

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ  
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ  
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ  
ΤΟΜΕΑΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ

ΘΕΟΧΑΡΗΣ ΤΣΑΜΠΟΥΡΑΣ

ΤΑ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΑ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΑ ΑΠΟ ΤΗΝ  
ΠΕΡΙΟΧΗ ΤΟΥ ΓΡΑΜΜΟΥ ΚΑΤΑ ΤΟ 16<sup>ο</sup> ΚΑΙ 17<sup>ο</sup> ΑΙΩΝΑ

*Ζωγράφοι από το Λινοτόπι, τη Γράμμοστα,  
τη Ζέρμα και το Μπουρμπουτσίκο.*

Τόμος Ι  
Κείμενο

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ: ΜΕΛΙΝΑ ΠΑΪΣΙΔΟΥ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2013

ΤΑ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΑ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΧΗ ΤΟΥ ΓΡΑΜΜΟΥ ΚΑΤΑ ΤΟ 16<sup>ο</sup> ΚΑΙ 17<sup>ο</sup> ΑΙΩΝΑ.  
ΖΩΓΡΑΦΟΙ ΑΠΟ ΤΟ ΛΙΝΟΤΟΠΙ, ΤΗ ΓΡΑΜΜΟΣΤΑ, ΤΗ ΖΕΡΜΑ ΚΑΙ ΤΟ ΜΠΟΥΡΜΠΟΥΤΣΙΚΟ.

ΘΕΟΧΑΡΗΣ ΤΣΑΜΠΟΥΡΑΣ

Τόμος Ι

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ

ΤΟΜΕΑΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ

ΘΕΟΧΑΡΗΣ ΤΣΑΜΠΟΥΡΑΣ

**ΤΑ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΑ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΑ**  
**ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΧΗ ΤΟΥ ΓΡΑΜΜΟΥ ΚΑΤΑ ΤΟ 16<sup>ο</sup> ΚΑΙ 17<sup>ο</sup> ΑΙΩΝΑ**

---

ΖΩΓΡΑΦΟΙ ΑΠΟ ΤΟ ΛΙΝΟΤΟΠΙ, ΤΗ ΓΡΑΜΜΟΣΤΑ,  
ΤΗ ΖΕΡΜΑ ΚΑΙ ΤΟ ΜΠΟΥΡΜΠΟΥΤΣΙΚΟ.

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

Υποβλήθηκε στον Τομέα Βυζαντινής Αρχαιολογίας

του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας

της Φιλοσοφικής Σχολής

του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης

Ημερομηνία Προφορικής Εξέτασης: 19 Απριλίου 2013



ΘΕΟΧΑΡΗΣ ΤΣΑΜΠΟΥΡΑΣ

Α.Π.Θ.

ΤΑ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΑ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΧΗ ΤΟΥ ΓΡΑΜΜΟΥ ΚΑΤΑ ΤΟ  
16ο ΚΑΙ 17ο ΑΙΩΝΑ: ΖΩΓΡΑΦΟΙ ΑΠΟ ΤΟ ΛΙΝΟΤΟΠΙ, ΤΗ ΓΡΑΜΜΟΣΤΑ, ΤΗ ΖΕΡΜΑ  
ΚΑΙ ΤΟ ΜΠΟΥΡΜΠΟΥΤΣΙΚΟ.

ISBN

«Η έγκριση της παρούσας Διδακτορικής Διατριβής από το τμήμα Ιστορίας και  
Αρχαιολογίας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης δεν υποδηλώνει  
την αποδοχή των απόψεων του συγγραφέως» (N.5343/1932, άρθρο 202, παρ. 2)

# ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

## ΤΟΜΟΣ Ι.

Πρόλογος.  
Συντομογραφίες – Βιβλιογραφία.

σελ.  
i-iii  
iv-xxiv

### A. ΤΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

<b>I. Η μετάβαση από το 16ο στο 17ο αιώνα: μια εποχή οικονομικής κρίσης.</b>	
(1) Η «γενική κρίση» του 17ου αιώνα και η Οθωμανική Αυτοκρατορία.	1
(2) Η στροφή στο εμπόριο και οι νέες κοινωνικές δυνάμεις.	4
(3) Η οικονομική κρίση και οι φορείς της ζωγραφικής.	6
<b>II. Η πολυδιάσπαση της εκκλησίας.</b>	
(1) Ο ρόλος του Οικουμενικού Πατριαρχείου στην τοπική οικονομία.	13
(2) Η δυναμική των τοπικών Αρχιεπισκοπών.	15
(3) Η παρακμή των μεγάλων μοναστικών κέντρων και η εμφάνιση νέων μικρότερων μονάδων.	17
<b>III. Ο τόπος καταγωγής των ζωγράφων του Γράμμου.</b>	
(1) Από τα αστικά κέντρα στις ορεινές κοινότητες.	21
(2) Οι οικισμοί στον ορεινό όγκο του Γράμμου.	23
i. Η Γράμμοστα.	24
ii. Το Λινοτόπι.	27
iii. Η Ζέρμα.	29
iv. Το Μπουρμπουτσικό.	31

### B. ΤΑ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΑ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΑ ΤΟΥ ΓΡΑΜΜΟΥ ΚΑΙ ΤΑ ΕΡΓΑ ΤΟΥΣ

<b>I. Οι ζωγράφοι.</b>	
(1) <u>Ζωγράφοι από τη Γράμμοστα.</u>	
1.1. Ιωάννης, γιός του Θεοδώρου.	35
1.2. Μιχαήλ και Κωνσταντίνος.	43
1.3. Δημήτριος (I).	45
1.4. Ιωάννης Σκούταρης.	49
1.5. Δημήτριος (II) και Γεώργιος.	55
1.6. Ευστάθιος.	60
(2) <u>Ζωγράφοι από το Λινοτόπι.</u>	
2.1. Νικόλαος (I).	62
2.2. Μιχαήλ και Κώστας.	69
2.3. Νικόλαος (II).	71
2.4. Μιχαήλ.	74
2.5. Νικόλαος (III).	82
2.6. Θεολόγης.	84
2.7. Νικολός.	88
2.8. Κωνσταντίνος.	90
2.9. Ιωάννης (I).	95
2.10. Νικόλαος (IV).	97
2.11. Ιωάννης (II).	103
2.12. Νικόλαος (V).	105
2.13. Γεώργιος.	106
2.14. Δημήτριος.	107
(3) <u>Ζωγράφοι από τη Ζέρμα και το Μπουρμπουτσικό.</u>	
3.1. Μιχάλης από τη Ζέρμα.	109
3.2. Ηλίας από το Μπουρμπουτσικό.	112
<b>II. Τα τοιχογραφημένα μνημεία.</b>	
(1) Υπογεγραμμένα μνημεία.	116
(2) Αποδιδόμενα μνημεία.	284

	<u>σελ.</u>
<b>I. Η σύμπληξη των εργαστηρίων: Συνεργασία και αποτελεσματικότητα.</b>	
(1) Οι συνεργασίες των ζωγράφων.	387
(1) Τα στάδια εκτέλεσης μιας παραγγελίας.	390
(1) Οι μετακινήσεις των ζωγράφων.	392
<b>II. Το πελατειακό δίκτυο.</b>	
(1) Η τοπική αριστοκρατία και η νέα τάξη των εμπόρων.	396
(2) Τα νέα μοναστήρια.	399
(3) Οι νέοι οικισμοί.	401
<b>III. Οι εικαστικές καταβολές της τέχνης των ζωγράφων.</b>	
(1) Οι συντηρητικές τάσεις του 15ου και του 16ου αιώνα.	403
(2) Οι νεωτερικές τάσεις του 16 <sup>ου</sup> αιώνα.	405
(3) Οι ξένες επιρροές: Οι ζωγράφοι του Γράμμου ανάμεσα σε Ανατολή και Δύση.	406
(4) Τα σύγχρονα ρεύματα της μεταβυζαντινής ζωγραφικής.	410
<b>IV. Από την ακμή στην παρακμή: η εμφάνιση μιας κοινής καλλιτεχνικής γλώσσας στα Βαλκάνια του 17<sup>ου</sup> αιώνα.</b>	414
(1) Ο καλλιτεχνικός συντηρητισμός στις δεκαετίες της κρίσης.	415
(2) Ο εκλεκτικισμός στη ζωγραφική την εποχή της ανάκαμψης.	421
Ευρετήριο τόπων και μνημείων	426
Ευρετήριο προσώπων	431

## ΤΟΜΟΣ II.

Κατάλογος τοιχογραφικών συνόλων από ζωγράφους του Γράμμου.	1-10
Κατάλογος έργων των ζωγράφων του Γράμμου.	11-16
<b>Διάγραμμα 1.</b> Συγχρονικός πίνακας δράσης των ζωγράφων.	
<b>Διάγραμμα 2.</b> Οι σχέσεις μεταξύ των ζωγράφων.	
<b>Χάρτης 1.</b> Γεωφυσικός χάρτης με τους οικισμούς του Γράμμου και τα γειτονικά αστικά κέντρα.	
<b>Χάρτης 2.</b> Τα τοιχογραφικά σύνολα των ζωγράφων του Γράμμου.	
<b>Εικόνες:</b>	<u>εικ.</u>
(1) <u>Ζωγράφοι από τη Γράμμοστα.</u>	
Ιωάννης, γιος του Θεοδώρου.	1-64
Μιχαήλ και Κωνσταντίνος.	65-85
Δημήτριος (I).	86-128
Ιωάννης Σκούταρης.	129-177
Δημήτριος (II) και Γεώργιος.	178-232
Ευστάθιος.	233-237
(2) <u>Ζωγράφοι από το Λινοτόπι.</u>	
Νικόλαος (I).	238-277
Μιχαήλ και Κώστας.	278-287
Νικόλαος (II).	288-318
Μιχαήλ.	319-446
Νικόλαος (III).	447-457
Θεολόγης.	458-535
Νικολός.	536-557
Κωνσταντίνος.	558-636
Ιωάννης (I).	637-676
Νικόλαος (IV).	677-804
Ιωάννης (II).	805-814
Νικόλαος (V).	815-827
Γεώργιος.	828-829
Δημήτριος.	830-832
(3) <u>Ζωγράφοι από τη Ζέρμα και το Μπουρμπουτσικό.</u>	
Μιχαήλ από τη Ζέρμα και Ηλίας από το Μπουρμπουτσικό.	833-887



## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η παρούσα μελέτη αποτελεί μια απόπειρα προσέγγισης ενός πολιτισμικού αποθέματος που μετεωρίζεται ανάμεσα στη βυζαντινή και τη λαϊκή τέχνη, ανάμεσα στο υψηλό και το απλοϊκό, ανάμεσα στην προσωπική καλλιτεχνική δημιουργία και την ομαδική τεχνική εργασία. Απομακρυσμένη από την αίγλη του βυζαντινού παρελθόντος και μην έχοντας μπολιαστεί ακόμα με τα διδάγματα του Νεοελληνικού Διαφωτισμού, η ζωγραφική των εργαστηρίων του Γράμμου φέρνει έως και σήμερα σε αμηχανία τους εκάστοτε μελετητές της, που τείνουν να την προσεγγίζουν κατά κανόνα με μάλλον ακατάλληλα μεθοδολογικά εργαλεία. Η εικονογραφική ανάλυση λ.χ. ζωγραφικών έργων που έχουν γίνει στην πλειονότητά τους από τεχνίτες με εικονογραφική ασυνέπεια προδιαγράφει εκ των προτέρων την εξαγωγή αυθαίρετων συμπερασμάτων. Η δε εξέταση του υλικού με βάση την ενδελεχή μελέτη της ζωγραφικής ενός οικισμού ή μιας ευρύτερης περιοχής κρίνεται μάλλον άστοχη, δεδομένης της αυξημένης γεωγραφικής κινητικότητας των ζωγράφων. Προτιμήθηκε λοιπόν η παρούσα εργασία να προσανατολιστεί σε μία διεπιστημονική σύνθεση των ιστορικών, οικονομικών, κοινωνικοπολιτικών και καλλιτεχνικών δεδομένων παρά να περιοριστεί μόνο στην εικονογραφική ανάλυση. Μόνο με αυτή τη μέθοδο θα μπορούσαν να απαντηθούν τα ερωτήματα που είχα θέσει στην αρχή της έρευνάς μου: ποιοί και πόσοι είναι οι ζωγράφοι του Γράμμου; Πότε και για ποιους λόγους εμφανίζονται εκεί όπου καμία καλλιτεχνική αναγέννηση δεν είχε συντελεστεί; Ποιές είναι οι διαδρομές τους μέσα στο βαλκανικό χώρο, ποιοί παραγγέλλουν τα έργα τους και ποιά είναι τελικά η θέση τους στη μεταβυζαντινή ζωγραφική;

