοτόκου ακολουθεί ένα σχήμα που απαντά σε ικανό αριθμό μνημείων του 17ου αιώνα στην περιοχή. Από την παράδοση της Κρητικής Σχολής προέρχεται ένας μικρός αριθμός παραστάσεων, όπως η Λειτουργία των αγγέλων και η Γέννηση του Χριστού με την απεικόνιση της γονατιστής Παναγίας, εικονογραφικός τύπος που συναντούμε, επίσης, σε πολλά Αγραφιώτικα μνημεία του 17ου αιώνα. Στην ιστόρηση του Ακαθίστου Ύμνου (εικ. 390 - 391), δεν εντοπίζεται κάποιο συγκεκριμένο πρότυπο ως προς το σύνολο αλλά η πλειοψηφία των σκηνών απαντά σε αρκετά έργα της περιοχής, όπως στις Ι.Μ. Κορώνας και Πέτρας, καθώς και στον Άγιο Ιωάννη τον Θεολόγο Μεγάλων Βραγγιανών[3383].

[3375] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 371.

[3376] Πελεκανίδης Στ., Καστοριά, πίν. 144β.

[3377] Πρόκειται για δάνειο από τη δυτική τέχνη που χρησιμοποιείται σε ικανό αριθμό έργων του προηγούμενου αιώνα με αποτέλεσμα να προσγράφεται στη ζωγραφική τους παράδοση. Άλλωστε, τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά του έργου του ζωγράφου μας αποκλείουν την περίπτωση του άμεσου δανεισμού από κάποιο δυτικό έργο. Για το θέμα βλ. στην αντίστοιχη παράσταση του προηγούμενου κεφαλαίου.

[3378] Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, πίν. 29α.

[3379] Πρβλ. τις παραστάσεις στις Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 76 - 77, πίν. 50β) και Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 58 - 60, πίν. 23) στην Μεταμόρφωση και στον Άγιο Δημήτριο Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 66 - 68, πίν. 21α και 60 αντίστοιχα), καθώς και στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα Α., Οι ναοί, 102 - 103, πίν. 57β).

[3380] Ενδεικτικά, στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., ό.π., 80 - 82, πίν. 53α) και στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., ό.π., 65 - 66, πίν. 20). Για την περιοχή των Αγράφων, κατά τον 17ο αιώνα, δεν υπάρχουν διαθέσιμες πληροφορίες για τους ακολουθούμενους εικονογραφικούς τύπους της παράστασης.

[3381] Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 66, Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Τοιχογραφίες, 18, πίν. 9.

[3382] Σδρόλια Στ., ό.π., 177.

[3383] Ενδεικτικά, βλ. τους Οίκους Α΄ - Δ΄, ΙΒ΄, ΙΓ΄, ΙΔ΄, ΙΘ΄, ΚΓ΄, ΚΔ΄.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Το ίδιο παρατηρούμε και στην απεικόνιση των αγίων (εικ. 392 - 393), με τους ανάγλυφους φωτοστεφάνους και τους κοσμημένους εσωτερικά μανδύες, οι περισσότεροι εκ των οποίων φέρουν επένδυση γούνας. Επιπλέον, ορισμένες απεικονίσεις, όπως των αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης (εικ. 393), με την ενδυμασία της τελευταίας να κοσμείται με θωράκιο απαντούν στην Καστοριά, όπως άλλωστε συμβαίνει και με τον άγιο Μερκούριο (εικ. 393) που λογχίζει τον Ιουλιανό και τον αρχάγγελο Γαβριήλ που φέρει στρατιωτική ενδυμασία, οι εικονογραφικοί τύποι των οποίων απαντούν τόσο σε μεμονωμένα μνημεία του 17ου αιώνα στην περιοχή των Αγράφων, όσο και στο βόρειο ελλαδικό και βαλκανικό χώρο[3384].

Η μαθητεία του ζωγράφου σε τοπικό καλλιτεχνικό περιβάλλον εκτός των εικονογραφικών δεδομένων είναι εμφανής και στα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά του διάκοσμου. Οι ψηλόλιγνες μορφές, ο σκοτεινός προπλασμός των προσώπων και ο περιορισμός των φώτων, η γραμμική και ταραγμένη πτυχολογία των ενδυμάτων, οι γεωμετρικοί όγκοι του φυσικού τοπίου, η σχηματική και συνοπτική απόδοση των κτισμάτων, καθώς και λεπτομέρειες αυτών, όπως, η τεθλασμένη περίμετρος του τείχους στη Σταύρωση, αποτελούν στοιχεία που συνδέουν το ζωγράφο μας με τη ζωγραφική του παρεκκλησίου της Ι.Μ. Πέτρας (1673), του ναού της Γεννήσεως του Χριστού Πετρίλου (17ος αι.) και των Ι.Μ Σπηλιάς (παλαιό καθολικό) (17ος αι.) και Προφήτη Ηλία Πετροχωρίου (17ος αι.)[3385] και συνακόλουθα με το έργο του Κωνσταντίνου στην Κοίμηση Πετροχωρίου.

Η τοιχογράφηση του παρεκκλησίου του **Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου της Ι.Μ. Κορώνας** έγινε το 1739 από άγνωστο ζωγράφο. Στο θόλο εικονίζεται ο Παντοκράτορας περιβαλλόμενος από τάγματα Αγγέλων και την Παναγία, οι Ευαγγελιστές, καθώς, επίσης και το Ιερό Μανδήλιον, το Ιερό Κεράμιο και ο Χριστός Εμμανουήλ στα εσωράχια των τριών τόξων. Στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης του Ιερού παριστάνεται η Παναγία στον τύπο της Βλαχερνίτισσας και οι καθιερωμένες σκηνές Ευχαριστιακού περιεχομένου. Επίσης ιστορούνται η Ανάληψη και οι τρεις Ευρέσεις της κεφαλής του Προδρόμου.

Στον κυρίως ναό, στη ζώνη των ολόσωμων αγίων εικονίζονται τοπικοί κυρίως άγιοι, όπως οι Σεραφείμ, Αρχιεπίσκοπος Φαναρίου και Νεοχωρίου, Βησσαρίων Λαρίσης, Διονύσιος ο εν Ολύμπω, Δαμιανός και Καρτέριος, δύο δυσδιάκριτες μορφές αγίων γυναικών καθώς και ο χορηγός της τοιχογράφησης Αποστολάκης. Ο νότιος τοίχος καταλαμβάνεται από τη σκηνή του Επί Σοι Χαίρει, ενώ στην υπόλοιπη επιφάνεια ιστορούνται, η Σταύρωση του Χριστού, η Κοίμηση της Θεοτόκου και σκηνές του Βίου του Προδρόμου, όπως η Γέννηση του Προδρόμου, η Φυγή στην Έρημο, η Αποτομή και το Συμπόσιο του Ηρώδη, καθώς, επίσης, και η παράσταση της Καιόμενης Βάτου.

Η άσχημη διατήρηση των τοιχογραφιών του παρεκκλησίου εμποδίζει κάθε τεχνοτροπική παρατήρηση, ενώ η προσπάθεια αναλυτικής παρουσίασης των περισσοτέρων σκηνών θα έθετε σε αμφιβολία το όποιο συμπέρασμα, καθώς στην πλειοψηφία αυτών τα επιμέρους εικονογραφικά στοιχεία είναι δυσδιάκριτα, πλην της γενικής αναγνώρισης του θέματός τους.

Καθώς οι εικονογραφικοί τύποι πολλών παραστάσεων του παρεκκλησίου απαντούν και στο καθολικό, οδηγούμαστε στο συμπέρασμα ότι το έργο του Δανιήλ χρησίμευσε επιλεκτικά μεν ως

[3384] Βλ. στις αντίστοιχες παραστάσεις του προηγούμενου κεφαλαίου, όπου σχετικά παραδείγματα και βιβλιογραφία.

[3385] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 389 κ.ε., πίν. 298 - 299, 303 - 314.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

πρότυπο δε για το ζωγράφο μας. Έτσι, λοιπόν, οι εικονογραφικοί τύποι της Καιόμενης Βάτου, της Κοινωνίας των Αποστόλων, της Σταύρωσης, της Κοίμησης της Παναγίας, της Γέννησης (εικ. 395) και της Αποτομής του Προδρόμου, καθώς και του Αγίου Μανδηλίου και του Αγίου Κεραμίου έλκουν την καταγωγή από το έργο του Δανιήλ. Επίσης, για την απεικόνιση του Επί Σοι Χαίρει (εικ. 395) ακολουθείται ο απαντώμενος ήδη στο καθολικό της Ι.Μ. Ρεντίνας εικονογραφικός τύπος, ενώ για την Άκρα Ταπείνωση (εικ. 394), η ύπαρξη του ξίφους, που διαπερνά το σώμα της Παναγίας, και η συνολική εικονογραφική απόδοση του θέματος συναντώνται σε περιορισμένο αριθμό έργων που έλκουν την καταγωγή από δυτικό πρότυπο. Τέλος, η Λειτουργία των Αγγέλων έλκει την καταγωγή από έργα επηρεασμένα από την παράδοση της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος, ενώ η παράσταση των Τριών Παίδων εν Καμίνῳ αποδίδεται με έναν αρκετά διαδεδομένο, τον τρέχοντα αιώνα, στην περιοχή εικονογραφικό τύπο, το πρότυπο του οποίου εντοπίζεται σε παραστάσεις του 17ου αιώνα σε ναούς της Καστοριάς.

Από τις υπόλοιπες παραστάσεις του παρεκκλησίου, οι εικονογραφικοί τύποι της Φυγής της Ελισάβετ και της Οδήγησης του Ιωάννη στην έρημο (εικ. 396) δεν διαφοροποιούνται από παλαιότερες αντίστοιχες σκηνές[3386]. Επίσης, στην ιστόρηση της Πρώτης Εύρεσης της κεφαλής του Προδρόμου[3387] (εικ. 397), δύο ανδρικές μορφές διακρίνονται να κρατούν λεκάνη με την κεφαλή του αγίου, εικονογραφικός τύπος αρκετά συνηθισμένος στη μεταβυζαντινή εποχή[3388]. Στην Τρίτη Εύρεση[3389] (εικ. 398), στο κέντρο της σκηνής και κάτω από κιβώριο βρίσκεται εντός λεκάνης η κεφαλή του αγίου. Στα αριστερά μία μορφή δείχνει την κεφαλή, ενώ στα δεξιά εικονίζονται ένας ιεράρχης (Πατριάρχης;) και μία μορφή με στέμμα (αυτοκράτορας;) συνοδευόμενοι από όμιλο δυσδιάκριτων μορφών. Ο εικονογραφικός τύπος της σκηνής διαφοροποιείται από προγενέστερες παραστάσεις κυρίως ως προς την ύπαρξη του κιβωρίου και τη μη τοποθέτηση της λεκάνης με την κεφαλή του αγίου επάνω σε βάθρο[3390].

Ενδιαφέρον, επίσης, παρουσιάζει η απεικόνιση πολλών τοπικών αγίων (εικ. 399), γεγονός που δεν παρατηρείται σε κάποιο άλλο μνημείο της περιοχής, εκτός από τον κοινό νάρθηκα των παρεκκλησίων του καθολικού της Ι.Μ. Δουσίκου (1739)[3391]. Η τοποθέτησή τους όχι ως ομάδα αλλά ανάμεσα σε άλλους γνωστούς αγίους (Χαράλαμπο, Προκόπιο, Τρύφωνα) αποσκοπεί, πιστεύουμε, στον τονισμό της σημασίας τους. Η απεικόνισή τους δε διαφέρει από προγενέστερες[3392], εκτός αυ-

---

[3386] Ενδεικτικά, στη Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας (Millet G., Athos, πίν. 142.2) και στο ναό των Εισοδίων του «Τσιατσαπά» Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 160 - 161, πίν. 73β).

[3387] Για την εικονογραφική απόδοση των τριών Ευρέσεων της κεφαλής του Προδρόμου βλ. Walter C., The Invention of John the Baptist's Head, 71 κ.ε., Chatzidakis M., Une icone, 85 κ.ε., Κατσιώτη Α., Σκηνές Προδρόμου, 159 κ.ε.

[3388] Ενδεικτικά, στις Ι.Μ. Διονυσίου (τράπεζα) (Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 272), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 166), Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 144 - 145, όπου αναφορά και σε άλλες παραστάσεις) και Κορώνας (αδημοσίευτη παράσταση).

[3389] Επιγραφή: «Η ΤΡΙΤΗ ΕΥΡ.....».

[3390] Βλ. τις αντίστοιχες σκηνές των Ι.Μ. Διονυσίου (τράπεζα) (Ταβλάκης Ι., ό.π., 272), Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 290) και Βαρλαάμ (Χατζούλη Γ., ό.π., 145 - 146, πίν. 128). Πρβλ. τη φορητή εικόνα του 14ου αι. της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας (Chatzidakis M., ό.π., 88 κ.ε., πίν. 1). Με διαφορετικό εικονογραφικό τύπο αποδίδεται στην Ι.Μ. Γαλατάκη (Λιάπης Ι., Μεσαιωνικά μνημεία, πίν. 36β, Kanari Tr., Les peintures, 168 - 169, πίν. 100α).

[3391] Σοφιανός Δ., Ιστορικά σχόλια, 39.

[3392] Για την εικονογραφία των αγίων Βησσαρίωνος, Σεραφείμ και Διονυσίου του εν Ολύμπῳ βλ. στο προηγούμενο κεφάλαιο. Για τους αγίους Δαμιανό και Μιχαήλ, βλ. Σδρόλια Στ., Συμβολή στην εικονογραφία, 76 κ.ε.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

τής του αγίου Σεραφείμ (εικ. 395), ο οποίος αποδίδεται με αρχιερατική μήτρα, προφανώς λόγω της παρόμοιας απόδοσης του αγίου Βησσαρίωνα. Ακόμη, ως προς την κτητορική παράσταση (εικ. 18), η απεικόνιση του Αποστολάκη με φορητή εικόνα του Προδρόμου στα χέρια, διαφοροποιείται από άλλες κτητορικές παραστάσεις, όπου συνήθως οι χορηγοί κρατούν ομοίωμα του ναού αλλά εξηγείται από το γεγονός της χρηματοδότησης της τοιχογράφησης, καθώς το παρεκκλήσιο ανάγεται στον 16ο αιώνα. Η στάση δε του σώματός του και η ενδυμασία που φέρει ακολουθεί το πρότυπο της απεικόνισης του Ανδρέα Μπούνου στο καθολικό (εικ. 20).

Από τα στοιχεία, λοιπόν, που μπορούμε να διακρίνουμε, παρατηρούμε, ως προς τις συνθέσεις, μία προσκόλληση του ζωγράφου σε πρότυπα που προέρχονται από την παράδοση της Κρητικής Σχολής αλλά και από έργα επηρεασμένα από τη δυτική τέχνη. Δυστυχώς η κατάσταση του διάκοσμου δεν επιτρέπει επιμέρους διαπιστώσεις. Μόνο, στον δοκιμαστικό καθαρισμό του προσώπου του αγίου Προκοπίου (εικ. 399) μπορούμε να παρατηρήσουμε τον τρόπο εργασίας του άγνωστου ζωγράφου. Δημιουργεί πρόσωπα φωτεινά, χωρίς έντονα περιγράμματα, όπου η μετάβαση από τη σκοτεινή περιφέρεια στο φωτεινό κέντρο γίνεται σταδιακά με μαλακές πινελιές. Η χρήση της ώχρας διασπάται στις παρειές από ίχνη ρόδινου χρωματισμού τονίζοντας έτσι τη νεότητα του συγκεκριμένου αγίου. Η καμπυλότητα των χαρακτηριστικών του προσώπου σε συνδυασμό με την έντονη φωτοσκίαση, που επικεντρώνεται στην περιοχή των οφθαλμών, οδηγούν σε ανάγλυφα ιδεατά χαρακτηριστικά. Οι παρατηρήσεις αυτές μας οδηγούν σε έναν αξιόλογο ζωγράφο, τον οποίο, όμως, δεν μπορούμε με ασφάλεια, λόγω της κατάστασης των τοιχογραφιών, να συσχετίσουμε με κάποιο προγενέστερο έργο στην περιοχή ή με συγκεκριμένο εργαστήριο.

Στον εξωνάρθηκα του καθολικού της **Ι.Μ. Γενεθλίου της Θεοτόκου Βλασίου** (1744) σώζονται τοιχογραφίες μόνο στον ανατολικό και σε μέρος του νοτίου τοίχου. Όπως, όμως, μαρτυρεί η διαφορά χωροταξικού επιπέδου αλλά και η τεχνοτροπία, η ζωγραφική στην ανώτερη ζώνη του ανατολικού τοίχου και σε ολόκληρο το νότιο είναι προγενέστερη της διακόσμησης του 1744 και πιθανότατα ανήκει σε αυτήν του 17ου αιώνα, όπως και το καθολικό[3393].

Η κατώτερη, διακοσμητική ζώνη του ανατολικού τοίχου μιμείται ύφασμα - κουρτίνα, κοσμούμενο με γεωμετρικά σχέδια και ανθέμια. Στην επόμενη, εικονίζεται, στα αριστερά της εισόδου, η ολόσωμη μορφή της Παναγίας Βρεφοκρατούσας, καθώς και οι άγιοι Ιωάννης ο Ελεήμων και Σεραφείμ Φαναρίου και Νεοχωρίου. Στα δεξιά της εισόδου παριστάνονται ο Χριστός και οι άγιοι Νικόλαος Μύρων και Βησσαρίων Λαρίσης. Στην τρίτη ζώνη ιστορούνται θαύματα και παραβολές του Χριστού, όπως το θαύμα της Τιβεριάδος, η Συνάντηση του Χριστού με τον Ζακχαίο, η Παραβολή των Δέκα Παρθένων, η Ίαση της θυγατρός της Χαναναίας, η Ίαση της πεθεράς του Πέτρου και η Επιτίμηση των ανέμων και της θάλασσας. Στην τέταρτη ζώνη, όπως έχουμε αναφέρει, ο ζωγράφος διατήρησε το ανώτερο τμήμα της ήδη προϋπάρχουσας σκηνής της Δευτέρας Παρουσίας.

Ως προς το διατηρούμενο εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα μπορούμε να παρατηρήσουμε την ιδιαιτερότητα της Δέησης (εικ. 404 - 405) όπου η θέση του Προδρόμου έχει καταληφθεί από την άγιο Νικόλαο, ενώ επιπλέον η Παναγία εικονίζεται βρεφοκρατούσα (Οδηγήτρια). Η συγκεκριμένη απεικόνιση της Παναγίας απαντά προηγουμένως στην Δέηση του ναού του Προ-

[3393] Η Σδρόλια (Ι.Μ. Πέτρας, 43) θεωρεί ότι όλες οι παραστάσεις του νάρθηκα ανήκουν στην εικονογράφηση του 18ου αιώνα.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

δρόμου, στη Δρακότρυπα. Η παρουσία, όμως, του αγίου Νικολάου δίπλα στο Χριστό δεν είναι συχνή, απαντά κυρίως στο Μακεδονικό χώρο και σε ναούς που είναι αφιερωμένους στον άγιο αυτόν[3394], ενώ δε γνωρίζουμε κάποια αντίστοιχη θεσσαλική παράσταση.

Από τις σωζόμενες παραστάσεις, ήδη έχουμε αναφερθεί στην ιδιαιτερότητα του καθιστού Χριστού στη σκηνή της Θαυμαστής αλιείας (εικ. 400), ενώ στη Συνάντηση του Χριστού με τον Ζακχαίο ακολουθείται ένας εικονογραφικός τύπος που δε διαφοροποιείται από προηγούμενες παραστάσεις και ο οποίος, ως προς τις λεπτομέρειές του, συνδέεται με αυτόν της Ι.Μ. Δρακότρυπας. Από τις υπόλοιπες σκηνές, στην παραβολή των Δέκα Παρθένων[3395] (εικ. 401), η απεικόνιση του Χριστού και των πέντε φρονίμων παρθένων εντός περιφραγμένου περιστύλιου χώρου, ακολουθεί το πρότυπο[3396] των Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας, Δοχειαρίου[3397] και Κορώνας[3398], ενώ παραπλήσιος εικονογραφικός τύπος, όπου απουσιάζει το περιστύλιο, χρησιμοποιείται στην Ι.Μ. Πέτρας[3399]. Για την απεικόνιση της Ίασης της Θυγατρός της Χαναναίας (εικ. 402) ο ζωγράφος μας ακολουθεί τη διήγηση του Ματθαίου, που αναφέρει ότι το γεγονός έγινε σε εξωτερικό χώρο[3400]. Ο εικονογραφικός, όμως, τύπος, με την άρρωστη όρθια, σε άλογη κατάσταση, διαφοροποιείται από τις περισσότερες γνωστές παραστάσεις, που τη θέλουν κλινήρη και το μόνο παράλληλο είναι αυτό της Ι.Μ. Κορώνας[3401]. Τέλος, στη μάλλον σπάνια απεικόνιση της Ίασης της πεθεράς του Πέτρου (εικ. 403), το συνολικό σχήμα της σκηνής, με την αντικίνηση του συνοδευόμενου από δύο μαθητές Χριστού, του Πέτρου που δείχνει την πεθερά του και την παρουσία της γυναίκας στο προσκέφαλο της άρρωστης αλλά και το είδος των αρχιτεκτονημάτων απαντώνται προηγουμένως στην Ι.Μ. Ρεντίνας[3402]. Παραπλήσια αποδίδεται η παράσταση στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών, όπου ο Χριστός, με την ίδια συστροφή του σώματος αγγίζει την άρρωστη[3403].

[3394] Ενδεικτικά στον Άγιο Νικόλαο του άρχοντα Θωμανού (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 194 - 195, πίν. 84α). Πρβλ., επίσης την παράσταση της Ι.Μ. Σταυρονικήτα, όπου, όμως, διαφέρουν οι στάσεις των μορφών και επιπλέον η Παναγία εικονίζεται χωρίς τον Χριστό (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, πίν. 2). Για περιπτώσεις στις οποίες ο Πρόδρομος αντικαθίσταται από τον επώνυμο, συνήθως, άγιο βλ. Παϊσίδου Μ., ό.π., 195, όπου σχετική βιβλιογραφία και παραδείγματα.

[3395] Ματθ., κε΄, 1 - 13.

[3396] Στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 202, Βάρδια Σ., Ο κύκλος των παραβολών, 39, πίν. 3) αλλά και σε μεταγενέστερα έργα ακολουθείται ένας άλλος εικονογραφικός τύπος, σύμφωνα με τον οποίο ο Χριστός και οι πέντε φρόνιμες παρθένες αποδίδονται να κάθονται σε τραπέζι εντός παραδείσιου, συνήθως, τοπίου. Πρβλ. παρόμοια απεικόνιση στην Ι.Μ. Οσίου Μελετίου (Deliyianni - Doris E., Hosios Meletios, 15, πίν. 11).

[3397] Millet G., Athos, πίν. 140.1 και 229.1 αντίστοιχα.

[3398] Αδημοσίευτη παράσταση.

[3399] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 254 κ.ε., πίν. 130.

[3400] Ματθ. ιε΄, 21 - 28.

[3401] Αδημοσίευτη παράσταση.

[3402] Σδρόλια Στ., ό.π., 263, πίν. 286.

[3403] Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 44. Η απαρχή του εικονογραφικού αυτού τύπου θα πρέπει να αναζητηθεί σε παραστάσεις της παλαιολόγειας περιόδου, όπως για παράδειγμα, στην Αγία Σοφία Τραπεζούντας (Talbot - Rice D., Hagia Sofia, 133, εικ. 95, πίν. 55) και στην Ι.Μ. Χιλανδαρίου (Millet G., ό.π., πίν. 77.2). Πρβλ., επίσης τις σκηνές του παρεκκλησίου του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου Μαυριώτισσας Καστοριάς (Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, 40, πίν. 22α) και της Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., ό.π., 263, πίν. 132), όπου, όμως, παρατηρούνται ορισμένες εικονογραφικές διαφορές.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Οι παραπάνω σκηνές δεν είναι δυνατόν εικονογραφικά να καταδείξουν την προέλευση του ζωγράφου· μαρτυρούν, όμως, τον εκλεκτισμό του. Ωστόσο, μπορούμε να προσδιορίσουμε την προέλευση της καλλιτεχνικής του μαθητείας μέσα από τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά του έργου του. Τα ψηλόλιγνα, λοιπόν, σώματα, το φωτεινό πλάσιμο του προσώπου και των γυμνών μελών, τα σκούρα περιγράμματα, η έντονη πτυχολογία των ενδυμάτων και η προσπάθεια να διαφανεί το ανθρώπινο σώμα μέσα από αυτά, αποτελούν στοιχεία που μας οδηγούν στη σύνδεση και την επιρροή του ζωγράφου μας από την παράδοση της ζωγραφικής του καθολικού της Ι.Μ. Βλασίου (1644) αλλά και άλλων τοιχογραφημένων συνόλων, που συνδέονται με το Εργαστήριο των δύο Ιωαννιδων[3404]. Στην επιρροή αυτή, επίσης, οφείλεται το ταραγμένο φυσικό τοπίο, το είδος των αρχιτεκτονημάτων και η διακόσμηση αυτών, ακόμη δε και το φυτικό διακοσμητικό σχέδιο που πλαισιώνει την είσοδο στον κυρίως ναό[3405].

Στο καθολικό της **Ι.Μ. Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Βράχας** (1758)[3406], το εικονογραφικό πρόγραμμα είναι λιτό και περιορισμένο ως προς την θεματολογία του. Στον τρούλλο παριστάνεται ο Παντοκράτορας να περιβάλλεται από μία ζώνη με ολόσωμους αγγέλους και την Παναγία, ενώ σε μία δεύτερη εικονίζονται προφήτες. Στην τρίτη ζώνη ιστορούνται οι πρώτες έξι σκηνές του Δωδεκαόρτου και στα σφαιρικά τρίγωνα, οι ευαγγελιστές.

Στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης του Ιερού Βήματος παριστάνεται η Παναγία στον τύπο της Βλαχερνίτισσας. Στον υπόλοιπο χώρο του ιερού εικονίζονται ο Μελισμός, η Κοινωνία των Αποστόλων, η Λειτουργία των Αγγέλων, η σκηνή Άνω Σε εν Θρόνῳ, το Όραμα του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας, καθώς και η Εις Άδου Κάθοδος και η σκηνή του Μη Μου Άπτου. Τέλος, στο θόλο παριστάνεται εντός μεταλλίου, που κρατούν άγγελοι, ο Παλαιός των Ημερών καθώς και το Άγιο Μανδήλιο και το Άγιο Κεράμιο.

Στις κάθετες επιφάνειες του κυρίως ναού παριστάνονται κατά κόρον άγιοι, όπως οι Νικόλαος, Αθανάσιος Αλεξανδρείας και Θεόδωρος ο Στουδίτης, ενώ οι χοροί καταλαμβάνονται από στρατιωτικούς αγίους που φέρουν κοσμική ενδυμασία. Στη ζώνη, επίσης, των ολόσωμων αγίων τοποθετείται και η κτητορική παράσταση, όπου ο ηγούμενος Δαμασκηνός και ο κτήτωρ Δημήτριος κρατούν ομοίωμα του μοναστηριακού συγκροτήματος. Οι υπόλοιπες σκηνές του Χριστολογικού κύκλου (Προδοσία, Απόνιψη του Πιλάτου, Μαστίγωση, Ελκόμενος, Σταύρωση, Επιτάφιος Θρήνος) τοποθετούνται περιμετρικά των κάθετων επιφανειών. Τέλος, η Μεταμόρφωση και η Βρεφοκτονία ιστορούνται στα τεταρτοσφαίρια των πλάγιων χορών. Η περιορισμένη αυτή χρήση συνθέσεων συμπληρώνεται με την Κοίμηση της Παναγίας στο δυτικό τοίχο και την παράσταση του Επί Σοι Χαίρει στο δυτικό θόλο. Ο υπόλοιπος εικονογραφικός διάκοσμος, στις κυρτές επιφάνειες του ναού, περιορίζεται, παρά το χώρο που υπάρχει, σε απεικονίσεις μεμονωμένων μορφών, όπως του Χριστού Εμμανουήλ και του Προδρόμου, προφητών και Δικαίων της Παλαιάς Διαθήκης αλλά και των δώδεκα Αποστόλων, στα εσωράχια των τόξων. Η διακόσμηση του μνημείου συμπληρώνεται με φυτικά και γεωμετρικά σχέδια, καθώς και από αρκετές απεικονίσεις τερατόμορφων προσωπείων, κυρίως στα κιονόκρανα.

[3404] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 368 κ.ε., ειδ. για την Ι.Μ. Βλασίου, 370 κ.ε.

[3405] Πρβλ. παρόμοιο σχέδιο στη ζώνη των μεταλλίων στο βόρειο χορό του καθολικού (ό.π., πίν. 242).

[3406] Οι τοιχογραφίες του ναού σώζονται σε καλή κατάσταση εκτός από ένα μικρό τμήμα του βόρειου τοίχου που έχει υποστεί φθορές λόγω της υγρασίας.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Η εξωτερική επιφάνεια του δυτικού τοίχου, καλύπτεται ολόκληρη με τη σκηνή της Δευτέρας Παρουσίας, η οποία, όμως, έχει υποστεί σημαντικές φθορές.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα διαφέρει από το σύνολο των ναών του 18ου αιώνα στην περιοχή λόγω του περιορισμένου θεματολογίου του ως προς την εξιστόρηση θεμάτων του Χριστολογικού κύκλου ή βίων άλλων αγίων, παρά τη μεγάλη διατιθέμενη επιφάνεια. Στη θέση των παραστάσεων ο ζωγράφος έχει απεικονίσει ένα πλήθος μορφών της Παλαιάς και της Καινής Διαθήκης, δίνοντας κατ'αυτόν τον τρόπο βάρος στη θεολογική ερμηνεία της παρουσίας των μορφών αυτών, παρά στην αφηγηματικότητα των σκηνών. Η τοποθέτηση ωστόσο των παραστάσεων στο μνημείο ακολουθεί το καθιερωμένο εικονογραφικό πρόγραμμα για ναούς παρόμοιας αρχιτεκτονικής με μόνη διαφοροποίηση την απεικόνιση της Βρεφοκτονίας στο τεταρτοσφαίριο του βόρειου χορού, γεγονός που θα μπορούσε ίσως να αιτιολογηθεί ως επιρροή του ναού του Αγίου Γεωργίου Ρεντίνας, όπου η σκηνή τοποθετείται στο βόρειο χορό[3407].

Στις συνθέσεις παρατηρείται επιρροή εικονογραφικών τύπων που έλκουν την καταγωγή κυρίως από την παράδοση της ζωγραφικής του βορειοδυτικού ηπειρωτικού χώρου αλλά και της Κρητικής Σχολής, ενώ αρκετοί από αυτούς απαντούν σε μνημεία της περιοχής κατά τον προηγούμενο αιώνα. Έτσι, λοιπόν, το εικονογραφικό πρότυπο του Ευαγγελισμού (εικ. 407) εντοπίζεται στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών, ενώ της Βαπτίσεως (εικ. 407) με τους όφεις και τις προσωποποιήσεις του Ιορδάνη και της Θάλασσας στη ζωγραφική κυρίως της Μακεδονίας. Επίσης, από τον ίδιο χώρο προέρχονται η Μεταμόρφωση αλλά και η Λειτουργία των Αγγέλων. Το εικονογραφικό σχήμα της Προδοσίας (εικ. 408), με τον Ιούδα να έρχεται από τα δεξιά και το πλήθος των στρατιωτών να περιβάλλει τα κύρια πρόσωπα έλκει την καταγωγή από την παράδοση της ζωγραφικής του βορειοδυτικού ελληνικού χώρου[3408], από όπου, επίσης, προέρχονται και οι παραστάσεις της Μαστίγωσης του Χριστού[3409] και της Απόνιψης του Πιλάτου[3410] (εικ. 409).

Από την παράδοση της Κρητικής Σχολής προέρχεται ένας μικρός αριθμός σκηνών, όπως, η Γέννηση του Χριστού (εικ. 407), με την Παναγία και τον Ιωσήφ γονατιστούς, η Έγερση του Λαζάρου (εικ. 407), ο Ελκόμενος Χριστός, η Σταύρωση (εικ. 410) και η σκηνή του Μη Μου Άπτου. Ακόμη, στη σύνθεση της κόγχης του Ιερού ιστορείται ο Μελισμός σε μία σπάνια παραλλαγή, με το Χριστό Μέγα Αρχιερέα, στο σημείο που συγκλίνουν οι δύο όμιλοι των Συλλειτουργούντων Ιεραρχών.

Οι περισσότεροι εικονογραφικοί τύποι των παραστάσεων αυτών απαντούν σε προγενέστερα μνημεία της περιοχής. Χαρακτηριστικά είναι τα παραδείγματα της Γέννησης, της Έγερσης του

[3407] Πρβλ. παρόμοια τοποθέτηση της Βρεφοκτονίας στο παρεκκλήσιο της Κουκουζέλισσας της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας, έργο του Γιαννιώτη ζωγράφου Δαμασκηνού (1719) (Χατζηδάκης Μ., Έλληνες ζωγράφοι, 238 - 239, πίν. 101).

[3408] Ενδεικτικά, στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 74 - 76, πίν. 8), στην Παναγία Ρασιώτισσα Καστοριάς (Γούναρης Γ., Οι ναοί, 124 - 127, πίν. 29 α - β) και στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, πίν. 56α).

[3409] Πρβλ. την παράσταση της Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 66, Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Τοιχογραφίες, 18, πίν. 9).

[3410] Βλ. τις αντίστοιχες παραστάσεις της Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 82 - 84, πίν. 53β), της Μεταμορφώσεως Βελτσίστας (Sravropoulou - Makri A., Les peintures, 65 - 66, πίν. 20), στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας και στον Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου (Τούρτα Α., Οι ναοί, 105 - 107, πίν. 7, 58β, 59), καθώς και στο καθολικό της Ι.Μ. Ρεντίνας (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 212).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Λαζάρου, της Σταύρωσης της Εις Άδου Καθόδου και της απεικόνισης του Επί Σοι Χαίρει[3411] (εικ. 411). Η γνώση αυτή εκ μέρους του ζωγράφου μας της παλαιότερης ζωγραφικής των Αγράφων εντοπίζεται, επίσης, στη Λειτουργία των Αγγέλων[3412] και στη διακόσμηση της κόγχης της Πρόθεσης, όπου εικονίζεται η παράσταση Άνω Σε εν Θρόνῳ, συνδυαζόμενη με την παρουσία αγγέλων που κρατούν ειλητά με τα ονόματα των χορηγών[3413].

Ως προς τους ολόσωμους αγίους (εικ. 412, 414), οι περισσότεροι φέρουν πολυτελή κοσμική ενδυμασία, ενώ τα ψηλά ζώσματα, οι κοσμημένες επενδύσεις στους μανδύες αλλά και επιμέρους λεπτομέρειες, όπως, το «θωράκιο» στην ένδυση της Αγίας Ελένης (εικ. 412), μαρτυρούν την προέλευση των προτύπων από την παράδοση της ζωγραφικής του Ηπειρωτικού και Μακεδονικού χώρου, ενώ απαντούν και σε προγενέστερα έργα στην περιοχή των Αγράφων[3414].

Από τεχνοτροπικής άποψης, παρατηρείται συνεργασία δύο ζωγράφων, πιθανότατα ισότιμων, καθώς γίνεται επιμερισμός του χώρου, με αποτέλεσμα να εντοπίζονται εκτεταμένα ενιαία σύνολα του ίδιου καλλιτέχνη και όχι προεργασία από τον έναν και τελική εργασία από τον άλλον.

Ο πρώτος ζωγράφος αποδίδει τα πρόσωπα με μία επιμελημένη τεχνική συνδυάζοντας έντονες φωτοσκιάσεις επάνω σε σκούρο προπλασμό, τονίζοντας και δημιουργώντας μορφές με σχεδόν ανάγλυφα χαρακτηριστικά. Η λεπτή μύτη, τα καμπύλα περιγράμματα των οφθαλμών, τα προεξέχοντα ζυγωματικά, δημιουργία έντεχνης χρήσης και συνδυασμού σκιάς και φωτός, και ο τονισμός των φρυδιών, όπου δύο παράλληλες πινελιές οριοθετούν τα περιβάλλοντα οστά, οδηγούν σε ένα αξιόλογο αποτέλεσμα, όπως παρατηρούμε, για παράδειγμα, στις μορφές των αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης (εικ. 412) και Αντωνίου (εικ. 413). Με την ίδια λεπτολόγο διάθεση αποδίδει τα υφάσματα με τις πλούσιες πτυχώσεις, μέσα από τις οποίες διαγράφεται ο όγκος του σώματος των ιδιαίτερα ψηλόλιγνων μορφών. Τα ίδια αυτά χαρακτηριστικά αλλά με κάποια σχετική άμβλυνση εντοπίζονται και στις περισσότερες παραστάσεις του Δωδεκαόρτου, όπως, στον Ευαγελισμό, στη Σταύρωση, στη Μαστίγωση, στον Επιτάφιο Θρήνο και στην Εις Άδου Κάθοδο. Οι παρατηρήσεις αυτές μας οδηγούν στην υπόθεση της μαθητείας του ζωγράφου μας σε ένα κοινό εργαστήριο με αυτόν της Ι.Μ. Κώστη, καθώς τα χαρακτηριστικά της τέχνης τους είναι παραπλήσια.

Η τεχνική του δεύτερου ζωγράφου σαφώς διαχωρίζεται και αναγνωρίζεται από αυτήν του συνεργάτη του. Παρά το γεγονός της απεικόνισης, επίσης ψηλόλιγνων μορφών (εικ. 411), η απόδοση των προσώπων διαφέρει, καθώς από αυτά απουσιάζουν τα ανάγλυφα χαρακτηριστικά, ο έντονα σκούρος προπλασμός και οι όποιες ρυτίδες, ανεξάρτητα από την ηλικία του εκάστοτε αγίου. Έτσι, λοιπόν, τα πρόσωπα (εικ. 414) αποδίδονται με λεπτά, ιδεαλιστικά χαρακτηριστικά και ιδιαίτερα φωτεινά, καθώς η μετάβαση από το σκούρο περίγραμμα της περιφέρειας στο φωτεινό κέντρο γίνεται ομαλά, με ανεπαίσθητες διαβαθμίσεις του ιδίου χρώματος. Πλατειές σκούρες πινελιές στο ύψος της μύτης, κάτω από τους οφθαλμούς και το κάτω χείλος τονίζουν τα επιμέρους μέλη του προσώπου. Επίσης, η πλούσια πτυχολογία των ενδυμάτων τονίζεται με πλατειές σκούρες πινελιές παρόμοιου χρώματος με αυτό του εκάστοτε ενδύματος και όχι με τα λεπτά και μάλλον περίπλοκα σχέδια του πρώτου ζωγράφου. Τα στοιχεία αυτά αναγνωρίζονται και σε

[3411] Το πρότυπο της σκηνής εντοπίζεται στο καθολικό της Ι.Μ. Ρεντίνας, ενώ παρόμοια ιστορείται στον Άγιο Γεώργιο Ρεντίνας και στο παρεκκλήσιο του Προδρόμου της Ι.Μ. Κορώνας (βλ. παραπάνω, σελ. 379, 387).

[3412] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 411.

[3413] Ό.π., 135 κ.ε., με αναφορά σε μνημεία του 17ου αιώνα στην περιοχή των Αγράφων.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ορισμένες παραστάσεις, όπως, για παράδειγμα, στη Γέννηση, στη Μεταμόρφωση, στην Ανάληψη, στο Επί Σοι Χαίρει αλλά και στην Παναγία στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης του Ιερού (εικ. 406).

Παρά την ύπαρξη δύο ζωγράφων και τις επιμέρους μεταξύ τους διαφορές, ο διάκοσμος του μνημείου είναι ενιαίος ως προς την αισθητική του. Στις παραστάσεις (Μεταμόρφωση, Εις Άδου Κάθοδος), το φυσικό τοπίο αποτελείται από πρισματικής μορφής όρη, τα οποία συνδυάζονται με καμπύλους λοφίσκους διαφόρων χρωματισμών κατά το πρότυπο των Ι.Μ. Σπηλιάς (παλαιό καθολικό) και Προφήτη Ηλία Πετροχωρίου, επιρροή που εντοπίζεται και στην απεικόνιση των οικοδομημάτων[3415]. Επίσης, ενδιαφέρων είναι και ο ανεικονικός διάκοσμος, κυρίως αποτελούμενος από άνθινα μοτίβα, τα οποία απαντούν σε πολλά προγενέστερα μνημεία της περιοχής[3416], ενώ η απομίμηση ξυλοδεσιάς, που περιτρέχει το μνημείο, έλκει την καταγωγή από την παράδοση της Κρητικής Σχολής[3417]. Ακόμη, οι λεοντοκεφαλές (εικ. 415) που κοσμούν τα κιονόκρανα δεν αποτελούν ξένο στοιχείο στην εντοίχια θρησκευτική ζωγραφική της μεταβυζαντινής περιόδου, καθώς απαντούν σε αρκετά προγενέστερα μνημεία, όπως, για παράδειγμα, στις Ι.Μ. Σταυρονικήτα[3418], Βυτουμά (1600)[3419] και Ρεντίνας (1662)[3420].

Όλες αυτές οι παρατηρήσεις μαρτυρούν την επιβίωση της παράδοσης των τοπικών εργαστηρίων του 17ου αιώνα αλλά και τη συνειδητή αποφυγή εκ μέρους των ζωγράφων χρήσης δυτικότροπων στοιχείων, εικονογραφικών και ιδίως τεχνοτροπικών, γεγονός που προσδίδει στον διάκοσμο μία λόγια αίσθηση. Συγχρόνως δε, μαζί με το καθολικό της Ι.Μ. Κώστη, αποτελούν τα τελευταία χρονικά τοιχογραφημένα σύνολα του 18ου αιώνα στην περιοχή των οποίων οι ζωγράφοι ακολουθούν πρότυπα απαντώμενα σε τοπικά εργαστήρια του 17ου αιώνα.

iii. Άλλες τάσεις της εντοίχιας ζωγραφικής του 18ου αιώνα στην περιοχή των Αγράφων.

Εκτός των ζωγράφων που ακολουθούν ή επηρεάζονται από προγενέστερα τοπικά εργαστήρια, ένας ικανός αριθμός τοιχογραφημένων συνόλων μαρτυρεί μία σταδιακή αλλαγή στα καλλιτεχνικά κριτήρια των χορηγών, που έχει ως αποτέλεσμα την πρόσκληση ζωγράφων που έχουν μαθητεύσει σε ένα διαφορετικό περιβάλλον. Η επιλεκτικότητα αυτή ως απαρχή εντοπίζεται με την τοιχογράφηση του καθολικού της Ι.Μ. Ανατολικής Φραγκίστας, συνυπάρχει μέχρι την έκτη δεκαετία με επιλογές ζωγράφων που ακολουθούν διάφορες τάσεις αναγνωρίσιμες ή συχνές σε τοπικό επίπεδο κατά τον προηγούμενο αιώνα, για να κυριαρχήσουν στη συνέχεια επιλογές ζωγράφων, οι οποίοι εντάσσονται σε ένα ευρύτερο καλλιτεχνικό πλαίσιο, χαρακτηριστικό του οποίου αποτελεί η έντονη αλλά ελεγχόμενη επιρροή της δυτικής τέχνης, όχι τόσο σε επίπεδο εικονογραφίας αλλά τεχνοτροπίας.