Τα ερωτήματα αυτά με παρακίνησαν ήδη από τις μεταπτυχιακές μου σπουδές να ασχοληθώ με έναν από τους καλύτερους ζωγράφους του Γράμμου, το Νικόλαο από το Λινοτόπι. Ήδη από τότε διαπίστωσα ότι η έρευνα αξιολογούσε συλλήβδην όλους τους ζωγράφους του Γράμμου μέσα από το πρίσμα των δημοσιευμένων έως τότε έργων του Λινοτοπίτη Μιχαήλ. Μέσα από την πρωτοπόρα μελέτη της Α. Τούρτα για τους ναούς του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι, αλλά και μέσα από τις μεταγενέστερες διατριβές του Ι. Βιταλιώτη, του Κ. Γιακουμή και της Μ. Σκαβάρα, η έρευνα των ζωγράφων του Γράμμου φάνηκε να προσανατολίζεται στα έργα του εργαστηρίου του Μιχαήλ τις πρώτες δεκαετίες του 17<sup>ου</sup> αιώνα, ενώ στην αφάνεια παρέμεναν τα έργα των περισσότερων ζωγράφων από το Λινοτόπι και όλων σχεδόν των ζωγράφων από το χώρο του Γράμμου. Προτεραιότητα της εργασίας μου ήταν να διορθώσω, όσο ήταν δυνατό, το ερευνητικό αυτό κενό αποδεικνύοντας ότι τα δείγματα των ζωγράφων του Γράμμου εκτείνονται πολύ περισσότερο σε διάρκεια και σε ποικιλία. Σκοπός μου, εξάλλου, ήταν να προχωρήσω σε μια παράλληλη εξέταση όχι μόνο της ζωγραφικής του Λινοτοπίου, αλλά και των γειτονικών χωριών της Γράμμοστας, της Ζέρμας και του Μπουρμπουτσικού, θεωρώντας ότι ο ορεινός όγκος του Γράμμου πρέπει να εξεταστεί ως μία ενιαία γεωγραφική και οικιστική περιοχή και συνεπώς ως μία καλλιτεχνική ενότητα, που δημιουργήθηκε υπό τις ίδιες συνθήκες και προϋποθέσεις. Κατά τη διάρκεια εκπόνησης της παρούσας εργασίας υποστηρίχθηκαν οι διατριβές του Ι. Χουλιαρά, της Α. Καραμπερίδη και της Ε. Τσιμιπίδα, οι οποίες προσέθεσαν στην έρευνα νέα δημοσιεύματα έργα Λινοτοπιτών και Γραμμοστινών ζωγράφων και επέκτειναν κατά πολύ το ερευνητικό πεδίο των ζωγράφων από το Γράμμο. Μια συνολική αντιμετώπιση των έργων τους, όμως, έλειπε από την έρευνα, με τους σύγχρονους μελετητές να δυσκολεύονται να ξεχωρίσουν τους ζωγράφους με το όνομα Νικόλαος ή Ιωάννης ή να αγνοούν τα έργα πολλών από τους ζωγράφους από το Γράμμο του 16<sup>ου</sup> αιώνα.

Επιχειρήθηκε λοιπόν στη παρούσα διατριβή μια πρώτη ομαδοποίηση όλων των ζωγράφων από το Γράμμο, ενώ για τους συνονόματους Λινοτοπίτες και Γραμμοστινούς



ζωγράφους επιλέχθηκε μια συμβατική αρίθμηση με βάση το χρόνο της πρώτης τους ενεπίγραφης εμφάνισης. Προτιμήθηκε επίσης να συμπεριληφθούν στη μελέτη και ανυπόγραφα έργα που αποδίδονται από άλλους ερευνητές ή από το γράφοντα σε ζωγράφους του Γράμμου, για να δοθεί μια πληρέστερη εικόνα της τέχνης των εργαστηρίων, αλλά και για να εξεταστούν συγκριτικά άλλα μνημεία, τα οποία ελλείπει κτητορικών επιγραφών παρέμεναν στο περιθώριο της έρευνας παρά την υψηλή τους ποιότητα. Η παρούσα εργασία, ωστόσο, απέχει πολύ από το να είναι μια απόλυτη και τελειωτική κατάταξη των έργων των ζωγράφων του Γράμμου, καθώς νέα μνημεία προστίθενται συνεχώς από την έρευνα και οι αποδόσεις ενδεχομένως να αποδειχθούν εσφαλμένες υπό την εξέταση νέων δεδομένων. *Veritatem dies aperit.*

Στόχος επίσης της εργασίας ήταν να εξεταστεί η τέχνη των ζωγράφων του Γράμμου έχοντας υπόψη το ζωτικό χώρο της εποχής τους και όχι το σημερινό. Έγινε, συνεπώς, μια συνειδητή προσπάθεια να ξεπεραστούν οι αγκυλώσεις που προέκυπταν από τη μυωπική εξέτασή της ζωγραφικής τους με κριτήριο εάν τα έργα βρίσκονται εντός ή εκτός των συνόρων της Ελλάδας. Η δύσκολη αυτή απόφαση προϋπέθετε σε πρώτη φάση την προσέγγιση μιας πολύγλωσσης «βαλκανικής» βιβλιογραφίας και σε δεύτερη φάση πολυάριθμες, πολυδάπανες και πολλές φορές επικίνδυνες επιτόπιες έρευνες όχι μόνο στον Ελλαδικό χώρο, αλλά στη Σερβία, τη Βουλγαρία, την Αλβανία, την Π.Γ.Δ.Μ. και το Μαυροβούνιο. Το τελικό αποτέλεσμα της προσπάθειας αυτής ήταν ένας εξαιρετικά μεγάλος αριθμός τεκμηρίων (πάνω από 32.000 φωτογραφίες), που έπρεπε να εξεταστούν κριτικά, συνδυαστικά και συγκριτικά. Στην ερευνητική αυτή διαδρομή, που ένιωθα πολλές φορές να παίρνει διαστάσεις ερευνητικού προγράμματος παρά διδακτορικής διατριβής, είχα την τύχη να έχω δίπλα μου συμπαραστάτες, βοηθούς και οδηγούς πολλούς ανθρώπους, τους οποίους νιώθω την υποχρέωση να ευχαριστήσω και από την παρούσα θέση.

Μεγάλη ευγνωμοσύνη οφείλω στον αείμνηστο καθηγητή μου Γεώργιο Γούναρη, υπό την επίβλεψη του οποίου άρχισε η παρούσα εργασία. Οι συνεχείς παραινέσεις του για μεθοδικότητα και αυτενέργεια, αλλά και οι πολύτιμες επιστημονικές και πρακτικές του συμβουλές με ακολούθησαν έως την ολοκλήρωση του παρόντος συγγράμματος.

Την επίκουρη καθηγήτρια Μελίνα Παϊσίδου, η οποία αντικατέστησε το Γεώργιο Γούναρη στην επίβλεψη αυτής της διατριβής, ευχαριστώ για την ουσιαστική συνεργασία, την καθοδήγηση, τις πολύωρες επιστημονικές συζητήσεις και τις καίριες υποδείξεις της.

Θερμές ευχαριστίες οφείλω στον ομότιμο καθηγητή Θεοχάρη Παζαρά, ο οποίος δέχτηκε πρόθυμα να συμμετάσχει στην τριμελή συμβουλευτική επιτροπή και ήταν παρών κάθε φορά που ζήτησα τη βοήθειά του. Οφείλω επίσης να ευχαριστήσω τον αναπληρωτή καθηγητή Αθανάσιο Σέμογλου, ο οποίος με βοήθησε από τα πρώτα κιόλας βήματα της έρευνάς μου και δε δίστασε ούτε στιγμή να μου προτείνει να αναλάβει αυτός την επίβλεψη της διατριβής μου, πριν καταστεί δυνατή η επίβλεψή της από την κ. Μελίνα Παϊσίδου. Ευχαριστώ επίσης τους καθηγητές Μαρία Βασιλάκη, Αντώνη Κωτίδη, Αριστοτέλη Μέντζο και Ηλία Μυκονιάτη, που δέχθηκαν με προθυμία να είναι μέλη της εξεταστικής επιτροπής της παρούσας εργασίας.

Στη συλλογή του υλικού η βοήθεια που έλαβα ήταν σημαντική και οφείλω να ευχαριστήσω τους εφόρους, τους αρχαιολόγους και τους φύλακες της 7ης, της 8ης, της 11ης, της 16ης, της 17ης, της 18ης και της 22ας Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων, που μου επέτρεψαν την πρόσβαση σε μνημεία που άπτονταν των ενδιαφερόντων μου, καθώς επίσης και τις κατά τόπους εκκλησιαστικές αρχές και όλους τους ιερείς και επιτρόπους ναών και τους ηγουμένους και μοναχούς των μοναστηριών που επισκέφθηκα, τους οποίους θα ήταν αδύνατο να αναφέρω εδώ ονομαστικά. Ιδιαίτερη μνεία, ωστόσο, οφείλω να κάνω στο σεβασμιότατο Μητροπολίτη Αργυροκάστρου κ. Δημήτριο, καθώς επίσης στον εργαζόμενο στη Μητρόπολη Αργυροκάστρου κ. Ορφέα Μπέτση, που διευκόλυναν κατά πολύ τις μετακινήσεις μου στην περιοχή της Δρόπολης. Ιδιαίτερη χάρη χρωστώ στον αιδεσιμότατο κ.

Ευθύμιο Τζώλο, ο οποίος με κατεύθυνε στις μετακινήσεις μου στην περιοχή της Δίβρης και του Δέλβινου.

Η πρόσβασή μου σε δυσπρόσιτα μνημεία της Αλβανίας δε θα είχε καταστεί δυνατή χωρίς την πολύτιμη βοήθεια του καθηγητή της Ακαδημίας Αλβανίας Πύρρου Θώμου. Ο ίδιος και η επιστημονική του ομάδα των αρχιτεκτόνων από το Πανεπιστήμιο των Τιράνων μου εξασφάλισαν την πρόσβαση σε μνημεία εξαιρετικά δυσπρόσιτα. Ευχαριστώ επίσης για τη βοήθειά τους τον προϊστάμενο των πολιτιστικών μνημείων Κορυτσάς κ. Theodor Theodhori και το διευθυντή του Εθνικού Μουσείου Μεσαιωνικής Τέχνης Κορυτσάς, κ. Lorenc Gliozeni, καθώς επίσης την πρεσβεία της Ελλάδας στα Τίρανα και το γενικό προξενείο Κορυτσάς.

Πρέπει να ευχαριστήσω ιδιαίτερα τη Mirjana Adzair, η οποία με διευκόλυνε στην προσέγγιση και φωτογράφιση των μνημείων της Σερβίας και τη Δήμητρα Μπάτζιου, χωρίς τη βοήθεια της οποίας θα ήταν αδύνατο να επισκεφτώ απομακρυσμένα μνημεία στην αλβανική επικράτεια. Θερμές ευχαριστίες οφείλω επίσης στην Diana Koseva, αρχαιολόγο του Ιστορικού Μουσείου του Τυρνόβου, η οποία με βοήθησε να επισκεφτώ και να φωτογραφίσω τους ναούς στο Arbanasi Βουλγαρίας.

Στις πολυάριθμες εξορμήσεις μου στην Π.Γ.Δ.Μ. σημαντική ήταν η βοήθεια του προϊσταμένου της διεύθυνσης πολιτιστικής κληρονομιάς του Υπουργείου Πολιτισμού της Π.Γ.Δ.Μ., Pasko Kuzman. Πρέπει να ευχαριστήσω επίσης την αρχαιολόγο Mirjana Mašnić και ιδιαίτερα την υποψήφια διδάκτορα του Πανεπιστημίου των Σκοπίων Jehona Spahiu, οι οποίες με διευκόλυναν στην εύρεση της σλαβικής βιβλιογραφίας και έθεσαν υπόψη μου αδημοσίευτο φωτογραφικό υλικό.