[3414] Βλ. παραπάνω, σελ. 286.

[3415] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 389 κ.ε.

[3416] Ενδεικτικά, στην Ι.Μ. Πέτρας (ό.π., 337 κ.ε., με αναφορά και στον ανεικονικό διάκοσμο άλλων μνημείων της περιοχής).

[3417] Για παράδειγμα, στην Ι.Μ. Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, πίν. 18 - 19).

[3418] Ό.π., πίν. 19.

[3419] Τριβυζά Ε. - Στ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 115, εικ. 81. Για το εικονογραφικό αυτό θέμα βλ. Mouriki D., The Mask Motif, 81 κ.ε.

[3420] Αδημοσίευτη παράσταση.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Η τοιχογράφηση του ναού του **Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου Δρακότρυπας** έγινε το 1741, πιθανώς από το ζωγράφο Ιωάννη[3421]. Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού σώζεται αποσπασματικά στο Ιερό και στο βόρειο τοίχο καθώς και στη βόρεια εξωτερική του πλευρά.

Από τη διακόσμηση του Ιερού διατηρούνται η Παναγία στον τύπο της Βλαχερνίτισσας, ο Μελισμός με τους Συλλειτουργούντες Ιεράρχες, καθώς και οι μόλις διακρινόμενες σκηνές του Ευαγγελισμού και της Αναλήψεως.

Όπως μαρτυρούν οι σωζόμενες παραστάσεις του βορείου τοίχου, το εικονογραφικό πρόγραμμα στον κυρίως ναό διαρθρώνονταν σε τέσσερις ζώνες. Στην κατώτερη με ανεικονικό γεωμετρικό διάκοσμο, στη ζώνη των ολόσωμων αγίων, σε αυτήν των αγίων σε μετάλλια, που συνδέονται μεταξύ τους με πλούσιο άνθινο διάκοσμο και στην ανώτερη με τις συνθέσεις. Τη ζώνη αυτή καταλαμβάνουν σκηνές από τα Πάθη του Χριστού, όπως ο Ελκόμενος, η Ανάβαση στο Σταυρό, η Σταύρωση, η Αίτηση του Ιωσήφ και ο Ενταφιασμός, καθώς και σκηνές από το Βίο του Προδρόμου, όπως η Σφαγή του Προφήτη Ζαχαρία και η Φυγή στην Έρημο. Τέλος, στο υπέρθυρο της βόρειας εισόδου βρίσκεται η σκηνή του Αναπεσόντος Χριστού. Στην εξωτερική πλευρά του βόρειου τοίχου και εκατέρωθεν της εισόδου ο ζωγράφος απεικονίζει τις ολόσωμες μορφές της Παναγίας στον τύπο της Οδηγήτριας, του Χριστού, του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου και του αρχαγγέλου Μιχαήλ. Στον υπόλοιπο δε χώρο ιστορούνται η Δευτέρα Παρουσία, η Κλίμακα του Ιωάννη και η Θυσία του Αβραάμ[3422].

Στο έργο του Ιωάννη εμφανείς είναι οι επιρροές της ζωγραφικής του βορειοδυτικού ελλαδικού χώρου. Η σκηνή του Ελκόμενου Χριστού με την έφιππη συνοδεία του Πιλάτου ακολουθεί την παράδοση αυτήν. Επίσης, το ίδιο παρατηρούμε στη σκηνή της Ανάβασης στο Σταυρό (εικ. 416), όπου ο Χριστός αναρριχάται μόνος του και η οποία συνδυάζεται με την Άρνησή Του να πιει το ναρκωτικό[3423]. Στην ιστόρηση του Ενταφιασμού[3424], η μεταφορά του σαβανωμένου σώματος του Χριστού από τρεις μορφές και συνακόλουθα η παρουσία μίας τέταρτης εντός της κενής σαρκοφάγου έλκει την καταγωγή από το πρότυπο της Ι.Μ. Ντίλιου[3425], ενώ παρόμοια της παράστασής μας, όπου εικονίζεται και η Παναγία με τις Μυροφόρες να παρακολουθούν, αποδίδεται στην Ι.Μ. Φλαμουρίου[3426]. Επίσης, στο μακεδονικό χώρο θα πρέπει να αναζητήσουμε τα εικονογραφικά πρότυπα των σκηνών του Βίου του Προδρόμου. Έτσι, λοιπόν, στη Σφαγή του Ζαχαρία (εικ. 419) ακολουθείται ένας σπάνιος εικονογραφικός τύπος, με τον άγιο ήδη αποκεφαλισμένο, προερχόμενος από τη βυζαντινή εποχή και παρόμοια απαντώμενος στην Ι.Μ. Προδρόμου Σερρών[3427].

[3421] Για την ύπαρξη αμφιβολιών ως προς το όνομα του ζωγράφου βλ. στο σχετικό με τις επιγραφές κεφάλαιο.

[3422] Οι παραστάσεις αυτές έχουν απολεπισθεί και μόλις διακρίνεται το θέμα τους.

[3423] Πρβλ. τις σκηνές των Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 86 κ.ε., πίν. 55α) και Ντίλιου (Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 76 κ.ε., πίν. 31), όπου συναπεικονίζονται τα δύο αυτά θέματα. Με παραπλήσιο εικονογραφικό τύπο αποδίδεται η Ανάβαση στην Ι.Μ. Πέτρας αλλά χωρίς τη σκηνή της Αρνήσεως του Χριστού (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 216 - 217, πίν.110).

[3424] Για την εικονογραφία της Σκηνής βλ. Σωτηρίου Μ., Ενταφιασμός - Θρήνος, 139 κ.ε.

[3425] Λίβα - Ξανθάκη Θ., ό.π., 89 κ.ε., πίν. 35.

[3426] Vitaliotis I., Saint - Etienne, πίν. 245.

[3427] Ξυγγόπουλος Α., Μονή Προδρόμου, πίν. 28.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

και σε περιορισμένο αριθμό μεταβυζαντινών έργων[3428]. Το ίδιο παρατηρούμε και για τη σκηνή της Φυγής της Ελισάβετ (εικ. 419), με το χαρακτηριστικής στρατιωτικής εξάρτησης στρατιώτη που την καταδιώκει[3429], καθώς και για την εξιστόρηση της Φυγής του αγίου στην έρημο, με την βοήθεια αγγέλου[3430]. Επίσης, η συναπεικόνιση με τη Φυγή στην Έρημο (εικ. 420) και του καθιστού σε βράχο προσευχόμενου Προδρόμου απαντά στο ναό των Εισοδίων της Θεοτόκου «του Τσιατσαπά» Καστοριάς, όπου, όμως, ο άγιος είναι όρθιος[3431]. Η συγκεκριμένη απόδοση του καθιστού αγίου στην παράστασή μας, που επιπλέον κρατά σταυροφόρο ράβδο, πιστεύουμε ότι έλκει την καταγωγή από τη σκηνή του Κηρύγματός του, καθώς παρόμοια αποδίδεται στο ναό της Καστοριάς[3432]. Ακόμη, στην μερικώς κατεστραμμένη τελευταία σωζόμενη σκηνή του Βίου παριστάνεται στα αριστερά ενός ποταμού ο Πρόδρομος συνοδευόμενος από δύο ανδρικές μορφές (εικ. 420) και στην άλλη όχθη μία σχεδόν κατεστραμμένη επίσης ανδρική μορφή, που διακρίνεται να κρατά ειλητό. Τα στοιχεία αυτά μας οδηγούν στο συμπέρασμα ότι πρόκειται για συμφυρμό της σκηνής του Κηρύγματος του αγίου με αυτήν της Συνάντησής του με τον Χριστό, καθώς το ποτάμι υπάρχει στην παράσταση της Συνάντησης στην Ι.Μ. Πέτρας[3433], ενώ οι δύο μαθητές στην απεικόνιση του Κηρύγματος στην Ι.Μ. Προδρόμου Σερρών[3434] και στην τράπεζα της Ι.Μ. Διονυσίου[3435]. Τέλος, η απεικόνιση του Αναπεσόντος Χριστού (εικ. 22) απαντά με παρόμοιο σχήμα στον Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου και στην Ι.Μ. Πατέρων Ζίτσας[3436].

Η χρήση αυτή προτύπων του Ηπειρωτικού και Μακεδονικού χώρου ακολουθείται και στους ολόσωμους αγίους, όπως παρατηρούμε στην απεικόνιση των ενδυμάτων τους με τους μανδύες που φέρουν γούνινη διακόσμηση, στη μορφή του αγίου Δημητρίου που κρατά σκήπτρο (εικ. 421) αλλά και στην απεικόνιση του αγίου Νικήτα, το πρότυπο της στρατιωτικής εξάρτησης του οποίου εντοπίζεται στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών[3437]. Επίσης, σε επιρροή του ιδίου αυτού χώρου οφείλεται η απεικόνιση της βρεφοκρατούσας Παναγίας στη Δέηση της βόρειας πρόσοψης του εξωνάρθηκα[3438].

[3428] Βλ. τις παραστάσεις στην τράπεζα της Ι.Μ. Διονυσίου (Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 266, πίν. 31) και στο ναό των Εισοδίων της Θεοτόκου του «Τσιατσαπά» Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 160, πίν. 70γ).

[3429] Πρβλ. τις παραστάσεις στην Ι.Μ. Προδρόμου Σερρών (Ξυγγόπουλος Α., Μονή Προδρόμου, πίν. 27) και στο ναό των Εισοδίων του «Τσιατσαπά» Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., ό.π., 159, πίν. 7α).

[3430] Ξυγγόπουλος Π., ό.π., πίν. 28.

[3431] Παϊσίδου Μ., ό.π., 160 - 161, πίν. 73β.

[3432] Ό.π., 161 - 162, πίν. 73β.

[3433] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 297.

[3434] Ξυγγόπουλος Α., ό.π., 36 - 37, πίν. 30.

[3435] Millet G., Athos, πίν. 213.3, Ταβλάκης Ι., ό.π., 268.

[3436] Τούρτα Α., Οι ναοί, 65, πίν. 36β και 105β αντίστοιχα.

[3437] Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 98 - 99, πίν. 60. Πρβλ. παραπλήσια απεικόνιση του αγίου στην Ι.Μ. Βυτουμά (1600) (Τριβυζά Ε. - Στ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 99, εικ. 67), στην Παναγία του άρχοντα Αποστολάκη Καστοριάς (1605/6) (Παϊσίδου Μ., ό.π., 208, πίν. 94β) και στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης Ελασσόνας (Φλώρου Κ., Ο ζωγραφικός διάκοσμος, 124, πίν. 53β).

[3438] Πρβλ. παρόμοια απεικόνιση στον Άγιο Νικόλαο του άρχοντα Θωμανού Καστοριάς, όπου, όμως, στη θέση του Προδρόμου εικονίζεται ο άγιος Νικόλαος (Παϊσίδου Μ., ό.π., 194 - 195, πίν. 84α) και στην Μονή Draca (Milisavljevic D., Draca, σχ. σελ. 49).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Ο Ιωάννης αποδίδει με λιτό τρόπο μορφές έντονα σχηματοποιημένες, με σκληρά περιγράμματα, πρόσωπα ωοειδή στα οποία κυριαρχεί η ώχρα και έντονα σκοτεινό πρόπλασμα στις παρειές, που έρχεται σε αντίθεση με το φωτεινό κέντρο. Το ίδιο παρατηρούμε και στην απεικόνιση των ολόσωμων μορφών, όπου, όμως, επιδεικνύεται μεγαλύτερη επιμέλεια, που οδηγεί είτε στην απόδοση σχεδόν ανάγλυφων αντιρεαλιστικών προσωπογραφικών χαρακτηριστικών μέσα από έντονες, σχηματοποιημένες πινελιές και σκληρά περιγράμματα (Ελισάβετ, Πρόδρομος) (εικ. 422), είτε με συνδυασμό μαλακών και σκληρών γραμμών αλλά και την έντονη αντίθεση του σκοτεινού περιγράμματος με το φωτεινό και μερικές φορές ροδόχρωμο κέντρο του προσώπου (Δημήτριος, Άννα) (εικ. 421). Επιμελημένη, επίσης, είναι και η προσπάθεια απόδοσης του όγκου και των επιμέρους μελών των σωμάτων κάτω από τα με έντονη πτυχολογία ενδύματα. Στις συνθέσεις (εικ. 416 - 419) παρατηρείται μία χαλαρότητα στη δομή και μία ανεπιτυχής προσπάθεια προβολής των μορφών μέσα από την αναλογική σμίκρυνση του φυσικού ή αρχιτεκτονικού τοπίου του βάθους. Τα κτίρια χαρακτηρίζονται από μία στερεότυπη επανάληψη προτύπων του 17ου αιώνα προερχόμενων από το Μακεδονικό χώρο, ενώ εκεί θα πρέπει να αναζητηθεί και η απόδοση του φυσικού τοπίου αποτελούμενου από χαλαρής υφής πρισματικά όρη και επάλληλους καμπύλους λοφίσκους[3439].

Τα χαρακτηριστικά αυτά της ζωγραφικής του Ιωάννη, ως σύνολο, δεν απαντώνται σε κάποιο άλλο προγενέστερο τοιχογραφικό διάκοσμο στην περιοχή των Αγράφων, γεγονός που μας οδηγεί στην πιθανότητα της καλλιτεχνικής του μαθητείας σε περιοχές με παρόμοια παράδοση, όπως η Μακεδονία αλλά και το νότιο τμήμα της Θεσσαλίας.

Το καθολικό της **Ι.Μ. Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Ανατολικής Φραγκίστας** τοιχογραφήθηκε το 1732[3440]. Στο κέντρο του αβαθούς θόλου παριστάνεται ο Παντοκράτορας να περιβάλλεται από την Παναγία, τον άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο και Αγγελικές Δυνάμεις, ενώ σε μία δεύτερη ζώνη εικονίζονται μέσα σε μετάλλια προφήτες. Στα σφαιρικά τρίγωνα αποδίδονται οι Ευαγγελιστές και στα μεταξύ τους διάχωρα το Άγιο Μανδήλιο, το Άγιο Κεράμιο και τα σύμβολα των Ευαγγελιστών. Στο Ιερό, εκτός των καθιερωμένων σκηνών Ευχαριστιακού περιεχομένου, ιστορούνται, επίσης, ο Ευαγγελισμός, η Πεντηκοστή, η Υποδοχή των Τριών αγγέλων από τον Αβραάμ, η Φιλοξενία του Αβραάμ και οι Τρεις Παίδες εν καμίνω.

Στον κυρίως ναό, πλην της κατώτερης ζώνης των ολόσωμων αγίων και αυτής με αγίους και μάρτυρες σε μετάλλια, στον υπόλοιπο χώρο, στο δυτικό τοίχο δηλαδή και στις δύο κεραίες ιστορείται ο Χριστολογικός κύκλος. Επιπλέον, στο δυτικό τοίχο, εικονίζονται σκηνές του Θεομητορικού κύκλου, όπως η Γέννηση της Παναγίας, τα Εισόδια και η Κοίμηση, στην καθιερωμένη της θέση.

Από τις παραστάσεις στις οποίες ήδη έχουμε αναφερθεί διαπιστώνεται η χρήση προτύπων προερχόμενων κυρίως από τη ζωγραφική του βορειοδυτικού ελλαδικού χώρου· επίσης, από την παράδοση της Κρητικής Σχολής αλλά και θέματα απαντώμενα κυρίως στην περιοχή των Αγράφων κατά τον προηγούμενο αιώνα. Έτσι, λοιπόν, η απουσία κιβωρίου στο Όραμα του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας απαντά κυρίως σε μνημεία του χώρου αυτού, όπως άλλωστε συμβαίνει και με

[3439] Ενδεικτικά, στο ναό των Εισοδίων του «Τσιατσαπά» Καστοριάς (Παΐσίδου Μ., Καστοριά, 277 κ.ε.) αλλά και σε έργα Λινοτοπιτών ζωγράφων (Τούρτα Α., Οι ναοί, 183 κ.ε.).

[3440] Η κατάσταση των τοιχογραφιών δεν είναι καλή, κυρίως λόγω της υγρασίας, αποτέλεσμα της οποίας είναι και η, σχεδόν, ολική κατάπτωση της εικονογράφησης της ανατολικής κεραίας του μνημείου.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

το Μυστικό Δείπνο, με τη Βαϊοφόρο (εικ. 425), όπου εικονίζονται πολλές μορφές να παρακολουθούν το γεγονός από παράθυρα κτιρίων και τις επάλξεις του κάστρου[3441], με τη σκηνή της Μεταμέλειας του Ιούδα (εικ. 426), καθώς και με την παρουσία του έφιππου Πιλάτου με τη συνοδεία του στη σκηνή της Σταύρωσης[3442]. Το ίδιο διαπιστώνουμε, επίσης, στην Απόνιψη του Πιλάτου, όπου εκτός του γενικού εικονογραφικού τύπου, επαναλαμβάνεται η «διάρρηξη των ιματίων» από τον Καϊάφα[3443] αλλά και στην Κρίση του Ηρώδη (εικ. 426). Στην παράσταση αυτή[3444], που σπάνια απαντάται[3445], ο ζωγράφος χρησιμοποίησε ένα εικονογραφικό σχήμα, όπου η μεν παρουσία του Χριστού και του πλήθους έλκει την καταγωγή από αντίστοιχες σκηνές αλλά η απεικόνιση του μονάρχη καθιστού οκλαδόν και κάτω από σκέπαστρο, από την οθωμανική τέχνη[3446].

Αντίθετα, στην Κρίση των Αρχιερέων, (εικ. 426) η τοποθέτηση του Χριστού στα δεξιά της σκηνής, η στάση και η συνομιλία του με έναν Ιουδαίο, που βρίσκεται πίσω του παραπέμπει στο πρότυπο των Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας[3447] και Δουσίκου[3448], ενώ παρατηρούμε τη χρήση εικονογραφικών τύπων από την ίδια πηγή πρόσληψης και στις σκηνές του Εμπαιγμού[3449] (εικ. 426), του Ελκόμενου και της Εις Άδου Καθόδου. Η επιλεκτικότητα αυτή του ζωγράφου, ως προς τα πρότυπά του εντοπίζεται, επίσης, στην απεικόνιση των γονατιστών μαθητών στην Πεντηκοστή, εικονογραφικό στοιχείο προερχόμενο από τη δυτική τέχνη και απαντώμενο σε αρκετούς ναούς του 17ου αιώνα στην περιοχή, στην όχι συχνή παράσταση της Υποδοχής των Τριών αγγέλων από τον Αβραάμ (εικ. 423), που απαντά προηγουμένως στις Ι.Μ. Δουσίκου, Κορώνας και Πέτρας[3450], καθώς και στη Μεταμόρφωση, όπου τα απλωμένα χέρια του Χριστού παραπέμπουν σε φορητές εικόνες με δυτικές επιρροές. Ακόμη, μπορούμε να αναφέρουμε την Κοίμηση της Θεοτόκου, όπου παρατηρούμε παλαιολόγειες επιβιώσεις και στη διαμετρικά αντίθετη παράδοση της Κουστωδίας (εικ. 429), όπου ουσιαστικά εικονίζεται η δυτικού τύπου Ανάσταση του Χριστού.

[3441] Για τον εικονογραφικό αυτόν τύπο βλ. Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 68 κ.ε., πίν. 6), Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 54 κ.ε., πίν. 16b.

[3442] Πρβλ. παρόμοια απεικόνιση στην Ι.Μ. Φλαμουρίου (Nanou M., Monuments, 396, πίν. 20).

[3443] Πρβλ. τις παραστάσεις στο Poganovo (Grabar A., Bulgarie, πίν. LVIII), στην Ι.Μ. Βυτουμά (Τριβυζά Ε. - Στ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 41 κ.ε., εικ. 18), στην Παναγία του άρχοντα Αποστολάκη Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 80 - 81, πίν. 46), στην Ι.Μ. Μεταμορφώσεως Δρυόβουνου (Τούρτα Α., Οι ναοί, 107) και στην Ι.Μ. Ρεντίνας (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 212).

[3444] Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., ό.π., 79 - 80, με σχετική βιβλιογραφία.

[3445] Στην μεταβυζαντινή εποχή είναι γνωστές οι παραστάσεις στις Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., ό.π., 79 - 80, πίν. 10α), Ντίλιου και Βαρλαάμ (Λίβα - Ξανθάκη Θ., Μονή Ντίλιου, 62 - 63, πίν. 25 και 41α αντίστοιχα). Πρβλ. την περιγραφή του Διονυσίου του εκ Φουρνά (Ερμηνεία, 106).

[3446] Βλ. ενδεικτικά, σκηνές σε μικρογραφίες Οθωμανικών έργων του 16ου αιώνα (Stchoukine I., La peinture Turque, πίν. XXX και LVIII) Πρβλ. την απεικόνιση του Ηρώδη με ενδυμασία Οθωμανού αξιωματούχου σε φορητή εικόνα με θέμα τον Βίο του Προδρόμου, έργο του Διονυσίου του εκ Φουρνά (Μνήμη Διονυσίου Ιερομονάχου, 31, εικ. σελ. 28).

[3447] Millet G., Athos, πίν. 125.2. Πρβλ. παρόμοιο εικονογραφικό τύπο στον Άγιο Γεώργιο Αγράφων, έργο του Δροσινού (1610) (Σδρόλια Στ., ό.π., 360, πίν. 213).

[3448] Αδημοσίευτη παράσταση.

[3449] Πρβλ. τις σκηνές των Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας (Millet G., ό.π., πίν. 126.4), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 100), Γηρομερίου (Τσιουρής Ι., Μονή Γηρομερίου, 41 κ.ε., πίν. 24), Πέτρας και του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Πορτής Αγράφων (Σδρόλια Στ., ό.π., 210 - 211, πίν. 109 και 231 αντίστοιχα).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Από τους ολόσωμες μορφές, ιδιαίτερη αναφορά μπορεί να γίνει στις απεικονίσεις των αγίων Γεωργίου (εικ. 430) και Δημητρίου, η απόδοση των οποίων οφείλεται σε κοινό ανθίβολο και έλκει την καταγωγή από πρότυπο του 15ου αιώνα, όπως αυτό επιβιώνει σποραδικά στη μεταβυζαντινή εποχή, κυρίως σε έργα της Κρητικής Σχολής[3451].

Παρά τη φθορά των παραστάσεων μπορούμε να διακρίνουμε την προσπάθεια του ζωγράφου να αποδώσει σωστές ανατομικές αναλογίες στα σώματα των μορφών, έντονες και εκφραστικές κινήσεις, καθώς και πλούσια πτυχολογία στα ενδύματα. Στην απόδοση των αρχιτεκτονημάτων (εικ. 423 - 427) παρατηρείται τόσο χρήση οικοδομημάτων, που έλκουν την καταγωγή από το αντίστοιχο πρότυπο της σύνθεσης (Κρίση Αρχιερέων, Εμπαιγμός), όσο και δυτικότροπων κτιριακών συμπλεγμάτων (Βαϊοφόρος, Σταύρωση). Το φυσικό τοπίο αποτελείται από πρισματικής μορφής όρη (Έγερση Λαζάρου, Ελκόμενος) αλλά και από καμπύλους επάλληλους λοφίσκους (Μεταμόρφωση, Υποδοχή των αγγέλων από τον Αβραάμ). Το κοινό δε χαρακτηριστικό του τοπίου είναι η χρήση του λευκού είτε πρόκειται για κτίρια (Βαϊοφόρος, Κρίση Ηρώδη, Σταύρωση), είτε για έδαφος (Αποκαθήλωση). Η πρακτική αυτή που απαντά κυρίως στο μακεδονικό χώρο[3452], δεν είναι γνωστή από κάποιο προγενέστερο έργο στην περιοχή, παρά μόνο απαντά στο καθολικό της Ι.Μ. Βυτουμά (1600)[3453], ο ζωγράφος του οποίου προέρχεται από τον παραπάνω χώρο, χωρίς, όμως, να συνδέται η ζωγραφική του ναού αυτού με το μνημείο μας.

Η καλή διατήρηση μικρού τμήματος των τοιχογραφιών της κατώτερης ζώνης μας επιτρέπει την παρατήρηση της εξαιρετικά προσεγμένης εργασίας του ζωγράφου. Το πλάσιμο του προσώπου (εικ. 430 - 431) γίνεται με μαλακές πινελιές επάνω σε ανοικτόχρωμο προπλασμό, με απουσία έντονου σκιοφωτισμού και παράλληλη διακριτική παρουσία ρόδινου χρώματος, το οποίο επικεντρώνεται κυρίως στις παρειές. Η κόμη δημιουργείται με επάλληλες αντίστροφης κατεύθυνσης, μερικές φορές πλατειές πινελιές, που επικαλύπτονται από λεπτούς θυσάνους και βοστρύχους αποδιδόμενους με κάθε δυνατή λεπτομέρεια και τη χρήση λεπτού πινέλου. Θα πρέπει, ωστόσο να παρατηρήσουμε την περιορισμένη ποικιλία προσωπογραφικών τύπων και συνακόλουθα τη σχετική τυποποίηση των προσώπων, τα οποία μερικές φορές διαφοροποιούνται από την επιγραφή. Οι πολυτελείς δε ενδυμασίες με τον πλούσιο και ποικίλο διάκοσμο και το ζώσμα, αντανακλούν την επιρροή έργων της Κρητικής ζωγραφικής, όπως αυτή αφομοιώθηκε στο Μακεδονικό χώρο[3454].

Οι παρατηρήσεις αυτές, εικονογραφικές και τεχνοτροπικές συνδέουν τη ζωγραφική του καθολικού με αυτήν του ναού του Αγίου Δημητρίου Μαυρίλου Φθιώτιδος (1728)[3455], έργο των ζωγράφων Κωνσταντίνου Ιερέως και Μιχαήλ Αναγνώστου[3456]. Η απουσία, όμως, μελέτης των τοιχογρα-

---

[3450] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 149, πίν. 64.

[3451] Για την εικονογραφική απόδοση των δύο αυτών αγίων βλ. παραπάνω, σελ. 287, 292.

[3452] Ενδεικτικά, στη Boiana (Schweinfurth P., Boiana, πίν. 5, 19 - 25), στο Berende (Bakalova E., Berende, πίν. 19, 37 - 38), στο Dragalevci και στην Αγία Παρασκευή στο Vukovo (Boschkov A., Wandmalarei Bulgariens, πίν. 89 - 92 και 126 - 128 αντίστοιχα).

[3453] Τριβυζά Ε. - Στ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 133, εικ. 15 - 42.

[3454] Για παράδειγμα, βλ. την φορητή εικόνα της Βέροιας με τους αγίους Γεώργιο και Δημήτριο (1638) (Παπαζώτος Θ., Ανώνυμος ζωγράφος, 174 - 176, πίν. 2β, 4, Κίσσας Σ., Άγιοι Γεώργιος και Δημήτριος, 528, πίν. 176).

[3455] Για το ναό βλ. Τσιάκας Κ., Τα μεταβυζαντινά μνημεία, 29 κ.ε.

[3456] Ενδεικτική είναι η ομοιότητα στην απόδοση, της Γεννήσεως της Θεοτόκου, των αγίων Αντωνίου και Ευθυμίου, των αγίων Ευσταθίου και Προκοπίου, καθώς και αγίων σε μετάλλια (Τσιάκας Κ., ό.π., πίν. 9, 2, 14 και 11 αντίστοιχα).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

φιών του ναού αυτού, σε συνδυασμό με την άσχημη κατάσταση του διάκοσμου της Ι.Μ. Φραγκίστας, δεν επιτρέπουν την αναγνώριση του έργου του ζωγράφου μας σε σχέση με το ναό του Αγίου Δημητρίου.

Το έτερο μνημείο της περιοχής, του οποίου ο διάκοσμος εντάσσεται στο ίδιο καλλιτεχνικό κλίμα με αυτό του καθολικού της Ι.Μ. Φραγκίστας και στο οποίο πιθανώς να εργάστηκε ο ίδιος ζωγράφος είναι ο ναός της **Αγίας Παρασκευής Πετροχωρίου** (1734), έργο των Κωνσταντίνου ιερέως και Κωνσταντίνου.

Στο Ιερό εκτός των Ευχαριστιακών παραστάσεων εικονίζονται η Ψηλάφηση του Θωμά, η Ανάληψη, η Σφαγή του προφήτη Ζαχαρία, η Φιλοξενία του Αβραάμ και η Θυσία του Αβραάμ. Στον κυρίως ναό, η εικονογράφηση αναπτύσσεται σε πέντε ζώνες, με την κατώτερη να φέρει αναπαράσταση βήλου. Η επόμενη, των ολόσωμων αγίων, ξεκινά με τους Κορυφαίους των Αποστόλων για να καταλήξει στο βόρειο τοίχο με την αγία Παρασκευή. Μεταξύ δε των αγίων απεικονίζεται και το Άγιο Μανδήλιο. Στην τρίτη ζώνη, μέσα σε μετάλλια, που δημιουργούνται από κλάδους αμπέλου, εικονίζονται μάρτυρες και προφήτες, ενώ η τέταρτη καταλαμβάνεται από μαρτύρια αγίων, όπως των αποστόλων Πέτρου και Παύλου και των αγίων Δημητρίου, Ευσταθίου, Μηνά, Ιουλίτας και Κηρύκου. Τέλος, στην πέμπτη ζώνη ιστορείται ο Χριστολογικός κύκλος από τον Ευαγγελισμό έως και την Εις Άδου Κάθοδο.

Στο εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού περιλαμβάνεται και κύκλος μαρτυρίων, όπως άλλωστε συμβαίνει και στον Άγιο Γεώργιο Ρεντίνας, ακολουθώντας οι ζωγράφοι μία παράδοση απαντώμενη τόσο στο Θεσσαλικό, όσο και στο Μακεδονικό χώρο[3457]. Όπως, όμως, και στο ναό της Ρεντίνας δεν πρόκειται για μηνολόγιο αλλά για μαρτυρολόγιο. Η απεικόνιση, όμως, του Αγίου Μανδηλίου στη ζώνη των ολόσωμων αγίων μαρτυρεί επιρροή εικονογραφικών προγραμμάτων ναών της Μακεδονίας[3458], ενώ το ίδιο συμβαίνει και στο ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, στο ίδιο χωριό. Μπορούμε ακόμη να παρατηρήσουμε την ομοιότητα στο εικονογραφικό πρόγραμμα της αψίδας του Ιερού, μεταξύ του μνημείου μας και του καθολικού της Ι.Μ. Φραγκίστας.

Στο διάκοσμο του ναού παρατηρούμε μία ποικιλία εικονογραφικών τύπων προερχόμενων από την παράδοση της Κρητικής Σχολής, του βορειοδυτικού ελλαδικού χώρου αλλά και ρωσικών φορητών εικόνων μέσα σε ένα κοινό τεχνοτροπικό σύνολο.

Στην απεικόνιση, για παράδειγμα, της Κοινωνίας των Αποστόλων (εικ. 433), η διάσπαση του θέματος σε δύο τμήματα, όπου συμμετέχουν και οι δώδεκα μαθητές εκατέρωθεν της Αγίας Τράπεζας, αποτελεί μία σπάνια εικονογραφική παραλλαγή, επιβίωση παλαιολόγειου προτύπου. Ως προς το Χριστολογικό κύκλο, ορισμένοι εικονογραφικοί τύποι έλκουν την καταγωγή από την παράδοση της Κρητικής Σχολής (Γέννηση Χριστού, Πεντηκοστή, Ψηλάφηση Θωμά, Έγερση Λαζάρου, Νιπτήρας, Επιτάφιος Θρήνος) (εικ. 434), ενώ αρκετοί απαντούν σε μνημεία του Ηπειρωτικού και Μακεδονικού χώρου (Βάπτιση Χριστού, Κρίση Αρχιερέων) (εικ. 433). Από τις σκηνές των μαρτυρίων, η Αποτομή του Προδρόμου (εικ. 436) αλλά και η Δωρεά του χαρίσματος στους αγίους Αναργύρους έλκουν την καταγωγή από την παράδοση της Κρητικής Σχολής. Για την απει-

[3457] Για το θέμα αυτό βλ. παραπάνω, στην ανάλυση του εικονογραφικού προγράμματος του Αγίου Γεωργίου Ρεντίνας (σελ. 376).

[3458] Βλ. παρόμοια τοποθέτηση του Αγίου Μανδηλίου στην Παναγία της συνοικίας Μουζεβίκη Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 74, πίν. 42α).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

κόνιση, όμως, της Ανάληψης του προφήτη Ηλία (εικ. 440) το πρότυπο εντοπίζεται σε ρωσική φορητή εικόνα. Στις υπόλοιπες παραστάσεις χρησιμοποιούνται εικονογραφικοί τύποι που προσγράφονται στην παράδοση του βορειοδυτικού ελλαδικού χώρου. Έτσι, λοιπόν, για παράδειγμα, το Όραμα του αγίου Ευσταθίου (εικ. 438) απαντά στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας Καστοριάς, το μαρτύριο του αγίου Θεοδώρου του Τήρωνος στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών και του αγίου Ιακώβου του Πέρση στην Ι.Μ. Γαλατάκη. Στη σχετικά σπάνια απεικόνιση του μαρτυρίου τως αγίων Ιουλίτας και Κηρύκου (εικ. 439), στα αριστερά του πίνακα εικονίζεται ο βασιλέας να πετά στο έδαφος τον Κήρυκο, ενώ στα δεξιά η Ιουλίτα, γονατιστή, αναμένει το κτύπημα του δημίου, ο οποίος στέκεται πίσω της έχοντας υψωμένο το σπαθί. Ο εικονογραφικός τύπος της παράστασης δε διαφοροποιείται από τις προγενέστερες των Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών[3459], Οσίου Μελετίου[3460] και Βαρλαάμ[3461], της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Καλαμπάκας[3462] και της φορητής εικόνας του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών (16ος αι.)[3463], μαρτυρώντας μία παγίωση του σχήματος στη μεταβυζαντινή εποχή, παρά τη σπανιότητά του[3464]. Στο μαρτύριο[3465] του αποστόλου Παύλου, η απεικόνιση της στιγμής μετά τον αποκεφαλισμό, με το ακέφαλο σώμα του αγίου πεσμένο στη γη, έλκει την καταγωγή από το πρότυπο της Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών[3466], ενώ παρόμοια αποδίδεται σε ναούς της Καστοριάς[3467] αλλά και στην Μεταμόρφωση Αγιάς[3468]. Επίσης, η απόδοση του μαρτυρίου του αποστόλου Πέτρου, με τους δύο δημίους να καρφώνουν τα χέρια και τα πόδια του αντίστοιχα, απαντά προηγουμένως στην Ι.Μ. Κορώνας[3469]. Τέλος, τα μαρτύρια των αγίων Μηνά, Βίκτωρος και Βικεντίου[3470] με τον πρώτο γονατιστό με πολυτελή ενδυμασία να αναμένει το κτύπη-

---

[3459] Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 305.

[3460] Deliyianni - Doris E., Hosios Meletios, 293.

[3461] Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 437 κ.ε., πίν. 180.

[3462] Αδημοσίευτη παράσταση.

[3463] Κατσελάκη Α., Εικόνα, 181 κ.ε., πίν. 2 - 3. Θα πρέπει να αναθεωρηθεί η άποψη της Κατσελάκη (ό.π., 188), για την μη ύπαρξη παραστάσεων του μαρτυρίου στην μεταβυζαντινή εποχή πλην αυτής που η ίδια δημοσιεύει. Επίσης, παρά τα επιμέρους εικονογραφικά στοιχεία της εικόνας, που πιστεύουμε ότι εντάσσουν το ζωγράφο της σε ένα καλλιτεχνικό χώρο που δέχεται επιρροές από τη δυτική τέχνη, ο εικονογραφικός τύπος των δύο μαρτυρίων δε διαφέρει στο σύνολό του από το πρότυπο των προαναφερθέντων παραστάσεων του 16ου αιώνα. Μάλιστα, η απεικόνιση του ηγεμόνα να κλωτσάει τον Κήρυκο, εικονογραφική λεπτομέρεια που δεν απαντά στις γνωστές εντοίχιες παραστάσεις, πιστεύουμε ότι ταιριάζει απόλυτα με την περιγραφή του Διονυσίου του εκ Φουρνά: *«Ο ἅγιος Κήρυκος τριετὴς λακτισθεὶς κατά γαστρός ὑπό τοῦ ἡγεμόνος....»* (Ερμηνεία, 206).

[3464] Στη βυζαντινή εποχή το μαρτύριο των δύο αγίων αποδίδεται με διαφορετικούς και ποικίλους εικονογραφικούς τύπους. Για το θέμα βλ. Χατζούλη Γ., ό.π., 440, Κατσελάκη Α., ό.π., 188 - 189, όπου σχετικά παραδείγματα και βιβλιογραφία.

[3465] Για την απεικόνιση των μαρτυρίων των αποστόλων Πέτρου και Παύλου στην μεταβυζαντινή εποχή και τις εικονογραφικές τους παραλλαγές βλ. Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 424 κ.ε., Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 151 κ.ε.

[3466] Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 297.

[3467] Στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας και στα Εισόδια του «Τσιατσαπά» (Παϊσίδου Μ., ό.π., 151 - 152, 154, πίν. 71α και 72α αντίστοιχα).

[3468] Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, 127, πίν. 2.

[3469] Αδημοσίευτη παράσταση.

[3470] Σε μνημεία της Κρητικής Σχολής αλλά και στην Ι.Μ. Βαρλαάμ απεικονίζεται ο αποκεφαλισμός των αγίων (Χατζούλη Γ., ό.π., 263 κ.ε.).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

μα του δημίου, τον δεύτερο αναρτημένο ανάποδα σε ικρίωμα, να γδέρνεται και τον τρίτο καθιστό, να διαπερνάται το σώμα του από σούβλες, έλκουν την καταγωγή από το πρότυπο της Ι.Μ. Οσίου Μελετίου[3471], ενώ παραπλήσια αποδίδονται στις Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών[3472] και Γαλατάκη[3473].

Από τους ολόσωμους αγίους, για πρώτη φορά στην περιοχή εικονίζεται η αγία Παρασκευή κεφαλοφόρος (εικ. 443). Πρόκειται για μία απεικόνιση συχνή στον βορειοδυτικό ελληνικό και μακεδονικό χώρο, όπως μαρτυρούν οι παραστάσεις στο Dolgaec[3474], στην Κοίμηση της Θεοτόκου Βροσίνας Ιωαννίνων (τέλη 16ου αι.)[3475], στην Κοίμηση της Θεοτόκου Πλαισίου Θεσπρωτίας (αρχές 17ου αι.)[3476], στον Άγιο Νικόλαο του άρχοντα Θωμανού Καστοριάς[3477] και στην Ι.Μ. Αγίας Παρασκευής στη Σαρδίνια Αιτωλοακαρνανίας[3478]. Θα πρέπει δε να σημειωθεί ότι η συγκεκριμένη απεικόνιση της αγίας δεν απαντά στην περιοχή των Αγράφων κατά τον προηγούμενο αιώνα.

Στο διάκοσμο του μνημείου, παρά την ύπαρξη δύο ζωγράφων με διαφορετική καλλιτεχνική καταγωγή, παρατηρούμε μία εμφανή προσπάθεια αποτύπωσης ενός ενιαίου ύφους στη ζωγραφική. Κύριο χαρακτηριστικό αποτελεί η κυριαρχία των ανοικτών χρωμάτων και ειδικά του λευκού, που απαντά κυρίως σε εντοίχια έργα της μεταβυζαντινής εποχής, κυρίως στο βόρειο Βαλκανικό αλλά και Μακεδονικό χώρο[3479] αλλά και σε ρωσικές φορητές εικόνες[3480]. Επίσης, σε επιρροή ρωσικών έργων θα πρέπει να αποδοθούν και ορισμένα χαρακτηριστικά οικοδομήματα με πολύπλευρες στέγες ή ιδιόμορφες καμπυλοειδείς απολήξεις σε αυτές (Ψηλάφηση του Θωμά, μαρτύρια Μηνά, Ιουλίτας και Κηρύκου)[3481]. Τα πρόσωπα πλάθονται με ανοικτούς τόνους επάνω σε ανοικτόχρωμο, επίσης, προπλασμό, ενώ, επιπλέον, οι παρειές τονίζονται με ελαφρύ ρόδινο. Η πτυχολογία των ενδυμάτων είναι σχετικά έντονη, ενώ παρατηρούμε και μία διακοσμητική τάση, καθώς τα περισσότερα των ενδυμάτων φέρουν κοσμήματα. Στην απόδοση του φυσικού τοπίου συνδυάζονται τα πρισματικής μορφής όρη με τους καμπύλους λοφίσκους και αποδίδονται με μία ποικιλία χρωμάτων, όπως λευκό, κόκκινο, κίτρινο και σταχτί, σε ένα συνδυασμό απαντώμενο, κυρίως, σε ρωσικές φορητές εικόνες.

Στο τοιχογραφημένο αυτό σύνολο, πλην των κοινών τεχνοτροπικών στοιχείων, επιμέρους άλλα μας βοηθούν στο διαχωρισμό και εντοπισμό του έργου του κάθε ζωγράφου. Ο πρώτος, με στοιχεία αναγνωρίσιμα και αντίστοιχα απαντώμενα στο καθολικό της Ι.Μ. Φραγκίστας εντοπίζεται

[3471] Deliyianni - Doris E., Hosios Meletios, 234 - 235, πίν. 20.

[3472] Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 145 - 146.

[3473] Λιάπης Ι., Μεσαιωνικά μνημεία, πίν. 40α, Kanari Tr., Les peintures, 73, πίν. 26β.

[3474] Subotic G., Ohrid, πίν. 25.

[3475] Αδημοσίευτη παράσταση

[3476] Αδημοσίευτη παράσταση.

[3477] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 250, πίν. 89α.

[3478] Χατζούλη Γ., Η δεσποτική εικόνα, 225, πίν. 10, με αναφορά σε τοιχογραφίες και φορητές εικόνες της κεφαλοφόρου αγίας μέχρι και τον 19ο αιώνα.

[3479] Βλ., για παράδειγμα, τις τοιχογραφίες στο Dragalevci (Boschkov A., Bulgarische malarei, πίν. 89 - 92, 100), στη Lesani (Subotic G., Ohrid, πίν. 40 - 51), στην Αγία Παρασκευή στο Vukovo (Boschkov A., ό.π., πίν. 126 - 128) και στο καθολικό της Ι.Μ. Βυτουμά Καλαμπάκας (Τριβυζά Ε. - Στ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 117 κ.ε.).

[3480] Kjellin H., Russiske ikoner, εικ. σελ. 79, 85, 123, 127, 129.

[3481] Βλ., ενδεικτικά, ρωσικές φορητές εικόνες με θέμα τον Αββά Ζωσιμά (1600) και την Βαϊοφόρο (1700) (Ό.π., εικ. σελ. 117 και πίν. 86 αντίστοιχα)

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

στη διακόσμηση του Ιερού, σε ορισμένες σκηνές του Χριστολογικού κύκλου[3482], στη ζώνη των μαρτυρίων, καθώς και στους ολόσωμους αγίους της νότιας και δυτικής πλευράς του ναού. Στο δεύτερο ζωγράφο μπορούμε να αποδώσουμε ορισμένες παραστάσεις του Ιερού (Άνω Σε εν Θρόνῳ, Φιλοξενία Αβραάμ, Μελχισεδέκ), τις περισσότερες σκηνές του Χριστολογικού κύκλου[3483] και τους αγίους της νότιας πλευράς του κυρίως ναού αλλά και του αρχαγγέλου Γαβριήλ (εικ. 442). Στις συνθέσεις, ο ζωγράφος αυτός αποδίδει μορφές ψηλόλιγνες, με έντονη πτυχολογία ενδυμάτων και εκφραστικές κινήσεις. Στα γυμνά μέλη διαφαίνονται τα όχι έντονα περιγράμματα, οι προπλασμοί είναι ανοικτόχρωμοι, ενώ στα πρόσωπα τα φώτα απλώνονται σε όλη τη σάρκα σε συνδυασμό με μία ανεπαίσθητη σκιά στο περίγραμμά τους. Τα ίδια αυτά χαρακτηριστικά απαντούν και στις ολόσωμες μορφές, με μία μεγαλύτερη όμως επιμέλεια, ενώ μερικές φορές επικεντρώνει τα φώτα στα μάτια και σε μεμονωμένα σημεία της σάρκας περικλείοντάς τα με έντονο σκούρο και υπορόδινο προπλασμό δημιουργώντας έντονους και σκληρούς σκιοφωτισμούς (αρχάγγελος Γαβριήλ). Οι παρατηρήσεις αυτές συνδέουν το δεύτερο ζωγράφο του ναού με το τοιχογραφικό διάκοσμο της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Πετροχωρίου (1736). Ένα ζωγραφικό σύνολο που μαρτυρεί τη μαθητεία του ζωγράφου μας αλλά και την επιρροή της ζωγραφικής του παλαιού καθολικού της Ι.Μ. Σπηλιάς και του καθολικού της Ι.Μ. Προφήτη Ηλία Πετροχωρίου[3484]. Εδώ, όμως, τα αμβλυμμένα χαρακτηριστικά της τέχνης του, σε σχέση με τον επόμενο χρονικά ναό, θα πρέπει να οφείλονται στην πρωτεύουσα θέση του πρώτου ζωγράφου, καθώς παρατηρούμε μία προσπάθεια να ακολουθήσει το ύφος του.

Όλες αυτές οι παρατηρήσεις και ο συνακόλουθος εντοπισμός του ατομικού έργου του κάθε ζωγράφου μάς οδηγεί, επίσης, και στον ονοματικό τους προσδιορισμό. Η ύπαρξη παρόμοιου ύφους ζωγραφικής στον κοινό νάρθηκα των παρεκκλησίων του Τιμίου Προδρόμου και των Εισοδίων της Θεοτόκου, του καθολικού της Ι.Μ. Δουσίκου, έργο του «Κωνσταντίνου τλύμονος τοῦ ἱερέως»[3485], μας οδηγεί στην ταύτισή του με τον Κωνσταντίνο Ιερέα του μνημείου μας και συνακόλουθα μπορούμε να αποδώσουμε σε αυτόν και τη ζωγραφική του της Ι.Μ. Φραγκίστας[3486]. Ο δεύτερος ζωγράφος, ο Κωνσταντίνος, του οποίου η καλλιτεχνική μαθητεία εντάσσεται στην παράδοση της ζωγραφικής των Ι.Μ. Σπηλιάς και Προφήτη Ηλία Πετροχωρίου, αναγνωρίζεται και στην τοιχογράφηση του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Πετροχωρίου.

[3482] Στη Γέννηση του Χριστού και στον Ελκόμενο.

[3483] Ευαγγελισμός, Υπαπαντή, Βάπτιση, Έγερση Λαζάρου, Μυστικός Δείπνος, Κρίση Αρχιερέων, Απόνιψη Πιλάτου, Εμπαιγμός, Σταύρωση, Επιτάφιος Θρήνος, Εις Άδου Κάθοδος, Ψηλάφηση του Θωμά, Ανάληψη.

[3484] Για τη ζωγραφική των ναών αυτών βλ. Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 389 κ.ε., πίν. 303 κ.ε.

[3485] Σοφιανός Δ., Ιστορικά Σχόλια, 38, Παπαζήσης Τρ., Πολιτιστικός οδηγός, 289. Η ζωγραφική του νάρθηκα δεν έχει μελετηθεί.

[3486] Συμπερασματικά, λοιπόν, ο ζωγράφος Κωνσταντίνος Ιερέας έχει εργαστεί στον Άγιο Δημήτριο Μαυρίλου Φθιώτιδος (1728) (Τσιάκας Κ., Τα μεταβυζαντινά μνημεία, 29 κ.ε., Χατζηδάκης Μ. - Δρακοπούλου Ε., Έλληνες ζωγράφοι, 134), στην Ι.Μ. Φραγκίστας (1732), στην Αγία Παρασκευή Πετροχωρίου (1734) και στο νάρθηκα των παρεκκλησίων του καθολικού της Ι.Μ. Δουσίκου (1739) (αδημοσίευτες παραστάσεις). Επίσης, του αποδίδονται οι τοιχογραφίες στις Ι.Μ. Αγίων Θεοδώρων Σοπωτού Καλαβρύτων και Φανερωμένης Χελμού Αχαΐας (Χατζηδάκης Μ. - Δρακοπούλου Ε., ό.π.). Η απουσία μελέτης των τοιχογραφιών των δύο αυτών μνημείων δεν μας επιτρέπει με βεβαιότητα να τοποθετηθούμε, καθώς, επιπλέον, στις κτητορικές επιγραφές υπάρχει μεν το όνομα του ζωγράφου Κωνσταντίνου αλλά δεν προσδιορίζει την καταγωγή του ούτε αναφέρεται κάποιο άλλο στοιχείο που να ταυτίζει τον ζωγράφο αυτόν με τον Κωνσταντίνο ιερέα της Ι.Μ. Φραγκίστας.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Στο **παρεκκλήσιο των Αποστόλων Πέτρου και Παύλου και του Αγίου Νικολάου της Ι.Μ. Ρεντίνας** ο τοιχογραφικός διάκοσμος χρονολογείται, βάσει μη σωζόμενης σήμερα επιγραφής, στα 1743[3487]. Στην κόγχη του Ιερού και εκατέρωθεν αυτής η διακόσμηση έχει καταπέσει. Διατηρούνται, όμως, οι συλλειτουργούντες Ιεράρχες που εικονίστηκαν εκτός της κόγχης. Στη μικρή, επίσης, κόγχη της Πρόθεσης ιστορείται η Άκρα Ταπείνωση (εικ. 443) και σε αυτήν του βόρειου τοίχου, ο Μελισμός. Στον υπόλοιπο χώρο του Ιερού εικονίζονται Ιεράρχες, ολόσωμοι και σε μετάλλια, σκηνές του Χριστολογικού κύκλου, όπως ο Ευαγγελισμός, η Γέννηση του Χριστού και η Ανάληψη, καθώς και οι Ευαγγελιστές Μάρκος και Ιωάννης.

Στον κυρίως·ναό η εικονογράφηση αναπτύσσεται σε τέσσερις ζώνες με την κατώτερη να φέρει γεωμετρικό διάκοσμο. Η δεύτερη, των ολόσωμων αγίων ξεκινά με τον άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο και τους Κορυφαίους των Αποστόλων, για να καταλήξει στο δυτικό τοίχο με τους αγίους Μερκούριο και Σεραφείμ (εικ. 446), ενώ στην τρίτη αποδίδονται εντός μεταλλίων μάρτυρες. Στην ανώτερη, τέλος, ζώνη ιστορούνται Χριστολογικές σκηνές, όπως η Υπαπαντή, η Βάπτιση (εικ. 445) και η Προδοσία. Τέλος, στο δυτικό τοίχο εικονίζονται η Γέννηση, τα Εισόδια και η Κοίμηση της Θεοτόκου, καθώς και οι Ευαγγελιστές Ματθαίος και Λουκάς (εικ. 446).

Στο εικονογραφικό πρόγραμμα του παρεκκλησίου, παρά την αφιέρωσή του στους Κορυφαίους των Αποστόλων και στον άγιο Νικόλαο, δεν εικονίζονται, στο σωζόμενο τουλάχιστον τμήμα του σκηνές αναφερόμενες σε αυτούς. Μάλιστα, η απεικόνιση του Χριστολογικού κύκλου θα πρέπει να περιέτρεχε και το κατεστραμμένο τμήμα του διάκοσμου, καθώς η τελευταία σωζόμενη παράσταση είναι αυτή της Προδοσίας· στοιχείο που μας οδηγεί στο να αποκλείσουμε την πιθανότητα στο κατεστραμμένο τμήμα να ιστορούνταν κάτι άλλο, εκτός από τις υπόλοιπες αναφερόμενες στο Βίο του Χριστού σκηνές.

Στο έργο του άγνωστου ζωγράφου παρατηρείται χρήση εικονογραφικών τύπων, που προέρχονται από ποικίλες πηγές. Έτσι, λοιπόν, ο Ευαγγελισμός της Παναγίας αποτελεί μία απλοποιημένη εικονογραφική παραλλαγή των παραστάσεων του Αγίου Γεωργίου και του Αγίου Νικολάου Ρεντίνας. Η Βάπτιση (εικ. 445), όπου ο Χριστός εικονίζεται με τα χέρια σταυρωτά μπροστά στο στήθος, και η Μεταμόρφωση έλκουν την καταγωγή από έργα επηρεασμένα από τη δυτική τέχνη. Το ίδιο παρατηρούμε, επίσης, στο Μυστικό Δείπνο και στο Νιπτήρα, με τον εικονογραφικό τύπο της τελευταίας παράστασης να ακολουθεί πρότυπο κοινό με αρκετά έργα Καπεσοβιτών ζωγράφων. Ακόμη, στην παράσταση του Ευαγγελιστή Λουκά, η απεικόνιση του συμβόλου του, με το χαρακτηριστικά υψωμένο προς τον Ευαγγελιστή κεφάλι, απαντά σε φορητές εικόνες του 17ου αιώνα[3488]. Οι σκηνές της Γεννήσεως του Χριστού, με την ανακαθισμένη στο στρώμα Παναγία, της Υπαπαντής (τύπος Α΄ κατά Ξυγγόπουλο), της Γεννήσεως της Θεοτόκου (εικ. 446) και των Εισοδίων (εικ. 447), έλκουν την καταγωγή από πρότυπα κοινά με αυτά των Λινοτοπιτών, κυρίως, ζωγρά-

[3487] Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου σώζονται στο μεγαλύτερο μέρος τους εκτός από αυτές του νότιου τοίχου και μέρους του ανατολικού που έχουν καταπέσει.

[3488] Πρβλ. τη φορητή εικόνα με θέμα τον Χριστό Μέγα Αρχιερέα του Βίκτωρος, σήμερα στο Μουσείο Ζακύνθου (Μυλωνά Ζ., Μουσείο Ζακύνθου, 68 - 69, εικ. σελ. 69, Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Εικόνες της Ζακύνθου, 163 - 164, εικ. σελ. 165).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

φων[3489]. Τέλος, το πρότυπο της απεικόνισης του Δωδεκαετούς Χριστού στο Ιερό εντοπίζεται σε χαρακτικό[3490] (εικ. 445).

Ως προς τους ολόσωμους αγίους (εικ. 446 - 447), οι περισσότεροι δε διαφοροποιούνται από παραδοσιακά πρότυπα του προηγούμενου αιώνα στην περιοχή. Μάλιστα, η απεικόνιση του αγίου Δημητρίου (εικ. 447) με καμίσιο και ξίφος, οι έξεργοι φωτοστέφανοι των αγίων και τα έκτυπα εγκόλπια με τη μορφή του Χριστού Εμμανουήλ[3491] (εικ. 447) μαρτυρούν την επιβίωση προτύπων του βορειοδυτικού ελλαδικού χώρου. Δυτική επιρροή απηχούν ελάχιστες μορφές, όπως, για παράδειγμα, ο Σίλβεστρος με την ιδιόμορφη μήτρα, που απαντά προηγουμένως σε φορητές εικόνες της Ζακύνθου[3492].

Ιδιαίτερη επιμέλεια παρατηρείται στην απόδοση των μορφών. Η εμφανής πλαστικότητα των προσωπογραφικών χαρακτηριστικών επιτυγχάνεται με συνδυασμό του γραμμικού περιγράμματος που τονίζει τα επιμέρους μέλη, των φωτοσκιάσεων και τη χρήση διαφορετικών τόνων του ιδίου χρώματος. Μάλιστα, στο πρόσωπο του Χριστού (Τεσσαράκοντα Μάρτυρες) (εικ. 446) παρατηρείται επιρροή παλαιολόγειων προτύπων, όπως αυτά επιβιώνουν στη μεταβυζαντινή εποχή με το έργο του Διονυσίου στο κελλί του Προδρόμου στις Καρυές, χωρίς, όμως, το επίπεδο της απεικόνισης του προσώπου του Κυρίου να πλησιάζει ικανοποιητικά την αντίστοιχη μορφή του Διονυσίου[3493]. Τα σώματα αποδίδονται με σωστές αναλογίες και ο όγκος διαφαίνεται μέσα από το ύφασμα. Το ίδιο παρατηρούμε και στην μικρογραφική απόδοση των αγίων σε μετάλλια, γεγονός που μας οδηγεί στην υπόθεση της ενασχόλησης του ζωγράφου με φορητές εικόνες. Τα ενδύματα φέρουν έντονη πτυχολογία, αποτελούμενη από πτυχώσεις πλατιές αλλά και εξαιρετικά λεπτές, σε διαβαθμίσεις, συνήθως του ιδίου χρώματος, η φορά και ο συνδυασμός των οποίων δημιουργεί μία ποικιλία σχεδίων αλλά και την ελαφρά αίσθηση τρίτης διάστασης, καθώς εμφανώς διαχωρίζονται και τονίζονται τα επιμέρους ενδύματα. Επίσης, σε αυτό συμβάλλει και η ποικιλία των διακοσμητικών σχεδίων, ιδίως στα άμφια των ιεραρχών (εικ. 444). Στις συνθέσεις, επίσης, η προβολή των μορφών σε πρώτο επίπεδο και σε συνδυασμό με την ύπαρξη επάλληλων κτισμάτων, η απόδοση των οποίων ενέχει μία προοπτική διάθεση με την προβολή των επιμέρους αρχιτεκτονικών τους στοιχείων, οδηγεί σε μία λανθάνουσα αίσθηση τρίτης διάστασης.

Οι παρατηρήσεις αυτές μαρτυρούν ένα ζωγράφο με σαφείς επιρροές της ζωγραφικής του βορειοδυτικού ελλαδικού χώρου, της δυτικής τέχνης και των χαρακτικών, αλλά και γνώση της τάσης επιστροφής σε πρότυπα του 14ου αιώνα (μορφή Χριστού). Μάλιστα η απεικόνιση στη δυτική πρόσοψη του καθολικού παραστάσεων του Θεομητορικού κύκλου (Γέννηση Παναγίας, Εισόδια) με ομοιότητες τόσο στα εικονογραφικά, όσο και στα τεχνοτροπικά στοιχεία με τις αντίστοιχες

[3489] Οι παραστάσεις της Γεννήσεως της Παναγίας και των Εισοδίων αποδίδονται από τον ίδιο ζωγράφο, με τον ίδιο εικονογραφικό τύπο και στην δυτική πρόσοψη του καθολικού.

[3490] Βλ. το λίγο μεταγενέστερο χαρακτικό του Zefarovic (1748) (Davidof D., Srpska Grafica, 291, πίν. 97).

[3491] Βλ. ενδεικτικά, παρόμοια εγκόλπια στις Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 96 κ.ε., πίν. 13, 60, 61), Βαρλαάμ (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., ό.π., πίν. 84α) και Ζάβορδας (αδημοσίευτες παραστάσεις), στην Παναγία Ρασιώτισσας Καστοριάς (Γούναρης Γ., Τοιχογραφίες, πίν. 40β, 41α - β), καθώς και στην Ι.Μ. Δρυόβουνου Κοζάνης (Τούρτα Α., Οι ναοί, πίν. 132β). Επίσης, στην Ι.Μ. Βυτουμά, ορισμένοι άγιοι, κυρίως στρατιωτικοί, φέρουν εγκόλπιο με το Χριστόγραμμα (Τριβυζά Ε. - Στ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, εικ. 66).

[3492] Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Εικόνες της Ζακύνθου, 188 κ.ε., εικ. σελ. 179, 1881, 182, 183.

[3493] Παλιούρας Α., Ο των ζωγράφων ελάχιστος Διονύσιος, πίν. 3.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

του παρεκκλησίου, μας οδηγούν στο να τις αποδώσουμε στον ίδιο ζωγράφο. Τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά δε του έργου του αποτελούν τον πρόδρομο τοιχογραφικών συνόλων, όπως αυτά των Ι.Μ. Δομιανών και Κατουσίου.

Σε παραπλήσιο καλλιτεχνινό κλίμα εντάσσονται και οι τοιχογραφίες του **παρεκκλησίου του Τιμίου Σταυρού της Ι.Μ. Ρεντίνας**. Στο μικρό Ιερό απεικονίζεται η Παναγία Βλαχερνίτισσα (εικ. 448), η Ἀκρα Ταπείνωση, οι άγιοι Νικόλαος και Σπυρίδων (εικ. 449), διάκονοι της Εκκλησίας, καθώς και οι μορφές του Ιωνά και του Άφρονος Αρείου στις καθιερωμένες θέσεις.

Στον κυρίως ναό, στο θόλο (εικ. 450), εικονίζεται ο Χριστός Παντοκράτορας να περιβάλλεται από οκτώ Προφήτες και Αγγελικές Δυνάμεις. Στη συνέχεια, σε δύο ζώνες ιστορείται ο Βίος και τα θαύματα του Χριστού. Στην πρώτη, που έχει δώδεκα σκηνές, ξεκινά ο κύκλος με τον Ευαγγελισμό και τη Γέννηση, για να καταλήξει στην Ανάσταση. Στη δεύτερη, με δώδεκα πάλι σκηνές, ιστορούνται, μεταξύ άλλων, η Μεσοπεντηκοστή, η Ανάληψη, η Πεντηκοστή, η Ψηλάφηση του Θωμά, καθώς και διάφορα θαύματα, όπως η Ίαση του Δαιμονιζόμενου. Στις κάθετες πλευρές εικονίζονται οι άγιοι Δημήτριος, Νέστωρ, Θεόδωρος ο Στρατηλάτης (εικ. 452 - 453), Προκόπιος και Γεώργιος, καθώς και η παράσταση της Υψώσεως του Τιμίου Σταυρού. Τέλος, εντός μεταλλίων, που δημιουργούνται από συμπλεκόμενους κλάδους αμπέλου, εικονίζονται διάφοροι άγιοι.

Όπως έδειξε η ανάλυση, στο προηγούμενο κεφάλαιο, των εικονογραφικών τύπων αρκετών παραστάσεων του παρεκκλησίου, ο άγνωστος ζωγράφος χρησιμοποίησε εικονογραφικά πρότυπα τόσο από την παλαιολόγειο εποχή, όσο και από τη μεταβυζαντινή ζωγραφική αλλά και από τη δυτική τέχνη.

Έτσι, λοιπόν, ορισμένες σκηνές, όπως ο Μυστικός Δείπνος (εικ. 450) έλκουν την καταγωγή από πρότυπα της παλαιολόγειας περιόδου. Αντίθετα η Γέννηση του Χριστού (εικ. 450), με τη γονατιστή Παναγία και η Έγερση του Λαζάρου έλκουν την καταγωγή από την παράδοση της Κρητικής Σχολής ενώ η Απιστία του Θωμά, με την ιδιότυπη στάση του Χριστού και το ιδιόμορφο καμπυλόγραμμο κτίριο πίσω του, από τη Σχολή της Βορειοδυτικής Ελλάδος. Σε επιρροή έργων της δυτικής τέχνης προσγράφεται ένας μικρός αριθμός σκηνών, όπως η Άκρα Ταπείνωση, με την Παναγία να αγκαλιάζει το Χριστό, η Προσήλωση στο Σταυρό (εικ. 451), που επιγράφεται ως Σταύρωση και η Ανάσταση (εικ. 451).

Από τις υπόλοιπες παραστάσεις, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η μορφή του Χριστού Παντοκράτορα (εικ. 450), η οποία έλκει την καταγωγή από πρότυπο της παλαιολόγειας περιόδου. Πρόκειται για μία απεικόνιση που εντάσσεται στην τάση ορισμένων ζωγράφων του 18ου αιώνα για επιστροφή σε πρότυπα του 14ου αιώνα, όπως για παράδειγμα, παρατηρούμε στο έργο του Διονυσίου του εκ Φουρνά στο κελλί του Προδρόμου στις Καρυές[3494] και στην Νέα Παναγία Θεσσαλονίκης[3495]. Η ομοιότητα δε με δύο αχρονολόγητες φορητές εικόνες της ίδια εποχής, σήμερα στο Μουσείο Ρεντίνας[3496], οδηγούν στην υπόθεση της δημιουργίας τους από τον ίδιο ζωγράφο.

Στη σκηνή του Ενταφιασμού του Χριστού (εικ. 451), η μεταφορά του σώματος του Χριστού από τρεις μορφές, η απεικόνιση μίας τέταρτης εντός της σαρκοφάγου και η παρουσία της Πανα-

[3494] Ό.π., πίν. 3

[3495] Τσιγαρίδας Ε. Οι τοιχογραφίες του ναού της Νέας Παναγίας Θεσσαλονίκης, 315 κ.ε., όπου αναφορά και σε άλλα τοιχογραφημένα σύνολα του 18ου αιώνα που εντάσσονται στην τάση αυτήν.

[3496] Οι φορητές αυτές εικόνες είναι αδημοσίευτες.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

γίας, απαντά προηγουμένως στην Ι.Μ. Φλαμουρίου[3497], στο ναό του Προδρόμου της Ι.Μ. Δρακότρυπας[3498] και σε φορητή εικόνα στο επιστύλιο του τέμπλου του Αγίου Νικολάου Ρεντίνας[3499], ενώ παραπλήσια αποδίδεται η σκηνή στο καθολικό της Ι.Μ. Ρεντίνας[3500].

Στην Ίαση του δούλου του εκατόνταρχου, ο εικονογραφικός τονισμός της συνομιλίας του αξιωματικού με το Χριστό απαντά προηγουμένως στις Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών[3501], Ροζινού[3502] και Βυτουμά[3503], καθώς, επίσης, και στον Άγιο Γεώργιο Ρεντίνας (εικ. 354). Η απεικόνιση, όμως, του εκατόνταρχου γονατιστού είναι σπάνια[3504], παρόλο που αναφέρεται από το Διονύσιο τον εκ Φουρνά, με την περιγραφή του οποίου ταιριάζει ο εικονογραφικός τύπος της παράστασής μας[3505].

Στην Ύψωση του Τιμίου Σταυρού[3506] (εικ. 452), η τοποθέτηση του Πατριάρχη επάνω σε βάθρο με κουβούκλιο, στο κέντρο της σκηνής, μετωπικός να κρατά το σταυρό και να περιβάλλεται από δύο ομίλους, στο δεξιό εκ των οποίων προβάλλει η γεροντική μορφή της αγίας Ελένης, διαφοροποιεί την παράσταση από προηγούμενες απεικονίσεις του γεγονότος. Ωστόσο, τα στοιχεία, επίσης, αυτά μαρτυρούν ότι το εικονογραφικό σχήμα της σκηνής αποτελεί παραλλαγή αντίστοιχων παραστάσεων, όπως αυτής σε φορητή εικόνα του Κλόντζα[3507]. Η ύπαρξη παρόμοιου εικονογραφικού τύπου σε φορητή εικόνα της Εκκλησιαστικής Συλλογής Ρεντίνας (τέλη 17ου - αρχές 18ου αιώνα)[3508] μας οδηγεί στο να την θεωρήσουμε ως πρότυπο για το ζωγράφο μας.

Ως προς τους ολόσωμους αγίους, παρά τον περιορισμένο αριθμό τους, παρατηρείται απεικόνιση μόνο στρατιωτικών αγίων από τους οποίους οι άγιοι Δημήτριος και Νέστωρ (εικ. 452) φέρουν κοσμικά ενδύματα και οι υπόλοιποι στρατιωτική εξάρτηση[3509]. Η απεικόνιση του αγίου Δημητρίου με καμίσιο και σπαθί είναι αρκετά συνηθισμένη στην περιοχή των Αγράφων[3510]. Η απόδοση του αγίου Νέστορος με την ιδιότυπη κίνησή του να αφαιρεί το ξίφος από τον κολεό έλκει την

[3497] Vitaliotis I., Saint Etienne, πίν. 245.

[3498] Βλ. παραπάνω, σελ. 394.

[3499] Προσωπική παρατήρηση.

[3500] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 225.

[3501] Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 43.

[3502] Gerov G. - Penkova B. - Bozhinov R., The Rozen Monastery, εικ. σελ. 33.

[3503] Τριβυζά Ε. - Στ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 56, εικ. 26.

[3504] Πρβλ. παρόμοια απεικόνιση στο ναό του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου Αροανίας Καλαβρύτων (1703), έργο του Γιαννιώτη ζωγράφου Ευσταθίου Άλυπου (Χαραλαμπόπουλος Β., Ναοί και Μοναί Αροανίας, 313, πίν. 67.2) και στο Κυριακό της Σκήτης της Αγίας Άννας (Τσιγάρας Γ., Οι ζωγράφοι, 97, πίν. 68α).

[3505] Ερμηνεία, 91.

[3506] Κανέλλος Κ., Ρεντίνα, πίν. 3. Η φορητή αυτή εικόνα προέρχεται από το παρεκκλήσιο του Τιμίου Σταυρού της Ι.Μ. Ρεντίνας. Οι επιμέρους, όμως εικονογραφικές και ιδίως οι τεχνοτροπικές διαφορές αποκλείουν την απόδοσή της στον ζωγράφο του παρεκκλησίου.

[3507] Σταυροπούλου - Μακρή Α., Η Εύρεση και Ύψωση του Τιμίου Σταυρού, 480 κ.ε., πίν. 1, όπου και άλλα παραδείγματα. Πρβλ. παραπλήσια απεικόνιση σε φορητή εικόνα του Κυπρίου ζωγράφου Νικηφόρου (1740) (Χατζηδάκης Μ. - Δρακοπούλου Ε., Έλληνες ζωγράφοι, 232, πίν. 149).

[3508] Προσωπική παρατήρηση.

[3509] Πρόκειται για τους αγίους Θεόδωρο τον Στρατηλάτη, Προκόπιο και Γεώργιο.

[3510] Ενδεικτικά, στις Ι.Μ. Σπηλιάς (παλαιό καθολικό) και Προφήτη Ηλία Πετροχωρίου (Σδρόλια Στ., ό.π., 308, πίν. 305 και 306 αντίστοιχα).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

καταγωγή από αντίστοιχες απεικονίσεις άλλων στρατιωτικών αγίων, όπως για παράδειγμα του αγίου Προκοπίου στην Ι.Μ. Βαρλαάμ[3511], στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης[3512] και στην Μονή Caluiu[3513]. Ο άγιος Θεόδωρος ο Στρατηλάτης (εικ. 453) κρατά στο δεξιό χέρι δόρατο και έχει κρεμασμένη στον ώμο ασπίδα, ενώ ο μανδύας ανεμίζει καλύπτοντας το χώρο πίσω του. Αν και ο άγιος, στη μεταβυζαντινή εποχή εικονίζεται αρκετά συχνά με πανοπλία[3514], ορισμένες λεπτομέρειες, όπως το είδος του θώρακα που φέρει, με την αντωπή ανθεμωτή κάτω απόληξη, ο ανεμίζων μανδύας και η συνολική στάση του σώματός του παραπέμπουν σε πρότυπο της παλαιολόγειας εποχής, αντίστοιχο αυτού του Αγίου Δημητρίου στο Πρωτάτο[3515].

Η ποικιλία αυτή των εικονογραφικών τύπων των συνθέσεων αλλά και των αγίων αντικατοπτρίζεται και στα τεχνοτροπικά στοιχεία του έργου του ζωγράφου. Η μορφή του Χριστού Παντοκράτορα, με την αυστηρότητα του ύφους, το σκληρό πλάσιμο των ανάγλυφων χαρακτηριστικών του και τη συστροφή της γενειάδος, έλκει την καταγωγή από πρότυπο της παλαιολόγειας εποχής. Με παραπλήσιο τρόπο αποδίδονται και τα χαρακτηριστικά των προφητών που περιβάλλουν τον Παντοκράτορα (εικ. 450), των αγίων Νικολάου και Σπυρίδωνα (εικ. 449) στο Ιερό, του αγίου Θεοδώρου του Στρατηλάτου (εικ. 453), αγίων που εικονίζονται σε μετάλλια (εικ. 452) αλλά και ικανού αριθμού μορφών στις συνθέσεις. Τα νεανικά πρόσωπα αποδίδονται με μαλακιές πινελιές επάνω σε σκούρο προπλασμό και σταδιακή επικέντρωση των φώτων στο κέντρο του προσώπου και με ελαφρά περιγράμματα που τονίζουν τα επιμέρους χαρακτηριστικά του προσώπου, με μία ιδιαίτερη ζωγραφικότητα (Προκόπιος, Γεώργιος). Ωστόσο σε αρκετές μορφές των συνθέσεων, όπως ο Απόστολος Ανδρέας στην Έγερση του Λαζάρου και στο Μυστικό Δείπνο (εικ. 450), αναγνωρίζονται επιρροές και πρότυπα χαρακτικών, όπως αυτά χρησιμοποιήθηκαν από ζωγράφους του 17ου αιώνα[3516].

Στην απόδοση του φυσικού τοπίου συνδυάζονται πρισματικής μορφής όρη με καμπύλους λοφίσκους, με μία διάθεση φυσιοκρατικής απόδοσης, ενώ αρκετά από τα κτίρια παραπέμπουν σε δυτικά πρότυπα (Ευαγγελισμός, Ίαση Παραλυτικού στη Βηθεσδά) και συμβάλλουν σε μία λανθάνουσα αίσθηση τρίτης διάστασης, ενώ αρκετά δάνεια της δυτικής τέχνης υπεισέρχονται ακόμη και σε παραστάσεις, των οποίων ο εικονογραφικός τύπος προερχόμενος από την βυζαντινή εποχή απαντά σπάνια στη μεταβυζαντινή, όπως για παράδειγμα το πλακόστρωτο δάπεδο στην Υπαπαντή. Τα χρώματα που χρησιμοποιούνται είναι αρκετά έντονα και ποικίλα, όπως μπλε, κόκκινο, πράσινο, αλλά και γαιώδη, οι αποχρώσεις των οποίων κυριαρχούν στις συνθέσεις.

Όλες αυτές οι παρατηρήσεις μαρτυρούν έναν ικανό ζωγράφο που συνδυάζει μεν διάφορες παραδόσεις, αλλά συγχρόνως είναι γνώστης της τάσης των αρχών του εξεταζόμενου αιώνα για επιστροφή σε πρότυπα της παλαιολόγειας εποχής[3517]. Η μη χρήση αποκλειστικά τέτοιας προέλευ-

---

[3511] Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, πίν. 84α.

[3512] Φλώρου Κ., Ο ζωγραφικός διάκοσμος, 1224, πίν. 52α.

[3513] Stefanescu I., Valachie, πίν. 77.

[3514] Ενδεικτικά, στις Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας (Millet G., Athos, πίν. 139.4) και Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., ό.π., 106, πίν. 16α, Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 100).

[3515] Millet G., ό.π., πίν. 48.1.

[3516] Ρηγόπουλος Γ., Φλαμανδικές επιδράσεις, πίν. 6, 7, 50, 68, 85.

[3517] Για το θέμα αυτό βλ. Ξυγγόπουλος Α., Σχεδίασμα, 305 - 310, Νικονάνος Ν., Η μεταβυζαντινή ζωγραφική, 180 κ.ε., Τσιγαρίδας Ε., Οι τοιχογραφίες του ναού της Νέας Παναγίας Θεσσαλονίκης, 315 κ.ε.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

σης προτύπων δεν τον αποκλείει από την ομάδα αυτή των ζωγράφων, καθώς υπάρχει και το παράλληλο χρονικά έργο του Διονυσίου του εκ Φουρνά στο κελλί του Προδρόμου στις Καρυές, όπου συνδυάζονται στοιχεία παρόμοια με αυτά του ζωγράφου μας[3518]. Η επιβίωση της τάσης αυτής σε ναούς κυρίως της πρώτης πεντηκονταετίας του 18ου αιώνα και η απουσία κάποιου άλλου εντοίχιου έργου στην περιοχή των Αγράφων μας οδηγεί στην χρονολόγηση του διάκοσμου στο πρώτο μισό του αιώνα. Η πιθανότητα δε της μαθητείας του ζωγράφου κοντά στο Διονύσιο είναι μία ενδιαφέρουσα υπόθεση, η οποία ενισχύεται και από το γεγονός της γειτνίασης της Μονής με τον Φουρνά και των σχέσεων που είχε ο Διονύσιος με τον ηγούμενο Δοσίθεο της Ι.Μ. Ρεντίνας[3519]. Η σχέση, τέλος, του διάκοσμου με την Ερμηνεία χαρακτηρίζεται από μία σχετικότητα μιάς και ορισμένες μόνο σκηνές μπορούν να ταυτιστούν απόλυτα με την περιγραφή της (για παράδειγμα, Ευαγγελισμός, Συνάντηση Χριστού με Σαμαρείτιδα)[3520], χωρίς, όμως, αυτό να σημαίνει και την μη γνώση του έργου του Διονυσίου, καθώς και έργα του ιδίου απέχουν εικονογραφικά από τις προτάσεις του κειμένου του[3521].

Με το διάκοσμο του παρεκκλησίου του Τιμίου Σταυρού της Ι.Μ. Ρεντίνας συνδέονται και οι τοιχογραφίες της δυτικής πρόσοψης του καθολικού της ίδιας μονής. Πρόκειται, για ένα τοιχογραφημένο σύνολο που αποτελείται[3522] από την Ουρανοδρόμο Κλίμακα του Ιωάννη, τον Καιρό, τον Εσταυρωμένο Μοναχό, τον Τροχό της Ζωής, το Θάνατο του δικαίου και εκείνον του αδίκου, την παραβολή του Υποκριτού και την Κοίμηση του Εφραίμ του Σύρου. Επίσης, δύο αντωποί και όρθιοι λέοντες περιβάλλουν την είσοδο στο νάρθηκα.

Η απεικόνιση της Ουρανοδρόμου Κλίμακος[3523] (εικ. 454) ακολουθεί την περιγραφή της Ερμηνείας, με την οποία συνδέεται και το αναγραφόμενο επίγραμμα[3524]. Οι πλησιέστερες εικονογραφικά παραστάσεις είναι αυτές της τράπεζας της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας[3525] και του Σιναΐτικου κώδικα gr. 427 (16ος - 17ος αι.)[3526], με τη διαφορά ότι αντί εκκλησίας, εδώ εικονίζεται το περιτείχισμα της μονής, όπως άλλωστε περιγράφεται και στο κείμενο του Διονυσίου του εκ Φουρνά, ενώ επιπλέον στην μικρογραφία του Σιναΐτικου κώδικα αντί αγγέλων ίπτανται μόνο διάβολοι.

[3518] Βλ., για παράδειγμα, το περίτεχνο πλαίσιο εντός του οποίου εικονίζεται ο Αναπεσών (Παλιούρας Α., Ο των ζωγράφων ελάχιστος Διονύσιος, πίν. 5). Επίσης, πρβλ. τις επιρροές της δυτικής τέχνης στην φορητή εικόνα του Προδρόμου (Μνήμη Διονυσίου Ιερομονάχου, εικ. σελ. 28).

[3519] Χατζηθάνος Χ., Κώδιξ Ζωοδόχου Πηγής Φουρνά, 71 - 72.

[3520] Ερμηνεία, 85, 90. Σε αυτές θα πρέπει να προστεθεί και η σπάνια απεικόνιση του αγένειου αγίου Βίκτωρος, σύμφωνα με τις επιταγές του κειμένου του Διονυσίου (ό.π., 157, 270).

[3521] Πρβλ. τις περιγραφές της Σταύρωσης και της Πεντηκοστής (Ερμηνεία, 107 - 108 και 113 αντίστοιχα) με τις αντίστοιχου θέματος φορητές εικόνες του Διονυσίου, σήμερα στο κελλί του Προδρόμου στις Καρυές (Μνήμη Διονυσίου Ιερομονάχου, εικ. σελ. 18 και 24 αντίστοιχα).

[3522] Η αναφορά στις παραστάσεις γίνεται με τη σειρά τοποθέτησής τους από βορρά προς νότο.

[3523] Για την εικονογραφία της Ουρανοδρόμου Κλίμακος του Ιωάννη βλ. Martin J., The Heavenly Leader, όπου και παραδείγματα από την βυζαντινή, κυρίως, περίοδο. Για την απεικόνισή της στις τράπεζες των μονών του Αγίου Όρους βλ. Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 342 - 344.

[3524] Ερμηνεία, 211 - 212.

[3525] Millet G., Athos, πίν. 142.2, Ταβλάκης Ι., ό.π., 342 κ.ε., πίν. 20. Πρβλ. παραπλήσια απεικόνιση στην Ι.Μ. Περιβολής Λέσβου (Γούναρης Γ., Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, 128 - 129, πίν. 101β).

[3526] Martin J., ό.π., 190 - 191, πίν. 293.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Στην επόμενη παράσταση, ο Καιρός[3527] (εικ. 455), ως νεανική ανδρική αγένεια μορφή με γυμνό το μεγαλύτερο μέρος της κεφαλής, φέρει περίζωμα, φτερά στο ύψος των κνημών και κινείται προς τα αριστερά, κρατώντας στο δεξιό χέρι τον ξυρό. Το τοπίο δε μέσα στο οποίο βρίσκεται είναι αδιευκρίνιστο. Στο κατώτερο μέρος της παράστασης αναγράφεται το επίγραμμα του Ποσειδίππου[3528]. Η απεικόνιση του Καιρού έλκει την καταγωγή από το έργο του Λυσίππου, το οποίο αργότερα συνδέεται με νοήματα της χριστιανικής θρησκείας[3529]. Παρά την μερική καταστροφή του προσώπου, ο τρόπος απόδοσης του τριχωτού της κεφαλής και η συνολική στάση της μορφής απαντά προηγουμένως σε μικρογραφία του κώδικα Η. 16, αρ. 671 της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας (1602)[3530], με την σημαντική, όμως, διαφορά ότι εκεί ο Καιρός εικονίζεται ως γέροντας. Ωστόσο θα πρέπει να σημειωθεί η ταύτιση της εικονογραφικής απόδοσης της παράστασής μας με την περιγραφή στον κώδικα 85 (18ος αι.) της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρίας[3531]. Τέλος, ως προς την αναγραφή του επιγράμματος του Ποσειδίππου, σημειώνουμε κάποιες ανορθογραφίες και επιμέρους παραλείψεις[3532].

Ο εικονογραφικός τύπος της σκηνής του Εσταυρωμένου μοναχού[3533] (εικ. 456) ακολουθεί τις οδηγίες του κειμένου του Διονυσίου του εκ Φουρνά[3534] με μικρές διαφορές, όπως, για παράδειγμα η απουσία των αγγέλων εκατέρωθεν του σταυρού να κρατούν τις αναγεγραμμένες δέλτους, οι οποίες ωστόσο εδώ εικονίζονται να στηρίζονται σε κοντάρια. Επίσης, στην Ερμηνεία δεν αναφέρεται το δυσανάγνωστο σήμερα επίγραμμα που υπάρχει στο κατώτερο τμήμα της παράστασης[3535]. Πρόκειται για μία όχι συχνή στην ορθόδοξη τέχνη σκηνή, η οποία έλκει την καταγωγή από τη

[3527] Για το θέμα του Καιρού βλ. Αντωνόπουλος Η., Καιρός και Βίος, 247 κ.ε., του ιδίου, Το τίμημα της τέρψης, 201 κ.ε.

[3528] Ορλάνδος - Θεοχάρη, Ιεραί Μοναί, 8, Καννέλος Κ., Ρεντίνα, 28, Οικονόμου Γ., Ρεντίνα, 98, Αντωνόπουλος Η., Καιρός και Βίος, 259 κ.ε., πίν. 62β.

[3529] Αντωνόπουλος Η., ό.π., 247 κ.ε.

[3530] Αντωνόπουλος Η., ό.π., 260, πίν. 63α.

[3531] Αντωνόπουλος Η., ό.π., υποσ. 60.

[3532] «ΑΙΠΙΓΡΑΜΜΑ ΕΙΣ ΤΟΝ Κ(ΑΙ)ΡΟΝ/ ΤΙΣ ΠΟΘΕΝ Ο ΠΛΑΣΤΗΣ; ΣΥΚΥΩΝΙΟΣ. ΟΥΝΟΜΑ ΔΗ ΤΙΣ;/ ΛΥΣΙΠΠΟΣ. ΣΥ ΔΕ ΤΙΣ; ΚΑΙΡΟΣ Ο ΠΑΝΔΑΜΑΤΟΡ./ ΤΙΠΤΕ Δ'ΕΠ'ΑΚΡΑ ΒΕΒΙΚΑΣ; ΑΕΙ ΤΡΟΧΑΩ. ΤΙ ΔΕ ΤΑΡΣΟΥΣ/ ΠΟΣΙΝ ΕΧΕΙΣ ΔΙΦΥΕΙΣ; ΙΠΤΑΜ'ΥΠΗΝΕΜΙΟΣ./ ΧΕΙΡΙ ΔΕ ΔΕΞΙΤΕΡΗ, ΤΙ ΦΕΡΕΙΣ ΞΥΡΟΝ; ΑΝΔΡΑΣΙ ΔΕΙΓΜΑ/ ΩΣ ΑΚΜΗΣ ΠΑΣΗΣ ΟΞΥΤΕΡΟΣ ΤΕΛΕΘΩ./ Η ΔΕ ΚΟΜΗ ΤΙ ΚΑΤ'ΟΨΙΝ; ΥΠΑΝΤΙΑΣΑΝΤΙ ΛΑΒΕΣΘΕ./ ΝΗ ΔΙΑ ΤΑΞΟΠΙΘΕΝ, ΠΡΟΣ ΤΙ ΦΑΛΑΚΡΑ ΠΕΛΕΙ;/ ΤΟΝ ΓΑΡ ΑΠΑΞ ΠΤΗΝΟΙΣΙ ΠΑΡΑΘΡΕΞΑΝΤΑ ΜΕ ΠΟΣΣΙΝ,/ ΟΥΤΙΣ ΕΘ'ΙΜΕΙΡΩΝ ΔΡΑΞΕΤΑΙ ΕΞΟΠΙΣΘΕΝ./ ΤΟΙΟΝ Ο ΤΕΧΝΙΤΗΣ ΜΕ ΔΙΕΠΛΑΣΕΝ ΕΙΝΕΚΕΝ ΥΜΕΩΝ/ ΞΕΙΝΕ, ΚΑΙ ΕΝ ΠΡΟΘΥΡΟΙΣ ΘΗΚΕ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΗΝ/ †». Για τεχνικούς λόγους είναι αδύνατη η τοποθέτηση των σημείων στίξεως. Η επιγραφή έχει δημοσιευθεί από τους Quinn (Χριστιανικαί επιγραφαί, 60), Ορλάνδο - Θεοχάρη (ό.π., 8), Κανέλλο (ό.π., 28) και Οικονόμου (ό.π., 98, αναδημοσίευση από τον Quinn), με αρκετές παραβλέψεις. Για το επίγραμμα του Ποσειδίππου βλ. Αντωνόπουλος Η., ό.π., 249, με σχετική βιβλιογραφία.