Θερμές ευχαριστίες οφείλω στους διδάκτορες βυζαντινής αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, Κατερίνα Κοντοπανάγου και Ιωάννη Χουλιαρά για την βοήθειά τους στην έρευνα και την μετακίνησή μου στην Αλβανία κατά τα πρώτα χρόνια της έρευνάς μου. Ευχαριστώ επίσης το διδάκτορα της θεολογικής σχολής Νικόλαο Σιώκη, ο οποίος μου υπέδειξε αδημοσίευτο υλικό ζωγράφων από τη Γράμμοστα και το Λινοτόπι, τον κ. Βύρωνα Βουλγαρόπουλο, ο οποίος μου παραχώρησε αδημοσίευτο φωτογραφικό υλικό από ναούς της Χαλκιδικής, αλλά και τις διδάκτορες του Α.Π.Θ. Εύη Δεκούλου και Παναγιώτα Καρκάνη για τη βοήθειά τους και τις πολύτιμες συμβουλές τους. Πρέπει να ευχαριστήσω επίσης το διδάκτορα του Πανεπιστημίου της Οξφόρδης Ευθύμιο Ρίζο τόσο για τις συζητήσεις μας, όσο και για τα πολυάριθμα ταξίδια στην ανατολική Μακεδονία και τη Βουλγαρία.

Στον αρχαιολόγο Μιλτιάδη Πολυβίου, που με συνόδευσε στις αναζητήσεις μου στο Άγιο Όρος και το Πήλιο, χρωστάω πολλά, όπως επίσης και στον καθηγητή Αντώνη Κωτίδη, που με εμπιστεύθηκε και μου έδωσε τη δυνατότητα να παρουσιάσω δείγματα της διατριβής μου σε επιστημονικά συνέδρια. Τέλος, μεγάλη ευγνωμοσύνη χρωστώ στη δασκάλα μου Ευθυμία Γεωργιάδου-Κούντουρα, η οποία υπήρξε συμπαραστάτρια στην προσπάθειά μου και παραμένει οδηγός στην έρευνά μου.

Η έρευνα αυτή δε θα είχε γίνει χωρίς τη διαρκή στήριξη και εμπύχωση των γονέων μου και την πολύτιμη επιστημονική βοήθεια της υποψήφιας διδάκτορα ιστορίας της τέχνης και συντρόφου μου Μαργαρίτας Βουλγαροπούλου, των ανθρώπων δηλαδή που δε σταμάτησαν να πιστεύουν στις δυνάμεις μου, ακόμα κι όταν εγώ αποθαρρυνόμουν από τις δυσκολίες του υλικού. Τους αφιερώνω την παρούσα εργασία ως μικρό δείγμα ευγνωμοσύνης.

## ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ – ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

<b>AAA</b>	<i>Αρχαιολογικά Ανάλεκτα</i> εξ Αθηνών
<b>AD</b>	<i>Αρχαιολογικόν Δελτίον</i>
<b>AE</b>	<i>Αρχαιολογική Εφημερίς, περιοδικόν της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας</i>
<b>ΑΕΜΘ</b>	<i>Το αρχαιολογικό έργο στη Μακεδονία και Θράκη</i>
<b>BalkSt</b>	<i>Balkan Studies</i>
<b>BCH</b>	<i>Bulletin de correspondance hellénique</i>
<b>BSA</b>	<i>The Annual of the British School at Athens</i>
<b>ByzSl</b>	<i>Byzantinoslavica</i>
<b>ΔΧΑΕ</b>	<i>Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας</i>
<b>ΕΕΒΣ</b>	<i>Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών</i>
<b>ΕΕΠΣΑΠΘ</b>	<i>Επιστημονική Επετηρίς Πολυτεχνικής Σχολής Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης</i>
<b>HE</b>	<i>Ηπειρωτική Εστία</i>
<b>HZ</b>	<i>Hilandarski Zbornik</i>
<b>ΗπειρΧρον</b>	<i>Ηπειρωτικά Χρονικά</i>
<b>ΗπειρΗμερ</b>	<i>Ηπειρωτικό Ημερολόγιο</i>
<b>ΘεσσΗμερ</b>	<i>Θεσσαλικό Ημερολόγιο</i>
<b>ΙΕΕ</b>	<i>Ιστορία του Ελληνικού Έθνους</i>
<b>JÖB</b>	<i>Jahrbuch des Österreichischen Byzantinistik</i>
<b>ΚαρδΧρον</b>	<i>Καρδιτσιωτικά Χρονικά</i>
<b>ΚΗ</b>	<i>Κυλтурно Наслество</i>
<b>ΠΑΕ</b>	<i>Πρακτικά της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας</i>
<b>Patrimonium</b>	<i>Патримониум.Мк: Списание за културното наследство – споменици, реставрација, музеи (PATRIMONIUM.MK Periodical for cultural Heritage-Monuments, restoration, Museums)</i>
<b>ZLU</b>	<i>Zbornik za Likovne Umetnosti</i>
<b>ZRVI</b>	<i>Zbornik Radova Vizantološkog Instituta (Beograd)</i>

<b>ΑΓΙΟΙ ΤΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΟΥ 2004</b>	<i>Άγιοι του Βυζαντίου, Ελληνικές εικόνες της Βέροιας, 13<sup>ος</sup>-17<sup>ος</sup> αιώνας, (κατάλογος έκθεσης), Αθήνα 2004.</i>
<b>ΑΓΙΟΝ ΟΡΟΣ 2011</b>	<i>Το Άγιον Όρος στο 15<sup>ο</sup> και 16<sup>ο</sup> αιώνα: Πνευματικός Βίος – Ιστορία – Τέχνη, (Κατάλογος της έκθεσης «Το Άγιον Όρος στον 15<sup>ο</sup> και 16<sup>ο</sup> αιώνα» – Αγιορειτική Εστία, 25 Νοεμβρίου 2011-15 Ιανουαρίου 2012) Θεσσαλονίκη 2011.</i>
<b>ΑΓΙΟΝ ΟΡΟΣ 2012</b>	<i>Το Άγιον Όρος στον 15<sup>ο</sup> και 16<sup>ο</sup> αιώνα, Πρακτικά ΣΤ΄ Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου (Θεσσαλονίκη 25-27 Νοεμβρίου 2011), Θεσσαλονίκη 2012.</i>
<b>ΑΘΗΝΑΓΟΡΑΣ 1929</b>	<i>Αθηναγόρας, μητροπολίτης Παραμυθίας και Πάργας, “Νέος Κουβαρᾶς, ἥτοι χρονικά σημειώματα ἀναφερόμενα εἰς τὴν πόλιν ἰδίᾳ τῶν Ἰωαννίνων, εἰς μονὰς αὐτῆς καὶ τὰς ἐπαρχίας αὐτῆς”, <i>ΗπειρΧρον</i> 4 (1929), σ. 1-54.</i>
<b>ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΠΟΥΛΟΣ 2011</b>	<i>Αλεξανδρόπουλος Ι. Χ., “Χριστιανικές προσηλώσεις και ισλαμικά αφιερώματα. Οι γκρίζες ζώνες της ορθόδοξης μοναστηριακής ιδιοκτησίας”, στο <i>ΜΟΝΑΣΤΗΡΙΑ 2011</i>, σ. 225-234.</i>
<b>ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ 2010</b>	<i>Αναγνωστόπουλος Α. Σ., <i>Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Ρουσάνου Μετεώρων, (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή)</i>, Θεσσαλονίκη 2010.</i>

\*Δε συντομογραφούνται οι αναφορές, οι οποίες εμφανίζονται λιγότερο από δύο φορές στο κείμενο.

- ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΣ 1940** Ανδρόνικος Μ., “Κτητορική επιγραφή του Αγίου Δημητρίου της Παλατίτσας”, *Μακεδονικά Α΄* (1940), σ. 190-194.
- ΑΝΔΡΟΥΔΗΣ – ΣΕΜΟΓΛΟΥ 2003** Ανδρούδης Π. – Σέμογλου Α., “Παρατηρήσεις στο εικονογραφικό πρόγραμμα του κοιμητηριακού παρεκκλησίου της Μονής Διονυσίου στο Άγιον Όρος (1627)”, *Από τα άστρα στη γη και τον πολιτισμό: αφιέρωμα στη μνήμη του καθηγητή Αλέξανδρου Τσιούμη*, Θεσσαλονίκη 2003, σ. 87-97.
- ΑΝΩΓΙΑΤΗΣ-ΠΕΛΕ 1993** Ανωγιάτης-Πελέ Δ., *Δρόμοι και διακίνηση στον ελλαδικό χώρο κατά τον 18<sup>ο</sup> αιώνα*, Αθήνα 1993.
- ΑΡΑΒΑΝΤΙΝΟΣ 1984** Αραβαντινός Π., *Περιγραφή τῆς Ἠπείρου εἰς μέρη τρία*, Ιωάννινα 1866 (ανατ. 1984).
- ΑΣΔΡΑΧΑΣ 1978** Ασδραχάς Σ., *Μηχανισμοί της αγροτικής οικονομίας στην Τουρκοκρατία (ΙΕ΄-ΙΣΤ΄ αιώνας)*, Αθήνα 1978.
- ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ 1986** Ασπρά-Βαρδαβάκη Μ., “Μια μεταβυζαντινή εικόνα με παράσταση του αγίου Δημητρίου στο Βυζαντινό Μουσείο”, *ΔΧΑΕ* τ. ΙΓ΄ (1985-86), περ. Δ΄, σ. 113-124.
- ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 1983** Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μ., *Η μονή των Φιλανθρωπινών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1983.
- ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 1992** Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μ., “Ζητήματα μνημειακής ζωγραφικής του 16<sup>ου</sup> αιώνα. Η τοπική ηπειρωτική σχολή”, *ΔΧΑΕ* τ. ΙΣΤ΄ (1991-92), σ. 13-32.
- ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 2004** Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μ., *Οι τοιχογραφίες της μονής των Φιλανθρωπινών στο νησί των Ιωαννίνων*, Αθήνα 2004.
- ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 2006** Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μ., “Φορητές εικόνες της ηπειρωτικής σχολής”, *ΔΧΑΕ* τ. ΚΖ΄ (2006), σ. 305-320.
- ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ 1968** Βακαλόπουλος Α. Ε., *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*, τ. Γ΄: Τουρκοκρατία 1453-1669, Θεσσαλονίκη 1968.
- ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ 1988** Βακαλόπουλος Α., *Ιστορία της Μακεδονίας 1354-1833*, Θεσσαλονίκη 1988.
- ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ 1992** Βακαλόπουλος Κ. Α., *Η Ιστορία του βορείου ελληνισμού: Μακεδονία*, Θεσσαλονίκη 1992.
- ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ 2003** Βακαλόπουλος Κ. Α., *Ιστορία της Ηπείρου από τις αρχές της Οθωμανοκρατίας ως τις μέρες μας*, Θεσσαλονίκη 2003.
- ΒΑΡΝΑΛΙΔΗΣ 1979** Βαρναλίδης Σ., “Ο φιλενωτικός αρχιεπίσκοπος Αρχίδος Πορφύριος Παλαιολόγος (†1643) και η συμμετοχή αυτού εις τα συνωμοτικά ενεργείας εναντίον του Κυρίλλου του Λουκάρεως”, *Μακεδονικά* 19 (1979), σ. 125-158.
- ΒΑΣΙΛΑΚΗ 2000** Βασιλάκη Μ., “Από τον «ανώνυμο» Βυζαντινό καλλιτέχνη στον «επώνυμο» Κρητικό ζωγράφο του 15<sup>ου</sup> αιώνα”, στο *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο* (επιμ. Μ. Βασιλάκη), Ηράκλειο 2000, σ. 161-209.
- ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ 2004** Βαφειάδης Κ. Μ., “Τοιχογραφίες στις Καρυές του Αγίου Όρους από το 15<sup>ο</sup> έως τις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα”, *ΔΧΑΕ* τ. ΚΕ΄ (2004), σ. 37-56.
- ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ 2008** Βαφειάδης Κ., *Η ζωγραφική στο Άγιον Όρος στις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα, ο ζωγράφος Δανιήλ μοναχός*, Θεσσαλονίκη 2008.
- ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ 2010** Βαφειάδης Κ., *Περί της εν Άθω «Κρητικής» ζωγραφικής. Εικόνες και τοιχογραφίες της Ι. Μ. Διονυσίου και οι δημιουργοί τους (β΄ μισό 14<sup>ου</sup> – β΄ μισό 16<sup>ου</sup> αι.)*, Αθήνα 2010.
- ΒΕΗΣ 1952** Βέης Ν., “Κατάλογος των χειρογράφων Κωδίκων της αγιωτάτης

- Μητροπόλεως Αργυροκάστρου”, *Επετηρίς του Μεσαιωνικού Αρχείου* 4 (1952), σ. 129-200.
- ΒΕΛΕΝΗΣ 1974** Βελένης Γ., “Πρώτες πληροφορίες για ένα ζωγράφο του 16<sup>ου</sup> αιώνα από την Κωνσταντινούπολη”, *ΕΕΠΣΑΠΘ* 6(1974), σ. 93-98.
- ΒΕΛΕΝΗΣ 2007** Βελένης Γ., “Ταυτίσεις ζωγράφων με βάση τη γραφή”, *Εγνατία* 11 (2007), σ. 103-112.
- ΒΕΡΡΟΥ 2008** Βέρρου Θ. Ι., *Τοπωνύμια και διοικητική κατανομή οικισμών της Μακεδονίας. Μεταβολές στον 20<sup>ο</sup> αιώνα*, Θεσσαλονίκη 2002.
- ΒΙΤΑΛΙΩΤΗΣ 2006** Βιταλιώτης Ι., “Μεταβυζαντινή τέχνη, Ζωγραφική – Γενικά χαρακτηριστικά της μεταβυζαντινής Τέχνης”, στο *Ιστορία των Ελλήνων*, τ. 8, Αθήνα 2006, σ. 216-267.
- ΒΙΤΤΗ 1999** Βίττη Ε., “Βλάτσι (ή Βλάτση): τόπος καταφυγής και αφετηρία Μοσχοπολιτών”, *Μοσχόπολις*, Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου, (Θεσσαλονίκη, Οκτώβριος – Νοέμβριος 1996), Θεσσαλονίκη 1999, σ. 9-27.
- ΒΛΑΧΟΣ 2007** Βλάχος Τ. Ν., *Τα μοναστήρια του νομού Καρδίτσας*, Θεσσαλονίκη 2007.
- ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ 1966** Βοκοτόπουλος Π. Λ., “Βυζαντινά και Μεσαιωνικά μνημεία Ηπείρου”, *ΑΔ* 21 (1966): Χρονικά, σ. 299-315.
- ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ 1969** Βοκοτόπουλος Π. Λ., “Βυζαντινά και Μεσαιωνικά μνημεία Ηπείρου”, *ΑΔ* 24 (1969): Χρονικά, σ. 255-257.
- ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ 1979** Βοκοτόπουλος Π. Λ., “Ο ναός του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι του Ζαγορίου”, *Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση*, τ. 1, Αθήνα 1979, σ. 111-120.
- ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ 2006** Βοκοτόπουλος Π. Λ., “Η θρησκευτική ζωγραφική στην Αλβανία από τον 10<sup>ο</sup> έως τον 19<sup>ο</sup> αιώνα”, στο *Εικόνες από τις ορθόδοξες κοινότητες της Αλβανίας, Συλλογή Εθνικού Μουσείου Τέχνης Κορυτσάς*, (επιμ. Α. Τούρτα), Θεσσαλονίκη 2006, 18-25.
- ΒΡΑΝΟΥΣΗΣ 1956** Βρανούσης, “Η έν Ηπείρω Μονή Σωσίνου”, *Επετηρίς του Μεσαιωνικού Αρχείου* 6 (1956) σ. 72-129, πίν. 6-10.
- ΓΑΡΙΔΗΣ 1996** Γαρίδης Μ., *Διακοσμητική ζωγραφική, Βαλκάνια – Μικρασία 18<sup>ος</sup>-19<sup>ος</sup> αιώνας, μπαρόκ και ροκοκό, ανατολίτικη και βυζαντινή κληρονομιά*, Αθήνα 1996.
- ΓΑΡΙΔΗΣ 2007** Γαρίδης Μ., *Μεταβυζαντινή ζωγραφική (1450-1600). Η εντοίχια ζωγραφική μετά την πτώση του Βυζαντίου στον ορθόδοξο κόσμο και στις χώρες υπό ξένη κυριαρχία*, (μτφ. Α. Γαρίδη, επιμ. Ε. Δεληγιάννη-Δωρή), Αθήνα 2007.
- ΓΕΩΡΓΙΑΔΗΣ 1975** Γεωργιάδης Θ., *Μοσχόπολις*, Αθήνα 1975.
- ΓΕΩΡΓΙΤΣΟΓΙΑΝΝΗ 1989** Γεωργιτσογιάννη Ε., “Ένα εργαστήριο ανώνυμων ζωγράφων του δεύτερου μισού του 15<sup>ου</sup> αιώνα στα Βαλκάνια και η επίδρασή του στη μεταβυζαντινή τέχνη”, *Ηπειρ.Χρον* 29 (1988-89), σ. 145-173.
- ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 1994α** Γιακουμής Γ. Κ., *Μνημεία ορθοδοξίας στην Αλβανία*, Αθήνα 1994.
- ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 1994β** Γιακουμής Γ. Κ., *Ορθόδοξα μνημεία στη Βόρειο Ήπειρο, πρώτη προσέγγιση, καταγραφή, αρχιτεκτονικά μνημεία, τοιχογραφίες, εικόνες, ξυλόγλυπτα, είδη μικροτεχνίας, μεταλλοτεχνίας*, Ιωάννινα 1994.
- ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 1995** Γιακουμής Γ. Κ., *Η Ιερά Μονή Ραβενίων Δρόπολης*, Αθήνα 1995.
- ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 2000** Γιακουμής Κ. Γ., “Κριτική έκδοση επιγραφών συνεργείων από το Λινοτόπι στις περιφέρειες της Ορθόδοξης Εκκλησίας της Αλβανίας”, *ΔΧΑΕ* τ. ΚΑ’ (2000), σ. 249-266.

- ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 2001** Γιακουμής Κ., “Τα εικονίδια του επιστυλίου της μονής Σπηλαίου Λιούντζης”, *Ηπειροχρον* 32 (2001), σ. 343-385.
- ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ 1901** Γιαννόπουλος Ν. Ι., “Επιγραφαί Τυρνάβου”, *Αρμονία* τ. 2 (1901), τχ. 5, σ. 214-226.
- ΓΙΑΝΝΟΥΛΗΣ 2001** Γιαννούλης Δ., “Η ενεπίγραφη Αγία Τράπεζα της Ιεράς Μονής Ευαγγελίστριας Κυψέλης Άρτας”, *Επιστημονική Επετηρίδα Βελλάς* 1 (2001), σ. 201-216.
- ΓΚΑΤΣΟΠΟΥΛΟΣ 1975** Γκατσόπουλος Σ., “Αρχιεπισκοπή Πωγωνιανής”, *ΗΕ* 24 (1975), σ. 604-617.
- ΓΚΟΛΟΜΠΙΑΣ 1986** Γκολομπίας Γ., “Τα σημειώματα των εκκλησιαστικών βιβλίων Καστοριάς”, *Μακεδονικά* 25 (1985-1986), σ. 297-360.
- ΓΚΟΛΟΜΠΙΑΣ 1988** Γκολομπίας Γ., “Ανέκδοτες επιγραφές και συσχετισμοί τοιχογραφικών συνόλων Καστοριάς”, *Ιστορικογεωγραφικά* 2 (1988), σ. 53-88.
- ΓΛΑΒΙΝΑΣ 1997** Γλαβίνας Α. “Η εκκλησία κατά την Τουρκοκρατία”, στο *ΗΠΕΙΡΟΣ 1997*, σ. 314-317.
- ΓΟΔΟΣΗ 1998** Γοδόση Ζ., *Παραστάσεις απόψεων πόλεων και αρχιτεκτονημάτων στην ελληνική λαϊκή ζωγραφική (Δυτική Μακεδονία, 18<sup>ος</sup>-19<sup>ος</sup> αιώνας)*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη 1998.
- ΓΟΥΝΑΡΗΣ 1978** Γούναρης Γ. Γ., *Οι τοιχογραφίες των Αγίων Αποστόλων και της Παναγίας Ρασιώτισσας στην Καστοριά*, Θεσσαλονίκη 1978.
- ΓΟΥΝΑΡΗΣ 1981** Γούναρης Γ. Γ., “Οι τοιχογραφίες του Αγ. Ιωάννου Θεολόγου της Μαυριώτισσας στην Καστοριά”, *Μακεδονικά* 21 (1981), σ. 1-32.
- ΔΑΡΔΑΣ 1993** Δάρδας Α. Ν., *Τα μοναστήρια της Μητροπόλεως Σισανίου και Σιατίστης*, Θεσσαλονίκη 1993.
- ΔΑΡΔΑΣ 1995** Δάρδας Α. Ν., *Ο μητροπολιτικός ναός του Αγίου Δημητρίου Σιάτιστας*, Σιάτιστα 1995.
- ΔΑΡΔΑΣ 2004** Δάρδας Α., “Η εκκλησία και τα μοναστήρια”, στο *Κοζάνη και Γρεβενά, ο χώρος και οι άνθρωποι*, (επιμ. Ν. Καλογερόπουλος), Θεσσαλονίκη 2004, σ. 194-207.
- ΔΕΛΗΓΙΑΝΝΗ-ΔΩΡΗ 1999** Δεληγιάννη-Δωρή Ε., “Τύρω από το εργαστήρι των Κονταρήδων, Συμβολή στην έρευνα για τη μαθητεία στην τοιχογραφία και τη συγκρότηση των εργαστηρίων των ζωγράφων κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο”, στο *Μοναστήρια νήσου Ιωαννίνων*, (Πρακτικά Συμποσίου 700 χρονία 1292-1992, 29-31 Μαΐου 1992), Ιωάννινα 1999, σ. 103-139.
- ΔΕΛΙΚΑΝΗ 1905** Δελικανή Κ. αρχμ., *Τά ἐν τοῖς κώδιξι τοῦ Πατριαρχικοῦ Ἀρχειοφυλακίου σωζόμενα ἐπίσημα ἐκκλησιαστικά ἔγγραφα, περισυλλεγέντα καὶ συναρμολογηθέντα κελεύσει τῆς Α. Θ. Παναγιότητος τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριάρχου Ἰωακείμ τοῦ Γ', Τ. Γ': Τὰ ἀφορόντα εἰς τὰς σχέσεις τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου πρὸς τὰς ἐκκλησίας Ρωσσίας, Βλαχίας καὶ Μολδαβίας, Σερβίας, Ἀχριδῶν καὶ Πεκίου 1564-1863, οἷς προστίθεται ἱστορικὴ μελέτη περὶ τῆς Ἀρχιεπισκοπῆς Ἀχριδῶν*, Ἐν Κωνσταντινουπόλει 1905.
- ΔΕΡΙΖΙΩΤΗΣ 1997** Δεριζιώτης Λ., “Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του καθολικού της Ιεράς μονής της Κορώνας”, *ΚαρδΧρον* 3 (1997), σ. 47-57.
- ΔΕΡΙΖΙΩΤΗΣ 1999** Δεριζιώτης Λ., “Μετέωρα – Ιωάννινα σχέσεις πνευματικές”, στο *Μοναστήρια νήσου Ιωαννίνων*, Πρακτικά Συμποσίου 700 χρονία 1292-1992, 29-31 Μαΐου 1992, Ιωάννινα 1999, σ. 151-155.