[3533] Για το θέμα της απεικόνισης του Εσταυρωμένου Μοναχού βλ. Seebohm A., The Crucified Monk, 61 κ.ε. Επίσης, Προβατάκης Θ., Ο Διάβολος, 261, 263, πίν. 241, 246.

[3534] Ερμηνεία, 209 - 211.

[3535] Ως προς το χωρίο αυτό, το γεγονός της χρήσης μικρογράμματης γραφής, η οποία, επιπλέον, διαφέρει από την αντίστοιχη γραφή των χωρίων την παράστασης αλλά και από τα συνοδευτικά κεφαλαιογράμματα χωρία των υπολοίπων σκηνών της ανατολικής πρόσοψης του καθολικού, μας οδηγεί στην υπόθεση γράφτηκε σε μεταγενέστερη εποχή.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Δύση, όπου απαντώνται διάφορες εικονογραφικές παραλλαγές[3536]. Το πρότυπο της παράστασής μας θα πρέπει να αναζητηθεί και αυτό στη δυτική τέχνη και συγκεκριμένα στο χαρακτικό της Κολωνίας (α΄ μισό 17ου αι.)[3537]. Με παραπλήσιο δε εικονογραφικό τύπο αποδίδεται η σκηνή στη μονή Hurez (18ος αι.)[3538].

Η απεικόνιση του Τροχού της Ζωής[3539] (εικ. 457), παράστασης με πολλαπλά νοήματα[3540], ακολουθεί με ελάχιστες διαφορές την περιγραφή της Ερμηνείας[3541]. Με παραπλήσιο εικονογραφικό τύπο αποδίδεται το θέμα στην Ι.Μ. Ρέθα Αιτωλοακαρνανίας (α΄ μισό 18ου αι.)[3542], στο ναό των Ταξιαρχών στις Μηλιές Πηλίου (β΄ μισό 18ου αι.)[3543] και στην Ι.Μ. Αγίου Αθανασίου Ομβριακής Δομοκού (1810)[3544]. Ο συσχετισμός αυτός δημιουργεί ένα σύνολο τεσσάρων σκηνών με κοινό πρότυπο χωρίς, όμως, να είναι δυνατός, προς το παρόν, ο προσδιορισμός της όποιας πιθανής σχέσης μεταξύ αυτών ή η πιθανότητα επιρροής κάποιας προηγούμενης χρονικά παράστασης, άγνωστης στη σημερινή έρευνα.

Από τις υπόλοιπες σκηνές, ο Θάνατος του δικαίου και του αδίκου (εικ. 458), με τον πρώτο ξαπλωμένο επάνω σε ψάθινο στρώμα και τον άγγελο να ίπταται πέρνοντάς του την ψυχή, ενώ το δεύτερο πεσμένο σε κλίνη και ένα διάβολο επάνω του να του καρφώνει την καρδιά, αντιστοιχεί στην περιγραφή του Διονυσίου του εκ Φουρνά[3545]. Η παράσταση διαφέρει από αυτές των τραπεζών των Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας και Δοχειαρίου[3546], της Παναγίας της Λίνδου Ρόδου (1637 - 1642)[3547] αλλά και της μεταγενέστερης στο προστώο του καθολικού της Ι.Μ. Τιμίου Προδρόμου Σερρών (1852)[3548].

Επίσης, όμοια με την περιγραφή της Ερμηνείας[3549] αποδίδεται και η σκηνή του Υποκριτού[3550] (εικ. 459), με τον πρώτο άνδρα να φέρει καρφί στο μάτι, ενώ ο Φαρισαίος κατήγορός του, στον οποίο και απευθύνεται ο Χριστός, μία δοκό. Η παράσταση απαντά παρόμοια στην Ι.Μ. Δομιανών και στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Μάραθο και παραπλήσια στην Μονή Bodjani, έργο του

[3536] Seebohm A., The Crucified Monk, 92 κ.ε,

[3537] Ό.π., 92 κ.ε., πίν. 24. Πρβλ. τις με αρκετές διαφοροποιήσεις παραστάσεις στις Ι.Μ. Εσφιγμένου (Προβατάκης Θ., Ο Διάβολος, 263, πίν. 246, με αναφορά και σε άλλες παρατάσεις του 19ου αιώνα, από τον Βαλκανικό χώρο) και Φιλοθέου (Προβατάκης Θ., ό.π., 261, πίν. 241, Τσιγάρας Ι., Οι ζωγράφοι, 271).

[3538] Seebohm A., ό.π., πίν. 26.

[3539] Για την παράσταση της Ι.Μ. Ρεντίνας βλ. Αντωνόπουλος Η., Στροφάδες κέλευθοι, 68 κ.ε., πίν. 7, του ιδίου. Τροχών κυλίσματα, 37 κ.ε.

[3540] Αντωνόπουλος Η., Στροφάδες κέλευθοι, 61 κ,ε.

[3541] Ερμηνεία, 213 - 215.

[3542] Παλιούρας Α., Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία, 124, πίν. 113.

[3543] Αντωνόπουλος Α., Τροχών κυλίσματα, 39, πίν. 9.

[3544] Τσουκνίδας Γ., Χρόνος εστί, πίν. 1.

[3545] Ερμηνεία, 212 - 213.

[3546] Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 329 - 330, πίν. 64 και 40 αντίστοιχα.

[3547] Ορλάνδος Α., Βυζαντινοί και μεταβυζαντινοί ναοί, 203 - 204, πίν. 154 (εικονίζεται μόνο ο Θάνατος του δικαίου).

[3548] Μπονόβας Ν., Μονή Τιμίου Προδρόμου, 467, πίν. 1 - 2.

[3549] Ερμηνεία, 126.

[3550] Ματθ. ζ΄, 3.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Zefarovic[3551] και σε Σερβικό χαρακτικό του 1774[3552], μαρτυρώντας την ακολουθία του αναφερόμενου στην Ερμηνεία εικονογραφικού τύπου.

Τέλος, στην απεικόνιση της Κοιμήσεως του Εφραίμ του Σύρου (εικ. 460), χρησιμοποιείται εικονογραφικός τύπος παραπλήσιος αυτού των Ι.Μ. Αγίου Νικολάου Καρυάς Κυνουρίας και Εγκλειστουρίου Πραστού, καθώς και της Ι.Μ. Δρακότρυπας. Οι διαφορές έγκεινται στην αντίστροφη τοποθέτηση των μορφών, στην απουσία επιμέρους επεισοδίων και στην απεικόνιση του μονόκερου, στην πλάτη του οποίου μεταφέρεται ένας αναχωρητής. Αποτελεί δε τη μόνη παράσταση του τοιχογραφικού διάκοσμου της πρόσοψης που δεν αναφέρεται στην Ερμηνεία.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα της δυτικής πρόσοψης του καθολικού αποτελεί μία ενιαία νοηματική ενότητα με διδακτικό περιεχόμενο, οι παραστάσεις της οποίας αποτελούν μεν αυτόνομα νοηματικά θέματα αλλά αλληλοσυμπληρώνονται δημιουργώντας ένα σύνολο προτροπών και αποτροπών. Για παράδειγμα, έχει ήδη επισημανθεί η σχέση μεταξύ της Ουρανοδρόμου Κλίμακος και του Καιρού[3553], ενώ παραπλήσιο νόημα έχει και η σκηνή του Εσταυρωμένου μοναχού.

Χαρακτηριστικό του διάκοσμου αποτελεί όχι μόνο η στενή σχέση που παρουσιάζει ως προς την επιλογή των θεμάτων με την Ερμηνεία αλλά και η ομοιότητα των εικονογραφικών τύπων των σκηνών με τις περιγραφές του κειμένου του Διονυσίου. Τεχνοτροπικά στοιχεία, όπως οι ψηλόλιγνες μορφές, ο τρόπος απόδοσης των προσώπων, η επιμελημένη απόδοση των πτυχώσεων των ενδυμάτων, που τονίζουν τις κινήσεις της κάθε μορφής, η γεωμετρικότητα ορισμένων από αυτούς αλλά και τα πλούσια κατά περίσταση αποπτύγματα (άγγελος στο Θάνατο του δικαίου) καθώς και η χρήση δυτικής έμπνευσης κτιρίων (Ουρανοδρόμος Κλίμαξ, Εσταυρωμένος μοναχός), μαρτυρούν τη σχέση του διάκοσμου με τη ζωγραφική του παρεκκλησίου του Τιμίου Σταυρού και δευτερευόντως με αυτό των Αποστόλων Πέτρου και Παύλου της ίδιας μονής, τα οποία με τη σειρά τους συνδέονται, ειδικά το πρώτο, με το έργο του Διονυσίου του εκ Φουρνά. Η απουσία, όμως μελέτης της ζωγραφικής του Διονυσίου είναι προς το παρόν ανασταλτικός παράγοντας της διατύπωσης κρίσης, για το αν η τοιχογράφηση της δυτικής πρόσοψης έχει γίνει από τον ίδιο, όπως θέλει η παράδοση[3554], ή από το περιβάλλον του. Πάντως, η χρονολόγηση της ανέγερσης του παρεκκλησίου των Αποστόλων, η δυτική πρόσοψη του οποίου περιλαμβάνεται στον εξεταζόμενο διάκοσμο, στο α΄ μισό του 18ου αιώνα[3555], και η ύπαρξη επάνω στις τοιχογραφίες ενθύμησης με χρονολογία 1748, προσδιορίζουν το χρονικό όριο δημιουργίας τους.

Ο **νάρθηκας** του καθολικού της **Ι.Μ. Κοιμήσεως της Θεοτόκου Πέτρας Καταφυγίου** τοιχογραφήθηκε, σύμφωνα με επιγραφή, το 1789 από το ζωγράφο Κωνσταντίνο[3556]. Στο κεντρικό σταυροθόλιο ιστορείται ο ύμνος Άξιον Εστίν. Στις κάθετες επιφάνειες εικονίζονται σκηνές της Αποκάλυψης, ο Θεομητορικός ύμνος «Επί Σοι Χαίρει», η Ζωοδόχος Πηγή, σκηνές της Παλαιάς Διαθήκης, όπως η Μεταφορά της Κιβωτού, ο Θάνατος του Αβεσαλώμ και η Κρίση του Σολομώντα, άγιοι από τον κόσμο των μοναχών, όπως οι Ακάκιος, Μαρτινιανός, Παύλος ο Θηβαίος, Αββάς Ζω-

[3551] Mirkovic L. - Zdravkovic I., Bodjani, πίν.XLV, εικ. 69.

[3552] Davidof D., Srpska Grafica, πίν. 379.

[3553] Αντωνόπουλος Η., Καιρός και Βίος, 263.

[3554] Ορλάνδος Α. - Θεοχάρη Μ., Ιεραί Μοναί, 8.

[3555] Καρατζόγλου Γ., Παρεκκλήσια, 80.

[3556] Το εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα σώζεται αποσπασματικά, καθώς έχει καταπέσει κυρίως στο βόρειο τοίχο, σε μέρος του δυτικού και στη βόρεια καμάρα.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

σιμάς και οσία Μαρία η Αιγυπτία, καθώς και η κτητορική παράσταση, κάτω από τις ψευδοεικόνες του Χριστού, της Παναγίας, του Προδρόμου και τριών αδιάγνωστων αγίων.

Η εικονογράφηση του ύμνου Άξιον Εστίν (εικ. 461, 462)) διαφοροποιείται αισθητά από προηγούμενες παραστάσεις[3557], καθώς, εκτός των τεσσάρων απεικονίσεων της Παναγίας που ακολουθούν το ρωσικό πρότυπο αλλά δεν περιβάλλονται από κύκλο, στο κέντρο απεικονίζεται η Αγία Τριάδα, σύμφωνα με τη δυτική παράδοση. Μάλιστα, μπορούμε να προσδιορίσουμε το πρότυπο της Αγίας Τριάδος σε χαρακτικό του 18ου αιώνα[3558]. Επίσης, η απουσία των κύκλων που περιβάλλουν συνήθως τις απεικονίσεις της Παναγίας οδηγούν σε μία «αφηγηματική» ιστόρηση του ύμνου, προσαρμοσμένη στην ιδιομορφία του χώρου (σταυροθόλιο).

Η απεικόνιση του ύμνου Επί Σοι Χαίρει (εικ. 463) ακολουθεί την οριζόντια, σε ζώνες, διάταξη[3559]. Οι εικονογραφικοί, όμως, τύποι αλλά και θέματα ορισμένων σκηνών διαφοροποιούνται από προγενέστερες ιστορήσεις. Έτσι, λοιπόν, αντί της εικονογράφησης της Γεννήσεως του Χριστού αποδίδεται η Προσκύνηση των Μάγων σε ένα σχήμα προερχόμενο από τη δυτική τέχνη και γνωστό στους Κρητικούς ζωγράφους ήδη από το 15ο αιώνα[3560]. Ακόμη, αντί της απεικόνισης των Πρωτοπλάστων στον Παράδεισο αποδίδεται η εκδίωξή τους από αυτόν, σύμφωνα με εικονογραφικό τύπο, που έλκει την καταγωγή από αντίστοιχες σκηνές της Δημιουργίας του Κόσμου σε εικονογραφήσεις του Επί Σοί Χαίρει, με κυκλική διάταξη[3561]. Τα στοιχεία αυτά παραπέμπουν σε άγνωστο προς το παρόν πρότυπο, διαφοροποιούμενο από όλες τις γνωστές στην έρευνα παραστάσεις.

Στην παράσταση της Ζωοδόχου Πηγής (εικ. 464, 465), όπως ήδη έχει αναφερθεί[3562], ο Κωνσταντίνος χρησιμοποίησε ως πρότυπο ένα χαρακτικό του Zefarovic, αποτελώντας η σκηνή της Πέτρας τη μόνη γνωστή κατά τον εξεταζόμενο αιώνα εντοίχια απεικόνιση του δημιουργήματος του Σέρβου χαράκτη.

Από τις παραστάσεις της Παλαιάς Διαθήκης, η σκηνή της Μεταφοράς της Κιβωτού στην Ιερουσαλήμ[3563] είναι κατεστραμμένη κατά το ήμισυ, σχεδόν, αλλά επιτρέπει την εξαγωγή συμπερασμάτων ως προς τον εικονογραφικό της τύπο. Τα κύρια στοιχεία της, όπως η μεταφορά της Κιβωτού σε άμαξα που σύρουν βόδια, η απεικόνιση της Βρεφοκρατούσας Παναγίας στο αέτωμα του σκεπάστρου[3564], η μορφή του Οζάν που αγγίζει την Κιβωτό και η απεικόνισή του νεκρού στο έδαφος, οι οργανοπαίχτες και η τειχισμένη Ιερουσαλήμ αποτελούν μέρος της εικονογραφίας της

[3557] Πρβλ., ενδεικτικά, την απεικόνιση του ύμνου στον Άγιο Δημήτριο Δομένικου (αρχές 17ου αι.) (Πασαλή Α., Ναοί, 92 κ.ε.) και στο παρεκκλήσιο του Αγίου Αντωνίου της Ι.Μ. Αγίου Αθανασίου Τσαριτσάνης Ελασσόνας (για τη σκηνή βλ. παραπάνω, σελ. 351, όπου και σχετική βιβλιογραφία).

[3558] Davidof D., Srpska Grafika, πίν. 43.

[3559] Για τους εικονογραφικούς τύπους της παράστασης βλ. παραπάνω, σελ. 379, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[3560] Χατζηδάκη Ν., Εικόνα της Προσκύνησης των Μάγων, 713 κ.ε., πίν. 391. Πρβλ. την φορητή εικόνα του Μουσείου Ζακύνθου (17ος αι.), Μυλωνά Ζ., Μουσείο Ζακύνθου, 332, εικ. σελ. 333.

[3561] Βλ. τις παραστάσεις στη φορητή εικόνα του Επί Σοί Χαίρει, του Θεοδώρου Πουλάκη, σήμερα στο Μουσείο Μπενάκη (Ρηγόπουλος Ι., Θεόδωρος Πουλάκης, πίν. 38 - 39).

[3562] Βλ. παραπάνω, σελ. 240, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[3563] Βασιλειών Β', 6.3.

[3564] Για την μορφή της Κιβωτού στη βυζαντινή τέχνη βλ. Revel - Neher E., Hypothetical Models, 405 κ.ε.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

παράστασης[3565]. Επίσης, η απεικόνιση του νεκρού Οζάν δίπλα στην άμαξα και η προσωπογραφική διαφοροποίησή του από τη μορφή που οδηγεί την άμαξα, συνδέει την παράσταση με πρότυπο που έλκει την καταγωγή από τη δημιουργία του Θεοφάνη στην Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας, καθώς σε άλλες σκηνές συγχέεται ο πεσμένος στο έδαφος Οζάν με αυτόν που οδηγεί την άμαξα[3566]. Αρκετά, επίσης, κατεστραμμένη είναι και η σκηνή του Θανάτου του Αβεσαλώμ[3567]. Επιμέρους, όμως, εικονογραφικές λεπτομέρειες, όπως η στάση του στρατιώτη που λογχίζει τον υιό του Δαυίδ και το άλογο που στρέφει πίσω την κεφαλή του, συνδέουν την παράστασή μας με πρότυπο κοινό αυτής της Ι.Μ. Ξηροποτάμου[3568], το οποίο διαφοροποιείται από το κείμενο των Βασιλειών, καθώς εκεί αναφέρεται ότι ο Αβεσαλώμ τοξεύθηκε από τον Ιωάβ[3569].

Η εικονογράφηση της Αποκάλυψης[3570] (εικ. 466, 467) αποτελεί τη δεύτερη περίπτωση στην περιοχή των Αγράφων μετά αυτήν της Ι.Μ. Σπηλιάς (νέο καθολικό), ενώ δε γνωρίζουμε κάποιο αντίστοιχο εντοίχιο παράδειγμα σε άλλο ναό της Θεσσαλίας, τόσο κατά τον προηγούμενο αιώνα, όσο και στον εξεταζόμενο. Από τα εικοσιένα κεφάλαια σώζονται τα δεκαοκτώ, από το τέταρτο έως και το εικοστό πρώτο. Οι εικονογραφικοί τύποι των παραστάσεων δεν μπορούν να ταυτιστούν ως σύνολο με κάποια από τις δημοσιευμένες εικονογραφήσεις του κειμένου του Ιωάννη, γεγονός που οφείλεται στη χρησιμοποίηση εκ μέρους του ζωγράφου εικονογραφικών τύπων από διάφορες πηγές ή από πρότυπο άγνωστο στη σημερινή έρευνα. Για παράδειγμα, η τρίτη σκηνή, με το Χριστό να εμφανίζεται στον γονατιστό Ιωάννη εν μέσω κηροστατών και νεφέλης είναι παραπλήσια αυτής της Ι.Μ. Δοχειαρίου[3571] και της φορητής εικόνας του Πουλάκη[3572]. Επίσης παρόμοιος εικονογραφικός τύπος με τις αντίστοιχες σκηνές της Ι.Μ. Διονυσίου[3573] και της φορητής εικόνας του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών[3574] χρησιμοποιείται στην απόδοση του Δ΄ κεφαλαίου. Σε πρότυπο προερχόμενο από χαρακτικό οφείλεται και η ιστόρηση του Η΄[3575] και του ΙΒ΄ κεφα-

---

[3565] Πρβλ. τις αντίστοιχες απεικονίσεις στις Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας (Millet G., Athos, πίν. 118. 2 - 3), Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης Μ., Θεοφάνης, 49, 80, πίν. 65), Διονυσίου (Millet G., ό.π. πίν. 201.2), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης Μ., ό.π., 80), Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 354), Βαρλαάμ (Chatzidakis M., Contibution, πίν. 21, όπου εκ παραδρομής αναφέρεται ότι πρόκειται για τους Αίνους), Κορώνας (Vitaliotis I., Saint Etienne, πίν. 227), Αγίου Στεφάνου (Ό.π., 102 κ.ε., πίν. 17, 50 - 53), Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Δρυόβουνου Κοζάνης (Τούρτα Α., Οι ναοί, 205) και Πέτρας (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 144 - 145, πίν. 61).

[3566] Για το θέμα αυτό βλ. Vitaliotis I., ό.π., 104, Σδρόλια Στ., ό.π., 145.

[3567] Βασιλειών Β΄, 18, 9 - 15. Το γεγονός αυτό δεν περιγράφεται στην Ερμηνεία του Διονυσίου του εκ Φουρνά.

[3568] Τσιγάρας Γ., Οι ζωγράφοι, 257, πίν. 215α.

[3569] Πρβλ. τον δια τοξεύσεως θάνατο του Αβεσαλώμ σε μικρογραφίες χειρογράφων, όπως στον κώδικα Παντοκράτωρ 61 (9ος αι.) (Dufrenne S., L'Illustration, 35 - 36, εικ. 87) και στον Vaticanus Graecus 333 (11ος αι.) (Lassus J., Livre des Rois, 77, πίν. XXVIII, εικ. 96).

[3570] Για την εικονογραφία της Αποκάλυψης βλ. Cuttler A., The Apocalypse Icon, 94 κ.ε., Huber P., Η Αποκάλυψη, Παλιούρας Α., Αποκάλυψη, 417 κ.ε., Bakalova E., Apokalypsiat, 30 κ.ε., με παλαιότερη βιβλιογραφία.

[3571] Huber P., ό.π., πίν. 107.

[3572] Ρηγόπουλος Γ., Θεόδωρος Πουλάκης, 62 - 63, πίν. 86, 89.

[3573] Huber P., ό.π., 152 - 153, πίν. 148 - 153.

[3574] Ό.π., 181 - 183, πίν. 181 - 186. Πρβλ. παρόμοια της παράστασής μας απεικόνιση στον Άγιο Νικόλαο (Biserica - Domneasca), στην Curtea de Arges (Tafrali O., Curtea de Arges, πίν. XVIII. 2) και στην φορητή εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών (Cutler A., ό.π., 101, πίν. 54c).

[3575] Πρβλ. τα δυτικά χαρακτικά και τις παραστάσεις των Ι.Μ. Διονυσίου και Δοχειαρίου (Huber P., ό.π., 152 - 153, πίν. 148 - 153).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

λαίου[3576] (εικ. 466). Στο Ι΄ κεφάλαιο (εικ. 466), το δημιουργούμενο από νεφέλη, σώμα του αγγέλου παραπέμπει στη δημιουργία των δυτικών χαρακτών[3577], όπως αυτή αποτυπώθηκε στα Αθωνίτικα μνημεία[3578] και σε εικόνες του Πουλάκη[3579], αλλά τα πόδια του είναι ανθρώπινα, στοιχείο που απαντά, επίσης, στη φορητή εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου[3580] και στην Ι.Μ. Σπηλιάς, όπου, όμως, παραλείπεται το νεφέλωμα στο σώμα του. Στην ενδέκατη σκηνή (εικ. 466), η απεικόνιση της μέτρησης του ναού είναι παραπλήσια αυτής των δύο μονών του Αγίου Όρους[3581]. Όμως, η προβολή μόνο του εμπρόσθιου μέρους του δράκοντα μαρτυρεί την προέλευση του προτύπου από χαρακτικά των Granach και Holbein[3582]. Αντίθετα, στο ΙΣΤ΄ κεφάλαιο (εικ. 466), η απεικόνιση του ένθρονου βασιλέα έλκει την καταγωγή από την παράδοση του χαρακτικού του Merian του πρεσβύτερου (1618 - 1648)[3583], καθώς στις περισσότερες των παραστάσεων οι βασιλείς εικονίζονται όρθιοι[3584]. Στο ΙΕ΄ κεφάλαιο (εικ. 466) αποδίδεται μόνο η εικόνα του ουρανού με τους αγγέλους γύρω από το θυσιαστήριο, ενώ άλλοι εν είδει ορχήστρας κάθονται επί της γής παίζοντας τα μουσικά όργανα που κρατούν. Πρόκειται για μία παράσταση που διαφοροποιείται από προηγούμενες απεικονίσεις του κεφαλαίου αυτού, παραπλήσια εντοπίζεται μόνο στη φορητή εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου[3585], και πιθανώς έλκει την καταγωγή από την εικονογραφική παράδοση των χαρακτικών αλλά και των Αθωνίτικων έργων του 16ου αιώνα, σχετικών με την ιστόρηση του ΙΔ΄ κεφαλαίου[3586]. Τέλος, το ΙΘ΄ κεφάλαιο (εικ. 467), με το θριαμβευτή ιππέα και τους νικημένους υποστηρικτές του επτακέφαλου δράκοντα[3587], που, πεσμένοι στη γή και ημίγυμνοι, κατατρώγονται από τα όρνεα, διαφοροποιείται από την παράδοση των χαρακτικών[3588] αλλά απαντά σε φορητή εικόνα του Πουλάκη[3589].

Οι σύντομες αυτές παρατηρήσεις επάνω σε ορισμένες από τις σκηνές της Αποκάλυψης μαρτυρούν ότι ο Κωνσταντίνος χρησιμοποίησε εικονογραφικό πρότυπο, το οποίο στηρίζεται μεν στην παράδοση των χαρακτικών του 16ου κυρίως αιώνα αλλά αποτελεί συνδυασμό αυτών. Πρόκειται μάλλον για ένα σύνολο, ο δημιουργός του οποίου συνδύασε διάφορα στοιχεία από ποικίλα χαρακτικά, πρακτική όχι άγνωστη στο εμπόριο της εποχής[3590]. Παρά το ό,τι δεν στάθηκε δυνατός ο εντοπισμός του προτύπου αυτού, αρκετά στοιχεία, κυρίως τεχνοτροπικά αλλά και εικονογραφι-

---

[3576] Huber P., Η Αποκάλυψη,181 - 183, πίν. 181 - 186.

[3577] Ό.π., 164 - 165, πίν. 160, 162 - 164.

[3578] Ό.π., πίν. 161, 165.

[3579] Ρηγόπουλος Γ., Θεόδωρος Πουλάκης, 57 κ.ε., πίν. 86, Βοκοτόπουλος Π., Εικόνες της Κέρκυρας, 130, πίν. 249.

[3580] Cutler A., The Apocalypse Icon, 94, πίν. 54a.

[3581] Huber P., ό.π., πίν. 168, 172.

[3582] Ό.π., 170.

[3583] Ό.π., 91, πίν. 85. Πρβλ. παραπλήσια απόδοση στην φορητή εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών (Cuttler A., ό.π., 102, πίν. 56a).

[3584] Huber P., ό.π., 206 - 207, πίν. 205 - 210.

[3585] Cuttler A., ό.π., 99, πίν. 52d.

[3586] Huber P., ό.π., 194 - 195, πίν. 193 - 198.

[3587] Πρβλ. την ταύτιση του επτακέφαλου τέρατος με τον Πάπα, στην Ερμηνεία της Αποκαλύψεως από τον Αναστάσιο Γόρδιο (Argyriou A., Les Exegeses Greques, 331 κ.ε.).

[3588] Huber P., ό.π., 224 - 225, πίν. 224, 226 - 228 και πίν. 225, 229 (για τις Ι.Μ. Διονυσίου και Δοχειαρίου).

[3589] Ρηγόπουλος Γ., ό.π., 61, πίν. 86, Βοκοτόπουλος Π., ό.π., πίν. 249.

[3590] Huber P., ό.π., 46 κ.ε.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

κά, όπως το είδος των ενδυμασιών των διάφορων κοσμικών μορφών και ιδίως αυτής με δυτικά ρούχα εποχής στο ΙΓ΄ κεφάλαιο (εικ. 466), μας οδηγούν στην υπόθεση της προέλευσης του προτύπου από κάποια έκδοση βιβλίου, ίσως, και όχι της γνώσης αυτής από τον Κωνσταντίνο μέσω κάποιου άλλου εντοίχιου παράλληλου. Άλλωστε και η απεικόνιση της Ζωοδόχου Πηγής οφείλεται σε παρόμοια πηγή πρόσληψης.

Όπως, λοιπόν, παρατηρούμε, ο Κωνσταντίνος έχει άμεση γνώση εικονογραφικών θεμάτων, που προέρχονται από τη δυτική τέχνη ή είναι επηρεασμένα από αυτήν. Μάλιστα, για πρώτη φορά στην εντοίχια ζωγραφική της περιοχής εικονίζεται η «ορχήστρα των αγγέλων» ως ανεξάρτητο θέμα, στις απολήξεις των κεραιών των σταυροθολίων, θέμα απαντώμενο κυρίως σε δυτικά έργα[3591].

Ο ζωγράφος μας επιδεικνύει μία ιδιαίτερη και λεπτολόγο επιμέλεια στην απόδοση των μορφών και του τοπίου. Μάλιστα, η γνώση και χρήση θεμάτων προερχόμενων από τη βυζαντινή παράδοση αλλά και τη δυτική τέχνη είναι εμφανής και στα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά του έργου του. Σε μερικές σκηνές (Μεταφορά Κιβωτού, Θάνατος Αβεσαλώμ, Άξιον Εστίν) αλλά και στις μεμονωμένες μορφές των ολόσωμων αγίων ο Κωνσταντίνος δεν απομακρύνεται από τη βυζαντινή παράδοση τόσο στην απόδοση των μορφών με τα αδρά χαρακτηριστικά των προσώπων, το μαλακό πλάσιμο των επιμέρους μελών, τη χρήση φωτοσκιάσεων και τη σταδιακή μετάβαση των φώτων του προσώπου, την πτυχολογία των ενδυμάτων και την προσπάθεια απόδοσης του ανθρώπινου όγκου μέσα από αυτά, παρά την όποια ζωγραφικότητα και εξανθρωπισμό αυτών μέσω της επιρροής της δυτικής τέχνης. Πρόκειται για μία επιρροή που γίνεται εμφανέστερη σε παραστάσεις όπως αυτές της Αποκάλυψης και της Ζωοδόχου Πηγής (εικ. 461), όπου παρά την ύπαρξη προτύπων, για την Αποκάλυψη άγνωστου προς το παρόν, συγκεκριμένες λεπτομέρειες μαρτυρούν τις δυνατότητες του Κωνσταντίνου ως ζωγράφου και την πιθανή μαθητεία του σε δυτικό περιβάλλον. Χαρακτηριστική είναι η προσπάθειά του για μία οπτική ψευδαίσθηση φυγής στο χώρο κατά το πρότυπο δυτικών έργων[3592] στην παράσταση του Άξιον Εστίν, όπου τοποθετεί την Αγία Τριάδα στο κέντρο του σταυροθολίου με οπτική γωνία φυγής και σαφώς διακρινόμενη από τις υπόλοιπες σκηνές, καθώς περιβάλλεται από νεφέλωμα, ενώ ενισχύεται ο διαχωρισμός αυτός με χρωματική διαφοροποίηση. Επίσης, στην εικονογράφηση της Ζωοδόχου Πηγής, η αποτυπωμένη στα ορθάνοιχτα μάτια των αρρώστων ένταση (εικ. 465), τη στιγμή που πίνουν ή αγωνίζονται να πιούν από το αγίασμα, αλλά και οι grottesco μορφές παραπέμπουν σε έργα της δύσης, πίνακες και χαρακτικά[3593]. Στην ίδια δε παράδοση θα πρέπει να προσγραφεί και το συνοθύλευμα των νικημένων και γυμνών, επίσης grottesco μορφών στην απεικόνιση του ΙΘ΄ κεφαλαίου της Αποκάλυψης (εικ. 467), τα σώματα των οποίων αποδίδονται με μία γραμμική αφαιρετική διάθεση, η οποία

[3591] Πρβλ., ενδεικτικά, τον πίνακα του Matthias Grunewald με θέμα την Παναγία με τον μικρό Χριστό (Huysmanns J.-K. - Ruhmer E, Grunewald, πίν. 14b, 36 - 37).

[3592] Ενδεικτική αλλά οπωσδήποτε όχι συγκρίσιμη είναι η ζωγραφική του θόλου του καθεδρικού ναού της Πάρμας, έργο του Κορρέτζιο (Gombrich E., Το χρονικό της τέχνης, 339, πίν. 217), το έργο του Giulio Romano στο Pallazo del Te στην Μάντοβα, καθώς και του Pietro da Cortona στο Palazzo Barberini της Ρώμης (Stukenbrock Ch. - Topper B, European Painting, εικ. σελ. 784 και 711 αντίστοιχα).

[3593] Βλ., για παράδειγμα, τις μορφές από την Μέλλουσα Κρίση του Μιχαήλ Άγγελου στην Capela Sixtina (Heusinger L. - Mancinelli F., The Sistine Chapel, εικ. σελ. 91) και μορφές από έργα του Jerome Bosch (Eemans M., La peinture Flamande, πίν. 2 - 3).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

αυξάνεται και γίνεται επιτηδευμένη αφαίρεση στην απόδοση των διαβόλων ιππέων στην ίδια σκηνή. Πρόκειται για έναν τρόπο απόδοσης που θα συναντήσουμε και σε έργα ελλήνων ζωγράφων, όπως του Κλόντζα[3594] και του Θεοτοκόπουλου[3595], χωρίς, όμως, να είναι εφικτός ο προσδιορισμός του προτύπου για το ζωγράφο μας.

Τα στοιχεία αυτά συνδυάζονται με ένα τοπίο από το οποίο απουσιάζει κάθε προσπάθεια απόδοσης της τρίτης διάστασης, με εξαίρεση την παράσταση της Ζωοδόχου Πηγής, καθώς και με μία αίσθηση πολυτέλειας που αποπνέουν τα έντονα χρώματα (κόκκινο, μπλε, πράσινο και χρυσό), τόσο του βάθους, όσο και των ενδυμάτων.

Σύμφωνα με τη μέχρι σήμερα έρευνα δεν στάθηκε δυνατός ο εντοπισμός κάποιου άλλου έργου του Κωνσταντίνου, τόσο στην περιοχή των Αγράφων, όσο και στον ελλαδικό χώρο. Αντίθετα στοιχεία της τέχνης του αναγνωρίζονται στις αρκετά προγενέστερες τοιχογραφίες στο Πατριαρχικό παρεκκλήσιο του Βουκουρεστίου[3596] και στην Μονή Govora[3597] μαρτυρώντας την πιθανότητα του περάσματός του από τις ρουμανικές περιοχές.

Στην **Ι.Μ. Γενεσίου της Θεοτόκου Κατουσίου**, ο νάρθηκας του καθολικού, τα παρεκκλήσια των Αγίων Αναργύρων, της Ζωοδόχου Πηγής και Ταξιαρχών, καθώς και ο κοινός νάρθηκας - τράπεζα των παρεκκλησίων τοιχογραφήθηκαν το 1788 από το ζωγράφο Κωνσταντίνο και τους μαθητές του Ιωάννη και Γεώργιο.

Στο θόλο του **νάρθηκα του καθολικού** εικονίζεται η Παναγία στον τύπο της Βλαχερνίτισσας, περιβαλλόμενη από τα σύμβολα των ευαγγελιστών. Στις κάθετες επιφάνειες ιστορούνται η Γέννηση της Θεοτόκου και η Βάπτιση, στον ανατολικό τοίχο σε ψευδοεικόνες ο Χριστός, η Παναγία, ο Πρόδρομος και οι αγίες Βαρβάρα και Παρασκευή, ενώ ο υπόλοιπος χώρος καταλαμβάνεται από ολόσωμους αγίους μεταξύ των οποίων και οι Διονύσιος ο εν Ολύμπῳ και Νικόλαος ο εν Βουναίνοις. Επίσης λιτός ως προς την ύπαρξη συνθέσεων είναι και ο διάκοσμος των δύο παρεκκλησίων. Σε αυτό των **Αγίων Αναργύρων**, στο θόλο εικονίζεται ο Παντοκράτορας να περιβάλλεται από την Παναγία, τον Πρόδρομο και Αγγελικές Δυνάμεις, ενώ σε μία δεύτερη ζώνη εντός μεταλλίων παριστάνονται Προφήτες και Ιεράρχες, καθώς και ο Μελισμός (εικ. 469). Στην κόγχη του Ιερού εικονίζεται η Παναγία, σε αυτήν της Πρόθεσης η Άκρα Ταπείνωση και στην καθιερωμένη της θέση η σκηνή με τον Ιωνά. Στον υπόλοιπο χώρο αποδίδονται ολόσωμοι άγιοι, όπως οι Γεώργιος, Δημήτριος, Ιγνάτιος ο Θεοφόρος και Βάρβαρος. Στο παρεκκλήσιο της **Ζωοδόχου Πηγής και των Ταξιαρχών**, η διάταξη του εικονογραφικού προγράμματος είναι παρόμοια αυτής του παρεκκλησίου των Αγίων Αναργύρων. Οι μόνες διαφορές εντοπίζονται στις μορφές που εικονίζονται καθώς στο θόλο, αντί του Παντοκράτορα παριστάνεται ο της Μεγάλης Βουλής Άγγελος να περιβάλλεται από Αγγελικές Δυνάμεις, τους Αποστόλους και Ιεράρχες, ενώ η ζώνη των ολό-

---

[3594] Βλ. τις φορητές εικόνες με θέμα την Δευτέρα Παρουσία του Γεωργίου Κλόντζα στην Κέρκυρα (Βοκοτόπουλος Π., Εικόνες της Κέρκυρας, 63 - 66, πίν. 153) και στην Πάτμο (τρίπτυχο) (Χατζηδάκης Μ., Πάτμος, 107 - 108, πίν. 44). Πρβλ. την φορητή εικόνα του Καβερτζά, στο Ελληνικό Ινστιτούτο της Βενετίας (Chatzidakis M., Icones, 88 - 90, πίν. 45).

[3595] Reiman G., El Greco, πίν. 5.

[3596] Stefanescu I., Valachie, πίν. 95 - 96.

[3597] Stefanescu I., Contribution, 58 - 59, πίν. V 1 - 2.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

σωμων αγίων καταλαμβάνεται μόνο από Ιεράρχες, όπως οι άγιοι Σπυρίδωνας, Σεραφείμ Φαναρίου και Βησσαρίων.

Στον κοινό **νάρθηκα - τράπεζα των δύο παρεκκλησίων**[3598] εντοπίζονται δύο φάσεις ζωγραφικής. Η πρώτη, σύμφωνα με επιγραφή, έγινε το 1784 και ουσιαστικά περιορίζεται σε μικρό τμήμα του δυτικού τοίχου, όπου κτητορική επιγραφή και μία σκηνή καθημερινότητας της μοναστικής ζωής[3599] (εικ. 474). Στη δεύτερη φάση (1788) ανήκει η υπόλοιπη διακόσμηση του χώρου. Στον δυτικό τοίχο παριστάνονται ο άγιος Μερκούριος, καθώς και οι έφιπποι Γεώργιος, Δημήτριος, Θεόδωρος ο Στρατηλάτης (εικ. 472) και Θεόδωρος ο Τήρων. Στο βόρειο τοίχο εικονίζεται η πάλη του Σαμψών με το λέοντα (εικ. 473), ο κυνοκέφαλος άγιος Χριστόφορος, οι άγιοι Κήρυκος, Ιουλίτα, Αικατερίνη και Παρασκευή, καθώς και η παράσταση της Ζωοδόχου Πηγής (εικ. 471). Η Σύναξη των Ασωμάτων (εικ. 470) περιβάλλει την είσοδο του ομώνυμου παρεκκλησίου, ενώ η εικονογράφηση του ανατολικού τοίχου συμπληρώνεται με την ένθρονη Βρεφοκρατούσα Παναγία, τον Πρόδρομο, τους αγίους Αναργύρους, καθώς και με τις σκηνές της δυτικού τύπου Αγίας Τριάδος και της Αποτομής του Προδρόμου.

• Ως προς το εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα του καθολικού και των δύο παρεκκλησίων παρατηρούμε ότι παρά την ικανή διατιθέμενη επιφάνεια, επιλέχθηκε η απεικόνιση σχεδόν αποκλειστικά αγίων, πρακτική που απαντά προηγουμένως στην Ι.Μ. Βράχας. Επίσης, η απεικόνιση στον ανατολικό τοίχο του νάρθηκα των αγίων, στο όνομα των οποίων τιμώνται τα παρεκκλήσια, τονίζει την αφιέρωση αυτή και τα διαχωρίζει οπτικά στον προσκυνητή.

Από τις συνθέσεις που ήδη έχουν αναλυθεί στο προηγούμενο κεφάλαιο, η Βάπτιση του Χριστού δε διαφοροποιείται από άλλες σύγχρονες παραστάσεις στην περιοχή, ενώ η Γέννηση της Θεοτόκου ακολουθεί εικονογραφικό τύπο απαντώμενο προηγουμένως σε φορητή εικόνα της Ι.Μ. Κώστη και σε εικόνα του επιστυλίου του τέμπλου του καθολικού της Ι.Μ. Δουσίκου. Στην Αποτομή του Προδρόμου ο ζωγράφος συνδυάζει στοιχεία από την παράδοση της Κρητικής Σχολής (στάση Προδρόμου) με άλλα που προέρχονται από την παράδοση του έργου του Δαμασκηνού (στάση και πανοπλία δημίου). Στη σκηνή της Ζωοδόχου Πηγής (εικ. 471), ο εικονογραφικός τύπος που χρησιμοποιείται απαντά στην περιοχή της Αιτωλοακαρνανίας από τον προηγούμενο αιώνα ενώ παρόμοια αποδίδεται και σε φορητή εικόνα του Διονυσίου του εκ Φουρνά. Ακόμη, η όχι συχνή σκηνή της Πάλης του Σαμψών με το λέοντα δε διαφέρει από προηγούμενες παραστάσεις, όπως αυτή του παρεκκλησίου της Ι.Μ. Αγίου Παύλου.