- ΔΕΡΙΖΙΩΤΗΣ 2004** Δεριζιώτης Λ., “Ιερά Μονή Κοιμήσεως της Θεοτόκου (Άνω Ξενιά ή Κισσιώτισσα)”, *Εν Βόλω* 12 (2004),
- ΔΙΟΝΥΣΟΠΟΥΛΟΣ 2012** Διονυσόπουλος Ν., *Πορτρέτα κοσμικών δωρητών στην εντοίχια ζωγραφική του Αγίου Όρους (14<sup>ος</sup>-αρχές 16<sup>ου</sup> αι.). Η ιστορική και ιδεολογική διάσταση της εικονογραφίας του ορθόδοξου ηγεμόνα στο αθωνικό περιβάλλον*, (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή), Βόλος 2012.
- ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ – ΧΑΤΖΗΛΑΚΗΣ 1997** Δρακοπούλου Ε., Χατζηδάκης Μ., *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, τ. ΙΙ, Αθήνα 1997.
- ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ 1997** Δρακοπούλου Ε., *Η πόλη της Καστοριάς τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή εποχή (12<sup>ος</sup>-16<sup>ος</sup> αι.). Ιστορία – τέχνη – επιγραφές*, Αθήνα 1997.
- ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ 2001** Δρακοπούλου Ε., “Υπογραφές μεταβυζαντινών ζωγράφων. Ανίχνευση προσωπικών και καλλιτεχνικών μαρτυριών”, *ΔΧΑΕ* τ. ΚΒ΄(2001), σ. 129-134.
- ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ 2002** Δρακοπούλου Ε., “Ζωγράφοι από τον ελληνικό στον βαλκανικό χώρο· οι όροι της υποδοχής και της αποδοχής”, *Ζητήματα μεταβυζαντινής ζωγραφικής στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη*, Πρακτικά Επιστημονικού Δημέρου 18-29 Μαΐου 1999, (επιμ. Ε. Δρακοπούλου), Αθήνα 2002, σ. 101-130.
- ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ 2006** Δρακοπούλου Ε., “Η μελέτη των εικόνων από τη συλλογή του Εθνικού Μουσείου Μεσαιωνικής Τέχνης Κορυτσάς, Προλεγόμενα – Κατάλογος”, στο *Εικόνες από τις ορθόδοξες κοινότητες της Αλβανίας, Συλλογή Εθνικού Μουσείου Τέχνης Κορυτσάς*, (επιμ. Α. Τούρτα), Θεσσαλονίκη 2006, σ. 26-202.
- ΔΡΟΜΟΙ ΚΑΙ ΚΟΜΒΟΙ 1998** *Δρόμοι και κόμβοι της Βαλκανικής από την αρχαιότητα στην ενιαία Ευρώπη*, (επιμ. Ε. Π. Δημητριάδης, Α. Φ. Λαγόπουλος, Γ. Τσότσος), Θεσσαλονίκη 1998.
- ΕΙΚΟΝΕΣ ΕΥΞΕΙΝΟΥ ΠΟΝΤΟΥ 2011** *Εικόνες από τις θρακικές ακτές του Ευξείνου Πόντου στη Βουλγαρία*, (επιμ. Α. Τούρτα), (κατάλογος έκθεσης), Αθήνα 2011.
- ΕΚ ΧΙΟΝΙΑΔΩΝ 2004** *Εκ Χιονιάδων... σπουδές και ανθίβολα. 130 έργα από τη συλλογή της οικογένειας Γιαννούλη*, κατάλογος έκθεσης, Βόλος 2004.
- ΕΛΛΗΝΕΣ ΑΓΙΟΓΡΑΦΟΙ 2008** *Έλληνες αγιογράφοι στη Βουλγαρία μετά το 1453*, (επιμ. Ε. Μουτάφωφ), Σόφια 2008.
- ΕΝΙΣΛΕΙΔΗΣ 1951** Ενισλειδής Χ., *Η Πίνδος και τα χωριά της, Σπήλαιον-Γρεβενά-Σαμαρίνα*, Αθήνα 1951.
- ΕΡΜΗΝΕΙΑ 1909** *Διονυσίου του εκ Φουρνά, Έρμηνεία τής ζωγραφικής τέχνης*, επιμ. Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, εν Πετρούπολει 1909.
- ΕΥΑΓΓΕΛΙΔΗΣ 1959** Ευαγγελίδης Δ. Ε., “Ο ζωγράφος Φράγκος Κατελάνος ἐν Ἡπειρῷ”, *ΔΧΑΕ* τ. Α΄(1959), σ. 40-54.
- ΕΥΑΓΓΕΛΙΔΗΣ 1996** Ευαγγελίδης Δ., *Η Βόρειος Ἡπειρος*, Αθήνα 1919 (ανατ. 1996).
- ΕΥΓΕΝΙΚΟΣ 2007** Ευγενικός Π. Δ., *Ευλόγλυπτα τέμπλα του 17<sup>ου</sup> αι. από την περιοχή του Πηλίου*, (αδημοσίευτη μεταπτυχιακή εργασία), Θεσσαλονίκη 2007.
- ΖΗΣΙΟΣ 1915** Ζήσιος Κ. Γ., *Δάσκαλοι του Γένους*, Αθήνα 1915.
- ΖΙΑΓΚΟΣ 1974** Ζιάγκος Ν. Γ., *Τουρκοκρατούμενη Ἡπειρος. Τιμαριωτισμός, Αστισμός, Νεοελληνική Αναγέννηση (1648-1820)*, Αθήνα 1974.
- ἩΠΕΙΡΟΣ 1997** *Ἡπειρος: 4000 χρόνια ελληνικής ιστορίας και Πολιτισμού*, (επιμ. Μ. Β. Σακελλαρίου), Αθήνα 1997.

- ΘΩΜΟΣ 1999** Θώμος Π., “Οι εκκλησίες της Μοσχόπολης (αρχιτεκτονική ανασκόπηση)”, στο *Μοσχόπολις* (πρακτικά διεθνούς συμποσίου Θεσσαλονίκη, 31 Οκτωβρίου – 1 Νοεμβρίου 1996), Θεσσαλονίκη 1999, σ. 45-53.
- ΚΑΚΑΒΑΣ 1996** Κακαβάς Γ., *Βυζαντινό Μουσείο Καστοριάς*, Αθήνα 1996.
- ΚΑΛΙΝΔΕΡΗΣ 1940** Καλινδέρης Μ. Α., *Γραπτά μνημεία από τη Δυτ. Μακεδονία χρόνων Τουρκοκρατίας, Πτολεμαΐδα 1940*.
- ΚΑΛΙΝΔΕΡΗΣ 1974** Καλινδέρης Μ. Α., *Ο κώδιξ τῆς Μητροπόλεως Σισανίου καὶ Σιατίστης*, Θεσσαλονίκη 1974.
- ΚΑΛΟΠΙΣΗ-ΒΕΡΤΗ 2000** Καλοπίση-Βέρτη Σ., “Οι ζωγράφοι στην ύστερη βυζαντινή κοινωνία. Η μαρτυρία των επιγραφών”, στο *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο* (επιμ. Μ. Βασιλάκη), Ηράκλειο 2000, σ. 121-159.
- ΚΑΜΑΡΟΥΛΙΑΣ 1996** Καμαρούλιας Δ., *Τα μοναστήρια της Ηπείρου*, τ. Α΄-Β΄, Αθήνα 1996.
- ΚΑΡΑΚΙΤΣΙΟΣ 2010** Καρακίτσιος Ε., *Ο ελληνισμός στη Μητροπολιτική περιφέρεια Κορυτσάς*, (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή), Θεσσαλονίκη 2010.
- ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2003** Καραμπερίδη Α., “Ζωγράφοι από το Γράμμο στην Ήπειρο του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Στοιχεία από τις επιγραφές των έργων τους”, στο *Μίλτος Γαρίδης (1926-1996), Αφιέρωμα*, τ. Α΄, Ιωάννινα 2003, σ. 291-309.
- ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2008α** Καραμπερίδη Α., “Εικόνα Κοίμησης της Θεοτόκου από τη Μονή Βελλάς, έργο του ζωγράφου Κωνσταντίνου από το Λινοτόπι”, *Ηπειρ.Χρον* 42 (2008), σ. 75-94.
- ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2008β** Καραμπερίδη Α., *Κάτω Μερόπη Παγωνίου, εκκλησίες και μοναστήρια*, Ιωάννινα 2008.
- ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009** Καραμπερίδη Α., *Η Μονή Πατέρων και η ζωγραφική του 16<sup>ου</sup> και 17<sup>ου</sup> αιώνα στην περιοχή της Ζίτσας Ιωαννίνων*, Ιωάννινα 2009.
- ΚΑΡΥΔΗΣ 2006** Καρύδης Σ. Χ., “Η μητρόπολη Καστοριάς το 16<sup>ο</sup> και το 17<sup>ο</sup> αιώνα, προσθήκες και διορθώσεις στον επισκοπικό της κατάλογο”, *Μακεδονικά* 35 (2005-2006), σ. 99-118.
- ΚΑΤΣΟΥΓΙΑΝΝΗΣ 1964** Κατσουγιάννης Τ. Μ., *Περί των Βλάχων των ελληνικών χωρών. Συμβολή εις την έρευναν περί της καταγωγής των Κουτσοβλάχων*, Θεσσαλονίκη 1964.
- ΚΕΦΑΛΛΩΝΙΤΟΥ 2001** Κεφαλλωνίτου Φ., *Μολυβδοσκεπάστος*, Αθήνα 2001.
- ΚΙΚΟΠΟΥΛΟΣ 1999** Κικόπουλος Μ., *Ελαφότοπος (Τσερβάρι): ιστορική μονογραφία*, Γιάννινα 1999.
- ΚΟΓΧΥΛΑΚΗ 1982** Κογχυλάκη Ε., “Η Παναγία Σπηλιώτισσα Αρίστης Ηπείρου”, στο *Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση*, τ. 2, Αθήνα 1982, 47-56.
- ΚΟΝΟΡΤΑΣ 1985** Κονόρτας Π., “Η οθωμανική κρίση του τέλους του ΙΣΤ΄ αιώνα και το Οικουμενικό Πατριαρχείο”, *Τα Ιστορικά* 3 (1985), σ. 45-76.
- ΚΟΝΟΡΤΑΣ 1995** Κονόρτας Π., “Σύντομο σχέδιασμα της συγγραφής μιας ιστορίας του Οικουμενικού Πατριαρχείου από την Άλωση ως τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα με αφορμή τη μελέτη του Gunnar Hering, «Οικουμενικό Πατριαρχείο και Ευρωπαϊκή Πολιτική 1620-1638»”, *Σύγχρονα Θέματα*, περ. Β΄, χρόνος 18<sup>ος</sup>, τεύχ. 56, Ιουλ.-Σεπτ. 1995, σ. 75-86.
- ΚΟΝΟΡΤΑΣ 1998** Κονόρτας Π., *Οθωμανικές θεωρήσεις για το Οικουμενικό Πατριαρχείο: Βεράτια για τους προκαθήμενους της Μεγάλης Εκκλησίας (17<sup>ος</sup>-αρχές 20<sup>ου</sup> αιώνα)*, Αθήνα 1998.
- ΚΟΡΔΩΣΗΣ 1998** Κορδώσης Μ. Σ., “Οι δρόμοι από το Δυρράχιο και την Αυλώνα σύμφωνα