Στη Σύναξη των Ασωμάτων[3600] (εικ. 470), η απεικόνιση του Χριστού ως Εμμανουήλ τονίζει την Μεσσιανική ιδιότητα του Χριστού, σε αντίθεση με τις περιπτώσεις όπου εικονίζεται σε ώριμη ηλικία, οπότε και προβάλλεται το Σωτηριολογικό νόημα της σκηνής[3601]. Το σχήμα της παράστα-

---

[3598] Οι τοιχογραφίες στο νάρθηκα σώζονται σε πολύ καλή κατάσταση, εκτός από το νότιο τοίχο, όπου έχουν ολοσχερώς καταστραφεί λόγω μεταγενέστερης επέμβασης.

[3599] Μέσα σε ένα φυσικό τοπίο ένας μοναχός κινείται προς τα αριστερά κρατώντας ένα αγγείο και στρέφεται πίσω του, προς ένα νεώτερό του που τον ακολουθεί έχοντας στα χέρια του ένα πλεχτό καλάθι με τρόφιμα.

[3600] Για την εικονογραφία του θέματος, που εμφανίζεται από τον 11° αιώνα βλ. Κουκιάρης Σ., Τα θαύματα, 157 - 162, Για την μεταβυζαντινή εποχή βλ. Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 83 κ.ε., όπου και αντίστοιχα παραδείγματα.

[3601] Κουκιάρης Σ., ό.π., 159.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

σής μας, αυτόνομο, χωρίς δηλαδή τη συναπεικόνιση της Πτώσης του Εωσφόρου[3602], απαντά προηγουμένως σε ικανό αριθμό μνημείων, όπως, για παράδειγμα, στην Ι.Μ. Δοχειαρίου[3603], στην Κοίμηση Καλαμπάκας και στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ[3604].

Επίσης, όχι συχνή είναι και η συναπεικόνιση των τεσσάρων έφιππων αγίων Γεωργίου, Δημητρίου, Θεοδώρου του Στρατηλάτου και Θεοδώρου του Τύρωνος (εικ. 472). Ο άγιος Γεώργιος εικονίζεται να φονεύει το δράκοντα, ο άγιος Δημήτριος τον πεσμένο στο έδαφος Σκυλογιάννη και οι άγιοι Θεόδωροι από ένα δράκοντα. Η συγκεκριμένη απεικόνιση των αγίων Γεωργίου και Δημητρίου είναι αρκετά συχνή, τόσο στην εντοίχια ζωγραφική, όσο, και περισσότερο, σε φορητές εικόνες[3605]. Η απόδοση, όμως, των αγίων Θεοδώρων να σκοτώνουν δράκοντα δεν απαντά συχνά και προσγράφεται στην παράδοση της Κρητικής Σχολής[3606]. Μάλιστα, σπανιότερη μπορεί να θεωρηθεί η απεικόνισή τους ως έφιππων[3607], η οποία ακολουθεί την παράδοση της εντοίχιας ζωγραφικής του βόρειου κυρίως μακεδονικού αλλά και Βαλκανικού χώρου ως προς την απεικόνιση έφιππων στρατιωτικών αγίων[3608]. Η απεικόνιση ομίλου έφιππων αγίων απαντά προηγουμένως στον εξωνάρθηκα της Πόρτα Παναγιάς Τρικάλων (τέλη 14ου αι.)[3609], στον Άγιο Βησσαρίωνα Δομένικου Ελασσόνας (1600)[3610], στον Άγιο Νικόλαο της Γούρνας Βέροιας (1637 - 1642)[3611], στον Άγιο Νικόλαο της συνοικίας των Αγίων Αναργύρων Καστοριάς (τέταρτη δεκαετία 17ου αι.)[3612] και στη

[3602] Πρβλ. τις παραστάσεις της Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 219) και του νάρθηκα της Ι.Μ. Δοχειαρίου (Garidis M., La peinture murale, πίν. 157), όπου συναπεικονίζεται και η Πτώση του Εωσφόρου.

[3603] Millet G., Athos, πίν. 245.2.

[3604] Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, πίν. 132 και 45 αντίστοιχα.

[3605] Για τον Άγιο Δημήτριο βλ., ενδεικτικά στις παραστάσεις στο Dragalevci (Subotic G., Ohrid, σχ. 101), στη Vatra Moldovitei, στο Humor (Henry P., Moldavie du Nord, πίν. XLII.3 και XLIII αντίστοιχα), στον Άγιο Νικόλαο Αιανής Κοζάνης (Πελεκανίδης Στ., Έρευναι εν Άνω Μακεδονία, πίν. 33) και στον Άγιο Βησσαρίωνα Δομένικου Ελασσόνας (Πασαλή Α., Ναοί, 225 - 226). Ως προς τον έφιππο άγιο Γεώργιο βλ. Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 223 κ.ε., όπου και σχετικά παραδείγματα. Επίσης, στον Άγιο Βησσαρίωνα Δομένικου Ελασσόνας (Πασαλή Α., ό.π., 325).

[3606] Χατζηδάκης Μ., Πάτμος, 76, Χατζηδάκη Ν., Εικόνες, 27 - 28. Βλ., επίσης, φορητή εικόνα από την Ι.Μ. Τοπλού Κρήτης (1723) (Μπορμπουδάκης Μ., Άγιοι Θεόδωροι, 499 - 500, πίν. 144).

[3607] Παρόμοια εικονίζεται ο άγιος Θεόδωρος ο Τύρων στον Άγιο Βησσαρίωνα Δομένικου Ελασσόνας (1600) (Πασαλή Α., ό.π., 225 - προσωπική παρατήρηση). Για τον άγιο Θεόδωρο τον Στρατηλάτη πρβλ. τις παραστάσεις στο Velestovo (Subotic G., ό.π., σχ. 43, πίν. 36) και στον Άγιο Βησσαρίωνα Δομένικου (Πασαλή Α., ό.π.).

[3608] Ενδεικτικά, στον Άγιο Κωνσταντίνο και Ελένη, στο Dragalevci (Subotic G., ό.π., σχ. 63 και 101 αντίστοιχα) και στον Άγιο Νικόλαο στην Marica (Tschilingirov A., Marica, πίν. 31).

[3609] Αδημοσίευτες παραστάσεις. Οι έφιπποι άγιοι εικονίζονται στην κατώτερη ζώνη, στην ανατολική και δυτική πλευρά της νότιας και βόρειας κεραίας του σταυρού. Οι μορφές τους, όμως, είναι αδιάγνωστες με εξαίρεση αυτήν του αγίου Δημητρίου στη δυική πλευρά της νότιας κεραίας. Για το ναό και ειδικότερα το εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα βλ. Ορλάνδος Α., Η Πόρτα Παναγιά, 5 κ.ε.

[3610] Πασαλή Α., ό.π., 225, εικ. 128. Οι απεικονίσεις των έφιππων αγίων καλύπτονται στο κατώτερο τμήμα τους από ασβέστη με αποτέλεσμα να μη διακρίνεται ως προς του αγίους Θεοδώρους αν φονεύουν δράκοντα. Η στάση, όμως του σώματός τους σε σχέση με το δόρυ που κρατούν κατεβασμένο και με τις απεικονίσεις των αγίων Δημητρίου και Μερκουρίου να λογχίζουν τον Σκυλογιάννη και τον Ιουλιανό τον Παραβάτη, αντίστοιχα, μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι και οι άγιοι Θεόδωροι φονεύουν τους δράκοντες (προσωπική παρατήρηση).

[3611] Τσιλιπάκου Α., Μνημειακή ζωγραφική, 224, πίν. 145α, 146α.

[3612] Παϊσίδου Μ., ό.π., 223 - 225, πίν. 99α- β.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

φορητή εικόνα του Γεωργίου Καστροφύλακα (1740)[3613], όπου, όμως, ποικίλουν οι συναπεικονιζόμενοι άγιοι. Μοναδικό δε παράλληλο της παράστασής μας, ως προς την ιστόρηση των τεσσάρων συγκεκριμένων αγίων αποτελεί η φορητή εικόνα της Συλλογής Τσακύρογλου (β΄ μισό 18ου αι.)[3614].

Μία ακόμη μορφή αγίου απαντά για πρώτη φορά στην εντοίχια ζωγραφική του 18ου αιώνα στην περιοχή των Αγράφων. Πρόκειται για τον άγιο Βάρβαρο[3615], που παριστάνεται στην παράσταδα της εισόδου στο παρεκκλήσιο των Αγίων Αναργύρων. Ο άγιος, που τιμάται στο μακεδονικό και δυτικό ελλαδικό χώρο και ιδίως στην Αιτωλοακαρνανία, όπου έδρασε[3616], εικονίζεται ως νέγρος, με γκρίζα κατσαρή κόμη και κοντό γένι, φορά χιτώνα και είναι δεμένος με αλυσίδα, που περνά στο λαιμό, στα χέρια και στα πόδια. Η απεικόνισή του δε διαφέρει από προηγούμενες, όπως αυτές στο Dragalevci, στο νάρθηκα του καθολικού της Ι.Μ. Βαρλαάμ[3617], στην Ι.Μ. Βυτουμά[3618], στο Δομένικο Ελασσόνας[3619], στην Παναγία του άρχοντα Αποστολάκη Καστοριάς[3620] και σε ναούς της Αιτωλοακαρνανίας[3621].

Η ζωγραφική κινείται στα πλαίσια της χρήσης παλαιοτέρων προτύπων στα οποία ενυπάρχουν στοιχεία της δυτικής τέχνης. Τα πρόσωπα είναι ωοειδή, με μεγάλα καμπύλα μάτια, απαλές φωτοσκιάσεις και ελαφρύ ρόδινο χρωματιστό στις παρειές (Παναγία στο θόλο του νάρθηκα, Σύναξη των Ασωμάτων). Ο όγκος δε του σώματος, στατικός χάνεται κάτω από τα βαριά ενδύματα, παρά την προσπάθεια απόδοσης πτυχώσεων και την κατά περίσταση έντονη διακοσμητική διάθεση. Τα τεχνοτροπικά, όμως, αυτά χαρακτηριστικά αμβλύνονται στα έργα των μαθητών του Κωνσταντίνου, στα οποία φανερή είναι η σχέση μαθητείας αλλά και η ζωγραφική τους απειρία, η οποία οδηγεί σε σχηματοποίηση και έντονα γραμμικά περιγράμματα, ενώ και η απόδοση των σωμάτων, ειδικά στις καμπύλες επιφάνειες οδηγεί σε κοντόχοντρα, ασύμμετρα σώματα (προφήτης Ηλίας και άγιος Νικήτας στο νάρθηκα του καθολικού). Η επιρροή της δυτικής τέχνης είναι εμφανής κυρίως στη διακόσμηση των θωράκων των στρατιωτικών αγίων και άλλων μορφών (δήμιος στην Αποτομή του Προδρόμου), στα διακοσμητικά σχέδια (διάκοσμος θρόνου Παναγίας στο νάρθηκα των παρεκκλησίων, ανθέμια στο θόλο του νάρθηκα του καθολικού) και στην απεικόνιση των αρχιτεκτονημάτων (Αποτομή Προδρόμου, ιστορία Ιωνά). Τα στοιχεία αυτά συνυπάρχουν με άλλα που προσγράφονται στην παράδοση της ζωγραφικής του βορειοδυτικού ελλαδικού χώρου, όπως, για παράδειγμα, οι κοσμημένες γούνινες επενδύσεις στους μανδύες και οι ανάγλυφοι φωτοστέφανοι. Στο χώρο αυτό θα πρέπει να μαθήτευσε και ο Κωνσταντίνος, η ζωγραφική του οποίου μαρτυρεί τη στείρα επανάληψη γνωστών μοτίβων, όπως αυτά απαντούν στην περιοχή της

[3613] Ρηγόπουλος Γ., Φλαμανδικές επιδράσεις, 194 - 195, πίν. 124.

[3614] Καρακατσάνη Α., Εικόνες, 128, πίν. 193. Πρβλ. χαρακτικό των μέσων του 19ου αιώνα με τους έφιππους αγίους Γεώργιο, Θεόδωρο τον Στρατηλάτη, Ευστάθιο και Δημήτριο (Παπαστράτου Ντ., Χάρτινες εικόνες, 317, πίν. 351).

[3615] Εξίσου σπάνια είναι η απεικόνιση του αγίου στην εντοίχια ζωγραφική του 17ου αιώνα στην περιοχή, καθώς απαντά μόνο στο ναό του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου Μεγάλων Βραγγιανών (1646 - 1649) (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 381).

[3616] Ζακυθηνός Δ., Άγιος Βάρβαρος, 438 κ.ε., Παλιούρας Α., Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία, 25, Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 117 - 118, Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 229.

[3617] Χατζούλη Γ., ό.π., 117 - 118, πίν. 81.

[3618] Τριβυζά Ε. - Στ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 109, εικ. 76.

[3619] Στον Άγιο Γεώργιο και στον Άγιο Βησσαρίωνα (Πασαλή Α., Ναοί, 31 και 257 αντίστοιχα).

[3620] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 229, πίν. 12β.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Άρτας, χωρίς τη ζωντάνια και την έκφραση παραπλήσιων ζωγραφικών έργων, όπως αυτά των Καπεσοβιτών[3622] και των Γεώργιου Γεωργίου και Γεώργιου Αναγνώστου.

Η τοιχογράφηση του **καθολικού της Ι.Μ. Κοιμήσεως της Θεοτόκου Δομιανών** έγινε το 1787[3623]. Στο Ιερό[3624], εκτός των καθιερωμένων σκηνών Ευχαριστιακού περιεχομένου, ιστορούνται σκηνές του Δωδεκάορτου, όπως η Ψηλάφηση του Θωμά, η Πεντηκοστή και η Ανάληψη, από τα θαύματα του Χριστού, όπως οι Ιάσεις του Παραλυτικού της Βηθεσδά και του εκ γενετής Τυφλού, αλλά και από την Παλαιά Διαθήκη, όπως η Θυσία του Αβραάμ.

Στους πλάγιους, επίσης, τοίχους του κυρίως ναού η εικονογράφηση αναπτύσσεται σε έξι ζώνες. Η κατώτερη, διακοσμητική με απομίμηση ορθομαρμάρωσης. Στη δεύτερη εικονίζονται ολόσωμοι άγιοι και αγίες, στην τρίτη παριστάνονται άγιοι σε μετάλλια, στην τέταρτη ο Ακάθιστος Ύμνος, ενώ στις δύο ανώτερες ο Χριστολογικός κύκλος. Στο μέτωπο του υπερώου - γυναικωνίτη, προς την πλευρά του κυρίως ναού αποδίδονται οι σκηνές της Γεννήσεως, των Εισοδίων και της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, καθώς και η εικονογραφική απόδοση του ύμνου Άξιον Εστίν. Στον εσωνάρθηκα εικονίζονται άγιοι από τον κόσμο των μοναχών και αγίες, Τέλος, στο υπερώο - γυναικωνίτη, στην κατώτερη ζώνη των ολόσωμων αγίων, που περιτρέχει και τις τρεις πλευρές του, εικονίζονται αποκλειστικά αγίες, ενώ στην ανώτερη, μαρτύρια όπως των αγίων Γεωργίου, Δημητρίου, Προκοπίου και Βίκτωρος αλλά και των αγίων Βαρβάρας, Παρασκευής και Αικατερίνης.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του μνημείου ακολουθεί αυτό των τρίκλιτων βασιλικών, όπως απαντά ήδη από το 16ο αιώνα στο Θεσσαλικό χώρο, στην Κοίμηση Καλαμπάκας[3625], στην Ι.Μ. Βυτουμά[3626] και στο, σχεδόν, σύγχρονο καθολικό της Ι.Μ. Παναγίας Δεμερλιώτισσας στο Σταυρό Φαρσάλων (1786), έργο των ίδιων ζωγράφων[3627].

Από την ανάλυση των παραστάσεων στο προηγούμενο κεφάλαιο φάνηκε μία ποικιλία εικονογραφικών επιρροών στο έργο των ζωγράφων. Κυρίως αντλούν από την παράδοση της ζωγραφικής του βόρειου και δυτικού ελλαδικού χώρου (Λειτουργία Αγγέλων, Θυσία Αβραάμ, Μεσοπεντηκοστή, Έγερση Λαζάρου, Ίαση Τυφλού, Ελκόμενος, μαρτύρια αγίων Θεοδώρου Στρατηλάτου και Τήρωνος) (εικ. 477), πολλές σκηνές απαντούν στην περιοχή των Αγράφων κατά τον προηγούμενο αιώνα (Υπαπαντή, Ανάληψη, Πεντηκοστή, Οίκος ΙΕ΄), ενώ δεν λείπουν σχήματα που προσγράφονται στην παράδοση της Κρητικής Σχολής (Βρεφοκτονία, Ψηλάφηση Θωμά, Επιτάφιος Θρήνος) (εικ. 477), βυζαντινές αναδρομές (Μελισμός, Κοινωνία Αποστόλων, Επιτάφιος Θρήνος) (εικ. 476) αλλά και επιδράσεις δυτικών έργων (Γέννηση Χριστού, Νιπτήρας). Το ίδιο παρατηρούμε και σε άλλες μη αναφερθείσες παραπάνω παραστάσεις. Έτσι, λοιπόν, στην Προδοσία[3628], η έλευση του Ιούδα από τα αριστερά και πίσω από το Χριστό ακολουθεί παλαιολόγειο πρότυπο, απαντώμενο

[3621] Παλιούρας Α., ό.π., 124, 266, 378, 389, πίν. 314.

[3622] Για τους Καπεσοβίτες ζωγράφους βλ. Κωνστάντιος Δ., Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων, 26 κ.ε..

[3623] Οι τοιχογραφίες του ναού σώζονται σε άριστη κατάσταση, καθώς έχουν πρόσφατα συντηρηθεί.

[3624] Για αναλυτική περιγραφή του εικονογραφικού διάκοσμου του ναού βλ. Ζούμπος Ι., Το μοναστήρι των Δομιανών, 70 κ.ε. Επίσης, βλ. Φλώρου Κ., Παναγία Δομιανίτισσα, 246 κ.ε.

[3625] Σαμπανίκου Ε., Το παρεκκλήσιο, 237 κ.ε., με αναφορά και σε άλλα αντίστοιχης αρχιτεκτονικής μνημεία.

[3626] Τριβυζά Ε. - Στ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 13 κ.ε.

[3627] Φλώρου Κ., ό.π., 246. Για μία πρώτη περιγραφή του εικονογραφικού προγράμματος του μνημείου βλ. Πούλος Π., Παναγία Δεμερλιώτισσα, 28 - 50.

[3628] Φλώρου Κ., ό.π., 248, πίν. 10.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

στη μεταβυζαντινή εποχή κυρίως στο μακεδονικό και βόρειο Βαλκανικό χώρο[3629]. Στην Απόνιψη του Πιλάτου (εικ. 477), η τοποθέτηση του Ρωμαίου στα δεξιά της σκηνής και του Χριστού στα αριστερά ακολουθεί πρότυπο της παράδοσης της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος, ενώ και το συνολικό σχήμα της παράστασης, με την παρουσία των δύο παιδιών, αποτελεί απλοποιημένη εκδοχή προτύπου προερχόμενου από την ίδια πηγή πρόσληψης[3630]. Ο εικονογραφικός τύπος της παραβολής των Δέκα Παρθένων δε διαφέρει από τις αντίστοιχες απεικονίσεις στις Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας, Δοχειαρίου[3631] και Κορώνας[3632], παρά μόνο στην απουσία του περιστύλιου, στοιχείο που επίσης δεν εικονίζεται στις Ι.Μ. Πέτρας[3633] και Βλασίου[3634]. Στην παραβολή του Τελώνη και του Φαρισαίου, η απεικόνιση των δύο προσώπων εκατέρωθεν ναού μόνο μία φορά αποτελεί απλοποιημένη εκδοχή του εικονογραφικού τύπου που απαντά στην πλειοψηφία των μεταβυζαντινών παραστάσεων[3635] και σύμφωνα με τον οποίον οι δύο μορφές αποδίδονται δύο φορές οι κάθε μία. Παρόμοια δε της παράστασής μας ιστορείται η παραβολή στην Ι.Μ. Φιλοθέου και στο Κυριακό της Σκήτης της Αγίας Άννας[3636] και επιπλέον συμφωνεί με την περιγραφή της Ερμηνείας[3637]. Η παραβολή του Υποκριτού ακολουθεί τον εικονογραφικό τύπο του της δυτικής πρόσοψης του καθολικού της Ι.Μ. Ρεντίνας[3638], με τη διαφορά ότι εδώ το επεισόδιο διαδραματίζεται μπροστά σε κτίρια, ενώ και τα ειλητά που κρατούν ο Χριστός και ο Φαρισαίος οδηγούν στη σχεδόν πλήρη ταύτιση της παράστασης με την περιγραφή της Ερμηνείας[3639], όπως άλλωστε συμβαίνει και με την αντίστοιχη σκηνή στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Μάραθο.

Επίσης, ο εικονογραφικός τύπος του μαρτυρίου του αγίου Βίκτωρος, με τον άγιο αναρτημένο από τα πόδια σε ικρίωμα να γδέρνεται από δύο δημίους, έλκει την καταγωγή από την παράδοση της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος, καθώς στην Κρητική σχολή αποδίδεται ο αποκεφαλισμός του[3640]. Το ίδιο παρατηρούμε στην απεικόνιση του μαρτυρίου του αγίου Βικεντίου (εικ. 483). Μάλιστα, η τοποθέτηση του αγίου στο έδαφος και η διάτρηση του σώματός του με πυρακτω-

---

[3629] Ενδεικτικά, στο παλαιό καθολικό της Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου (Georgitsoyianni E., Les peintures murales, 134 κ.ε., πίν. 45), στο Poganovo (Garidis M., La peinture murale, πίν. 126) και στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα Α., Οι ναοί, 101 - 102, πίν. 57α).

[3630] Πρβλ. την παράσταση του ναού της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 65 - 66, πίν. 20. Πρβλ. τις αντίστοιχες σκηνές στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας και στον Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου (Τούρτα Α., ό.π., 105 - 107, πίν. 58β, 59α).

[3631] Millet G., Athos, πίν. 140.1 και 229.1 αντίστοιχα.

[3632] Αδημοσίευτη παράσταση.

[3633] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 254 - 255, πίν. 130.

[3634] Βλ. παραπάνω, σελ. 389.

[3635] Ενδεικτικά, στο καθολικό και την τράπεζα της Ι.Μ. Διονυσίου, στις Ι.Μ. Δοχειαρίου (Millet G., ό.π., πίν. 230.1), Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 206, Βάρδια Σ., Ο κύκλος των Παραβολών, 38, πίν.2), Οσίου Μελετίου (Deliyianni - Doris E., Hosios Meletios, 15) και Πέτρας (Σδρόλια Στ., ό.π., 253 - 254, πίν. 129).

[3636] Τσιγάρας Γ., Οι ζωγράφοι, 104, πίν. 77β.

[3637] Ερμηνεία, 124.

[3638] Βλ. παραπάνω, σελ. 410, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[3639] Ερμηνεία, 126.

[3640] Βλ. παραπάνω, στο ναό της Αγίας Παρασκευής Πετροχωρίου, σελ. 400, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

μένο σίδερο ακολουθεί το πρότυπο της Ι.Μ. Οσίου Μελετίου Κιθαιρώνα[3641], ενώ παραπλήσια αποδίδεται το μαρτύριο των δύο αγίων (Βίκτωρος και Βικεντίου) στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών[3642].

Από τις υπόλοιπες παραστάσεις, ενδιαφέρον παρουσιάζουν δύο σπάνια απαντώμενα θέματα· το θαύμα της Τίμιας Ζώνης[3643] και η εικονογράφηση του ύμνου Άξιον Εστίν. Η πρώτη σκηνή (εικ. 480), άγνωστη στη βυζαντινή τέχνη, απαντά σπάνια στη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Η παλαιότερη απεικόνιση[3644] είναι αυτή της φορητής εικόνας του Εμμανουήλ Τζάνε (β΄ μισό 17ου αι.), της Συλλογής Βελιμέζη, και θεωρείται ο ζωγράφος της ο δημιουργός του τύπου αυτού[3645]. Καθώς το σχήμα της παράστασής μας ακολουθεί με ελαφρές διαφοροποιήσεις (στάση Ζωής, τύπος κτιρίων) το πρότυπο του Τζάνε, οδηγούμαστε στο υπόθεση ότι οι ζωγράφοι είχαν έμμεση γνώση του θέματος μέσω τρίτου, πιθανώς, έργου, άγνωστου σήμερα στην έρευνα[3646].

Η εικονογράφηση του ύμνου Άξιον Εστίν[3647] (εικ. 481, 482) σε τέσσερις πίνακες ακολουθεί πιστά το ρωσικό πρότυπο, όπως αυτό απαντά για πρώτη φορά στον ελλαδικό χώρο στο καθολικό της Ι.Μ. Αγίου Αθανασίου Τσαριτσάνης (1613)[3648] και στον Άγιο Δημήτριο Δομένικου Ελασσόνας (αρχές 17ου αι.)[3649], ενώ οι σκηνές των ναών των Αγίου Γεωργίου Αγιάς (1749) και Αγίου Γεωργίου Λεύκης (μέσα 18ου αι.)[3650] δεν πρέπει να επηρέασαν τους ζωγράφους, καθώς στα μνημεία αυτά η εικονογράφηση του ύμνου αναπτύσσεται σε πέντε πίνακες, αντί των τεσσάρων της παράστασής μας[3651].

Παρά την ύπαρξη δύο ζωγράφων το αποτέλεσμα του τοιχογραφημένου διάκοσμου είναι ενιαίο αισθητικά, στοιχείο που οδηγεί στην πιθανότητα της κοινής τους μαθητείας. Τα κύρια πρόσωπα της κάθε σκηνής προβάλλονται με ιδιαίτερη επιμέλεια και σε μεγαλύτερη κλίμακα από τις υπόλοιπες μορφές από τις οποίες πλαισιώνονται. Τα πρόσωπα είναι ωοειδή και φωτεινά, με ροδαλές παρειές και ίχνη σκιοφωτισμού στην περιφέρεια. Οι κινήσεις, έντονες και εκφραστικές, συνδυάζονται με μία έντονη πτυχολογία στα ενδύματα, που τονίζουν τον όγκο και τη φορά του σώματος. Επίσης, οι πλούσια κοσμημένες ενδυμασίες προσδίδουν, σε συνδυασμό με τα έντονα χρώματα, μία αίσθηση επιτηδευμένης πολυτέλειας. Το αρχιτεκτονικό τοπίο είναι πολύπλοκο και αντανακλά επιδράσεις της δυτικής τέχνης (Ευαγγελισμός, Έγερση Λαζάρου, Εισόδια της Θεοτόκου), στην οποία οφείλεται και η χρήση πλακόστρωτων δαπέδων, τόσο στις συνθέσεις, όσο και στη ζώνη των ολόσωμων αγίων, όπου και συμβάλλει σε μία αίσθηση τρίτης διάστασης. Το φυ-

---

[3641] Delyianni - Doris E., Hosios Meletios, 234 - 235, πίν. 20.

[3642] Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 145 - 146.

[3643] Το θαύμα εορτάζεται στις 31 Αυγούστου. Βλ. χαρακτικό του 19ου αιώνα με θέμα την λιτανεία της Τίμιας Ζώνης στην Κωνσταντινούπολη (Παπαστράτου Ντ., Χάρτινες εικόνες, 577, πίν. 616).

[3644] Το θαύμα ιστορείται και σε φορητή εικόνα του Μουσείου Μπενάκη, η οποία αποδίδεται στον Θεόδωρο Πουλάκη, αλλά με διαφορετικό εικονογραφικό τύπο (Ρηγόπουλος Ι., Θεόδωρος Πουλάκης, 144, πίν. 162, Χατζηδάκη Ν., Συλλογή Βελιμέζη, 282).

[3645] Χατζηδάκη Ν., ό.π., 282 - 285, πίν. 170.

[3646] Σύμφωνα με τη μέχρι σήμερα έρευνα, δε γνωρίζουμε κάποιο τρίτο έργο με ο θέμα αυτό εκτός από το πρωτότυπο της Συλλογής Βελιμέζη και την παράσταση της Ι.Μ. Δομιανών.

[3647] Για την εικονογράφηση του ύμνου βλ. παραπάνω, σελ. 351, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[3648] Σδρόλια Στ., ό.π., 106, υποσ. 43.

[3649] Πασαλή Α., Ναοί, 92 κ.ε.

[3650] Δεριζιώτης Λ., Ο ιερός ναός, πίν. 7 - 11.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

σικό τοπίο αποδίδεται με μία μικρογραφημένη ρεαλιστική διάθεση αποτελούμενο από επάλληλους λοφίσκους γεμάτους πολύχρωμα άνθη και δενδρύλλια, σε κλίμακα, όμως, σαφώς δυσανάλογη των ανθρωπίνων μορφών που κινούνται σε αυτό.

Ωστόσο, παρά τα κοινά αυτά χαρακτηριστικά του διάκοσμου, επιμέρους λεπτομέρειες οδηγούν στο διαχωρισμό του έργου των δύο ζωγράφων. Το έργο του πρώτου εντοπίζεται στο Χριστολογικό κύκλο και στις συνθέσεις του γυναικωνίτη, ενώ του δευτέρου στο Ιερό, στις σχετικές με την Παναγία σκηνές και στους ολόσωμους αγίους του κυρίως ναού[3652]. Ο προσδιορισμός, όμως, του έργου του καθενός είναι προς το παρόν αδύνατος, καθώς ο μόνος τοιχογραφικός διάκοσμος που μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως μέτρο σύγκρισης είναι αυτός του καθολικού της Ι.Μ. Αγίου Αθανασίου Ομβριακής Δομοκού, στον οποίο εργάστηκε μόνο ο Γεώργιος Γεωργίου με συνεργάτη τον Ιωάννη, αλλά η διατήρησή του είναι κακή και δεν έχει μελετηθεί[3653].

Τα στοιχεία αυτά του διάκοσμου της Ι.Μ. Δομιανών απαντούν και σε άλλους δύο ναούς της περιοχής. Στο ναό του **Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Μάραθο (1791)** και στο καθολικό της **Ι.Μ. Προφήτη Ηλία Αγίας Τριάδος Κτημενίων.**

• Στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ Μαράθου (1791) ιστορούνται, εκτός των καθιερωμένων σκηνών Ευχαριστιακού περιεχομένου στο Ιερό, το Δωδεκάορτο, θαύματα του Χριστού, παραβολές, ο Θεομητορικός κύκλος, ο Ακάθιστος Ύμνος, μαρτύρια αγίων και θαύματα των αρχαγγέλων. Μάλιστα, στην απεικόνιση του Χριστολογικού κύκλου, ιδίως στις καμάρες του ναού (εικ. 487), που φέρουν από τέσσερις σκηνές, οι δύο ανήκουν στο Βίο του Χριστού, ενώ οι υπόλοιπες αναφέρονται σε μαρτύρια αγίων συνδυάζοντας κατ'αυτόν τον τρόπο την Καινή Διαθήκη με την ομολογία Πίστης.

Ως προς την εικονογραφική απόδοση των παραστάσεων, οι περισσότερες δε διαφέρουν από τις αντίστοιχες της Ι.Μ. Δομιανών, ενώ οι διαφοροποιούμενες είναι ελάχιστες, όπως, για παράδειγμα, η Κοινωνία των Αποστόλων, η Σταύρωση (εικ. 486), η Κοίμηση της Θεοτόκου αλλά και η απεικόνιση του διακόνου Εύπλου να ετοιμάζει το θυμιατό (εικ. 485). Από τα θέματα που δεν ιστορούνται στην Ι.Μ. Δομιανών, η Φανέρωση του αγιάσματος της Ι.Μ. Δοχειαρίου έλκει την κατάγωγή από την αντίστοιχη σκηνή της τράπεζας της Ι.Μ. Δοχειαρίου, όπου, όμως, αναπτύσσεται σε τρεις πίνακες[3654], ενώ στην παράστασή μας σε δύο επεισόδια ενταγμένα στον ίδιο πίνακα. Επίσης, οι απεικονίσεις της Εύρεσης του Θησαυρού (εικ. 488), η Φιλονικία του αρχαγγέλου Μιχαήλ με το Διάβολο για το σώμα του Μωυσή[3655] (εικ. 488), ο Έλεγχος του Δαυΐδ[3656] (εικ. 488) και η Εμφάνιση του αρχαγγέλου στον Ιησού του Ναυΐ (εικ. 488), έλκουν την καταγωγή από τις αντίστοιχες σκηνές της Ι.Μ. Δοχειαρίου[3657]. Μάλιστα, μόνο η απεικόνιση του Ελέγχου του Δαυΐδ διαφοροποιείται ελαφρά ακολουθώντας, όμως, με πιστότητα την περιγραφή της Ερμηνείας[3658].

[3651] Βλ. παραπάνω, σελ. 351.

[3652] Στο ίδιο συμπέρασμα καταλήγει και η Φλώρου (Παναγία Δομιανίτισσα, 246, 249 - 250).

[3653] Ορλάνδος Α., Σημειώματα, 21 - 22, Τσουκνίδας Γ., Χρόνος εστί, πίν. 1.

[3654] Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 256, πίν. 76 - 77. Η παράσταση δεν αναφέρεται στην Ερμηνεία.

[3655] Ιούδα 9.

[3656] Βασιλειών Β΄, 24.

[3657] Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 258 κ.ε.

[3658] Ερμηνεία, 62 - 63.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά του διάκοσμου δε διαφοροποιούνται από αυτά της Ι.Μ. Δομιανών, μαρτυρώντας μία προσκόλληση των δύο ζωγράφων σε αυτά που έχουν μαθητεύσει χωρίς κάποια διάθεση ανανέωσης ή αποδοχής άλλων προτύπων. Η προταθείσα δε χρονική διαφοροποίηση του διάκοσμου σύμφωνα με την οποία ο χώρος του Ιερού τοιχογραφήθηκε το 1760 ενώ ο υπόλοιπος ναός το 1791[3659], δεν ευσταθεί, καθώς ο διάκοσμος είναι ενιαίος τεχνοτροπικά παρά την προσωπική εργασία και ικανότητα του κάθε ζωγράφου. Μάλιστα, η αναγραφόμενη ημερομηνία στην πρόθεση (1760)[3660] είναι πιθανό να αφορά στην ανέγερση του ναού και όχι στην τοιχογράφησή του, στην οποία αναφέρεται η κτητορική επιγραφή.

Τα ίδια αυτά εικονογραφικά και τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά απαντούν και στο τρίτο μνημείο στην περιοχή, που αποδίδεται στους Γεώργιο Γεωργίου και Γεώργιο Αναγνώστου, στο μικρό δηλαδή, καθολικό της **Ι.Μ. Προφήτη Ηλία Αγίας Τριάδος Κτημενίων**, από τον διάκοσμο του οποίου διατηρείται ένα μικρό μέρος στο ιερό και αποσπασματικά στον κυρίως ναό[3661]. Οι εικονογραφικοί τύποι των παραστάσεων δε διαφέρουν από τα άλλα δύο μνημεία, ενώ αρκετοί είναι πλησιέστεροι του ναού του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Μάραθο, όπως συμπεραίνουμε από τις απεικονίσεις της Λειτουργίας των Αγγέλων (εικ. 495), της Σταύρωσης και της Κοιμήσεως της Θεοτόκου.

Η προσκόλληση αυτή των ζωγράφων σε ένα τρόπο «γραφής» ο οποίος δεν ανανεώνεται παρά μόνο περιστασιακά και αναφορικά με καινούριες συνθέσεις (Θαύμα Τίμιας Ζώνης, θαύματα αρχαγγέλων) παρατηρείται σε όλη την πορεία του έργου τους από το πρώτο γνωστό μνημείο, στην Ι.Μ. Προυσού (1785)[3662] μέχρι και το νεώτερο στην Ι.Μ. Αγίου Αθανασίου Ομβριακής[3663]. Μάλιστα, σε αυτούς θα πρέπει να αποδοθεί και ο ναός των Αγίων Πάντων της Ι.Μ. Προυσού, που τοιχογραφήθηκε το 1805[3664]. Παρά την απουσία μελέτης του διακόσμου του, οι δημοσιευμένες τοιχογραφίες μας οδηγούν σε αυτό το συμπέρασμα καθώς εικονογραφικά και τεχνοτροπικά δε διαφέρουν από τα συμπαραβαλλόμενα Αγραφιώτικα μνημεία.

Το ερώτημα που τίθεται είναι αν οι δύο αυτοί ζωγράφοι είναι μαθητές του Διονυσίου του εκ Φουρνά ή όχι. Η απουσία μελέτης των τοιχογραφιών στο παρεκκλήσιο του κελλίου του Προδρόμου στις Καρυές, παρά τη μερική δημοσίευση μέρους των τοιχογραφιών και ορισμένων φορητών εικόνων[3665], δεν επιτρέπει την εξαγωγή άμεσων και ασφαλών συμπερασμάτων. Από τα δημοσιευμένα, όμως, έργα του Διονυσίου προκύπτει ότι σε αρκετά από αυτά υπάρχει επιρροή της δυτικής

[3659] Ορλάνδος Α., Επιγραφαί, 300, Γιαννίτσαρης Γ. - Βρυνιώτης Ν., Ο ιερός ναός Αγίων Ταξιαρχών, 57.

[3660] Ορλάνδος Α., ό.π.

[3661] Στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης του Ιερού εικονίζεται η Θεοτόκος στον τύπο της Βλαχερνίτισσας και στον υπόλοιπο χώρο Ιεράρχες, η Άκρα Ταπείνωση, ο Ευαγγελισμός, του Αγίου Μανδηλίου, η Λειτουργία των Αγγέλων και η Φιλοξενία του Αβραάμ. Στον κυρίως ναό, στους πλάγιους τοίχους, διατηρούνται η Σταύρωση του Χριστού, η Γέννηση, τα Εισόδια και η Κοίμηση της Θεοτόκου, καθώς και ορισμένοι ολόσωμοι άγιοι όπως οι Δαμιανός, Μηνάς ο Αιγύπτιος, Αναστασία και Παρασκευή.

[3662] Παλιούρας Α., Το Μοναστήρι, 63 κ.ε.

[3663] Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του μνημείου είναι αδημοσίευτος. Προσωπική παρατήρηση.

[3664] Παλιούρας Α., Το Μοναστήρι, 95 κ.ε., πίν. 147 - 149.

[3665] Ξυγγόπουλος Α., Φορηταί εικόναι, 18 κ.ε., Ξυγγόπουλος Α., Σχεδίασμα, 292 κ.ε. Τσιγαρίδας Ε., Άγνωστες φορητές εικόνες, 400 - 401, Τριανταφυλλόπουλος Δ., Πρόοδος και Συντήρηση, 27 κ.ε. Κακαβάς Γ., Το τέμπλο, 183 κ.ε., Παλιούρας Α., Ο των ζωγράφων ελάχιστος Διονύσιος, 35 κ.ε., Μνήμη Διονυσίου Ιερομονάχου, 11 κ.ε.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

τέχνης και του μπαρόκ διάκοσμου, όπως συμβαίνει, σε μεγαλύτερο βαθμό, και με τις τοιχογραφίες της Ι.Μ. Δομιανών. Το μόνο, λοιπόν, μέτρο σύγκρισης αποτελεί η συσχέτιση των εικονογραφικών τύπων των παραστάσεων του μνημείου με την Ερμηνεία. Οι περισσότεροι εικονογραφικοί τύποι των παραστάσεων αντιστοιχούν στις περιγραφές του κειμένου του Διονυσίου. Επιπλέον, αρκετές σκηνές αποδίδονται με σπάνια εικονογραφικά σχήματα, τα οποία, όμως, απαντούν και στο κείμενο του Διονυσίου, όπως, για παράδειγμα, η Κοινωνία των Αποστόλων, η Προσευχή του Χριστού, οι Οίκοι ΙΗ΄ και Κ΄ του Ακαθίστου Ύμνου, καθώς και το μαρτύριο του αγίου Παντελεήμονα. Οι ομοιότητες αυτές μας οδηγούν στην υπόθεση της άμεσης γνώσης της Ερμηνείας εκ μέρους των δύο ζωγράφων. Η μεγάλη, όμως, χρονική απόσταση από τον θάνατο του Διονυσίου (±1746), μέχρι το πρώτο τους γνωστό έργο στο καθολικό της Ι.Μ. Προυσού (1785) απόκλείει κάθε περίπτωση μαθητείας κοντά στο Διονύσιο αλλά όχι και στο περιβάλλον του, αν μάλιστα ληφθεί υπόψην ότι η ζωγραφική των δύο παρεκκλησίων της Ι.Μ. Ρεντίνας μπορεί να τοποθετηθεί στο ενδιάμεσο μιας καλλιτεχνικής πορείας ανάμεσα στο έργο του Διονυσίου και αυτό των Γεώργιου Γεωργίου και Γεώργιου Αναγνώστου.

Στο <u>νάρθηκα της Ι.Μ. Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Βραγκιανών</u> υπάρχει ο νεότερος τοιχογραφικός διάκοσμος του 18ου αιώνα στην περιοχή των Αγράφων (1797). Το εικονογραφικό πρόγραμμα αναπτύσσεται στις τρεις πλευρές του νάρθηκα εκτός της ανατολικής, στην οποία εικονίζεται η Δευτέρα Παρουσία, που ανήκει χρονολογικά στην αγιογράφηση του 1645[3666]. Η κατώτερη ζώνη καταλαμβάνεται από τις ολόσωμες μορφές αγίων, όπως οι Θεοδόσιος ο Κοινοβιάρχης, Εφραίμ ο Σύρος, Βαρβάρα και Αικατερίνη. Στη δεύτερη ζώνη, μέσα σε μετάλλια εικονίζονται μάρτυρες μεταξύ των οποίων και οι τοπικοί νεομάρτυρες Μιχαήλ εκ Γρανίτσης και Νικόλαος ο εν Βουναίνοις. Τέλος, στην τρίτη ζώνη, στο δυτικό τοίχο απεικονίζεται η Δημιουργία του Κόσμου, ενώ στους πλάγιους έξι συνολικά Μαρτύρια αγίων, από τα οποία αναγνωρίζονται δύο τουλάχιστον σκηνές του Βίου της αγίας Παρασκευής, ενώ τα υπόλοιπα είναι δύσκολο να ταυτιστούν καθώς είναι κατεστραμμένα κατά τα 2/5 λόγω παλαιότερης πτώσης της οροφής.

Η άσχημη διατήρηση των τοιχογραφιών δεν επιτρέπει την εξαγωγή συμπερασμάτων ως προς τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά του έργου των δύο ζωγράφων αλλά ούτε και τον διαχωρισμό αυτών. Για πρώτη, εδώ, φορά στην περιοχή των Αγράφων εικονογραφείται η <u>Ιστορία του Αδάμ και της Εύας</u>. Στην πρώτη σκηνή[3667] ο Θεός δημιουργεί τον Αδάμ, στη δεύτερη την Εύα η οποία αναδύεται από το πλευρό του πρωτοπλάστου, στην επόμενη εικονίζεται ο Πειρασμός, ακολουθεί η Ονοματοδοσία των ζώων από τον Αδάμ, στην πέμπτη σκηνή εικονίζεται η Επιτίμηση των Πρωτοπλάστων και στην έκτη, η εκδίωξή τους από τον Παράδεισο. Και τα έξι επεισόδια διαδραματίζονται σε παραδείσιο τοπίο με λευκό φόντο. Παρά το γεγονός της μη δημοσίευσης αρκετών μεταβυζαντινών εικονογραφικών κύκλων με το συγκεκριμένο θέμα[3668] φαίνεται ότι υπάρχει μία

[3666] Η Σδρόλια (Ι.Μ. Πέτρας, 45) δεν περιλαμβάνει την διακόσμηση του ανατολικού τοίχου του νάρθηκα στην μελέτη της για τη ζωγραφική του 17ου αιώνα στην περιοχή των Αγράφων. Όμως, μία προσεκτική εξέταση δείχνει όχι μόνο τη διαφορά επιπέδου των δύο στρωμάτων της ζωγραφικής αλλά και την σύνδεση της παράστασης της Δευτέρας Παρουσίας με τη ζωγραφική του καθολικού (1645).

[3667] Για την εικονογραφία του θέματος βλ. Παπαευσταθίου Α., Κύκλος Γένεσης, 239 κ.ε., με παλαιότερη βιβλιογραφία.

[3668] Παπαευσταθίου Α., Κύκλος Γένεσης, 259 - 260, με σχετικό κατάλογο παραστάσεων. Σε αυτόν θα πρέπει να προστεθεί και ο κύκλος του ναού της Γεννήσεως του Χριστού στο Arbanassi (Praschkov L., Arbanassi, πίν. 106), στον Ά-

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

σχετική παγίωση των εικονογραφικών τύπων, με εξαίρεση τα έργα που επηρεάζονται από την φλαμανδική τέχνη[3669]. Κύριο δε χαρακτηριστικό αποτελεί η σχηματοποίηση των σωμάτων των δύο Πρωτοπλάστων, η λιτότητα αλλά και η φωτεινότητα του παραδείσιου τοπίου. Θα πρέπει ωστόσο να αναφερθεί μία διαφοροποίηση η οποία εντοπίζεται στο διαχωρισμό των σκηνών με πορφυρή ταινία, πρακτική μη απαντώμενη συχνά σε άλλες παραστάσεις του θέματος, ενώ παρόμοιο τρόπο θα συναντήσουμε στον Άγιο Νικόλαο της Γούρνας Βέροιας[3670].

Από τις σκηνές των μαρτυρίων, στο βόρειο τοίχο αναγνωρίζονται τρεις παραστάσεις σχετικές με τον Βίο της αγίας Παρασκευής[3671]: η αγία μπροστά στον αυτοκράτορα, η αγία φονεύει τον δράκοντα και ο αποκεφαλισμός της. Παρά το γεγονός της χρονολόγησης της συγκεκριμένης εικονογράφησης στα τέλη του 18ου αιώνα, οι λιτοί εικονογραφικοί τύποι των τριών σκηνών έλκουν την καταγωγή από παρόμοιες συνθέσεις εντοίχιων έργων και φορητών εικόνων[3672], οι οποίες δεν επηρεάζονται από δυτικά ή δυτικότροπα έργα του 18ου αιώνα, όπως παρατηρούμε σε αρκετές απεικονίσεις του Βίου της αγίας[3673].

Ως προς τα διακρινόμενα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά της ζωγραφικής του νάρθηκα, η απόδοση των γυμνών μελών και ιδιαίτερα του προσώπου φέρει έντονη γραμμικότητα, απουσία φωτοσκιάσεων αλλά και κοινούς προσωπογραφικούς τύπους στις ολόσωμες μορφές, με αποτέλεσμα τα περισσότερα πρόσωπα να μοιάζουν μεταξύ τους. Τα σώματα είναι κοντόχοντρα στις συνθέσεις, ενώ στις ολόσωμες μορφές παρουσιάζεται μία δυσαναλογία μεταξύ κορμού και κεφαλής. Η όποια αίσθηση κίνησης ή προβολής του σώματος εξουδετερώνεται κάτω από τις απλές πτυχώσεις των ενδυμάτων. Η μόνη δε διακοσμητική διάθεση επιδεικνύεται στις ενδυμασίες των αγίων Κυριακής, Βαρβάρας και Αικατερίνης καθώς, επίσης, και στα άνθινα μοτίβα που περιβάλλουν τα μετάλλια της μεσαίας ζώνης. Οι παρατηρήσεις αυτές οδηγούν σε εμπειροτεχνίτες ζωγράφους, οι οποίοι κινούνται σε τοπικό επίπεδο, όπου και πιθανώς έχουν μαθητεύσει.

Στην περιοχή, εκτός του καθολικού της Ι.Μ. Δρακότρυπας υπάρχουν άλλα δύο μνημεία των οποίων ο τοιχογραφικός διάκοσμος εντάσσεται στο Εργαστήριο της Αγιάς. Πρόκειται για το προγενέστερο καθολικό της Ι.Μ. Σπηλιάς και το καθολικό της Ι.Μ. Αγίου Αθανασίου Δροσάτου (1737).

γιο Δημήτριο Δομένιου Ελασσόνας (αρχές 17ου αι.) (Πασαλή Α., Ναοί, 98 κ.ε., εικ. 64), στον Άγιο Νικόλαο της Γούρνας Βέροιας (Τσιλιπάκου Α., Μνημειακή ζωγραφική, 209 - 211, πίν. 127α - 128α, με αναφορά και σε άλλα μνημεία), στον Άγιο Παντελεήμονα Τσαριτσάνης Ελασσόνας (1714) (Κουκιάρης Σ., Αγία Παρασκευή, πίν. 50 - 51) και στην Ι.Μ. Ξηροποτάμου (Τσιγάρας Γ., Οι ζωγράφοι, 242 κ.ε.).

[3669] Πρβλ. τις σκηνές στον μικρογραφημένο κώδικα του Κλόντζα (Παλιούρας Α., Ο ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας, 160 κ.ε., πίν. 1 - 3), σε φορητή εικόνα του Επί Σοι Χαίρει του Πουλάκη και σε χαρακτικά του Sadeler (Ρηγόπουλος Ι., Θεόδωρος Πουλάκης, πίν. 38 - 41).

[3670] Τσιλιπάκου Α., Η μνημειακή ζωγραφική, 209 - 211, πίν. 127α - 128α.

[3671] Για την εικονογράφηση του Βίου της αγίας Παρασκευής βλ. Κουκιάρης Σ., ό.π., 21 κ.ε.

[3672] Κουκιάρης Σ., ό.π., 42 κ.ε., Χατζηδάκη Ν., Συλλογή Βελιμέζη, 174 κ.ε.

[3673] Πρβλ. τις παραστάσεις στην Αγία Παρασκευή Ανθούσας Καλαμπάκας (1736), στην Αγία Παρασκευή Μαρκόπουλου Αττικής (1751) και σε επένδυση φορητής εικόνας, σήμερα στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (1784) (Κουκιάρης Σ., ό.π., πίν. 52 - 53, 27 - 29 και 54 αντίστοιχα).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Η τοιχογράφηση του **νέου καθολικού της Ι.Μ. Σπηλιάς** δεν είναι γνωστό πότε έγινε, καθώς η κτητορική επιγραφή έχει απολεπισθεί. Το μόνο στοιχείο είναι η ανέγερση του ναού στα 1736 και η χρονολόγηση των δεσποτικών εικόνων, επίσης, στα 1736-7[3674].

Στο ιδιαίτερα πλούσιο πρόγραμμα του τρούλλου εικονίζονται σε ζώνες, ο σήμερα κατεστραμμένος Παντοκράτορας, η Ετοιμασία του Θρόνου, ολόσωμες μορφές Προφητών, Απόστολοι σε μετάλλια και η Λειτουργία των Αγγέλων. Στην τελευταία ζώνη, μέσα σε μετάλλια παριστάνονται δεκαπέντε συνολικά προσχισματικοί Πάπες. Στο φουρνικό του Ιερού εικονίζεται ο Παλαιός των Ημερών να περιβάλλεται από Αρχαγγέλους και Προφήτες, ενώ στα σφαιρικά τρίγωνα ιστορούνται σκηνές της Παλαιάς Διαθήκης. Επίσης, στο φουρνικό της δυτικής κεραίας του σταυρού ιστορείται η Neopalimaja Cupina, η ρωσική δηλαδή εικονογραφική εκδοχή της Καιόμενης Βάτου.

Στο Ιερό, πλην των καθιερωμένων σκηνών με Ευχαριστιακό περιεχόμενο, απεικονίζονται τα μαρτύρια των Αποστόλων, Οίκοι του Ακαθίστου Ύμνου και σκηνές της Παλαιάς Διαθήκης, όπως η Θυσία του Αβραάμ.

Στον κυρίως ναό, ιστορούνται το Δωδεκάορτο, σκηνές από τα Πάθη και τα μετά την Ανάσταση γεγονότα, από τη Διδασκαλία και τα θαύματα του Χριστού, ο Βίος της Θεοτόκου και του Προδρόμου, ο Ακάθιστος Ύμνος και θαύματα των Αρχαγγέλων. Η τοιχογράφηση του κυρίως ναού συμπληρώνεται με ικανό αριθμό μεμονωμένων αγίων, ολόσωμων και σε μετάλλια. Τέλος, στον ανατολικό τοίχο του εξωνάρθηκα απεικονίζεται η Παναγία ως Ζωοδόχος Πηγή και εκατέρωθεν αυτής σκηνές από την Αποκάλυψη του Ιωάννη.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα ακολουθεί μεν τα καθιερωμένα για ναούς παρόμοιας αρχιτεκτονικής, αλλά παρουσιάζει ορισμένες ιδιομορφίες, με κύρια το πρόγραμμα του τρούλλου όπου εικονίζονται η Ετοιμασία του Θρόνου (εικ. 500) και δεκαπέντε προσχισμακοί Πάπες (εικ. 499). Πρόκειται για ένα πρόγραμμα που δεν απαντά σε ναούς της μεταβυζαντινής περιόδου στον Ελλαδικό χώρο, παρά μόνο σε ορισμένους της Ρουμανίας[3675], από όπου πιθανώς επηρεάστηκε ο ζωγράφος μας, ενώ την ίδια περίοδο η απεικόνιση της Ετοιμασίας του Θρόνου σε τρούλλο απαντά στις Ι.Μ. Κεχρέας Σκιάθου[3676] και Δροσάτου Αγράφων. Άλλωστε και άλλα στοιχεία του διάκοσμου, όπως η παράσταση της Neopalimaja Cupina[3677] (εικ. 506), μας οδηγούν στην υπόθεση της άμεσης γνώσης του ζωγράφου αρκετών Ρουμανικών και γενικότερα Σλαβικών εικονογραφικών θεμάτων.

Από τις ήδη αναφερθείσες παραστάσεις προκύπτει μία ποικιλία εικονογραφικών επιρροών κυρίως από τη ζωγραφική του Βορειοδυτικού Ελλαδικού χώρου (Επιστροφή τριάκοντα αργυρίων, Σταύρωση) (εικ. 503), από την παράδοση της Κρητικής Σχολής (Λειτουργία Αγγελων) (εικ. 499), από τη ζωγραφική του Ρουμανικού χώρου (Πάπες, Neopalimaja Cupina) (εικ. 499, 506), από χαρακτικά (παραβολή Άφρονος Πλουσίου) αλλά και τη δυτική τέχνη (Θυσία Αβραάμ, Ανάσταση, Ανάληψη)· στοιχεία που δεν απομακρύνονται από το πλαίσιο μέσα στο οποίο κινούνται οι ζωγράφοι του Εργαστηρίου της Αγιάς.

[3674] Οι δεσποτικές εικόνες δεν έχουν μελετηθεί. Για τις επιγραφές τους βλ. παραπάνω, σελ. 45.

[3675] Πρβλ. τις παραστάσεις στις Μονές Cepturoaia (1529), Gura - Motrului (1653/1832), Surpatele (1701) και Govora (1711) (Stefanescu I., Valachie, πίν. 30, 86.1, 63 και 33.2 αντίστοιχα).

[3676] Παπαζήσης Τρ., Τοιχογραφίες, 6.

[3677] Για την παράσταση βλ. παραπάνω, σελ. 223.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Η παρουσίαση ορισμένων ακόμη παραστάσεων του διάκοσμου επιβεβαιώνει τον εκλεκτισμό του ζωγράφου μας. Στην Προδοσία, η απεικόνιση του Ιούδα να έρχεται πίσω από τον Χριστό απαντά στο παλαιό καθολικό της Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου[3678] και στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας[3679]. Ο εικονογραφικός τύπος της Κρίσης των Αρχιερέων έλκει την καταγωγή από την παράδοση της αντίστοιχης παράστασης της Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών[3680], όπως άλλωστε συμβαίνει και με την Κρίση του Πιλάτου[3681]. Αντίθετα, ο Εμπαιγμός, με τον Χριστό γονατιστό και περιβαλλόμενο από τον όχλο ακολουθεί δυτικό πρότυπο[3682], όπως αυτό παραπλήσια αποδίδεται σε εικόνα του Επί Σοι Χαίρει του Πουλάκη[3683].

Η μοναδική στην περιοχή απεικόνιση των μαρτυρίων των Αποστόλων στηρίζεται σε πρότυπα απαντώμενα κυρίως στο βορειοδυτικό και μακεδονικό ελληνικό χώρο. Ο απόστολος Φίλιππος εικονίζεται αναρτημένος ανάποδα σε δέντρο ακολουθώντας πρότυπο αντίστοιχο αυτού του Αγίου Νικολάου της αρχόντισσας Θεολογίνας Καστοριάς[3684]. Η απεικόνιση ενός αδιάγνωστου αποστόλου δεμένου σε δέντρο και μαστιγούμενου μάς οδηγεί στην υπόθεση ότι ίσως πρόκειται για το μαρτύριο του Βαρθολομαίου, ο οποίος εικονίζεται μεν συνήθως σταυρωμένος αλλά στο Mateic αποδίδεται δεμένος σε δύο δέντρα[3685]. Ο απόστολος Ανδρέας εικονίζεται σταυρωμένος επάνω σε δέντρο, ενώ ένας δήμιος του καρφώνει τα πόδια και άλλοι δύο παρακολουθούν. Ο εικονογραφικός τύπος της παράστασης έλκει την καταγωγή από τις αντίστοιχες σκηνές των Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου[3686] και Βαρλαάμ[3687], καθώς και του ναού του Αγίου Νικολάου της αρχόντισσας Θεολογίνας Καστοριάς[3688]. Η απεικόνιση του επόμενου μαρτυρίου, όπου εικονίζεται το ακέφαλο σώμα ενός αποστόλου πεσμένο στο έδαφος σε συνδυασμό με τα τη λέξη «παύλου» της μη σωζόμενης επιγραφής, μας οδηγεί στην ιστόρηση του μαρτυρίου του αποστόλου Παύλου. Ο εικονογραφικός τύπος της σκηνής απαντάται ήδη στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών[3689], ενώ με μικρές διαφοροποιήσεις, κυρίως στον αριθμό των προσώπων, στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας Καστοριάς[3690], στη Μεταμόρφωση και στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς[3691]. Με τον ίδιο, όμως, εικονογραφικό τύπο αποδίδεται το μαρτύριο του αποστόλου Ιακώβου σύμφωνα με πρότυπο παρόμοιο

[3678] Georgitsoyianni E., Les peintures murales, 134 κ.ε., πίν. 45.

[3679] Τούρτα Α., Οι ναοί, 101 - 102, πίν. 57α, όπου και άλλα παραδείγματα.

[3680] Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Μονή Φιλανθρωπηνών, 76 - 77, πίν. 9α. Πρβλ. τις παραστάσεις στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou - Makri A., Les peintures, 66 - 68, πίν. 21a) και στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα Α., ό.π., 102 - 103, πίν. 57β)

[3681] Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., ό.π., 78 - 79, πίν. 9β, 52.

[3682] Πρβλ. την σκηνή στον Άγιο Νικόλαο στα Τριάντα Ρόδου (Κόλλιας Η., Η Διαπόμπευση του Χριστού, 244 κ.ε., πίν. ΙΒ΄) και σε χαρακτικό του Sadeler (Ρηγόπουλος Ι., Θεόδωρος Πουλάκης, πίν. 60).

[3683] Ρηγόπουλος Ι., ό.π., 32, πίν. 52.

[3684] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 154 - 15, πίν. 72β.

[3685] Millet - Velmans, Yougoslavie IV, πίν. 38, εικ. 77.

[3686] Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., Το Μεγάλο Μετέωρο, εικ. σελ. 173.

[3687] Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 286 κ.ε., πίν. 166, 167.

[3688] Παϊσίδου Μ., ό.π., 152, πίν. 70γ.

[3689] Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 297.

[3690] Παϊσίδου Μ., ό.π., 151 - 152, πίν. 71α.

[3691] Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, 127, πίν. 2 και 77, πίν. 18 αντίστοιχα.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

αυτού του ναού των Εισοδίων της Θεοτόκου Τσιατσαπά Καστοριάς[3692]. Η Κοίμηση του Ευαγγελιστή Λουκά υπονοείται με μία κλειστή σαρκοφάγο και δύο μορφές μπροστά από αυτήν. Πρόκειται για έναν εικονογραφικό τύπο που διαφοροποιείται από άλλες γνωστές παραστάσεις, οι οποίες, παρά τις μεταξύ τους διαφορές, αποδίδουν την Κοίμηση του αποστόλου βασιζόμενες στα πρότυπα Κοιμήσεως άλλων αγίων[3693]. Ο απόστολος Ματθαίος (εικ. 508) εικονίζεται γονατιστός εντός πυράς, στραμμένος στα δεξιά και περιβαλλόμενος από δύο δημίους που αναμοχλεύουν τη φωτιά, σύμφωνα με εικονογραφικό τύπο που αποτελεί παραλλαγή αυτού των Αγίων Αποστόλων Αγιάς[3694]. Στο μαρτύριο του αποστόλου Θωμά (εικ. 508), ο άγιος βρίσκεται πεσμένος στο έδαφος, ενώ τρεις στρατιώτες τον λογχίζουν. Η απεικόνιση της σκηνής έλκει την καταγωγή από αντίστοιχες παραστάσεις στο Pec[3695] και στις Ι.Μ. Βαρλαάμ[3696] και Γαλατάκη[3697]. Ο Σίμωνας εικονίζεται επάνω στο σταυρό και περιβάλλεται από δύο δημίους, εκ των οποίων ο ένας τον μαστιγώνει. Ο εικονογραφικός τύπος της σπάνιας αυτής παράστασης απαντάται προηγουμένως στην Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών[3698] και στον Άγιο Νικόλαο της Αρχόντισσας Θεολογίνας Καστοριάς[3699]. Ο ευαγγελιστής Μάρκος (εικ. 509) αποδίδεται συρόμενος στο έδαφος από ίππο που μαστιγώνεται από ένα δήμιο. Πρόκειται για έναν εικονογραφικό τύπο που διαφοροποιείται από άλλες γνωστές παραστάσεις ως προς την ύπαρξη του ίππου, καθώς σε αυτές ο Μάρκος σύρεται από δημίους. Η ομοιότητα του σχήματος της παράστασης με μαρτύρια άλλων αγίων, όπως του Νίκωνος στην Ι.Μ. Δυσίκου[3700], μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο ζωγράφος άντλησε το πρότυπό του από κάποιο αντίστοιχο μαρτύριο. Η απεικόνιση της Μετάστασης του ευαγγελιστή Ιωάννη (εικ. 509), με την ομάδα των αποστόλων να σκάβει στον τάφο και την Ανάληψη του ευαγγελιστή εντός δόξας που κρατούν άγγελοι, αποτελεί παραλλαγή του εικονογραφικού τύπου που απαντάται στη Gracanica[3701], στο παρεκκλήσιο της Μαυριώτισσας Καστοριάς[3702] και στο ναό της Μεταμορφώσεως στην Αγιά[3703]. Η διαφοροποίηση αυτή εντοπίζεται στην απεικόνιση των αποστόλων που σκάβουν τον τάφο του αγίου, εικονογραφικό στοιχείο που δεν εντοπίζεται στα παραπάνω έργα ούτε και στο σχήμα που ακολουθείται από τους ζωγράφους της Κρητικής Σχολής[3704], αλλά αναφέρεται στην

[3692] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 153, πίν. 71β.

[3693] Στο ναό των Εισοδίων του «Τσιατσαπά» Καστοριάς (Παϊσίδου Μ., ό.π., 150, πίν. 70α), στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς (Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, πίν. 16) και στην Ι.Μ. Φιλοθέου (Τσιγάρας Γ., Οι ζωγράφοι, 168 - 169).

[3694] Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., ό.π., πίν. 16.

[3695] Mijovic P., Menologe, 363, σχ. 66 (A - A).

[3696] Χατζούλη Γ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 196 κ.ε., πίν. 151.1.

[3697] Λιάπης Ι., Μεσαιωνικά μνημεία, πίν. 39β, Kanari Tr., Les peintures, 65, πίν. 3α, 18α.

[3698] Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 303.

[3699] Παϊσίδου Μ., ό.π., 154, πίν. 72β.

[3700] Αδημοσίευτη παράσταση.

[3701] Mijovic P., Menologe, 289, σχ. 18 (B - B).

[3702] Γούναρης Γ, Μαυριώτισσα, 60 - 61, πίν. 29β.

[3703] Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, 127, πίν.2.

[3704] Ενδεικτικά, στην τράπεζα της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας (Millet G., Athos, πίν. 142.2) και στις Ι.Μ. Δοχειαρίου (Ό.π., 240.2) και Δουσίκου (αδημοσίευτη παράσταση). Επίσης, στον Όσιο Λουκά (Deliyianni - Doris H., Hosios Meletios, 202 - 203, πίν. 7).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

περιγραφή της Ερμηνείας[3705]. Στο μαρτύριο του Πέτρου, ο απόστολος αποδίδεται προσηλωμένος σε ανάποδο σταυρό, ενώ δύο δήμιοι του καρφώνουν τα χέρια. Η απεικόνιση δύο δημίων συνδέει την παράστασή μας με αυτήν του Αγίου Νικολάου της Αρχόντισσας Θεολογίνας Καστοριάς[3706] και της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Αγιάς[3707].

Από την απεικόνιση των θαυμάτων των αρχαγγέλων διατηρούνται σε καλή κατάσταση μόνο δύο παραστάσεις· ο Έλεγχος του Δαυίδ και ο Έλεγχος του μάντη Βαλαάμ. Στην πρώτη σκηνή, η απεικόνιση του γονατιστού βασιλιά μπροστά στον αρχάγγελο, η παρουσία των νεκρών Ιουδαίων και η φωτιά της θυσίας με τις προσφορές πίσω του δε διαφοροποιούνται από την περιγραφή της Ερμηνείας[3708], ενώ στην τράπεζα της Ι.Μ. Δοχειαρίου (1700) αποδίδεται άλλη χρονική στιγμή του επεισοδίου, με παραπλήσιο πάντως εικονογραφικό τύπο[3709]. Στον Έλεγχο του μάντη Βαλαάμ (εικ. 510), η απόδοση του έφιππου μάντη και του πεζού αρχαγγέλου, που απειλητικός στέκεται απέναντί του, ακολουθεί τη συνοπτική απεικόνιση του θέματος[3710], όπως αυτή απαντά στη βυζαντινή εποχή σε εικονογραφικούς κύκλους των αρχαγγέλων [3711], ενώ στη μεταβυζαντινή, κυρίως στη Ρίζα του Ιεσσαί[3712] και σε χαρακτικά[3713]. Παραπλήσια, επίσης, περιγράφεται και στην Ερμηνεία[3714].

Από την ιστόρηση του Βίου του Προδρόμου ενδιαφέρον παρουσιάζει η σκηνή του Ελέγχου του Ηρώδη, όπου η απεικόνιση του Ιουδαίου άρχοντα ένθρονου σε βάθρο και η συνολική απόδοση του επεισοδίου έλκει την καταγωγή από αντίστοιχη σκηνή φορητής εικόνας του Πουλάκη[3715], ενώ παραπλήσια αποδίδεται και στη φορητή εικόνα του Διονυσίου του εκ Φουρνά[3716]. Επίσης, στο Συμπόσιο του Ηρώδη (εικ. 505), η διάταξη των μορφών, ο μπαρόκ διάκοσμος, τα περίτεχνα καθίσματα και οι μουσικοί, έλκουν την καταγωγή από αντίστοιχη φορητή εικόνα του Βίκτωρα (17ος αι.)[3717], ενώ πολλές είναι οι ομοιότητες με σκηνές συμποσίου σε διάφορες μεταβυζαντινές φορητές εικόνες με έντονες τις δυτικές επιρροές[3718]. Στην ίδια πηγή πρόσληψης θα πρέπει να αποδοθεί και η απεικόνιση του Χριστού να φέρει σταυρό, ενώ από το σώμα Του τρέχει αίμα σε δισκοπότηρο. Πρόκειται για μία εικονογραφική παραλλαγή της Αλληγορίας της Θείας Μεταλή-

---

[3705] Ερμηνεία, 193.

[3706] Παϊσίδου Μ., Καστοριά, 151, πίν. 71α.

[3707] Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, 127, πίν.2.

[3708] Ερμηνεία, 63. Από την παράστασή μας παραλείπεται ο προφήτης Γάδ, ο οποίος, σύμφωνα με το κείμενο του Διονυσίου, παρεμβάλλεται μεταξύ του αρχαγγέλου και του Δαυίδ.

[3709] Ταβλάκης Ι., Το εικονογραφικό πρόγραμμα, 259, πίν. 79.

[3710] Στην τράπεζα της Ι.Μ. Δοχειαρίου ο Βαλαάμ αποδίδεται σε τρεις συνεχόμενες διαφορετικές θέσεις μπροστά στον αρχάγγελο ακολουθώντας πιστά το κείμενο (Αριθμοί 22, 21 - 35) (Ταβλάκης Ι., ό.π., 257 - 258, πίν. 78).

[3711] Κουκιάρης Σ., Τα θαύματα, 124 κ.ε., με σχετικά παραδείγματα της βυζαντινής περιόδου.

[3712] Ενδεικτικά, στην τράπεζα της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας, στο καθολικό της Ι.Μ. Δοχειαρίου (Millet G., Athos, πίν. 151.3 και 249.1 αντίστοιχα) και στο ναό της Γεννήσεως του Χριστού στο Arbanassi.

[3713] Πρβλ. Σερβικό χαρακτικό του 1760 (Davidov D., Srpska Grafica, πίν. 257).

[3714] Ερμηνεία, 58.

[3715] Ρηγόπουλος Ι., Θεόδωρος Πουλάκης, πίν. 102.

[3716] Μνήμη Διονυσίου Ιερομονάχου, 31, εικ. σελ. 28.

[3717] Κονόμος Ντ., Ζάκυνθος, πίν. 37, Μυλωνά Ζ., Μουσείο Ζακύνθου, 70 - 72, εικ. σελ. 70.

[3718] Βλ., για παράδειγμα, την φορητή εικόνα του αγίου Αλεξίου του ανθρώπου του θεού (τέλη 17ου αι.), έργο του Στέφανου Τζανκαρόλα (Βοκοτόπουλος Π., Εικόνες της Κέρκυρας, 160, πίν. 62).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ψεως (εικ. 502), όπως αυτή αποδόθηκε από το Δαμασκηνό (β΄ μισό 16ου αι.)[3719], για να διαδοθεί στη συνέχεια μέσω φορητών εικόνων[3720]. Η παραλλαγή συνίσταται στην αυτόνομη απεικόνιση του κεντρικού θέματος με το Χριστό, χωρίς τα δευτερεύοντα στοιχεία του προτύπου. Παρόμοιο δε εικονογραφικό τύπο συναντούμε τόσο σε φορητές εικόνες[3721], όσο και σε χαρακτικά[3722]. Επίσης, από έργα επηρεασμένα από τη δυτική τέχνη[3723] έλκουν την καταγωγή και οι δύο άγγελοι που πλαισιώνουν την απολεπισμένη σήμερα κτητορική επιγραφή.

Στην εικονογράφηση της Αποκάλυψης του Ιωάννη, οι έξι σωζόμενες σκηνές, παρά την επικάλυψή τους με αιθάλη, επιτρέπουν την εξαγωγή συμπερασμάτων ως προς τα πρότυπά τους. Έτσι λοιπόν το Γ΄ κεφάλαιο εικονίζεται σύμφωνα με τις μικρογραφίες του χειρογράφου της Αποκαλύψεως, σήμερα σε ιδιωτική Συλλογή των Αθηνών (τέλη 17ου - αρχές 18ου αι.)[3724]. Αντίθετα, το Δ΄ κεφάλαιο (άνοιγμα πέμπτης σφραγίδας) (εικ. 511)ιστορείται σύμφωνα με την απόδοσή του στις Ι.Μ. Διονυσίου και Δοχειαρίου[3725]. Στην ίδια πηγή πρόσληψης θα πρέπει να αποδοθεί και η ιστόρηση του Ι΄ κεφαλαίου (παράδοση του βιβλίου στον Ιωάννη)[3726], του Κ΄ κεφαλαίου (Αλυσόδεση Σατανά)[3727] και του ΚΑ΄ με τη Νέα Ιερουσαλήμ και τους τρεις αγγέλους μπροστά από αυτήν[3728]. Οι παρατηρήσεις αυτές οδηγούν στο να θεωρήσουμε ότι ο άγνωστος ζωγράφος είχε έμμεση γνώση των τοιχογραφιών των Ι.Μ. Διονυσίου και Δοχειαρίου, πιθανώς μέσω κάποιου άλλου τοιχογραφημένου συνόλου, γεγονός που δικαιολογεί τόσο τις ομοιότητες, όσο και τις επιμέρους διαφορές στις απεικονίσεις των κεφαλαίων της Αποκάλυψης, με εξαίρεση την πρώτη παράσταση που ακολουθεί άλλη εικονογραφική παράδοση.

Η απόδοση των ολόσωμων αγίων δε διαφοροποιείται από τις αντίστοιχες μορφές της Ι.Μ. Δρακότρυπας, με μόνη διαφορά την απεικόνιση και αγίων γυναικών, οι οποίες παντελώς παραλείπονται στη Δρακότρυπα. Από τις αγίες αυτές ξεχωρίζει η αγία Αικατερίνη (εικ. 513) που εικονίζεται με πολυτελή ενδυμασία και κρατώντας τροχό. Πρόκειται για έναν όχι συχνό εικονογρα-

---

[3719] Βοκοτόπουλος Π., Εικόνες της Κέρκυρας, 59 - 61, πίν. 40, με σχετική βιβλιογραφία. Πρβλ. παραπλήσιο χαρακτικό του Sadeler (Ρηγόπουλος Ι., Θεόδωρος Πουλάκης, πίν. 122).

[3720] Πρβλ. την φορητή εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών (17ος αι.) (Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Εικόνες, 228, εικ. σελ. 229).

[3721] Ενδεικτικά, στη Συλλογή Τσακύρογλου (τέλη 17ου - αρχές 18ου αι.) (Καρακατσάνη Α., Εικόνες, 125, πίν. 179).

[3722] Χαρακτηριστικό είναι τα χαρακτικά του Tomas Mesmer (1741) και του Zeferovic (1750) (Davidof D., Srpska Grafica, πίν. 189 και 59 αντίστοιχα).

[3723] Πρβλ. αντίστοιχες απεικονίσεις αγγέλων στην φορητή εικόνα των αγίων Σεργίου, Βάκχου και Ιουστίνας, του Δαμασκηνού (μετά το 1571) (Βοκοτόπουλος Π., ό.π., 48 κ.ε., πίν. 26) και, με παραπλήσιο τύπο, στις αποτειχισμένες σήμερα τοιχογραφίες του ναού της Αγίας Άννας Ζακύνθου (αρχές 18ου αι.) (Μυλωνά Ζ., Μουσείο Ζακύνθου, 192, εικ. σελ. 192 - 193).

[3724] Ξυγγόπουλος Α. Φύλλα Αποκαλύψεως, 183 κ.ε., πίν. 58 - 59.

[3725] Huber P., Η Αποκάλυψη,126 - 127, πίν. 125, 129.

[3726] Ό.π. 16- 165, πίν. 161, 165. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι στην παράστασή μας ο ευαγγελιστής εικονίζεται καθιστός και όχι γονατιστός ή όρθιος όπως στις δύο Αθωνίτικες μονές, ενώ και ο άγγελος διαφοροποιείται, καθώς δεν φέρει πόδια «ως στύλους πυρός». Παρά, όμως, τις εικονογραφικές αυτές διαφοροποιήσεις το συνολικό εικονογραφικό σχήμα της παράστασης μπορεί να θεωρηθεί ως μη πιστή αντιγραφή του προτύπου των δύο αυτών αθωνίτικων έργων.

[3727] Huber P., ό.π., 230 - 231, πίν. 231, 235.

[3728] Ό.π., 238 - 239, πίν. 237, 241.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

φικό τύπο που δημιουργήθηκε πιθανότατα στην Κρήτη[3729] κάτω από την επιρροή δυτικών έργων και διαδόθηκε μέσω φορητών εικόνων, όπως μαρτυρούν οι εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών (16ος αι.)[3730] και της Κέρκυρας (16ος αι.)[3731]. Αντίθετα, η απεικόνιση της αγίας Μαρίνας να σκοτώνει το διάβολο αποτελεί έναν εικονογραφικό τύπο που επιχωριάζει κυρίως στη ζωγραφική της Μακεδονίας[3732], ενώ παραπλήσια της παράστασής μας αποδίδεται στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς[3733] και στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης[3734].

Από εικονογραφική, λοιπόν, άποψη, το έργο του ανώνυμου καλλιτέχνη εντάσσεται στο θεματολογικό πλαίσιο μέσα στο οποίο κινούνται οι ζωγράφοι του Εργαστηρίου της Αγιάς. Ο εκλεκτισμός που τον διακρίνει του επιτρέπει να χρησιμοποιεί εικονογραφικούς τύπους, στην πλειοψηφία τους όμοιους με αυτούς του Θεοδώρου Ιερέως στην Ι.Μ. Δρακότρυπας (Άκρα Ταπείνωση, Εις Άδου Κάθοδος, Νιπτήρας, Ελκόμενος, Αίτηση Ιωσήφ) αλλά και να διαφοροποιείται από το Εργαστήριο της Αγιάς, είτε χρησιμοποιώντας διάφορους αυτού εικονογραφικούς τύπους (Σταύρωση, μαρτύρια Αποστόλων), είτε και νέα εικονογραφικά προγράμματα (πρόγραμμα τρούλλου).

Τεχνοτροπικά, επίσης, δεν απομακρύνεται από τα χαρακτηριστικά του Εργαστηρίου της Αγιάς, όπως αυτά αναλύθηκαν στο έργο του Θεοδώρου Ιερέως στην Ι.Μ. Δρακότρυπας και στα υπόλοιπα μνημεία της ομάδας αυτής. Ορισμένα, όμως, στοιχεία, καταστούν διακριτό το έργο του σε σχέση με τα συμπαραβαλλόμενα τοιχογραφημένα σύνολα. Οι πίνακες των συνθέσεων είναι μικροί και οι μορφές αποδίδονται μεν με μία μικρογραφική διάθεση αλλά όχι συμμετρικά ως προς τον περιβάλλοντα χώρο, γεγονός που μας οδηγεί στην υπόθεση της κύριας ενασχόλησής του με φορητές εικόνες. Τα σώματα αποδίδονται με σωστές αναλογίες, ενώ τα πρόσωπα έντονα ωοειδή, με λεπτά χαρακτηριστικά και έντονες κινήσεις. Τα γυμνά μέλη του σώματος και ιδίως το πρόσωπο αποδίδονται με έντονα σκούρο προπλασμό, ο οποίος ανοίγει στο κέντρο με φώτα του ιδίου χρώματος. Ειδικά στο πρόσωπο, ο βαθύς σκούρος προπλασμός στην περιφέρεια αμβλύνεται ελαφρά στο κέντρο με τη χρήση φώτων και τη βοήθεια ομάδων λευκών στιγμών κάτω από τους οφθαλμούς, ενώ ένα ελαφρύ ροδαλό χρώμα τονίζει τις παρειές. Τα ενδύματα φέρουν λεπτή και ταραγμένη πτυχολογία, ενώ η διακοσμητική διάθεση είναι αρκετά έντονη ιδίως στην ένδυση των ολόσωμων μορφών. Η αίσθηση τρίτης διάστασης υπάρχει στις περισσότερες των συνθέσεων και σποραδικά απαντά και ο χαρακτηριστικός πεσσός, η άνω απόληξη του οποίου χάνεται στον πίνακα ενισχύοντας την αίσθηση αυτή κατά το πρότυπο άλλων έργων του ιδίου εργαστηρίου. Τα κτίρια, όμως,που κυριαρχούν στις περισσότερες των παραστάσεων αποδίδονται με μία εξεζητημένη πολυπλοκότητα και όχι με τη σαφήνεια παραπλήσιων απεικονίσεων, όπως αυτές του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης και Αγίου Γεωργίου Λεύκης Καρδίτσας.

Τα εικονογραφικά και τεχνοτροπικά αυτά στοιχεία δεν είναι δυνατό από μόνα τους να οδηγήσουν στην αναγνώριση του ζωγράφου. Στο τέμπλο, όμως, του ναού υπάρχουν Δεσποτικές εικόνες με χρονολογία 1737, οι οποίες σύμφωνα με τις αλληλοσυμπληρούμενες επιγραφές έγιναν από

[3729] Πρβλ. την απεικόνιση της αγίας στο ναό της Αγίας Παρασκευής στο Αμάρι Κρήτης (1516) (Μπαλτογιάννη Χρ., Εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου, 86, πίν. 11).

[3730] Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., Εικόνες, 162, εικ. σελ. 163.

[3731] Σταυροπούλου Α., Η αγία Αικατερίνη, 107.

[3732] Βλ. παραπάνω, σελ. 383, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[3733] Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, 55, πίν. 5.

[3734] Αδημοσίευτη παράσταση.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

το Θεόδωρο από την Αγιά, ο οποίος, όμως, δηλώνει ως χώρο προέλευσής του και το Βουκουρέστι. Η ομοιότητα της Βρεφοκρατούσας Παναγίας με την αντίστοιχη παράσταση στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας του Ιερού, αλλά και ο τρόπος απόδοσης των μορφών στη φορητή εικόνα της Ζωοδόχου Πηγής μας οδηγεί στην ισχυρή πιθανότητα της ταύτισης του άγνωστου ζωγράφου με τον Θεόδωρο των φορητών εικόνων. Η σύνδεση αυτή εξηγεί και τη χρήση σπάνιων θεμάτων όπως της Neopalimaja Cupina, της παραβολής του Άφρονος Πλουσίου και του προγράμματος του τρούλλου, τα οποία απαντούν στην περιοχή της Ρουμανίας[3735]. Τέλος, παρά το γεγονός της σχεδόν κατεστραμμένης ζωγραφικής του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Αστρίτσας, λεπτομέρειες του διάκοσμού της, όπως ο τρόπος απόδοσης των μορφών, τα κτίρια του βάθους και κυρίως το μπαρόκ πλαίσιο των συνθέσεων, απαντούν και στο διάκοσμο του μνημείου μας μαρτυρώντας κάποια σχέση μεταξύ των δύο αυτών ζωγραφικών συνόλων.

Επίσης, παρά την καταστροφή της κτητορικής επιγραφής ορισμένα επιμέρους στοιχεία μας επιτρέπουν μία πιθανολόγηση χρονολογικού προσδιορισμού της τοιχογράφησης του ναού. Με δεδομένη, λοιπόν, την ανέγερσή του το 1736, η επόμενη χρονολογία είναι αυτή των φορητών εικόνων το 1736-7. Καθώς έχει ήδη δειχθεί η σύνδεση του ζωγράφου μας με τον Θεόδωρο των δεσποτικών εικόνων και λαμβάνοντας υπόψην ότι στην περιοχή η μέση χρονική απόσταση μεταξύ της ανέγερσης και της διακόσμησης ενός ναού είναι τα δέκα έτη, μπορούμε να τοποθετήσουμε την τοιχογράφηση του νέου καθολικού την περίοδο 1736 - 1746, με πιθανότερη ημερομηνία αυτήν του 1737.

Οι παρατηρήσεις αυτές συνδέουν τη ζωγραφική του ναού με ένα ακόμη μνημείο στην περιοχή των Αγράφων, το καθολικό της **Ι.Μ. Αγίου Αθανασίου Δροσάτου** (1737). Στο εικονογραφικό του πρόγραμμα, εκτός από τις συνήθεις σκηνές Ευχαριστιακού περιεχομένου περιλαμβάνονται το Δωδεκάορτο, τα Πάθη (εικ. 515) και θαύματα του Χριστού, σκηνές του Θεομητορικού κύκλου, καθώς και τα μαρτύρια των Αποστόλων.

Η ζωγραφική του ναού είναι άμεσα συνδεδεμένη με αυτήν του νέου καθολικού της Ι.Μ. Σπηλιάς. Ως προς το εικονογραφικό πρόγραμμα, ακολουθείται το σύνηθες από το 17ο αιώνα στην περιοχή, για ναούς παρόμοιας αρχιτεκτονικής[3736], αλλά στον τρούλλο εφαρμόζεται αυτό της Ι.Μ. Σπηλιάς, με μόνη διαφορά την απουσία των προσχισματικών Παπών. Οι εικονογραφικοί τύποι των παραστάσεων έλκουν την καταγωγή από τους αντίστοιχους του συμπαραβαλλόμενου μνημείου. Παρατηρείται, όμως, διαφοροποίηση στο πλαίσιο των πινάκων, εδώ μπαρόκ (εικ. 515), στοιχείο που απαντά μόνο στην ιστόρηση της Αποκάλυψης στην Ι.Μ. Σπηλιάς και σε μεγαλύτερο βαθμό στο διάκοσμο του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Αστρίτσας. Παρά τη μηχανική αντιγραφή των προτύπων, ο ζωγράφος χρησιμοποιεί και ορισμένους εικονογραφικούς τύπους που μαρτυρούν τη γνώση του επάνω σε παλαιότερα σχήματα, όπως, για παράδειγμα, η απεικόνιση του ευαγγελιστή Ματθαίου να ασχολείται με βιβλιοδετική εργασία (εικ. 514), σύμφωνα με το πρότυπο της αντίστοιχης απεικόνισης του Πρωτάτου. Τα τεχνοτροπικά, επίσης, χαρακτηριστικά του διάκοσμου (εικ. 514 - 516) μαρτυρούν τη στενή σχέση μαθητείας μεταξύ των δύο ζωγράφων, αλλά επίσης, την αδυναμία του να φθάσει στο επίπεδο του ζωγράφου της Ι.Μ. Σπηλιάς, καθώς τα

[3735] Ελκυστική είναι η πιθανότητα να περιλαμβάνεται στους μαθητές του Παρ(θενίου;), στην επιγραφή της φορητής εικόνας της Αγίας Τριάδος στον Άγιο Γεώργιο Αγιάς.