- με τον Άραβα γεωγράφο Idrisi”, στο *ΔΡΟΜΟΙ ΚΑΙ ΚΟΜΒΟΙ 1998*, σ. 115-124.
- ΚΟΣΜΑΣ 2010** Κοσμάς Θ. Δ., “Επιγραφικές μαρτυρίες στα εκκλησιαστικά μνημεία της Ζίτσας Ιωαννίνων (β' μισό 16<sup>ου</sup> αιώνα - 1911)”, *ΗπειρΧρον* 44 (2010), σ. 263-412.
- ΚΟΤΖΑΓΕΩΡΓΗΣ 2011** Κοτζαγεώργης Φ., “Τα μοναστήρια ως οθωμανικές τοπικές ελίτ”, στο *ΜΟΝΑΣΤΗΡΙΑ 2011*, σ. 163-190.
- ΚΟΤΖΙΑΣ 1951** Κοτζιάς Ν., “Σπίλο, Σπύλιο, Σπήλαιον, Πύλαιον και ἡ ἐν αὐτῷ Ἱ. Μονῆ”, *ΑΕ* (1950-1951), Ἀθήνα 1951, σ. 14-31.
- ΚΟΥΚΚΟΥ 1971** Κούκκου Ε. Ε., *Διαμόρφωσις τῆς Ἑλληνικῆς Κοινωνίας κατὰ τὴν Τουρκοκρατίαν – Α΄: Τὰ Προνόμια τοῦ Πατριαρχείου καὶ ἡ Φαναριωτικὴ Κοινωνία*, Ἀθήνα 1971.
- ΚΟΥΚΟΥΔΗΣ 2000** Κουκούδης Α, *Μελέτες για τους Βλάχους*, τ. Β΄: Οι μητροπόλεις και η διασπορά των Βλάχων, Θεσσαλονίκη 2000.
- ΚΟΥΡΚΟΥΤΙΔΟΥ 1967** Κουρκουτίδου Ε., “Μεσαιωνικά Μνημεία Θεσσαλίας”, *ΑΔ* 23 (1967), Χρονικά Β΄ 2, σ. 302-317.
- ΚΡΕΜΜΥΔΑΣ 1976** Κρεμμυδάς Β., *Εισαγωγή στην Ιστορία της Νεοελληνικής Κοινωνίας (1700-1821)*, Ἀθήνα 1976.
- ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗΣ 1960** Κωνσταντινίδης Α., *Τὰ ἐν τῷ Πηλίῳ ὄρει παλαιὰ καὶ σύγχρονα χριστιανικὰ μνημεία*, Ἀλεξάνδρεια 1960.
- ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΟΣ 1990** Κωνστάντιος Δ., “Ουζντίνα Θεσπρωτίας: Η ιστορική διαδρομή, η πολεοδομική εξέλιξη και τα μνημεία ενός αρχαίου και μεσαιωνικού οικισμού”, *ΔΧΑΕ* τ. ΙΕ΄ (1989-1990), σ. 89-104
- ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΟΣ 1998** Κωνστάντιος Δ., “Χορηγία και τέχνη στην Ήπειρο την περίοδο της ύστερης Τουρκοκρατίας”, *ΔΧΑΕ* 20 (1998), περ. Δ΄, σ. 409-416.
- ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΟΣ 2001** Κωνστάντιος Δ. Ν., *Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Καπέσοβο της Ηπείρου. Συμβολή στη μελέτη της θρησκευτικής ζωγραφικής στην Ήπειρο το 18<sup>ο</sup> και το α΄ μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα*, Ἀθήνα 2001.
- ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΟΣ 2002** Κωνστάντιος Δ. Ν., “Καπεσοβίτες ζωγράφοι”, *Ζητήματα μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη*, Πρακτικά Επιστημονικού Δημέρου 18-29 Μαΐου 1999, (επιμ. Ε. Δρακοπούλου), Ἀθήνα 2002, σ. 231-252.
- ΚΩΝΣΤΑΣ 1958** Κώνστας Κ. Σ., “Βορειοηπειρωτικά”, *ΗΕ* 7 (1958), σ. 4-8.
- ΚΩΣΤΗ 2003** Κωστή Ι., “Εικονογραφικές παρατηρήσεις στον κύκλο του Ακαθίστου Ὕμνου και την κτητορική παράσταση στη μονή Αγ. Ιωάννη του Προδρόμου Κάτω Μερόπης Πωγωνίου”, *ΗπειρΧρον* 37 (2003), σ. 183-233.
- ΛΑΪΟΥ 2011** Λαΐου Σ., “Σχέσεις μοναχών και χριστιανών λαϊκών κατά την οθωμανική περίοδο”, στο *ΜΟΝΑΣΤΗΡΙΑ 2011*, σ. 207-224.
- ΛΑΜΠΡΙΔΗΣ 1971α** Λαμπρίδης Ι., *Ηπειρωτικά αγαθοεργήματα: και άλλα δημοσιεύματα (Ζαγοριακά-1870, διάφοροι λόγοι κτλ.)*, Ιωάννινα 1971.
- ΛΑΜΠΡΙΔΗΣ 1971β** Λαμπρίδης Ι., *Ηπειρωτικά Μελετήματα, 1887-1890*, Ιωάννινα 1971.
- ΛΙΑΚΟΣ 1972** Λιάκος Σ., “Λινοτόπι, ἡ χώρα (κωμόπολις) τῶν ἀγιογράφων”, *Μακεδονικὴ Ζωή* 69 (1972), σ. 26-29.
- ΛΙΑΤΑ 1996** Λιάτα Ε. Δ., *Φλωρία δεκατέσσερα στένονν γρόσια σαράντα, Η κυκλοφορία των νομισμάτων στον ελληνικό χώρο, 15<sup>ος</sup>-19<sup>ος</sup> αι.*, Ἀθήνα 1996.

- ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ 1980** Λίβα-Ξανθάκη Θ., *Οι τοιχογραφίες της Μονής Ντίλιου*, Ιωάννινα 1980.
- ΜΑΚΡΗ 1982** Μακρή Ε. Κ., “Το καθολικό της μονής του Προφήτη Ηλία στη Ζίτσα της Ηπείρου”, στο *Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση*, τ. 2, Αθήνα 1982, 87-98.
- ΜΑΚΡΗΣ 1972** Μακρής Δ., “Προσκύνημα εις το Λινοτόπιον και τον Άγιον Ζαχαριάν”, *Μακεδονική Ζωή* 69 (1972), σ. 29-31.
- ΜΑΚΡΗΣ 1977** Μακρής Δ., “Ένας περίφημος Λινοτοπίτης ζωγράφος του 17<sup>ου</sup> αιώνας”, *Μακεδονική Ζωή* 135 (1977), σ. 21-23.
- ΜΑΚΡΗΣ 1981** Μακρής Κ. Α., *Χιονιαδίτες ζωγράφοι, 65 λαϊκοί ζωγράφοι από το χωριό Χιονιάδες της Ηπείρου*, Αθήνα 1981.
- ΜΑΚΡΗΣ 1991** Μακρής Κ. Α., *Οι ζωγράφοι της Σαμαρίνας*, Θεσσαλονίκη 1991.
- ΜΑΚΡΗΣ – ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ 1990** Μακρής Α. Γ. – Παπαγεωργίου Σ. Π., *Το χερσαίο δίκτυο επικοινωνίας στο κράτος του Αλή Πασά Τεπελενλή. Ενίσχυση της κεντρικής εξουσίας και απόπειρα δημιουργίας ενιαίας αγοράς*, Αθήνα 1990.
- ΜΑΝΟΠΟΥΛΟΣ 2001** Μανόπουλος Γ., “Επιγραφικές και άλλες μαρτυρίες για τα Κατσανοχώρια (1587-1699)”, *Ηπειρ.Χρον* 35 (2001), σ. 99-196.
- ΜΑΡΤΙΝΙΑΝΟΣ 1939** Μαρτινιανός Ι., *Συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς Μοσχοπόλεως. Α' Ἡ ἱερά μονή τοῦ Τιμίου Προδρόμου κατὰ τὸν αὐτῆ κώδικα 1630-1875*, Ἀθῆναι 1939.
- ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΤΣΙΟΥΜΗ 1982** Μαυροπούλου-Τσιούμη Χρ. “Ένας σημαντικός αγιογράφος του 16<sup>ου</sup> αιώνα από το Λινοτόπι (Το έργο του στο ναό του Αγίου Δημητρίου Παλατιτσίων)”, Γ΄ Συνέδριο Ιστορίας Λαογραφίας-Γλωσσολογίας, Παραδοσιακής Αρχιτεκτονικής Δυτικομακεδονικού Χώρου, Θεσσαλονίκη 3-4-5 Απριλίου 1982, (Πρακτικά Συνεδρίου), σ. 91-97.
- ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΤΣΙΟΥΜΗ 2003** Μαυροπούλου-Τσιούμη Χ., *Βυζαντινές και μεταβυζαντινές εικόνες της Βέροιας*, Θεσσαλονίκη – Βέροια 2003.
- ΜΕΡΑΝΤΖΑΣ – ΚΩΣΤΗ 2004** Μεράντζας Χ. Δ. – Κωστή Ι., “Η ζωγραφική του Αγίου Αθανασίου (1584) στην Κάτω Μερόπη Παγωνίου”, *Δωδώνη ΛΓ΄* (2004), σ. 77-210.
- ΜΕΡΑΝΤΖΑΣ 2007** Μεράντζας Χ. Δ., *Ο «Τόπος της Αγιότητας» και οι εικόνες του. Παραδείγματα ανάγνωσης της τοπικής ιστορίας της Ηπείρου κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο*, Ιωάννινα 2007.
- ΜΗΛΙΩΝΗΣ 1984** Μηλιώνης Α., *Το Μοναστήρι της Μέγγουλης*, Αθήνα 1984.
- ΜΗΤΡΟΠΟΛΗ ΕΛΑΣΣΣΩΝΟΣ 2007** *Η Ιερά Μητρόπολις Ελασσώνος. Οι ενορίες, οι Ιερές Μονές και τα κειμήλιά τους*, (επιμ. Αρχιμ. Χ. Τούμπας), Ελασσών 2007.
- ΜΙΛΙΩΝΗΣ 1984** Μιλιώνης Α., *Το μοναστήρι της Μέγγουλης*, Αθήνα 1984.
- ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ 1967** Μιχαηλίδης Μ., “Ο ναός του Αγίου Ζαχαρία Καστοριάς”, *ΑΔ* 22 (1967): Μελέται, σ. 77-86.
- ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ 1971** Μιχαηλίδης Μ., “Νέα στοιχεία ζωγραφικού διακόσμου δύο μνημείων της Μακεδονίας”, *ΑΑΑ* IV (1971), σ. 341-355.
- ΜΝΗΜΕΙΑ ΠΡΕΣΠΩΝ 1991** Ευγενίδου, Δ. – Κανονίδης, Ι. – Παπαζώτος Θ., *Τα μνημεία των Πρεσπών*, Αθήνα 1991.
- ΜΟΝΑΣΤΗΡΙΑ 2011** *Μοναστήρια, Οικονομία και Πολιτική από τους μεσαιωνικούς στους νεότερους χρόνους* (επιμ. Η. Κολοβός), Ηράκλειο 2011.
- ΜΟΥΣΤΑΚΑΣ 1998** Μουστάκας Κ. Π., “Το οδικό δίκτυο της Δυτικής Μακεδονίας κατά το Μεσαίωνα (11<sup>ος</sup>-14<sup>ος</sup> αιώνας)”, στο *ΔΡΟΜΟΙ ΚΑΙ ΚΟΜΒΟΙ 1998*, σ. 145-154.

- ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ 1964** Μουτσόπουλος Ν. Κ., *Εκκλησίες του Νομού Φλωρίνης*, Θεσσαλονίκη 1964.
- ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ 1977** Μουτσόπουλος Ν. Κ., *Συμβολή στη μορφολογία της ελληνικής γραφής, Λεύκωμα βυζαντινών και μεταβυζαντινών επιγραφών*, Θεσσαλονίκη 1977.
- ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ 2003** Μουτσόπουλος Ν. Κ., *Εκκλησίες του νομού Φλωρίνης: Βυζαντινά και μεταβυζαντινά μνημεία της Μακεδονίας*, Θεσσαλονίκη 2003.
- ΜΠΑΡΑΣ 1966** Μπάρας Β., *Το Δέλβινο της Βορείου Ηπείρου και οι γειτονικές του περιοχές Αργυροκάστρου, Χειμάρρας, Πωγωνίου, Φιλιατών, Παραμυθίας κλπ.*, (Πρόλογος και επιμέλεια Λ. Ι. Βρανούση), Αθήνα 1966.
- ΝΑΝΟΥ 2002** Νάνου Ν., “Εκκλησίες και Μονστήρια του Πηλίου κατά τον 17<sup>ο</sup> αιώνα. Γνωριμία με το έργο ανώνυμων και επώνυμων καλλιτεχνών”, στο *Μνημεία της Μαγνησίας, ανάδειξη του διαχρονικού μνημειακού πλούτου του Βόλου και της ευρύτερης περιοχής* (Πρακτικά συνεδρίου), Βόλος 2002, σ. 162-173.
- ΝΑΝΟΥ 2004** Νάνου Μ., “Όψεις της τοιχογραφίας στο Πήλιο κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο (1550-1830)”, *Εν Βόλω* 12 (2004), σ. 70-77.
- ΝΥΣΤΑΖΟΠΟΥΛΟΥ-ΠΕΛΕΚΙΔΟΥ 1991** Νυσταζοπούλου-Πελεκίδου Μ., *Οι βαλκανικοί λαοί από την τουρκική κατάκτηση στην εθνική αποκατάσταση (14<sup>ος</sup>-19<sup>ος</sup> αι.)*, Θεσσαλονίκη 1991.
- ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ 1957** Ευγγόπουλος Α., *Σχεδιάσμα Ιστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἄλωσιν*, Αθήναι 1957.
- ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΗ ΔΟΜΗ 1979** *Η οικονομική δομή των Βαλκανικών χωρών: 15<sup>ος</sup> -19<sup>ος</sup> αιώνας*, (επιμ. Σ. Ι. Ασδραχάς, μτφ. Ν. Μαμαρέλη), Αθήνα 1979, σ. 533-544.
- ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ 1982** Οικονόμου Φ., *Η εκκλησία της Ηπείρου, ιδρύσεις, οργάνωσεις και εξέλιξις αυτής*, Αθήνα 1982.
- ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ 1997** Οικονόμου Γ. Ν., *Η Ρεντίνα των Αγράφων και τα μεταβυζαντινά της μνημεία*, Ρεντίνα 1997.
- ΟΡΛΑΝΔΟΣ 1938** Ορλάνδος Α., “Τα βυζαντινά μνημεία της Καστοριάς”, *ΑΒΜΕ* Δ’/2 (1938).
- ΠΑΪΖΗ-ΑΠΟΣΤΟΛΟΠΟΥΛΟΥ 1995** Παϊζη-Αποστολοπούλου Μ., *Ο θεσμός της πατριαρχικής εξαρχίας, 14<sup>ος</sup>-19<sup>ος</sup> αιώνας*, Αθήνα 1995.
- ΠΑΪΣΙΔΟΥ 1997** Παϊσίδου Μ. Π., “Στοιχεία κοσμικής ζωγραφικής σε τοιχογραφίες ναών της Καστοριάς του 17<sup>ου</sup> αιώνα”, *Δυτικομακεδονικά Γράμματα* 8 (1997), σ. 155-174.
- ΠΑΪΣΙΔΟΥ 1998** Παϊσίδου Μ. Π., “Οι παλαιότερες φάσεις τοιχογράφησης της Παναγίας συνοικίας Μουζεβίκη στην Καστοριά και η εξέλιξη της τοπικής εικονογραφικής παράδοσης”, *Μακεδονικά* 31 (1997-1998), σ. 135-170.
- ΠΑΪΣΙΔΟΥ 2001** Παϊσίδου Μ., “Ζώνη Βοΐου: Μνημειακή Τοπογραφία και εικονογραφία της περιοχής”, στο *Οι αρχαιότητες και τα βυζαντινά και μεταβυζαντινά μνημεία του Βοΐου*, (Πρακτικά Ημερίδας – 12 Δεκεμβρίου 1999, επιμ. Ζ. Χασιώτης – Α. Μπακαΐμης), Θεσσαλονίκη 2001, σ. 86.
- ΠΑΪΣΙΔΟΥ 2002α** Παϊσίδου Μ. Π., *Οι τοιχογραφίες του 17<sup>ου</sup> αιώνα στους ναούς της Καστοριάς. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής της δυτικής Μακεδονίας*, Αθήνα 2002.
- ΠΑΪΣΙΔΟΥ 2002β** Παϊσίδου Μ., “Ζητήματα μνημειακής ζωγραφικής του 16<sup>ου</sup> αι. από την περιοχή των Πρεσπών”, *Ζητήματα μεταβυζαντινής ζωγραφικής στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη*, Πρακτικά Επιστημονικού Διημέρου 18-29 Μαΐου 1999, (επιμ. Ε. Δρακοπούλου), Αθήνα 2002, σ. 179-201.
- ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ 1982** Παλιούρας Α., “Γενική θεώρηση της ζωγραφικής στην Αιτωλοακαρνανία το 16<sup>ο</sup> αιώνα”, *Ηπειρ.Χρον* 24 (1982), σ. 121-129.

- ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ 1985** Παλιούρας Α., *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία. Συμβολή στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή μνημειακή τέχνη*, Αθήνα 1985.
- ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ 2003** Παναγιωτόπουλος Β., “Ο οικονομικός χώρος των Ελλήνων στα χρόνια της οθωμανικής κυριαρχίας”, *Τετράδια εργασίας Κέντρου Νεοελληνικών Ερευνών/Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών* 18 (2003), σ. 25-47.
- ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ – ΠΕΤΡΟΝΩΤΗΣ 2008** Παπαγεωργίου Β. Γ. – Πετρονώτης Α. Π., *Μάστοροι – Χτίστες από τα Μαστοροχώρια της Κόνιτσας*, τ. Α΄, Ιωάννινα 2008.
- ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ 1997** Παπαγεωργίου Ν., *Το τέμπλο της Μονής Κοιμήσεως Θεοτόκου Σπηλαίου Γρεβενών*, (αδημοσίευτη μεταπτυχιακή εργασία), Θεσσαλονίκη 1997.
- ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ 2010** Παπαγεωργίου Ν., *Το καθολικό της Αγίας Παρασκευής και ο Ναός της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Σαμαρίνας Γρεβενών: συμβολή στη μελέτη της θρησκευτικής ζωγραφικής στη Δυτική Μακεδονία στα τέλη του 18ου και στις αρχές του 19ου αιώνα*, Θεσσαλονίκη 2010.
- ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ 2007** Παπαδημητρίου Π., *Η εξέλιξη του τύπου και της εικονογραφίας του βημόθυρου από τον 10<sup>ο</sup> έως και τον 18<sup>ο</sup> αιώνα*, (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή), Θεσσαλονίκη, 2007.
- ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ – ΚΑΡΑΜΠΕΡΪΔΗ 2008** Παπαδοπούλου Β. – Καραμπερίδη Α., *Βυζαντινά και μεταβυζαντινά μνημεία Μολυβδοσκεπάστου*, Ιωάννινα 2008.
- ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ – ΚΑΣΚΑΝΗΣ 2002** Παπαδοπούλου Β. Ν. – Κασκάνης Β., “Η Μονή Πατέρων Λίθινου Ζίτσας”, *Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση*, τ. 6, Αθήνα 2002, σ. 135-150.
- ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ – ΤΣΙΑΡΑ 2008** Παπαδοπούλου Β. – Τσιάρα Α., *Εικόνες της Άρτας. Η εκκλησιαστική ζωγραφική στην περιοχή της Άρτας κατά τους βυζαντινούς και μεταβυζαντινούς χρόνους*, Άρτα 2008.
- ΠΑΠΑΕΥΑΓΓΕΛΟΥ 1976** Παπαευαγγέλου Π. Σ., *Μεταβυζαντινός ναός του Αγίου Δημητρίου εν Παλατιτσίοις Βεροίας*, Θεσσαλονίκη 1976.
- ΠΑΠΑΖΗΣΗΣ 1975** Παπαζήσης Δ. Τ., “Βλάχοι (Κουτσόβλαχοι)”, *ΗΕ* 24 (1975), σ. 3-18, 150-161, 295-305, 433-452, 628-646.
- ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ 1981** Παπαζώτος Θ., “Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής της Παναγίας στον Αλιάκμονα”, *Μακεδονικά* 21 (1981), σ. 93-106.
- ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ 1987** Παπαζώτος Θ., “Η ζωγραφική της πενταετίας 1565-70 στη Βέροια”, στο *Αμητός, Τιμητικός τόμος για τον καθηγητή Μανόλη Ανδρόνικο*, τ. Β΄, Θεσσαλονίκη 1987, σ. 629-640.
- ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ 1994** Παπαζώτος Θ., *Η Βέροια και οι ναοί της (11<sup>ος</sup>-18<sup>ος</sup> αι.)*, Αθήνα 1994.
- ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ 1995** Παπαζώτος Θ., *Βυζαντινές εικόνες της Βέροιας*, Νέα Σμύρνη 1995.
- ΠΑΠΑΚΩΣΤΑ 2007** Παπακώστα Χ., “Ηπειρώτες έμποροι στη Βενετία (16<sup>ος</sup>-19<sup>ος</sup> αιώνας)”, *Θησαυρίσματα* 37 (2007), σ. 435-448.
- ΠΑΠΑΚΩΣΤΑΣ 1961** Παπακώστας Α., “Ο Βοϊδομάτης και τα μνημεία του”, *Ο Νέος Κουβαράς* (1961), σ. 138-154.
- ΠΑΠΠΑ 2009** Παππά Ε. Θ., *Η επαρχία Δρυϊνουπόλεως της Β. Ηπείρου κατά τη νεώτερη περίοδο (Τουρκοκρατία, 20<sup>ος</sup> αιώνας)*, (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή), Θεσσαλονίκη 2009.
- ΠΑΡΧΑΡΙΔΟΥ 2000** Παρχαρίδου Μ., *Οί Αίνοι στη μνημειακή ζωγραφική του 16ου αιώνα: συμβολή στη μελέτη του θέματος, με αναφορές σε μνημεία του 5ου-19ου αιώνα*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη 2000.
- ΠΑΣΣΑΛΗ 2000** Πασαλή Α. Α., “Το καθολικό της μονής του Προφήτη Ηλία στον

- Τύρναβο”, *Βυζαντινά* 21 (2000), σ. 589-616.
- ΠΑΤΡΙΝΕΛΗΣ 1992** Πατρινέλης Χ. Γ., “Ο Ελληνισμός κατά την πρώιμη Τουρκοκρατία (1453-1600). Γενικές παρατηρήσεις και συσχετισμοί με την ιστορική εξέλιξη της μεταβυζαντινής τέχνης”, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, ΙΣΤ΄ (1991-1992), σ. 33-38.
- ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ 1953** Πελεκανίδης Στ., *Καστοριά Ι, Βυζαντινά τοιχογραφία, Πίνακες*, Θεσσαλονίκη 1953.
- ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ 1960** Πελεκανίδης Στ., *Βυζαντινά και μεταβυζαντινά μνημεία της Πρέσπας*, Θεσσαλονίκη 1960.
- ΠΕΤΡΗΣ 1988** Πετρήs Γ., *Λαϊκή Ζωγραφική. Πρώτη προσέγγιση*, Αθήνα 1988.
- ΠΕΤΣΑΣ 1983** Πέτσας Φ., “Προεπανασταστικά δεφτέρια του μοναστηριού της Αρίστηs”, *Ηπειρ.Χρον* 25 (1983), σ. 238-264.
- ΠΟΛΑΤΙΔΟΥ 2010** Πολατίδου Μ., Χειμωνοπούλου Μ., Καλταπανίδου Β., “Ο Ιερός Ναός του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίτσια Νομού Ημαθίας”, *Μελετήματα Ημαθίας*, έτος Α΄, τ. 1 (2009), Βέροια 2010, σ. 149-211.
- ΠΟΛΥΒΙΟΥ 1982** Πολυβίου Μ. Δ., “Η Μονή του Αγίου Γεωργίου στο Επταχώρι (Μπουρμπουτσικό) Βοΐου-Γράμμου”, *Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση*, τ. 2, Αθήνα 1982, σ. 35-46.
- ΠΟΛΥΒΙΟΥ 2004** Πολυβίου Μ., “Φορείς της Ναοδομίας στο Πήλιο (1700-1881)”, *Εν Βόλω* 12 (2004), σ. 64-69.
- ΠΟΥΛΙΤΣΑΣ 1928** Πουλίτσας Π., “Επιγραφαί και ένθυμῆσεις ἐκ τῆς Βορείου Ἡπείρου”, *ΕΕΒΣ* Ε΄ (1928), σ. 53-99.
- ΠΡΟΕΣΤΑΚΗ 2003** Προεστάκη Ξ., *Ο Δημήτριος Κακαβάs και η ζωγραφική του Ιερού στο καθολικό της μονῆς Παναγίας στη Μαλεσίνα, συμβολή στη μελέτη του έργου των ζωγράφων κακαβά (Θεοδοσίου, Μαρίνου, Δημητρίου και Θεοδούλου)*, (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή), Αθήνα – Ιωάννινα 2003.
- ΠΡΟΕΣΤΑΚΗ 2006** Προεστάκη Ξ., “Συμβολή στη μελέτη του έργου των ζωγράφων Θεοδοσίου, Μαρίνου, Δημητρίου και Θεόδουλου Κακαβά”, *Πρακτικά του Γ΄ Τοπικού Συνεδρίου Αργολικών Σπουδών*, (Ναύπλιο 18-20 Φεβρουαρίου 2005), Αθήνα 2006, σ. 121-144.
- ΡΕΜΠΕΛΗΣ 1930** Ρεμπέλης Χ. Ν., “Η Ιερά Μονή Ζέρμας”, *Ηπειρ.Χρον* 5 (1930), σ. 19-29.
- ΣΑΒΒΟΠΟΥΛΟΥ-ΚΑΤΣΙΚΗ 2004** Σαββοπούλου-Κατσίκη Ξ., “Μεταβυζαντινή τέχνη”, στο *Κοζάνη και Γρεβενά, ο χώρος και οι άνθρωποι*, (επιμ. Ν. Καλογερόπουλος), Θεσσαλονίκη 2004, σ. 309-320.
- ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997** Σαμπανίκου Ε. Δ., *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών της Μονῆς Βαρλαάμ στα Μετέωρα (1637)*, Τρίκαλα 1997.
- ΣΔΡΟΛΙΑ 1991** Σδρόλια Σ., “Οι Μεταβυζαντινοί Ναοί του Τυρνάβου”, *Πρακτικά Πρώτου Συνεδρίου Τυρναβίτικων Σπουδών*, Τύρναβος 1991, σ. 75-92.
- ΣΔΡΟΛΙΑ 1994** Σδρόλια Σ., “Τοιχογραφίες του 17<sup>ου</sup> αιώνα στους ναούς των Θεσσαλικών Αγράφων”, στο *Θεσσαλία: δεκαπέντε χρόνια αρχαιολογικής έρευνας 1975-1990, αποτελέσματα και προοπτικές*, (πρακτικά διεθνούς Συνεδρίου), Αθήνα 1994, τ. ΙΙ, σ. 401-412.
- ΣΔΡΟΛΙΑ 2000** Σδρόλια Σ. *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονῆς Πέτρας (1625) και η ζωγραφική των ναών των Αγράφων τον 17<sup>ο</sup> αιώνα, Ι, κειμ., ΙΙ, πίν.*, (διδακτορική διατριβή), Ιωάννινα 2000.
- ΣΔΡΟΛΙΑ 2007** Σδρόλια Σ., “Η εκκλησιαστική ζωγραφική της Αργιθέας”, στο *Ιστορικά Αργιθέας Αγράφων, Πρακτικά Α΄ συνεδρίου*, *Η Αργιθέα στην Τουρκοκρατία*