[3736] Για πρώτη φορά απαντά στο καθολικό της Ι.Μ. Βλασίου (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 371).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

επιμέρους στοιχεία του έργου του χαρακτηρίζονται από μία άμβλυνση σε σχέση με αυτά του διακόσμου της γειτονικής μονής.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

ΜΕΡΟΣ ΕΚΤΟ

Συμπεράσματα

Ο 18ος αιώνας αποτελεί μία εποχή κατά την οποία συντελούνται μεγάλες αλλαγές στην κοινωνική, οικονομική και πνευματική κατάσταση του υπόδουλου Ελληνισμού. Η κατάληψη της Κρήτης από τους Τούρκους δημιούργησε ένα ρεύμα προσφύγων, που κυρίως κατευθύνθηκαν στα Ιόνια νησιά και το χώρο της Ιταλίας. Στη συνέχεια οι συνθήκες του Κάρλοβιτς (1699) και του Πασάροβιτς (1718) δημιούργησαν στην ήδη καταρρέουσα Οθωμανική αυτοκρατορία ανεκτές για τους υπόδουλους συνθήκες που οδήγησαν σε κάποια εξομάλυνση της ζωής και ανάπτυξη του εμπορίου[3737].

Την ίδια εποχή, στις Βενετοκρατούμενες περιοχές οι συνθήκες διαβίωσης είναι ανεκτικότερες σε σχέση με τις τουρκοκρατούμενες. Η άμεση επαφή των Ελλήνων υπηκόων της Γαληνοτάτης με τη Δύση και ειδικότερα στην περίπτωσή μας με τη δυτική τέχνη, η παρουσία από το 16ο ήδη αιώνα πολλών Κρητικών προσφύγων και η σχετικά ελεύθερη διακίνηση αγαθών και ιδεών, οδήγησαν σε άμεση επαφή της ορθόδοξης σκέψης με ρεύματα και επιδράσεις της δυτικής[3738].

Ο διαχωρισμός αυτός των Ελλήνων σε Οθωμανούς και Βενετούς υπηκόους γίνεται φανερός όχι μόνο στην ποιότητα της καθημερινής ζωής αλλά και στην αντίληψή τους περί της θρησκευτικής τέχνης.

Οι ζωγράφοι των Επτανήσων, ευρισκόμενοι σε άμεση επαφή με τη δυτική τέχνη, διαθέτοντας σχετική ελευθερία και στηριζόμενοι στην παράδοση της ζωγραφικής της Κρήτης, ενσωματώνουν στο έργο τους πολλά δυτικά εικονογραφικά και τεχνοτροπικά στοιχεία, ενώ προχωρούν και στη δημιουργία νέων εικονογραφικών τύπων, κυρίως βασιζόμενοι σε δυτικά έργα[3739]. Το έργο και οι αισθητικές αντιλήψεις των ζωγράφων αυτών, μέσα από το εμπόριο, τη γειτνίαση των νήσων του Ιονίου με την Ήπειρο και την ευρεία κυκλοφορία βιβλίων[3740] και χαρακτικών, έγινε γνώριμο και επηρέασε τους ζωγράφους της ηπειρωτικής χώρας.

Στις τουρκοκρατούμενες περιοχές, ωστόσο, παρατηρείται ένας συντηρητισμός με την έννοια της προσκόλλησης σε παλαιότερα πρότυπα, ενώ οι επιρροές της δυτικής τέχνης γίνονται σταδιακά αποδεκτές, εντασσόμενες στο έργο των ζωγράφων ως οργανικά στοιχεία αυτών και πιθανότατα αντιμετωπιζόμενες ως στοιχεία της παράδοσης, καθώς ο χρόνος εισαγωγής πολλών από αυτές ανάγεται στο 16ο και 17ο αιώνα[3741]. Συγχρόνως, η Οθωμανική αυτοκρατορία δίνει τη δυνατότητα στους υπηκόους της να κινηθούν εντός μίας αχανούς έκτασης, όπου ζει ένα συνοθύλευμα λαών και παραδόσεων. Η ιδιαίτερη σχέση που αναπτύσσεται μέσω της κοινής μοίρας των υπόδουλων χριστιανών ενισχύεται από το εμπόριο και την τέχνη, καθώς πολλοί έλληνες ζωγράφοι εργάζονται σε μέρη με έντονο το Ελληνικό στοιχείο, όπως για παράδειγμα στη Βουλγαρία και στις πα-

---

[3737] Χασιώτης Ι., Η κάμψη της Οθωμανικής δυνάμεως, 35 κ.ε.

[3738] Αρχοντίδης Δ., Propaganda Fide, 122 κ.ε., Triantafyllopulos D., Kerkyra, 370 κ.ε., Πατρινέλης Χ., Ο Ελληνισμός, 34 κ.ε., με παλαιότερη βιβλιογραφία.

[3739] Χατζηδάκης Μ., Έλληνες ζωγράφοι, 125 κ.ε. Παλιούρας Α., Τα Επτάνησα καλλιτεχνική γέφυρα, 205 κ.ε., Τριανταφυλλόπουλος Δ., Πρόοδος και Συντήρηση, 31 κ.ε.

[3740] Για την κίνηση του βιβλίου κατά τον 18ο αιώνα βλ. Παπαγεωργίου Γ., Βιβλιοθήκες Ελλήνων λογίων, 319 κ.ε.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ραδουνάβιες ηγεμονίες. Με εξαίρεση τους Σέρβους, οι οποίοι μέσα από δραματικά γεγονότα των αρχών του αιώνα ήρθαν σε άμεση επαφή και σε μεγάλο βαθμό ενστερνίστηκαν στις αρχές της δυτικής αισθητικής[3742], οι υπόλοιποι λαοί παρέμειναν πιστοί σε μία παράδοση, η οποία στηρίζεται στη βυζαντινή τέχνη αλλά συγχρόνως είναι ανοικτή σε πρόσφορες επιδράσεις της δυτικής αλλά και σε καινοτόμες προτάσεις της Ρωσικής[3743]. Μάλιστα η παρουσία στις Ρουμανικές περιοχές Ελλήνων ζωγράφων, ήδη από το 15ο αιώνα, η ανάπτυξη της ζωγραφικής κατά το 16ο και 17ο[3744] αλλά και η παρουσία Φαναριωτών ηγεμόνων σε όλη τη διάρκεια του 18ου, δημιούργησε το κατάλληλο υπόβαθρο για παραμονή, μάθηση και εργασία Ελλήνων ζωγράφων. Αυτοί αντλούν τόσο από την τοπική παράδοση, όσο και από αυτήν της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος, με χαρακτηριστικότερο παράδειγμα το ζωγράφο Κωνσταντίνο, στα τέλη του 17ου και στις αρχές του 18ου αιώνα, ο οποίος με το εργαστήριό του τοιχογράφησε έναν ικανό αριθμό ναών[3745].

Ως προς τον Ελλαδικό χώρο, στις αρχές του αιώνα εμφανίζεται ένα ρεύμα ζωγραφικής με λόγιες καταβολές, προερχόμενο από το Άγιον Όρος, με κυριότερους εκπροσώπους το Διονύσιο τον εκ Φουρνά και το Δαυίδ από τη Σελενίτζα της Αυλώνας Βορείου Ηπείρου[3746]. Στόχος των ζωγράφων αποτελεί η ανανέωση της τέχνης μέσα από την επιστροφή σε πρότυπα τεχνοτροπικά και εικονογραφικά του 14ου, κυρίως, αιώνα. Έργα του ρεύματος αυτού απαντούν κυρίως στο Άγιον Όρος (κελλί του Προδρόμου στις Καρυές, νάρθηκας του παρεκκλησίου της Παναγίας Κουκουζέλισσας στην Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας) και στην περιοχή της Μακεδονίας (Θεσσαλονίκη, Καστοριά, Μοσχόπολη)[3747]. Ο εντοπισμός, όμως, των λίγων έργων στην περιοχή της Μακεδονίας μαρτυρεί τη δυσκολία κατανόησης και αποδοχής εκ μέρους των πιστών της κίνησης αυτής, η οποία περιοριζόμενη σε έναν κύκλο λογίων ουσιαστικά αδρανοποιείται από τα μέσα περίπου του αιώνα, παρά την όποια επιρροή της σε μεταγενέστερους ζωγράφους.

Την ίδια εποχή, στον ηπειρωτικό πάντα χώρο, παρατηρείται μία συνέχιση της παράδοσης της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος, όπως, για παράδειγμα, παρατηρούμε στα έργα των Ρίζου, Ιωάννη και Αθανασίου, στο νάρθηκα του καθολικού της Ι.Μ. Αγίας Τριάδος Μετεώρων (1692)[3748] και των Αλεξίου Σαμαρά και Στεργίου (;) Αναγνώστη στο ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου «Παναγούλας» Βόνιτσας (1726)[3749]. Παράλληλα, αρκετά έργα είναι επηρεασμένα από την παράδοση

[3741] Χαρακτηριστική είναι η παράσταση της Αναστάσεως, με τη θριαμβική έξοδο του Χριστού από τον τάφο, και η σκηνή της Πεντηκοστής, με την Παναγία και τους Αποστόλους γονατιστούς.

[3742] Medakovic D., Genesis der barock - byzantinischen stilsymbiose, 269 κ.ε., Vasic P., Les influences Russes, 395 κ.ε.

[3743] Vasic P., ό.π., Τριανταφυλλόπουλος Δ., Ρωσική εκκλησιαστική ζωγραφική, 1183 - 1184.

[3744] Για το θέμα αυτό βλ. Vasiliou A., Mural Painting, 3 κ.ε., της ιδίας, Brancovan Mural Painting, 45 κ.ε., Δεληγιάννης Δ., Ρουμανία, 126 κ.ε. με παλαιότερη βιβλιογραφία.

[3745] Για τον Κωνσταντίνο και το εργαστήριό του βλ., Vasiliou A., Brancovan Mural Painting, 45 κ.ε., Δεληγιάννης Δ., ό.π., 148 κ.ε.

[3746] Χατζηδάκης Μ., Έλληνες ζωγράφοι, 105 κ.ε., Νικονάνος Ν., Μεταβυζαντινή ζωγραφική, 177 κ.ε., Τσιγαρίδας Δ., Οι τοιχογραφίες, 315 κ.ε.

[3747] Τσιγαρίδας Ε., ό.π., 126 κ.ε., με αναφορά στα εντοπισμένα έργα του ρεύματος αυτού.

[3748] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 402, με αναφορά σε χαμένη σήμερα εικόνα της Παναγίας (1718) που αποδίδεται στον καταγώμενο από τα Άγραφα Ρίζο και σχετική βιβλιογραφία.

[3749] Παλιούρας Α., Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία, 366 - 369. Ο Στέργιος (;) Αναγνώστης είναι ένας από τους λίγους γνωστούς στην έρευνα Αγραφιώτες ζωγράφους του 18ου αιώνα που εργάζονται μακριά από τον χώρο καταγωγής

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

της Κρητικής Σχολής, καθώς η αίγλη των μεγάλων μοναστηριών της Θεσσαλίας και του Αγίου Όρους, όπου κυρίως αυτοί εργάστηκαν, άσκησε μεγάλη επίδραση στους κατοπινούς ζωγράφους. Χαρακτηριστική εδώ είναι η περίπτωση του Γεωργίου Μάρκου και του εργαστηρίου που αυτός δημιούργησε στην Αττική[3750]. Θα πρέπει, ωστόσο, να σημειωθεί ότι οι επιρροές αυτές των δύο μεγάλων Σχολών του 16ου αιώνα επιβιώνουν μεν στο 18ο αλλά αρκετά αμβλυμμένες και αλληλοσυμπληρούμενες μέσα στο ίδιο έργο, καθώς ήδη από τα τέλη του 16ου αιώνα και εντονότερα τον 17ο παρατηρείται μία σύζευξη και διάχυση των χαρακτηριστικών τους, με τους ζωγράφους να δανείζονται ποικίλα μερικές φορές στοιχεία και να τα προσαρμόζουν στις δικές τους ανάγκες για μία περισσότερο αφηγηματική και ρεαλιστική εικονογράφηση. Επίσης, η διάκριση από την έρευνα δύο τάσεων, μίας λογιότερης και μίας περισσότερο λαϊκής[3751], πιστεύουμε ότι δεν μπορεί να αποδώσει και να βοηθήσει στην πλήρη κατανόηση της ζωγραφικής της περιόδου αλλά προσφέρει προς το παρόν ένα στέρεο επίπεδο προσδιορισμού και χαρακτηρισμού του έργου αρκετών ζωγράφων. Άλλωστε μεγάλο μέρος της εντοίχιας ζωγραφικής του 18ου αιώνα παραμένει αδημοσίευτο, με αποτέλεσμα οποιαδήποτε κρίση περί αυτής να είναι αποσπασματική και περιορισμένη στην εκάστοτε περίπτωση ζωγράφων ή και περιοχών.

Τα γενικά αυτά και ποικίλα χαρακτηριστικά της εντοίχιας ζωγραφικής του 18ου αιώνα φαίνεται να αλλάζουν μετά το δεύτερο μισό της εξεταζόμενης εποχής. Παρατηρείται μία αύξηση του αριθμού των ζωγράφων, οι οποίοι μαθητεύουν σε τοπικό επίπεδο και κινούνται σε συντροφιές για εξεύρεση εργασίας. Μάλιστα οι ίδιοι πολλές φορές διακοσμούν με κοσμικά θέματα διάφορες αρχοντικές οικίες, με αποτέλεσμα να είναι καλοί γνώστες των τάσεων της κοσμικής ζωγραφικής της εποχής[3752]. Το γεγονός αυτό οδηγεί στην παράλληλη χρήση κοσμικών θεμάτων και διακοσμητικών μοτίβων στη θρησκευτική ζωγραφική, καθώς η παρατηρούμενη διάθεση για αφηγηματικότητα της τέχνης έχει άμεση σχέση με την αντίληψη των χορηγών περί αισθητικής, όπως αυτή εκφράζεται μέσα από τη διακόσμηση των οικιών τους. Οι γλυκεροί, λοιπόν, γήινοι προπλασμοί των μορφών, η προσπάθεια για ρεαλιστική απόδοση των γεγονότων και δημιουργία τρίτης διάστασης, η χρήση δυτικότροπων αρχιτεκτονημάτων και η διακοσμητική διάθεση με χρήση μπαρόκ, ροκοκό αλλά και ισλαμικών σχεδίων, αποτελούν την κοινή συνιστώσα των περισσοτέρων ζωγράφων του δεύτερου μισού του 18ου αιώνα.

Η δημοσίευση μεγάλων τοιχογραφημένων συνόλων, κυρίως από το Άγιον Όρος και την Ήπειρο, που οπωσδήποτε δεν αποτελούν το σύνολο της παραγωγής, μαρτυρούν μία στροφή των ζωγράφων σε αισθητικές λύσεις που προσιδιάζουν και προέρχονται από τη δυτική τέχνη, παρά την ακολουθία εικονογραφικών τύπων που στηρίζονται στη βυζαντινή παράδοση, όπως αυτή διατηρήθηκε τους πρώτους αιώνες της Τουρκοκρατίας. Μάλιστα, η τάση αυτή δείχνει να παγιώνεται

τους. Οι δημοσιευμένες παραστάσεις του ναού (ό.π., πίν. 366 - 367) μας οδηγούν στο συμπέρασμα ότι δεν έχει εργαστεί στην περιοχή των Αγράφων, τουλάχιστον στα σωζόμενα σήμερα τοιχογραφημένα σύνολα. Την ίδια περίπου εποχή δύο άλλοι Αγραφιώτες ζωγράφοι, οι Θεόδωρος Αναγνώστης και Στεριανός τοιχογραφούν το ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στην Μοσχόπολη (Popa T., Considerations, 778).

[3750] Για τον Γεώργιο Μάρκο και το εργαστήριό του βλ. Ξυγγόπουλος Α., Σχεδίασμα, 254 κ.ε., Λάζαρη Μ., Οι τοιχογραφίες, 189 κ.ε., Στουφή - Πουλημένου Ι., Ιερά Μονή Πετράκη, 51 κ.ε.

[3751] Χατζηδάκης Μ., Έλληνες ζωγράφοι, 102 - 103.

[3752] Γαρίδης Δ., Διακοσμητική ζωγραφική, 17 κ.ε.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

μετά την πέμπτη δεκαετία με την εμφάνιση ομάδων ζωγράφων από το Καπέσοβο[3753], την Κορυτσά[3754], τους Χιονιάδες[3755], τη Σαμαρίνα[3756] αλλά τη Γαλάτιστα της Χαλκιδικής[3757] και τις Σέρρες[3758]. Οι επιμέρους, όμως, υφολογικές και εικονογραφικές διαφορές μεταξύ των ζωγράφων αυτών είτε σε επίπεδο ομάδων, είτε και μεταξύ καλλιτεχνών που ανήκουν στο ίδιο εργαστήριο, μαρτυρούν μία ζώσα τέχνη που ανταποκρίνεται μεν στις απαιτήσεις της εποχής, αλλά δεν παύει να αναζητεί το πλέον πρόσφορο εκφραστικό μέσο για την πραγματοποίηση του στόχου της.

Οι τάσεις αυτές της εντοίχιας ζωγραφικής του 18ου αιώνα στον Ελλαδικό χώρο εκφράζονται στην περιοχή της Θεσσαλίας με ένα ικανό αριθμό μνημείων, τα οποία, όμως, στην πλειοψηφία τους είναι αδημοσίευτα και μόνο ένα μέρος τους είναι γνωστό στην έρευνα μέσα από σποραδικές μελέτες επιγραφών ή και καταλόγων, κυρίως.

Στην περιοχή, λοιπόν, της δυτικής Θεσσαλίας παρατηρείται ήδη από τις αρχές του αιώνα[3759] παρουσία ζωγράφων, που προέρχονται κυρίως από την Ήπειρο (Ιωάννινα, Χιονιάδες, Καλαρρύτες, Καπέσοβο)[3760], τις περιοχές των Αγράφων[3761] και της Αγιάς[3762] ενώ, παρά την ύπαρξη δημοσιευμένων επιγραφών, δεν είναι γνωστή η προέλευση πολλών άλλων[3763].

Στην ανατολική Θεσσαλία και ιδιαίτερα στην περιοχή της Αγιάς αλλά και στην Τσαριτσάνη Ελασσόνας, παρά την παρουσία κατά τους προηγούμενους αιώνες ζωγράφων που προέρχονται ή έχουν επηρεαστεί από καλλιτεχνικά ρεύματα που απαντούν κυρίως στο Μακεδονικό χώρο, κατά την εξεταζόμενη εποχή κυριαρχεί μία τάση εκφραζόμενη κυρίως από ντόπιους ζωγράφους του «Εργαστηρίου της Αγιάς», οι οποίοι, επίσης, δραστηριοποιούνται στη δυτική Θεσσαλία, στα Άγραφα και στη Μακεδονία. Ακόμη, εντοπίζεται η παρουσία ζωγράφων από άλλες περιοχές, όπως, για παράδειγμα, του ιερομόναχου Γαβριήλ στο καθολικό της Ι.Μ. Αγίου Παντελεήμονος Αγιάς (1721)[3764].

[3753] Για τους Καπεσοβίτες ζωγράφους βλ. Κωνστάντιος Δ., Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων, 26 κ.ε., ειδικ. για γενικές τεχνοτροπικές και εικονογραφικές παρατηρήσεις, 126 κ.ε.

[3754] Τσιγάρας Γ., Οι ζωγράφοι, 8 κ.ε., με κατάλογο εντοίχιων και φορητών έργων των ζωγράφων Κωνσταντίνου και Αθανασίου.

[3755] Για τους Χιονιαδίτες ζωγράφους βλ. Κωνστάντιος Δ., ό.π., 143 με παλαιότερη βιβλιογραφία.

[3756] Μακρής Κ., Οι ζωγράφοι της Σαμαρίνας, 47 κ.ε.

[3757] Παπάγγελος Ι., Περί των Γαλατσιάνων ζωγράφων, 253 κ.ε., με κατάλογο των εντοίχιων έργων τους.

[3758] Στρατή Α., Ζωγραφικό εργαστήριο, 327 κ.ε., της ιδίας, Παρουσίαση ζωγραφικών εργαστηρίων, 357 κ.ε.

[3759] Ενδεικτικά, το 1736 οι Καλαρρυτινοί Στέργιος και Γεώργιος τοιχογραφούν την Αγία Παρασκευή Ανθούσας και το 1740 το καθολικό της Ι.Μ. Χρυσίνου (Παπαζήσης Τρ., Αγιογραφία, 364).

[3760] Για τους ζωγράφους αυτούς και τα έργα τους στην περιοχή της δυτικής Θεσσαλίας βλ. Βογιατζής Δ., Η ζωγραφική, 42 κ.ε., Παπαζήσης Τρ., ό.π., 360 κ.ε., του ιδίου, Πολιτιστικός οδηγός, 39 κ.ε.

[3761] Το 1786 τοιχογραφείται το καθολικό της Ι.Μ. Παναγίας Δεμερλιώτισσας στο Σταυρό Φαρσάλων από τους Γεώργιο Γεωργίου και Γεώργιο Αναγνώστου.

[3762] Στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης Καρδίτσας εργάζονται ο Θεόδωρος Ιερέας και ένας ακόμη άγνωστος που εντάσσονται στο εργαστήριο της Αγιάς.

[3763] Η παρουσία στην Θεσσαλία τόσων ζωγράφων από άλλες περιοχές μας οδηγεί στην υπόθεση της απουσίας οργανωμένων τοπικών εργαστηρίων αλλά μέχρι την παρουσίαση κάποιας συγκεντρωτικής μελέτης για την περιοχή δεν είναι πρόσφορη η εξαγωγή οριστικών και ασφαλών συμπερασμάτων.

[3764] Koumoulides J. - Walter C., The Monastery of Saint Panteleimon, 17. Στον ίδιο ζωγράφο θα πρέπει να αποδοθεί και η τοιχογράφηση του ναού του Χριστού Αγιάς (Κουμουλίδης Τζ. - Δεριζιώτης Λ., Αγιά, 129, πίν. 1).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Ως προς τα Άγραφα, η προηγηθείσα εξέταση της κοινωνικής, οικονομικής και πνευματικής κατάστασης της περιοχής κατά τον εξεταζόμενο αιώνα[3765] έδειξε ένα σύνολο με ισχυρούς κοινωνικούς δεσμούς, σχετικά ανθηρή οικονομία, ενισχυόμενη από τους ξενιτεμένους Αγραφιώτες, και μία πνευματική ζωή που αποτελεί συνέχεια μιάς προϋπάρχουσας κατάστασης, με την ύπαρξη τουλάχιστον έξι Σχολών, στις οποίες δίδαξαν μερικές από τις μεγάλες πνευματικές μορφές της εποχής. Οι διαπιστώσεις αυτές, που ισχύουν σε μεγαλύτερο βαθμό και για τον προηγούμενο αιώνα[3766], διατηρούνται αλώβητες, αν και με πτωτική πορεία λόγω της γενικής αποσύνθεσης της αυτοκρατορίας, και στην εξεταζόμενη εποχή.

Ο εντοπισμός τόσων διαφορετικής προέλευσης ζωγράφων στην περιοχή των Αγράφων κατά τον 18° αιώνα, μαρτυρεί όχι μόνο μία ισχυρή οικονομική επιφάνεια αλλά και συγκεκριμένες αξιώσεις εκ μέρους των τοπικών παραγόντων, οι οποίοι δεν περιορίζονται μόνο στην παροχή εργασίας σε ντόπιους ζωγράφους αλλά φαίνεται να επιλέγουν με συγκεκριμένα κριτήρια. Η απουσία άμεσων γραπτών πηγών για το θέμα αυτό μας αποτρέπει από βέβαιες διαπιστώσεις αλλά το γενικό πλαίσιο της εποχής και ειδικότερα η οικονομική και κοινωνική κατάσταση στην περιοχή, σε συνδυασμό με τις έμμεσες πληροφορίες των κτητορικών επιγραφών αλλά και παλαιοτέρων πρακτικών επιτρέπει την πιθανολόγηση ορισμένων επιλογών. Έτσι, λοιπόν, η τοιχογράφηση του Αγίου Γεωργίου Ρεντίνας «*διά σηνδρομής δε και εξόδου των τιμιωτάτων και ευγενεστάτων αρχόντων και κληρικών*», σε συνδυασμό με την επιγραφή των εγκαινίων, όπου αναφέρεται ότι «*εορταζέτω δε τη αυτή μέρα οι χριστιανοί πάντες της χώρας*», αποτελεί μία άμεση μαρτυρία της κοινωνικής δομής αλλά και του ιδεολογικού βάθρου της, καθώς οι χριστιανοί της χώρας μπορούν να απολαύσουν την προσφορά των αρχόντων και των κληρικών στο κοινωνικό σύνολο[3767]. Μάλιστα στο πλαίσιο αυτό θα πρέπει να τοποθετηθεί και να αιτιολογηθεί η επιλογή ζωγράφων των οποίων η τέχνη έχει άμεση σχέση με αυτούς του καθολικού της Ι.Μ. Ρεντίνας (1662), χορηγία των Στραβοένογλου[3768], αποτελώντας κατ'αυτόν τον τρόπο η ζωγραφική του ναού όχι μόνο φορέα συνέχειας ενός συγκεκριμένου τοπικού εργαστηρίου και μαρτυρία της καλλιτεχνικής παιδείας των χορηγών, αλλά και κοινωνικών επιβεβαιώσεων, καθώς οι τωρινοί άρχοντες μπορούν να χρηματοδοτήσουν και να προσφέρουν τα ίδια με τους κατά ένα περίπου αιώνα προγενέστερους. Επίσης, με το ίδιο αιτιολογικό θα πρέπει να αντιμετωπιστεί και η τοιχογράφηση του ανακαινισμένου από τον άρχοντα Κωνσταντίνο ναού του Αγίου Νικολάου Ρεντίνας.

Η παιδεία των κοσμικών χορηγών και ειδικά η αντίληψή τους περί τέχνης, εμφανής από την επιλογή αξιόλογων ζωγράφων, δε μπορεί να τοποθετηθεί σε ένα ενιαίο συγκεκριμένο πλαίσιο, παρά μόνο να ιδωθεί υπό το πρίσμα της ήδη διαπιστωμένης κατεύθυνσης προς μία συντηρητικότητα, με την έννοια της απουσίας ζωγράφων με έντονες στο έργο τους τις δυτικές επιρροές. Τόσο οι τρεις υιοί του ιερέως Ζαφειρίου στον Ι.Ν. Κοιμήσεως της Θεοτόκου Βατσουνιάς, όσο και ο Χατζηπαναγιώτης στην Ι.Μ. Ανατολικής Φραγκίστας, ο Αποστολάκης στο παρεκκλήσσιο του Προδρόμου της Ι.Μ. Κορώνας και ο Δημήτριος στην Ι.Μ. Βράχας δεν μπορούν να χαρακτηριστούν ως άνθρωποι με κοινή την αίσθηση περί τέχνης, καθώς επιλέγουν ή συμφωνούν με την πρόσληψη ζω-

[3765] Για το θέμα αυτό βλ. στο πρώτο κεφάλαιο.

[3766] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 6 - 19, 413 κ.ε.

[3767] Για την αυξανόμενη από τον 16° αιώνα συμβολή μεμονωμένων προσώπων αρχόντων και κληρικών στην ανέγερση και τοιχογράφηση ναών βλ. Garidis M., La peinture murale, 355, του ιδίου, Μορφές χορηγείας, 19 - 20.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

γράφων με διαφορετική καλλιτεχνική προέλευση, αλλά ωστόσο με σαφείς τις κατευθύνσεις συνέχειας της βυζαντινής παράδοσης.

Επίσης, στις περιπτώσεις που εμφανίζονται ως χορηγοί μοναχοί, παρατηρείται η ίδια με τους κοσμικούς αντίληψη περί τέχνης. Η υψηλή παιδεία ορισμένων από αυτούς, σε συνδυασμό με την οικονομική ευρωστία, τους επιτρέπουν να καλούν ζωγράφους με μάλλον μεγάλες οικονομικές απαιτήσεις, αν αναλογιστούμε ότι οι εκπρόσωποι του «Εργαστηρίου της Αγιάς» εντοπίζονται να εργάζονται σε μέρη όπου παρατηρείται οικονομική άνθηση και ευρωστία, όπως για παράδειγμα, στην Αγιά, στην Τσαριτσάνη, στην Ι.Μ. Οικονομείου αλλά και στο παρεκκλήσιο του Αγίου Διονυσίου του εν Ολύμπῳ στο Λιτόχωρο, του οποίου η ανέγερση και πιθανώς η τοιχογράφηση χρηματοδοτήθηκε από έναν καραβοκύρη. Μάλιστα, η παιδεία τούς επιτρέπει να αποδέχονται νέα για την περιοχή εικονογραφικά θέματα πρωτότυπα ή αναβιώσεις παλαιολόγειων τύπων, ενώ παράλληλα αντιλαμβάνονται τη ζωγραφική ως μέσο αντίδρασης στην καθολική προπαγάνδα, όπως για παράδειγμα μέσα από την απεικόνιση προσχισματικών Παπών ή τη λεπτομέρεια της περιστεράς που κοιτά τον Πατέρα Θεό στη σκηνή της Αγίας Τριάδος, ενώ παράλληλα δεν αντιδρούν στην υιοθέτηση εκ μέρους των ζωγράφων δυτικότροπων τεχνοτροπικών, κυρίως, στοιχείων.

Ένα άλλο στοιχείο που θα πρέπει να επισημανθεί, σε σχέση με τους χορηγούς είναι ο περιορισμένος αριθμός κτητορικών παραστάσεων είτε πρόκειται για κοσμικούς, είτε για μοναχούς κτήτορες. Στις περισσότερες των περιπτώσεων συνεχίζεται η παλαιότερη παράδοση των κτητορικών παραστάσεων στο Θεσσαλικό χώρο, για να αναφερθούμε μόνο σε τοπικό επίπεδο[3769]. Έτσι, λοιπόν, ο Αποστολάκης, στο παρεκκλήσιο της Ι.Μ. Κορώνας, εικονίζεται (εικ. 18) σε τύπο παραπλήσιο του Ανδρέα Μπούνου στο καθολικό της ίδιας μονής (εικ. 20) κρατώντας, όμως, φορητή εικόνα του Προδρόμου, καθώς χρηματοδότησε μόνο την τοιχογράφηση του ήδη υπάρχοντος κτίσματος. Αντίθετα, ο Δημήτριος κρατά μαζί με τον ηγούμενο της Ι.Μ. Βράχας (εικ. 30) ομοίωμα της μονής, όπως συμβαίνει και με τον ηγούμενο Γαβριήλ, στην Ι.Μ. Προφήτη Ηλία Αγίας Τριάδος Κτημενίων που κρατά ομοίωμα του καθολικού (εικ. 67). Οι παραστάσεις αυτές μαρτυρούν όχι μόνο τη συνέχεια, αν και σποραδική, μιας παράδοσης και το επίπεδο των δωρητών, οι οποίοι προβάλλουν αυτό μόνο που προσφέρουν, αλλά και μία τάση διαιώνισης της πράξεώς τους αυτής μέσα από την αποτύπωση της μορφής τους στο εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού, στοιχείο πιθανώς της υψηλής θέσης και τιμής που απολαμβάνουν στα πλαίσια της τοπικής κοινωνίας αλλά και ιδίων διαθέσεων προβολής.

Ξεχωριστή περίπτωση πιστεύουμε ότι αποτελεί η κτητορική παράσταση του νάρθηκα της Ι.Μ. Πέτρας (εικ. 52 - 53). Η καταστροφή μέρους της σκηνής, παρά την καλή διατήρηση τριών γονατιστών μορφών στον ανατολικό τοίχο, δεν επιτρέπει τη με βεβαιότητα ερμηνεία της. Η επιπλέον απεικόνιση μίας ένθρονης ανδρικής μορφής (εικ. 52), επίσης στον ανατολικό τοίχο, που ταλαιπωρείται από δαιμόνια και η απεικόνιση μίας ακόμη ικέτιδος μορφής[3770] στο δυτικό, κάτω από

[3768] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 63 κ.ε., με πληροφορίες για τη συγκεκριμένη οικογένεια.

[3769] Πρβλ. τις κτητορικές παραστάσεις της Πόρτα Παναγιάς Τρικάλων, του καθολικού της Ι.Μ. Κορώνας και του καθολικού της Ι.Μ. Πέτρας (Σδρόλια Στ., ό.π., 315 κ.ε., με αναφορά και στις υπόλοιπες κτητορικές παραστάσεις του 17ου αιώνα στην περιοχή των Αγράφων). Για τις κτητορικές παραστάσεις βλ., ενδεικτικά, Panayotidi M., The Question of the Role of the Donor, 143 κ.ε.

[3770] Από την μορφή αυτή διατηρείται μόνο μέρος της κεφαλής, σε πορφυρό φόντο ανάλογο αυτού της υπόλοιπης κτητορικής παράστασης.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

παράσταση ολόσωμου αδιάγνωστου αγίου, σε συνδυασμό με το περιεχόμενο του σωζόμενου τμήματος της συνοδεύουσας επιγραφής αλλά και του εικονογραφικού προγράμματος, μας οδηγούν στην υπόθεση της απεικόνισης μίας κτητορικής παράστασης με σαφείς υπαινιγμούς μετάνοιας και επικλήσεως λυτρώσεως από το Θείο, αποτελώντας η τοιχογράφηση ένα μέσο εξιλέωσης αμαρτιών ή συμφορών, που προσωποποιημένες σε δαίμονες παρενοχλούν τον πρώην κοσμικό, πιθανώς λόγω ενδυμασίας άρχοντα. Πρόκειται για τη μοναδική στην εποχή, απ'όσο γνωρίζουμε κτητορική παράσταση με τέτοιου είδους εννοιολογικού περιεχομένου εικονογραφικό σχήμα[3771]. Δυστυχώς με τη μέχρι σήμερα έρευνα δε στάθηκε δυνατός ο ιστορικός εντοπισμός του μοναχού Παχωμίου, του χορηγού της τοιχογράφησης, το πρόσωπο του οποίου αναγνωρίζεται σε μία από τις μορφές της παράστασης. Όμως, η προτεινόμενη ερμηνεία της κτητορικής παράστασης μπορεί εν μέρει να εξηγήσει την πολυτέλεια και το θεματολόγιο της εικονογράφησης.

Ως προς τους ναούς των οποίων η τοιχογράφηση έγινε με έξοδα της κοινότητας, δεν υπάρχουν άμεσα στοιχεία για εμπλοκή συγκεκριμένων προσώπων στη διαμόρφωση του εικονογραφικού προγράμματος ή στην επιλογή του ζωγράφου. Οπωσδήποτε δε μπορεί να θεωρηθεί ότι ολόκληρη η «χώρα», πέρα από την οικονομική συμβολή, συζήτησε τέτοια θέματα, αλλά το πιθανότερο είναι ότι με το ζήτημα θα πρέπει να ασχολήθηκαν εξουσιοδοτημένα άτομα, από τα πλέον εξέχοντα. Έμμεση ένδειξη εμπλοκής αρχόντων ως προς το θέμα αυτό παρέχει η κτητορική επιγραφή του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Πετροχωρίου, όπου αναγράφεται ότι οι εργασίες εκτελέστηκαν «*επιτροπεύοντος του τιμιουτάτου άρχοντος κυρ Θεοδώρου*». Στις περιπτώσεις αυτές είτε παρατηρείται επιλογή ζωγράφων που εκφράζουν μία μάλλον συντηρητική ζωγραφική με την έννοια της ακολουθίας παλαιοτέρων τοπικών εργαστηρίων[3772], είτε επιλέγονται ζωγράφοι που εργάστηκαν και σε σύγχρονα μεγάλα μοναστικά, κυρίως, κέντρα και των οποίων η φήμη έχει εξαπλωθεί[3773].

Η επιρροή εξεχόντων μελών της τοπικής κοινωνίας σε θέματα που σχετίζονται με τη ζωγραφική των ναών και το πνευματικό υπόβαθρο των πολλών που τους επιτρέπει να την αποδεχθούν και να την κατανοήσουν, θα πρέπει να συνδυαστεί με την ύπαρξη πολλών πνευματικών προσωπικοτήτων στην περιοχή. Η επιτυχής λειτουργία έξι Σχολών και αρκετών κατωτέρων σχολείων βασικής μάθησης, σε συνδυασμό με τη γενικότερη πνευματική κίνηση των όμορων περιοχών δημιούργησε το κατάλληλο πνευματικό υπόβαθρο, μέσα στο οποίο κινήθηκαν οι χορηγοί. Άμεσες μαρτυρίες στην περιοχή των Αγράφων για επέμβαση λογίων στην επιλογή ζωγράφων ή στη διαμόρφωση του εικονογραφικού προγράμματος κάποιου ναού δεν υπάρχουν, ενώ και οι έμμεσες είναι περιορισμένες. Για το 17ο αιώνα έχει ήδη διαπιστωθεί σχέση μεταξύ του Ευγενίου Γιαννού-

---

[3771] Η ανέγερση η τοιχογράφηση ναών ως μέσο εξιλέωσης για προσωπικές αμαρτίες δεν είναι κάτι ξένο στην μεταβυζαντινή παράδοση. Πρβλ. την προφορική μαρτυρία στην περιοχή των Αγράφων σύμφωνα με την οποία ο κτήτορας της Ι.Μ. Πέτρας προχώρησε στην χορηγεία για να εξιλεωθεί από βαρύτατο αμάρτημα. Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 34 κ.ε., με παλαιότερη βιβλιογραφία.

[3772] Για παράδειγμα, στην Κοίμηση Κερασοχωρίου και στην Κοίμηση Πετροχωρίου.

[3773] Το γεγονός αυτό παρατηρούμε στο καθολικό της Ι.Μ. Δροσάτου, όπου εργάστηκε ζωγράφος από το «εργαστήριο της Αγιάς», σε αντιστοιχία με την εργασία παλαιότερα άλλου στο κοντινό νέο καθολικό της Ι.Μ. Σπηλιάς, αλλά, επίσης, και στον Μάραθο, οι ζωγράφοι του οποίου πρέπει να ήταν πολύ γνωστοί στην περιοχή, ύστερα από την εργασία τους στις Ι.Μ. Προυσού και Δομιανών.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

λη του Αιτωλού και του ζωγράφου Ιωάννη[3774], ενώ την ίδια εποχή (1662) ο ίδιος λόγιος συστήνει στον Πατριάρχη Μόσχας έναν ικανό ζωγράφο, τον Αθανάσιο, όπως του είχε ζητηθεί από το Ρώσο ιεράρχη[3775]. Κατά τον εξεταζόμενο αιώνα ο Αναστάσιος Γόρδιος αλληλογραφεί με το Διονύσιο τον εκ Φουρνά και για θέματα τέχνης[3776]. Μάλιστα η προτροπή του προς τον Διονύσιο να απεικονίσει την Παναγία στην Πεντηκοστή και τους μαθητές γονατιστούς, αποτελεί ένδειξη επιλογών που σχετίζονται με δυτικά πρότυπα, τα οποία, όμως, ως προς τη συγκεκριμένη σκηνή έχουν ενσωματωθεί στην τοπική εικονογραφική παράδοση, καθώς το σχήμα αυτό απαντά σε ικανό αριθμό ναών του 17ου αιώνα[3777]. Η επιστολογραφία αυτή αποτελεί και τη μόνη άμεση μαρτυρία εμπλοκής πνευματικού δασκάλου σε θέματα τέχνης στην περιοχή.

Μία εξέταση, όμως, σποραδικών πληροφοριών και κρίσεων σχετικά με τη ζωγραφική κατά τη διάρκεια του 18ου αιώνα στον Ελλαδικό χώρο πιστεύουμε ότι μπορεί να αποτελέσει ένα μέτρο σύγκρισης και αντικατοπτρισμού παρόμοιας κατάστασης και στην περιοχή των Αγράφων. Ο ίδιος, λοιπόν, ο Διονύσιος στον πρόλογο του έργου του συμβουλεύει τον επιθυμούντα να ασχοληθεί με τη ζωγραφική να προσπαθήσει να βρεί «*προκομμένον διδάσκαλον*»[3778]. Επίσης, στο βίο του Διονυσίου αναφέρονται οι περιπέτειές του στην Ι.Μ. Καρακάλου, όταν κατηγορήθηκε «*ὡς τάχα τάς τῆς μονῆς αὐτῶν εἰκόνας οὐκ ἐντέχνως και εὐμόρφως εἰκόνισεν*» και αιτιολογούνται από το βιογράφο του αυτές από την θέληση του κατηγόρου «*τό τήν τούτου ἐπιτήδειον και εὐμήχανον εἰκονογραφίαν εἰς τέλος μωμηθῆναι*»[3779]. Ο άγιος Νικόδημος ο Αγιορείτης αναφερόμενος σε λάθη των ζωγράφων της εποχής του σχετικά με εικονογραφικά θέματα θεωρεί ότι «*...οἱ ζωγράφοι.....πρέπει νά ἐρωτοῦν τούς εἰδότας καί πεπαιδευμένους διά νά μανθάνουσι, καί ὄχι νά ζωγραφίζουσιν ἄλλα ἀντ᾽ ἄλλων καί πολλάκις τά ἐνάντια τοῦ Εὐαγγελίου καί ἀτοπότατα*»[3780]. Την ίδια εποχή, στην Κέρκυρα, ο Μεγάλος Πρωτόπαπας του νησιού Σπυρίδων Βούλγαρης[3781] αποφασίζει την απαγόρευση κατασκευής και πώλησης φορητών εικόνων σε δημόσιους χώρους, καθώς διαπίστωσε ότι «*...ἔφθασεν εἰς ἄκρον ἡ ἀναίδειαν τῆς αἰσχροκέρδειας τινῶν κακοεικονογράφων τῆς παρούσης πόλεως.....Καί προσθέτοντες ἄτοπον εἰς ἄτοπον ἤ μᾶλλον παράνομον σύρουν εἰς τάς πλατείας τάς κακογραμμένας εἰκόνας ὀπού καί εἰς τά ἐργαστήρια διά να εἶναι κακογραμμένας δέν πωλοῦνται*». Επιπλέον, αποφασίζει πριν διατεθούν προς πώληση οι εικόνες να κρίνονται από «*τόν ἐπιτηδειότερον εἰκονογράφον τῆς πόλεως*», ενώ θεωρεί ότι πρέπει «*μέ κάθε τρόπον νά κλει-*

[3774] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 401, 420.

[3775] Στεφανής Ι. - Παπατριανταφύλλου - Θεοδωρίδη Ν., Επιστολές, 118 - 119.

[3776] Δημαράς Κ., Θεοφάνους του εξ Αγράφων, 258 - 259. Για το ερώτημα, αν η επιστολή σχετίζεται με τη συγγραφή της Ερμηνείας ή την τοιχογράφηση του καθολικού της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος στον Φουρνά, βλ. Δημαράς Κ., ό.π., 235.

[3777] Για τον εικονογραφικό τύπο της παράστασης και τη διάδοσή του στην περιοχή των Αγράφων κατά τον 17ο αιώνα βλ. Σδρόλια Στ., ό.π., 187 - 188. Δεν έχει ωστόσο διερευνηθεί ο τυχόν ρόλος των αντιλατινικών πεποιθήσεων του Γορδίου, όπως αυτές εκφράζονται για παράδειγμα στο έργο του «Περί του Μωάμεθ και εναντίον των Λατίνων» (Argyriou A., Les Exegeses Grepques, 305 κ.ε.), σε σχέση με την επιλογή εικονογραφικών θεμάτων και τύπων, που προέρχονται από τη δυτική τέχνη, στο βαθμό που γίνονται αυτά αντιληπτά ως δάνεια από το συγκεκριμένο χώρο.

[3778] Ερμηνεία, 6.

[3779] Δημαράς Κ., Θεοφάνους του εξ Αγράφων, 249.

[3780] Νικοδήμου Αγιορείτου, Πηδάλιον, 321.

[3781] Για το έγγραφο αυτό βλ. Μελέντη Μ., Αρχειακές ειδήσεις, 318 - 319.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

σθούν τά ἐργαστήρια τῶν κακογράφων»[3782]. Στο Άγιον Όρος και συγκεκριμένα στην Ι.Μ. Φιλοθέου, οι ζωγράφοι Κωνσταντίνος και Αθανάσιος δηλώνουν στο συμφωνητικό που συντάχθηκε για την τοιχογράφηση του καθολικού ότι «*...και ημείς να δείξωμεν κάθε επιμέλειαν, και επιτηδειότητα και άλλα κεκρυμένα όπου έχομεν, τρόπον τινά όπου να έχει διαφορά αυτή η ιστορία από κάθε άλλην εκκλησίαν όπου πρότερον ιστορίσαμεν εδώ στο Άγιον Όρος,....*»[3783]. Επίσης, για την ίδια μονή είναι γνωστό ότι ο λόγιος μοναχός Καισάριος Δαπόντε παρέδωσε στους ζωγράφους κατάλογο με τα προς εικονογράφηση θέματα[3784], ενώ στο ίδιο συμφωνητικό δηλώνεται η άδεια να τοποθετηθούν οι εκάστοτε σκηνές «*εις εκείνο το μέρος όπου στοχάζονται οι διδάσκαλοι όπου συμφέρουν*»[3785], αποφεύγοντας μέσω της διατύπωσης αυτής κάθε επέμβαση των μοναχών στο έργο τους εκτός πάντα από το σχέδιο του Δαπόντε. Ο ίδιος λόγιος αναφερόμενος σε όνειρό του περιγράφει την Ανάσταση του Χριστού σύμφωνα με το δυτικό τύπο και όχι με την Εις Άδου Κάθοδο, άποψη με την οποία συμφωνεί και ο Νικόδημος ο Αγιορείτης[3786].

Οι σποραδικά συγκεντρωμένες αυτές απόψεις και κρίσεις σε γενικά ή μεμονωμένα θέματα ζωγραφικής κατά το 18ο αιώνα, οπωσδήποτε δεν αποτελούν το σύνολο των σωζόμενων πηγών, κάτι έξω από τα όρια της παρούσας μελέτης, αλλά απηχούν μία δυναμική γύρω από τη θρησκευτική ζωγραφική, η οποία κρίνει, αποδοκιμάζει ή αποδέχεται τους ζωγράφους και τα έργα τους. Είτε στο Άγιον Όρος, είτε στην υπό Βενετική κυριαρχία Κέρκυρα μέλημα των εκάστοτε ιθυνόντων είναι η προστασία της ζωγραφικής από τους «*κακοεικονογράφους*». Με εξαίρεση τις κρίσεις και απόψεις σχετικές με θέματα εικονογραφίας, στα οποία υπεισέρχονται δογματικά ζητήματα, δεν είναι δυνατός ο προσδιορισμός του τι θεωρείται καλό και τι όχι στη ζωγραφική και με ποια κριτήρια κάποιος ζωγράφος είναι ικανός και «*προκομμένος διδάσκαλος*», ενώ κάποιος άλλος «*κακότεχνος*». Επίσης, μέσα από το συμφωνητικό της Φιλοθέου δε φαίνεται μόνο η συμβολή του λογίου μοναχού Δαπόντε στη δημιουργία του εικονογραφικού προγράμματος αλλά και οι μάλλον συχνές επεμβάσεις μοναχών σε θέματα της τοιχογράφησης, με αποτέλεσμα στη νέα τους δουλειά να θελήσουν οι δύο ζωγράφοι εγγράφως να προστατευθούν από αυτές.

Η παράθεση των παραπάνω σχολίων δεν αφορά την περιοχή των Αγράφων αλλά δείχνει ορισμένες παραμέτρους, που οδηγούν σε κρίσεις και σε επιλογή ζωγράφων, καθώς, επίσης, και την εμπλοκή λογίων αλλά και των ίδιων των μοναχών στη διαμόρφωση εικονογραφικών προγραμμάτων. Επιχειρώντας μία γενίκευση της κατάστασης αυτής, που δε διαφέρει στις Τουρκοκρατούμενες και στις Βενετοκρατούμενες περιοχές, μπορούμε να υποθέσουμε, με βάση και τις προηγηθείσες διαπιστώσεις σχετικά με τους χορηγούς και τις ελάχιστες πληροφορίες για απόψεις λογίων που

[3782] Ό.π., 334.

[3783] Πολυβίου Μ., Ανέκδοτο συμφωνητικό, 56.

[3784] Σύμφωνα με τον Πολυβίου (ό.π., 57) το αναφερόμενο κατάστιχο του Δαπόντε προσδιορίζει το εικονογραφικό πρόγραμμα του καθολικού της μονής. Αντίθετα, ο Τσιγάρας (Οι ζωγράφοι, 317) διαφωνεί με την διαπίστωση αυτή θεωρώντας ότι το εικονογραφικό πρόγραμμα του καθολικού δε διαφέρει από άλλα έργα των ίδιων ζωγράφων στο Άγιον Όρος, σε ναούς παρόμοιας αρχιτεκτονικής. Πιστεύουμε ότι περισσότερο πρόκειται για κατάλογο θεμάτων και αγίων που έπρεπε να απεικονιστούν και όχι για προσχέδιο εικονογραφικού προγράμματος, καθώς στο συμφωνητικό ρητά αναφέρεται ότι οι ζωγράφοι είναι αυτοί που θα αποφασίσουν που θα τοποθετηθούν οι σκηνές του καταλόγου (Πολυβίου Μ., ό.π., 56).

[3785] Πολυβίου Μ., ό.π., 56.

[3786] Για το θέμα αυτό βλ. παραπάνω, σελ. 130.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ζουν στα Άγραφα σχετικά με την τέχνη, ότι παρόμοια δυναμική δεν θα πρέπει να έλειψε από την περιοχή.

Τα περισσότερα μνημεία της περιοχής, κατά τον εξεταζόμενο αιώνα διαθέτουν περιορισμένες, σχετικά, επιφάνειες προς διακόσμηση, με εξαίρεση ένα μικρό αριθμό, κυρίως καθολικών, το μέγεθος των οποίων επέτρεψε στους ζωγράφους την ανάπτυξη ενός εκτεταμένου εικονογραφικού προγράμματος[3787]. Ακόμη, όμως, και στις περιπτώσεις μικρών ναών, παρατηρείται μείωση του μεγέθους των σκηνών, έτσι ώστε να περιληφθούν όσο το δυνατό περισσότερες.

Η πλειοψηφία των ενοριακών ναών ανήκει στον τύπο της ξυλόστεγης βασιλικής[3788], μονόχωρης ή τρίκλιτης και μόνο η Κοίμηση της Θεοτόκου Κερασοχωρίου ήταν καμαροσκέπαστη. Ο Άγιος Γεώργιος Ρεντίνας και η Κοίμηση Πετροχωρίου αποτελούν έναν ιδιαίτερο αρχιτεκτονικό τύπο δρομικού ναού, χαρακτηριστικό του οποίου είναι η ύπαρξη πλάγιων χορών, ενώ ο ναός του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Μάραθο ανήκει στον τετρακιόνιο Αθωνίτικο τύπο.

Από τα καθολικά των μονών, τρία ανήκουν στον τετρακιόνιο Αθωνίτικο τύπο[3789], ισάριθμα στο μονόκλιτο Αθωνίτικο[3790], ενώ η Κοίμηση της Θεοτόκου Δομιανών είναι τρίκλιτη ξυλόστεγη βασιλική και το καθολικό της Ι.Μ. Προφήτη Ηλία Αγίας Τριάδος Κτημενίων, ένας μικρός ξυλόστεγος μονόχωρος ναός.

Τα παρεκκλήσια είναι μονόχωρα και τα περισσότερα φέρουν θόλο[3791], εκτός από αυτό των Αγίων Αποστόλων της Ι.Μ. Ρεντίνας, που είναι ξυλόστεγο. Τέλος, οι νάρθηκες των καθολικών των Ι.Μ. Δρακότρυπας, Σπηλιάς και Κατουσίου στεγάζονται με θόλο και σταυροθόλια, ενώ της Ι.Μ. Βραγκιανών είναι ξυλόστεγος, όπως και του Αγίου Γεωργίου Ρεντίνας.

Η εξέταση του διάκοσμου των ναών έδειξε μία συγκροτημένη ανάπτυξη των εικονογραφικών προγραμμάτων, τα οποία προσαρμόζονται στους εκάστοτε περιορισμούς του αρχιτεκτονήματος. Ως γενική αρχή ισχύει η παρατήρηση ότι οι παραστάσεις τοποθετούνται σε ζώνες θεματικά, συνήθως, ανεξάρτητες και χωρίζονται με πορφυρό πλαίσιο ακολουθώντας το πλέον διαδεδομένο τόπο στη μεταβυζαντινή εποχή.

Ως προς τους ενοριακούς ναούς, στο Ιερό εικονίζονται σκηνές Ευχαριστιακού περιεχομένου, στον κυρίως ναό το Δωδεκάορτο και οι υπόλοιπες παραστάσεις, ενώ στο νάρθηκα ή στους εξωτερικούς τοίχους (χαγιάτι), σκηνές διδακτικού περιεχομένου. Στους ναούς αυτούς, εκτός των εικονογραφικών σταθερών, παρατηρείται μία ποικιλία ως προς την επιλογή επιμέρους θεμάτων αποτέλεσμα τόσο της επιθυμίας των χορηγών, όσο και των περιορισμών που επιβάλλει το μέγεθος του κάθε ναού. Οι πλέον συχνά απαντώμενοι κύκλοι είναι το ανεπτυγμένο Δωδεκάορτο, με έμφα-

---

[3787] Τα μεγάλα σε μέγεθος μνημεία είναι ο Άγιος Γεώργιος και ο Άγιος Νικόλαος Ρεντίνας, τα καθολικά των Ι.Μ. Βράχας, Δρακότρυπας, Δομιανών και Σπηλιάς και ο ναός του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Μάραθο.

[3788] Πρόκειται για την Κοίμηση της Θεοτόκου Βατσουνιάς, τον Άγιο Νικόλαο Ρεντίνας, την Αγία Παρασκευή Πετροχωρίου, τον Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο Δρακότρυπας, και την Κοίμηση της Θεοτόκου Βαθύλακκου.

[3789] Στον τύπο αυτόν ανήκουν το νεότερο καθολικό της Ι.Μ. Σπηλιάς και τα καθολικά των Ι.Μ. Δρακότρυπας και Βράχας.

[3790] Πρόκειται για τα καθολικά των Ι.Μ. Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Ανατολικής Φραγκίστας, Γενεσίου της Θεοτόκου Κώστη και Αγίου Αθανασίου Δροσάτου.

[3791] Τα παρεκκλήσια αυτά είναι: του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου της Ι.Μ. Κορώνας, των Αγίων Αναργύρων και της Ζωοδόχου Πηγής και Ταξιαρχών της Ι.Μ. Κατουσίου, καθώς και του Τιμίου Σταυρού της Ι.Μ. Ρεντίνας.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ση στον κύκλο των Παθών και ο Ακάθιστος Ύμνος, ο οποίος απαντά σε τέσσερις από ένα σύνολο επτά ενοριακών ναών που διατηρούν ακέραιο το εικονογραφικό τους πρόγραμμα[3792]. Επίσης, σε δύο ναούς (Άγιος Γεώργιος Ρεντίνας, Αγία Παρασκευή Πετροχωρίου) συναντούμε ζώνη με μαρτύρια αγίων, σύμφωνα με συνήθεια που επιχωριάζει στην περιοχή της Θεσσαλίας κατά τον προηγούμενο αιώνα[3793], αλλά όχι και σε μνημεία των Αγράφων την αντίστοιχη εποχή. Θα πρέπει δε να σημειωθεί η απουσία εικονογράφησης εκτεταμένου Βίου των τιμώμενων αγίων στους δύο αυτούς ναούς, κάτι που δεν παρατηρείται στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Μάραθο και στον Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο Δρακότρυπας, όπου το σωζόμενο τμήμα του προγράμματος μαρτυρεί την ύπαρξη εκτεταμένου κύκλου του Βίου του ομώνυμου αγίου. Μάλιστα, η εικονογράφηση του Βίου του Προδρόμου στον Άγιο Γεώργιο Ρεντίνας είναι μεγαλύτερη (πέντε σκηνές) από το Βίο του αγίου, στον οποίο τιμάται ο ναός (τρεις σκηνές). Ιδιαίτερη μνεία, επίσης, θα πρέπει να γίνει στους δύο ναούς που φέρουν χορούς, το εικονογραφικό πρόγραμμα των οποίων, ως προς τους χορούς, είναι επηρεασμένο από την αντίστοιχη διακόσμηση καθολικών Αθωνίτικου τύπου, καθώς στα τεταρτοσφαίρια εικονίζονται η Μεταμόρφωση και η Εις Άδου Κάθοδος. Επίσης, στον Άγιο Γεώργιο Ρεντίνας η επιρροή είναι εμφανέστερη και με τη διακόσμηση της νότιας πρόσοψης όπου, μεταξύ των άλλων, εικονίζονται και οι Αίνοι, παράσταση κατ' εξοχήν μοναστηριακή. Δυστυχώς, η καταστροφή των τοιχογραφιών του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Ρεντίνας (β΄ μισό 17ου αιώνα)[3794], η αρχιτεκτονική του οποίου είναι όμοια αυτής των δύο μνημείων του 18ου αιώνα, δεν μας επιτρέπει την εξαγωγή συμπερασμάτων για την πιθανότητα ύπαρξης ενός παγιωμένου εικονογραφικού προγράμματος για ναούς παρόμοιας αρχιτεκτονικής, τουλάχιστον στην Ρεντίνα. Τέλος, εκτός του Αγίου Γεωργίου, σε δύο ακόμη ναούς (Κοίμηση της Θεοτόκου Βατσουνιάς, Πρόδρομος Δρακότρυπας), που διασώζουν μέρος του διάκοσμου της νότιας και δυτικής πρόσοψης, ιστορούνται σκηνές διδακτικού περιεχομένου, όπως η Δευτέρα Παρουσία και η Κλίμακα του Ιακώβ.

Ο μοναδικός δε ενοριακός ναός που ανήκει στον αθωνίτικο τύπο, του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Μάραθο, φέρει ένα εικονογραφικό πρόγραμμα σαφώς επηρεασμένο από μοναστηριακούς ναούς παρόμοιας αρχιτεκτονικής. Οι ιδιομορφίες του αρχιτεκτονήματος (ύπαρξη θόλων) επέτρεψαν στους ζωγράφους να αναπτύξουν ένα ανεξάρτητο εκτεταμένο κύκλο των θαυμάτων των Αρχαγγέλων στο δυτικό θόλο, αλλά τους ανάγκασε, επίσης, να διασπάσουν την εικονογράφηση του Ακαθίστου Ύμνου, οι σκηνές του οποίου τοποθετήθηκαν τόσο στους κάθετους τοίχους, όσο και στα σφαιρικά τρίγωνα των τεταρτοσφαιρίων των θόλων. Η επιθυμία δε των ζωγράφων για περιμετρική ανάπτυξη του Χριστολογικού κύκλου οδήγησε, ειδικά στις καμάρες, στην παράθεση σκηνών του Βίου του Χριστού με μαρτύρια αγίων, πετυχαίνοντας έτσι και τον αρχικό τους σκοπό αλλά και μία θεολογική και νοηματική σύνδεση του μαρτυρίου του Θεανθρώπου με τους μετέπειτα μάρτυρες της πίστης. Ωστόσο, σαφής είναι στην εικονογράφηση η αδυναμία των ζωγρά-

---

[3792] Στον Άγιο Νικόλαο Ρεντίντας, το σωζόμενο εικονογραφικό πρόγραμμα περιορίζεται στο χώρο του Ιερού, ενώ στην Κοίμηση της Θεοτόκου Βαθύλακκου τοιχογραφίες διατηρούνται μόνο στο Ιερό και σε μικρό τμήμα του βόρειου τοίχου, με αποτέλεσμα να μην είναι δυνατή η εξαγωγή ασφαλών συμπερασμάτων ως προς το περιεχόμενο της εντοίχιας διακόσμησης του κυρίως ναού.

[3793] Βλ. παραπάνω, στην ανάλυση των εικονογραφικών προγραμμάτων των Αγίων Αποστόλων Αγιάς και Αγίου Γεωργίου Ρεντίνας (σελ. 355 και 375 αντίστοιχα).

[3794] Για το ναό βλ. Οικονόμου Γ., Η Ρεντίνα, 145 - 149, πίν. 67 - 73.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

φων να ανταποκριθούν στις αρχιτεκτονικές ιδιαιτερότητες του μνημείου παρουσιάζοντας ένα αυστηρά δομημένο εικονογραφικό πρόγραμμα, κάτι που είχε πετύχει νωρίτερα ο ζωγράφος του νεώτερου καθολικού της Ι.Μ. Σπηλιάς, αλλά και μεταγενέστερα, στις αρχές του επόμενου αιώνα, ο ζωγράφος του καθολικού της Ι.Μ. Κλεινοβού (1820), ο οποίος αντιμετώπισε παρόμοια προβλήματα ως προς την αρχιτεκτονική του μνημείου[3795].

Στα καθολικά των μονών που ανήκουν στον Αθωνίτικο τύπο ακολουθείται το καθιερωμένο σε προγενέστερα αντίστοιχης αρχιτεκτονικής μνημεία εικονογραφικό πρόγραμμα, προσαρμοσμένο πάντοτε στις ιδιαιτερότητες και το μέγεθος του κτίσματος. Σε δύο από τους τετρακιόνιους ναούς (Ι.Μ. Σπηλιάς και Δρακότρυπας) το εικονογραφικό πρόγραμμα είναι ιδιαίτερα πλούσιο, καθώς περιλαμβάνει σκηνές της Παλαιάς Διαθήκης, το Χριστολογικό κύκλο, το Θεομητορικό, το Βίο του Προδρόμου, Θαύματα Αρχαγγέλων και μαρτύρια αγίων. Ιδιαίτερη, όμως, έμφαση δίνεται στα Πάθη του Χριστού και σε σκηνές σχετικές με την Παναγία (Βίος, Ακάθιστος Ύμνος, Ζωοδόχος Πηγή). Αντίθετα, στην Ι.Μ. Βράχας το εικονογραφικό πρόγραμμα περιορίζεται μόνο στο Δωδεκάορτο και τα Πάθη, καθώς και στην απεικόνιση του Επί Σοι Χαίρει, ενώ ο υπόλοιπος χώρος καταλαμβάνεται από Δικαίους και αγίους. Η επιλογή αυτή μαρτυρεί θεολογική σκέψη και απόφαση προερχόμενη πιθανώς εντός της μονής, καθώς αποφεύγεται ο αφηγηματικός χαρακτήρας της διακόσμησης και προτάσσεται η θεολογική τεκμηρίωση μέσω της παρουσίας πλήθους αγίων μορφών, που συνδέουν την Παλαιά με την Καινή Διαθήκη. Επίσης, περιορισμένο εκ των πραγμάτων είναι το εικονογραφικό πρόγραμμα των μονόχωρων ναών Αθωνίτικου τύπου, όπου εικονογραφείται το Δωδεκάορτο, τα Πάθη και κατά περίσταση, τα μαρτύρια των Αποστόλων (Ι.Μ. Δροσάτου) ή ο Ακάθιστος Ύμνος (Ι.Μ. Κώστη). Με εξαίρεση τα μαρτύρια των Αποστόλων, η διάταξη του προγράμματος στους ναούς αυτούς απαντά από το 17ο αιώνα στην περιοχή με το καθολικό της Ι.Μ. Βλασίου, οι ζωγράφοι του οποίου ουσιαστικά δημιούργησαν και εισήγαγαν στην περιοχή το συγκεκριμένο τύπο προγράμματος για ναούς του αρχιτεκτονικού αυτού τύπου[3796]. Τέλος, το καθολικό της Ι.Μ. Δομιανών, όντας ναός που ανήκει στον αρχιτεκτονικό τύπο της βασιλικής, φέρει ένα αυστηρά δομημένο εικονογραφικό πρόγραμμα στο Ιερό και στον κυρίως ναό, ενώ τα μαρτύρια των αγίων τοποθετούνται στο γυναικωνίτη. Αντίθετα, στο μικρό καθολικό της Ι.Μ. Προφήτη Ηλία Αγίας Τριάδος Κτημενίων, παρά την καταστροφή του μεγαλύτερου μέρους του διάκοσμου, η απεικόνιση της Σταύρωσης στο μέτωπο του τέμπλου μαρτυρεί μία χαλαρότητα, επιβεβλημένη, ίσως, από το μικρό μέγεθος του μνημείου αλλά όχι συνηθισμένη πρακτική στο εικονογραφικό πρόγραμμα των ναών.

Ως γενική παρατήρηση μπορεί να θεωρηθεί η αναγνώριση μίας προσπάθειας δημιουργίας ενός δομημένου εικονογραφικού προγράμματος στηριζόμενου, κυρίως, στο Χριστολογικό και Θεομητορικό κύκλο, καθώς και μία έμφαση στη λατρεία της Παναγίας, στην οποία άλλωστε είναι αφιερωμένα και τα περισσότερα καθολικά. Ωστόσο, πολλοί ζωγράφοι προσαρμόζονται στους περιορισμούς του αρχιτεκτονήματος, όπως για παράδειγμα στην Ι.Μ. Κώστη, όπου παραλείπεται λόγω χώρου ο Ευαγγελισμός, ο οποίος αντικαθίσταται από τις αντίστοιχες σκηνές του Ακαθί-

[3795] Στον κυρίως ναό του καθολικού της Ι.Μ. Κλεινοβού (1820) οι εικονογραφικοί κύκλοι αναπτύσσονται ανά αρχιτεκτονικό πεδίο. Για την αρχιτεκτονική του μνημείου βλ. Πασαλή Α., Το καθολικό, 63 κ.ε. Για την εντοίχια ζωγραφική βλ. Τσιουρής Ι., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, 161 κ.ε.

[3796] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 371.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

στου Ύμνου. Επίσης, χαλαρότητα παρατηρείται σε ορισμένους ναούς ως προς την επιλογή των σκηνών στα τεταρτοσφαίρια των χορών, καθώς δεν ακολουθείται η, σχεδόν, παγιωμένη από τον 16ο αιώνα απεικόνιση της Μεταμορφώσεως και της Εις Άδου Καθόδου. Για παράδειγμα, στην Ι.Μ. Σπηλιάς εικονίζονται οι Άγιοι Πάντες και η Εις Άδου Κάθοδος, στην Ι.Μ. Κώστη η Μεταμόρφωση και η Βρεφοκτονία, ενώ στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Μάραθο η Βάπτιση και η Μεταμόρφωση.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα στους νάρθηκες των καθολικών (Ι.Μ. Βλασίου, Δρακότρυπας, Κατουσίου, Πέτρας και Βραγκιανών) ποικίλει ως προς το θεματολόγιό του. Με εξαίρεση το νάρθηκα της Ι.Μ. Βλασίου, η διακόσμηση του οποίου υπήρξε αποσπασματική και περιοριζόμενη στον ανατολικό τοίχο με σκηνές θαυμάτων, Εωθινών και παραβολών, στους υπόλοιπους το πρόγραμμα είναι σχεδιασμένο εξ αρχής, αποτελώντας μία αυτόνομη θεματική ενότητα. Στην Ι.Μ. Δρακότρυπας, με εξαίρεση τους Αίνους, τη Φιλοξενία του Αβραάμ, τη Ζωοδόχο Πηγή και θαύματα των Αρχαγγέλων, εστιάζεται σε σκηνές, κυρίως, μαρτυρίων, ενώ και οι ολόσωμοι άγιοι προέρχονται από το μοναστικό κόσμο, σύμφωνα με πρότυπο, που θα πρέπει να αναζητηθεί στους νάρθηκες των καθολικών Αθωνίτικου τύπου, όπως για παράδειγμα, στις Θεσσαλικές Ι.Μ. Μεγάλου Μετεώρου, Βαρλαάμ, Δουσίκου και Κορώνας. Αντίθετα, στην Ι.Μ. Πέτρας δίνεται έμφαση σε σκηνές της Παλαιάς Διαθήκης και στην Αποκάλυψη, ενώ οι παραστάσεις της Ζωοδόχου Πηγής, του Επί Σοί Χαίρει, του Άξιον Εστίν και της σκηνής Άνωθεν οι Προφήται αποτελούν έκφραση της ιδιαίτερης τιμής της Παναγίας εκ μέρους των κτητόρων. Θέματα της Παλαιάς Διαθήκης και κύκλος μαρτυρίων της αγίας Παρασκευής κοσμούν και το νάρθηκα της ομώνυμης μονής των Βραγκιανών, ενώ της Ι.Μ. Κατουσίου χαρακτηρίζεται από μία χαλαρότητα, καθώς εικονίζονται η Γέννηση και η Βάπτιση του Χριστού και μικρός αριθμός ολόσωμων άγιων. Μπορούμε, λοιπόν, να παρατηρήσουμε την έλλειψη συνοχής και παγιωμένου εικονογραφικού προγράμματος καθώς και την αντίστοιχη θεματική διάσπαση ακόμη και σε ζωγράφους που επηρεάζονται από τα εικονογραφικά προγράμματα καθολικών του 16ου αιώνα, όπως ο Θεόδωρος στην Ι.Μ. Δρακότρυπας, όπου μπορεί μεν να απεικονίζονται μαρτύρια αγίων στο νάρθηκα, αλλά η επιλογή τους δεν ακολουθεί το μηνολόγιο αλλά ούτε και τη χρονική τάξη.

Τέλος, ως προς τα παρεκκλήσια, ορισμένα φέρουν εικονογραφικό πρόγραμμα αναφερόμενο στον άγιο ή την εορτή στην οποία τιμώνται (Προδρόμου Ι.Μ. Κορώνας, Τιμίου Σταυρού Ι.Μ. Ρεντίνας), ενώ ο διάκοσμος των υπολοίπων όχι (Αποστόλων Ι.Μ. Ρεντίνας, Ζωοδόχου Πηγής - Ταξιαρχών και Αγίων Αναργύρων Ι.Μ. Κατουσίου). Μάλιστα, τα παρεκκλήσια της Ι.Μ. Κατουσίου κοσμούνται μόνο με αγίους και θέματα Ευχαριστιακού περιεχομένου, ενώ στους Αγίους Αποστόλους της Ι.Μ. Ρεντίνας, με βάση το σωζόμενο τμήμα του διάκοσμου, το εικονογραφικό πρόγραμμα στηρίζεται στο Δωδεκάορτο και σε σκηνές διδασκαλίας του Χριστού.

Η ιδιαίτερα πλούσια καλλιτεχνική παραγωγή στην περιοχή των Αγράφων κατά το 17ο αιώνα και το υψηλό επίπεδο των ζωγράφων συνετέλεσαν στη δημιουργία έργων αλλά και εργαστηρίων, που επηρέασαν ικανό μέρος της εντοίχιας ζωγραφικής του 18ου αιώνα στην ίδια περιοχή.

Η δράση των ζωγράφων αυτών που επηρεάζονται από προγενέστερες τοπικές τάσεις περιορίζεται στο πρώτο μισό του αιώνα. Στην ομάδα αυτή εντάσσονται οι ζωγράφοι της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Βατσουνιάς, της Κοιμήσεως Κερασοχωρίου, της Κοιμήσεως Βαθύλακκου, του Αγίου Νικολάου και του Αγίου Γεωργίου Ρεντίνας, της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Πετροχωρίου, της Ι.Μ.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Κώστη, του παρεκκλησίου του Προδρόμου της Ι.Μ. Κορώνας, του νάρθηκα της Ι.Μ. Βλασίου και του καθολικού της Ι.Μ. Βράχας. Παρόλο που αγνοούμε τα ονόματα και την καταγωγή των περισσοτέρων από αυτούς, θα πρέπει να υποθέσουμε ότι η καταγωγή τους ή τουλάχιστον η κύρια επαγγελματική τους δραστηριότητα έχει άμεση σχέση με την περιοχή των Αγράφων και αυτό λόγω της έντονης επιρροής τους από προγενέστερα τοιχογραφημένα σύνολα. Μάλιστα, από τους τρείς γνωστούς ζωγράφους κανείς δε δηλώνει Αγραφιώτης, καθώς, στον Άγιο Γεώργιο Ρεντίνας, οι Σεραφείμ και Δημήτριος Αναγνώστης κατάγωνται από τη Χίο και το Μέτσοβο αντίστοιχα, ενώ δε γνωρίζουμε τον χώρο προέλευσης του Κωνσταντίνου στην Κοίμηση Πετροχωρίου. Για τον τελευταίο, η απουσία αναφοράς της καταγωγής του ίσως να οφείλεται στο γεγονός ότι προέρχεται από την περιοχή των Αγράφων και έτσι δεν αισθάνεται την ανάγκη να το δηλώσει[3797].

Στα τοιχογραφημένα αυτά σύνολα παρατηρείται μία προσπάθεια συνέχισης της ζωγραφικής του προηγούμενου αιώνα στην περιοχή, με επιμέρους σαφώς αναγνωρίσιμα χαρακτηριστικά, που σε μερικές περιπτώσεις οριοθετούν και προσδιορίζουν συγκεκριμένα εργαστήρια. Χαρακτηριστικές εδώ είναι οι περιπτώσεις των τοιχογραφικών διάκοσμων των ναών του Αγίου Γεωργίου και Αγίου Νικολάου Ρεντίνας, που εντάσσονται στην παράδοση της ζωγραφικής του καθολικού της Ι.Μ. Ρεντίνας, καθώς και του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Πετροχωρίου και του καθολικού της Ι.Μ. Κώστη, οι ζωγράφοι των οποίων έχουν μαθητεύσει στο εργαστήριο των ζωγράφων των Ι.Μ. Σπηλιάς (παλαιό καθολικό) και Προφήτη Ηλία Πετροχωρίου. Οι ζωγράφοι αυτοί ακολουθούν με σχετική πιστότητα την παράδοση στην οποία έχουν μαθητεύσει, χωρίς να επηρεάζονται τεχνοτροπικά από άλλες καλλιτεχνικές τάσεις, δείχνοντας μία εμμονή και εκτίμηση στη ντόπια παράδοση. Η μαθητεία τους αυτή, ωστόσο, δεν περιορίζεται σε απλή αντιγραφή και επανάληψη, αλλά υπεισέρχονται τόσο η προσωπικότητα του κάθε ζωγράφου, όσο και νέα για την περιοχή εικονογραφικά θέματα και τύποι, όπως, για παράδειγμα, ο Βίος του Προδρόμου, το μαρτύριο του αγίου Σεραφείμ και ο άγιος Γοβδελαάς, στον Άγιο Γεώργιο Ρεντίνας.

Μία άλλη ομάδα μνημείων οδηγεί στην ανανέωση της τοπικής ζωγραφικής παράδοσης μέσα από τη μετάκληση ζωγράφων άλλων περιοχών ή την αποδοχή εκ μέρους των ντόπιων ζωγράφων καλλιτεχνικών τάσεων άγνωστων μέχρι τότε στην περιοχή. Η πρόσκληση ζωγράφου του Εργαστηρίου της Αγιάς για την τοιχογράφηση του νέου καθολικού της Ι.Μ. Σπηλιάς αποτελεί ένα σταθμό, καθώς τα χαρακτηριστικά της συγκεκριμένης ομάδας διαφέρουν αισθητά από τη ντόπια παράδοση, τόσο τεχνοτροπικά, όσο και εικονογραφικά. Η αποδοχή δε και η εκτίμηση στη ζωγραφική αυτή οδήγησε στην πρόσληψη του Θεοδώρου Ιερέως στην Ι.Μ. Δρακότρυπας και του άγνωστου ζωγράφου στην Ι.Μ. Δροσάτου, αλλά και στη δημιουργία ικανού αριθμού φορητών εικόνων στις τρεις αυτές μονές. Μία άλλη τάση εκπροσωπείται με τις τοιχογραφίες του καθολικού της Ι.Μ. Αν. Φραγκίστας (1732) και του ναού της Αγίας Παρασκευής Πετροχωρίου (1736). Η επιλογή του ίδιου ζωγράφου από την Ι.Μ. Δουσίκου για την τοιχογράφηση του κοινού νάρθηκα των προσαρτημένων στο καθολικό παρεκκλησίων (1739) και η παλαιότερη διακόσμηση του ναού του Αγίου Δημητρίου Μαυρίλου Φθιώτιδος (1728), μαρτυρούν την αποδοχή και τη συνειδητή επιλογή εκ μέρους των τοπικών παραγόντων του συγκεκριμένου καλλιτέχνη και της τάσης που αυτός εκφράζει. Μάλιστα, η χρονολογική σειρά των έργων του δείχνει την εργασιακή του πορεία στην

[3797] Πρβλ. παρόμοια διαπίστωση για την καταγωγή ζωγράφων του 17ου αι. στην ίδια περιοχή (Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 408).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

περιοχή και πιθανώς τις εκκλησιαστικές και διακοινοτικές σχέσεις μεταξύ των απομονωμένων τμημάτων των Αγράφων, που επιτρέπουν, διαδίδουν και διευκολύνουν την εύρεση εργασίας στον τομέα αυτόν. Τέλος, ένα διαφορετικό ρεύμα ζωγραφικής εκφράζεται με το διάκοσμο του ναού του Προδρόμου Δρακότρυπας (1741), που συνδέεται με μεταβυζαντινά τοιχογραφημένα σύνολα της Μακεδονίας αλλά και ορισμένων ναών των βόρειων περιοχών της Θεσσαλίας, που επηρεάζονται από αυτήν[3798].

Την ίδια εποχή δημιουργεί εκτός των Αγράφων αλλά και εντός, ο Διονύσιος ο εκ Φουρνά. Η τέχνη του χαρακτηρίζεται από την επιστροφή σε πρότυπα της παλαιολόγειας περιόδου, μία επιλεκτική αντιμετώπιση των δύο κυρίαρχων Σχολών του 16ου αιώνα αλλά και πρόσληψη θεμάτων από τη δυτική τέχνη και την τοπική παράδοση των Αγράφων[3799]. Η καταστροφή των δύο καθολικών που διαδοχικά τοιχογράφησε στο Φουρνά[3800] μας στερεί από άμεσες πληροφορίες σχετικά με την τέχνη του και την επιρροή που αυτή δέχτηκε και άσκησε σε τοπικό επίπεδο. Η ύπαρξη, όμως, έργων συνδεδεμένων με αυτόν, όπως τα δύο παρεκκλήσια της Ι.Μ. Ρεντίνας και ο διάκοσμος της δυτικής πρόσοψης του καθολικού της ίδιας μονής, αποτελούν πρόδρομα στοιχεία ενός τοπικού εργαστηρίου, εντός του οποίου μαθήτευσαν οι Γεώργιος Γεωργίου και Γεώργιος Αναγνώστου, η ζωγραφική των οποίων χαρακτηρίζεται από μία προσήλωση στις επιταγές της Ερμηνείας αλλά και επιρροές δυτικότροπων τεχνοτροπικών χαρακτηριστικών. Παραπλήσια στοιχεία απαντούν, επίσης, στα παρεκκλήσια και στους νάρθηκες της Ι.Μ. Κατουσίου, χωρίς, όμως, η ζωγραφική τους να πλησιάζει το επίπεδο των δύο παραπάνων ζωγράφων. Τέλος, στο νάρθηκα της Ι.Μ. Πέτρας εργάστηκε ένας ζωγράφος, ο Κωνσταντίνος, με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, μη απαντώμενα σε προγενέστερους ή σύγχρονους διακόσμους στην περιοχή της Θεσσαλίας και με πιθανολογούμενη καλλιτεχνική προέλευση από το χώρο της βόρειας Βαλκανικής, ιδιαίτερα δε τη Ρουμανία.

Η σύντομη αυτή επισκόπηση των τοιχογραφημένων συνόλων στα Άγραφα κατά το 18ο αιώνα δείχνει την ποικιλία των καλλιτεχνικών τάσεων που αντιπροσωπεύονται στην περιοχή. Η κλήση ζωγράφων των οποίων η τέχνη διαφέρει από ό,τι ντόπιοι γνωρίζουν ως παράδοση, σε συνδυασμό με την παράλληλη επιβίωση τοπικών εργαστηρίων, δημιούργησε ένα σύνολο έργων στο οποίο μπορεί να μην απαντούν όλα τα ρεύματα και οι τάσεις της ορθόδοξης εντοίχιας ζωγραφικής της εποχής, αλλά αντιπροσωπεύεται ένα μεγάλο ποσοστό αυτών. Θα πρέπει ωστόσο να σημειωθεί η απουσία έργων με έντονες δυτικές επιρροές, εικονογραφικές και τεχνοτροπικές, όπως αυτές, για παράδειγμα, τις συναντούμε σε έργα Καπεσοβιτών ζωγράφων[3801] αλλά και των Κορυτσαίων Αθανασίου και Κωνσταντίνου[3802], στοιχείο, πιθανώς, κάποιας «συντηρητικής»[3803] σκέψης και αι-

[3798] Πρβλ. τη ζωγραφική της Ι.Μ. Προδρόμου Σερρών και του Αγίου Βησσαρίωνος Δομένικου Ελασσόνας. Για περισσότερα παραδείγματα βλ. παραπάνω, σελ. 394.

[3799] Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 412.

[3800] Πρόκειται για το ήδη υφιστάμενο στην εποχή του ναό της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος (1727 - 1728) και το καθολικό της Ι.Μ. Ζωοδόχου Πηγής (1740) (Χατζηδάκης Μ., Έλληνες ζωγράφοι, 114).

[3801] Κωνστάντιος Δ., Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων, 47 κ.ε.

[3802] Τσιγάρας Δ., Οι ζωγράφοι, 32 κ.ε.

[3803] Με τον όρο «συντήρηση», για τη συγκεκριμένη περίπτωση, εννοούμε περισσότερο την προσπάθεια συνέχισης της βυζαντινής παράδοσης, όπως αυτή εκφράστηκε με το έργο του Διονυσίου του εκ Φουρνά και όχι τη στείρα άρ-

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

σθητικής, η οποία οδηγεί μεν σε ανανέωση και αναζήτηση νέων για την περιοχή χαρακτηριστικών στη ζωγραφική αλλά μέσα από τη συνέχεια της βυζαντινής παράδοσης, όπως αυτή εκφράζεται με τα μεγάλα τοιχογραφημένα σύνολα του 16ου και 17ου αιώνα. Επίσης, τα όποια δυτικά στοιχεία εντοπίζονται στο έργο τους θα μπορούσαν να θεωρηθούν ενταγμένα και αντιληπτά ως οργανικό τμήμα της παράδοσης και στα πλαίσια των γενικότερων αισθητικών αντιλήψεων της εποχής.

Στις εντοίχιες, λοιπόν, διακοσμήσεις των ναών παρακολουθείται η πορεία της ορθόδοξης τέχνης της εποχής από τα συντηρητικά έργα, που υφολογικά και εικονογραφικά στηρίζονται στη βυζαντινή παράδοση, όπως αυτή διατηρήθηκε το 16ο και 17ο αιώνα, σε μία σταδιακή υιοθέτηση αισθητικών αντιλήψεων που προέρχονται από τη δυτική τέχνη, χωρίς, όμως, να χάνεται η ορθόδοξη ταυτότητα του έργου. Ο εκλεκτισμός αυτός των ζωγράφων μαρτυρεί, επίσης, τη δυναμική της περιοχής, οι κάτοικοι της οποίας είναι μεν αποκομμένοι γεωγραφικά, αλλά όχι και πολιτισμικά, αποτελώντας ένα χαρακτηριστικό και αντιπροσωπευτικό τμήμα της ηπειρωτικής κοινωνίας της εποχής. Η επιρροή ωστόσο των έργων αυτών σε μεταγενέστερους ζωγράφους μπορεί να θεωρηθεί αποσπασματική, με εξαίρεση την παράδοση των έργων των Θεοδώρου Ιερέως, Γεώργιου Γεωργίου και Γεώργιου Αναγνώστου[3804], καθώς αλληλένδετη η καλλιτεχνική παραγωγή με την ανάπτυξη της τοπικής κοινωνίας, διακόπτεται με τη δημιουργία του Ελληνικού κράτους[3805].

νηση κάθε επείσακτου στοιχείου στην τέχνη. Για το θέμα αυτό βλ. Τριανταφυλλόπουλος Δ., Πρόοδος και Συντήρηση, 25 κ.ε.

[3804] Με το έργο των Γεώργιου Γεωργίου και Γεώργιου Αναγνώστου συνδέεται ο ζωγράφος Νικηφόρος, έργα του οποίου εντοπίζονται στο Άγιον Όρος. Για το Νικηφόρο βλ. Παπάγγελος Ι., Περί των Γαλατσιάνων ζωγράφων, 255 με παλαιότερη βιβλιογραφία.

[3805] Η επανάσταση του 1821 και η δημιουργία του Ελληνικού κράτους, χωρίζει τα Άγραφα μεταξύ της Οθωμανικής και Ελληνικής επικράτειας. Η πληθυσμιακή αφαίμαξη οδήγησε στην πτώση του βιοτικού επιπέδου με αποτέλεσμα, με τη μέχρι σήμερα έρευνα, να περιορίζεται σημαντικά η καλλιτεχνική παραγωγή, καθώς πολύ λίγα τοιχογραφημένα σύνολα είναι γνωστά και μάλιστα από ζωγράφους που προέρχονται από άλλες περιοχές, όπως για παράδειγμα ο άγνωστος ζωγράφος στο Ιερό του ναού Κοιμήσεως της Θεοτόκου Πορτής Αργιθέας (1804) (Καρατζόγλου Ι., Ο ναός της Κοιμήσεως, 88, Σδρόλια Στ., Ι.Μ. Πέτρας, 24) και οι Σαμαριναίοι αδελφοί Ματθαίος και Μιχαήλ στο καθολικό της Ι.Μ. Γενεσίου της Θεοτόκου Πετρίλου (1851) (Καρατζόγλου Γ., Ναοί με σταυρεπίστεγη κάλυψη, 99, πίν. 8).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