- ως τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, Λεοντίτο 2007, σ. 145-163.
- ΣΕΜΟΓΛΟΥ 2001** Σέμογλου Α., “Ο καλλιτεχνικός «δυϊσμός» στην εντοίχια εκκλησιαστική ζωγραφική του 16<sup>ου</sup> αιώνα στην Ελλάδα. Συμβολή στη μελέτη του γραπτού κοσμήματος”, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, ΚΒ΄ (2001), σ. 187-206.
- ΣΕΜΟΓΛΟΥ 2002** Σέμογλου Α., “Ο εντοίχιος διάκοσμος του καθολικού της Μονής Μυρτιάς στην Αιτωλία (φάση του 1539) και η θέση του στη ζωγραφική του α. μισού του 16ου αιώνα”, *Εγνατία* 6 (2001-2002), σ. 185-237.
- ΣΕΜΟΓΛΟΥ 2011** Σέμογλου Α., “Η τέχνη στο Άγιον Όρος κατά τον 15<sup>ο</sup> και 16<sup>ο</sup> αιώνα”, στο *ΑΓΙΟΝ ΟΡΟΣ 2011*, σ. 171-245.
- ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ 1952** “Σημειώματα, Άγνωστα ονόματα ζωγράφων, ξυλογλυπτών, τεχνιτών και άλλων ἐξ ἐπιγραφῶν μεταβυζαντινῶν εκκλησιῶν”, *ΕΕΒΣ Β΄*(1925), σ. 321-329
- ΣΙΝΑΝΗΣ 2010** Σινάνης Α. *Ο Γράμμος και τα Μαστοροχώρια της Κόνιτσας*, Αθήνα 2010.
- ΣΙΣΙΟΥ 2004** Σίσσιου Ι., “Οι καστοριανοί ζωγράφοι, που μετακινούνται βόρεια κατά το πρώτο μισό του 14<sup>ου</sup> αιώνα”, *Niš i Bizantija, Zbornik radova II* (2004), σ. 295-310.
- ΣΙΣΙΟΥ 2010** Σίσσιου Ι., “Εικόνες του Ονουφρίου τάχα και ζωγράφου στην Καστοριά”, *Niš i Bizantija, Zbornik radova VIII* (2010), σ. 335-354.
- ΣΙΩΚΗΣ 2004** Σιώκης Ν., “Η άγνωστη καλλιτεχνική δραστηριότητα λινοτοπιτών ζωγράφων στο Λέχοβο Φλώρινας”, στο *Φλώρινα 1912-2002, Ιστορία και Πολιτισμός* (Πρακτικά συνεδρίου), Φλώρινα 2004, σ. 435-456.
- ΣΚΑΒΑΡΑ 2004** Σκαβάρα Μ. Π., “Οι Λινοτοπίτες Μιχαήλ και Κωνσταντίνος στη Ν. Αλβανία ως συνεχιστές της ζωγραφικής παράδοσης της Σχολής της ΒΔ Ελλάδας”, *ΗπειρΧρον* 38 (2004), σ. 455-491.
- ΣΚΑΒΑΡΑ 2009** Σκαβάρα Μ. Π., *Ιερά Μονή Φωτισμού Αιτωλίας, ένα λησμονημένο μοναστήρι του 16ου αιώνα στην Τριχωρίνα*, Αγρίνιο 2009.
- ΣΚΑΒΑΡΑ 2011** Σκαβάρα Μ. Π., *Το έργο των λινοτοπιτών ζωγράφων Μιχαήλ και Κωνσταντίνου στην επισκοπή Δρυϊνουπόλεως Βορείου Ηπείρου. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής του 17<sup>ου</sup> αιώνα*, Ιωάννινα 2011.
- ΣΚΕΝΔΕΡΗΣ 1928** Σκενδέρης Κ. Χ., *Ιστορία της αρχαίας και συγχρόνου Μοσχοπόλεως*, Αθήνα 1928.
- ΣΟΥΛΗΣ 1934** Σούλης Χ., “Επιγραφαί καὶ ἐνθυμήσεις Ἡπειρωτικαί”, *ΗπειρΧρον* 9 (1934), σ. 81-126.
- ΣΠΑΝΟΣ 1992** Σπανός Κ., “Οι δυτικομακεδονικοί οικισμοί και τα ονόματά τους στην Πρόθεση 215 της μονής Βαρλαάμ των Μετεώρων (17<sup>ος</sup>-19<sup>ος</sup> αι.)”, *Μακεδονικά* 28 (1991-1992), σ. 131-154.
- ΣΠΥΡΟΜΙΛΙΟΣ 1965** Σπυρομίλιος Μ., “Πίναξ στατιστικός τῶν ιερῶν σταυροπηγιακῶν καὶ ἐνοριακῶν Μονῶν τῆς περιφερείας τοῦ Β. Προξενείου Ἀργυροκάστρου”, *Ὁ Νέος Κουβαράς*, ἔτος Γ΄ (1965), σ. 246-258.
- ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΗ 1 1982** Σταυροπούλου-Μακρή Α., “Πρώτες ειδήσεις για τοιχογραφίες του 16<sup>ου</sup> αιώνα στον Άγιο Δημήτριο Βελτισστας”, *ΗπειρΧρον* 24 (1982), σ. 176-182
- ΣΤΡΑΤΗ 2004** Στρατή Α., “Νέα στοιχεία για τη Δραστηριότητα των ζωγράφων από το Λινοτόπι στην Ιερά Μονή Τιμίου Προδρόμου Σερρών”, *Μακεδονικά* 34 (2003-2004), σ. 331-357.
- ΣΤΡΑΤΗ 2007** Στρατή Α., *Η ζωγραφική στην Ιερά Μονή Τιμίου Προδρόμου Σερρών, (14<sup>ος</sup>-19<sup>ος</sup> αι.)*, *Μελέτες και άρθρα*, Θεσσαλονίκη 2007.

- ΣΤΥΛΙΑΝΟΥ 1982** Στυλιανού Ρ., “Το καθολικό της Μονής Σωσίνου στο Παγώνι της Ηπείρου”, *Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση*, τ. 2, Αθήνα 1982, σ. 67-86.
- ΤΑΡΝΑΝΙΔΗΣ 2002** Ταρνανίδης Ι., *Ιστορία της Σερβικής Εκκλησίας*, Θεσσαλονίκη 2002.
- ΤΑΤΣΗΣ 2009** Τάτσης Δ., *Η Ιερά μονή Μακραλέξη Παγωνίου*, Ιωάννινα 2009.
- ΤΕΓΟΥ 1999** Κωνσταντίνου ή Τέγου-Στεργιάδου Ε., “Οι ναοί και το μοναστήρι της Μοσχόπολης”, στο *Μοσχόπολις*, Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου, (Θεσσαλονίκη, Οκτώβριος – Νοέμβριος 1996), Θεσσαλονίκη 1999, σ. 123-137.
- ΤΕΓΟΥ 2003** Κωνσταντίνου ή Τέγου-Στεργιάδου Ε., *Η αρχιεπισκοπή Πρώτης Ιουστινιανής* (διδακτορική διατριβή), Θεσσαλονίκη 2003.
- ΤΟΥΡΤΑ 1991** Τούρτα Α. Γ., *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι, Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Λινοτόπι*, Αθήνα 1991.
- ΤΟΥΡΤΑ 2001** Τούρτα Α., “Εικόνες ζωγράφων από το Λινοτόπι (16ος-17ος αιώνας). Νέα στοιχεία και διαπιστώσεις για τη δραστηριότητά τους”, *ΔΧΑΕ ΚΒ'* (2001), σ. 341-356.
- ΤΟΥΡΤΑ 2002** Τούρτα Α., “Εικόνες του Φράγγου Κατελάνου στη Θεσσαλονίκη”, *Ζητήματα μεταβυζαντινής ζωγραφικής στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη*, Πρακτικά Επιστημονικού Δημέρου 18-29 Μαΐου 1999, (επιμ. Ε. Δρακοπούλου), Αθήνα 2002, σ. 287-305.
- ΤΟΥΤΟΣ – ΦΟΥΣΤΕΡΗΣ 2010** Τουτός Ν. – Φουστέρης Γ., *Ευρετήριον της μνημειακής ζωγραφικής του Αγίου Όρους, 10<sup>ος</sup>-17<sup>ος</sup> αιώνας*, Αθήνα 2010.
- ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ 1975** Τριανταφυλλόπουλος Δ., “Εκκλησιαστικά μνημεία στην Κλειδωνιά Κονίτσης”, *Ηπειρχρον* 19 (1975), σ. 7-120.
- ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ 1979** Τριανταφυλλόπουλος Δ., “Βυζαντινά, Μεσαιωνικά και Νεώτερα μνημεία Ηπείρου”, *ΑΔ* 29 (1973-1974): Χρονικά, Αθήνα 1979 σ. 614-626.
- ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ 1984** Τριανταφυλλόπουλος Δ., “Βυζαντινά, Μεσαιωνικά και Νεώτερα μνημεία Ηπείρου”, *ΑΔ* 32 (1973-1974): Β' 1 -Χρονικά, Αθήνα 1984, σ. 157-180
- ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ 1997** Τριανταφυλλόπουλος Δ., “Μεταβυζαντινή Τέχνη”, στο *ΗΠΕΙΡΟΣ 1997*, σ. 318-336.
- ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ 1998** Τριανταφυλλόπουλος Δ., “Από το θρησκευτικό πίνακα στη λατρευτική εικόνα. Μία περίπτωση από την Ήπειρο”, *ΔΧΑΕ* 20 (1998), σ. 351-364.
- ΤΡΙΒΥΖΑ 2009** Τριβυζά Ε., “Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του καθολικού της μονής Κοιμήσεως της Θεοτόκου Βυτουμά Καλαμπάκας (1600)”, στο *Αρχαιολογικό έργο Θεσσαλίας και Στερεάς Ελλάδας 2, 2006. Πρακτικά επιστημονικής συνάντησης. Βόλος 16.3 – 19.3.2006.*, τ. Ι: Θεσσαλία, Βόλος 2009, σ. 567-583.
- ΤΣΑΜΙΣΗΣ 1949** Τσαμίσης Π., *Η Καστοριά και τα μνημεία της*, Αθήνα 1949.
- ΤΣΑΜΠΟΥΡΑΣ 2005** Τσάμπουρας Θ., *Το έργο του ζωγράφου Νικολάου από το Λινοτόπι στο καθολικό της Μονής Μεταμορφώσεως Δρυοβούνου*, (αδημοσίευτη μεταπτυχιακή εργασία), Θεσσαλονίκη 2005.
- ΤΣΑΜΠΟΥΡΑΣ 2009** Τσάμπουρας Θ., “Αντιγραφές δυτικών έργων τέχνης από λαϊκούς ζωγράφους και αγιογράφους στη Δυτική Μακεδονία από το 17ο έως και τον 20ό αιώνα”, στο Ιωαννίδου Μ. (επιμ.), *Η τέχνη του 20ού αιώνα: Ιστορία-Θεωρία-Εμπειρία, Πρακτικά Γ' συνεδρίου Ιστορίας της Τέχνης (2-4/11/2007), στη μνήμη του Γιώργου Σίμου Πετρή*, Θεσσαλονίκη 2009, σ.

547-558.

- ΤΣΙΑΠΑΛΗ 2003α** Τσιάπαλη Μ., *Η εντοίχια ζωγραφική του 17<sup>ου</sup> αιώνα στους ναούς του νομού Άρτας*, (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή), Ιωάννινα 2003.
- ΤΣΙΑΠΑΛΗ 2003β** Τσιάπαλη Μ., “Μνημειακή ζωγραφική του 17<sup>ου</sup> αιώνα στην Άρτα”, *ΗπειρΧρον* 37 (2003), σ. 320-349.
- ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ 2002** Τσιγαρίδας Ε., *Βυζαντινό Μουσείο Καστορίας: Βυζαντινές και μεταβυζαντινές εικόνες*, Αθήνα 2002.
- ΤΣΙΓΚΑΛΟΣ 1979** Τσίγκαλος Δ. Ν., *Το Επταχώρι – χίλια χρόνια στις εθνικές επάλξεις: ιστορική αναζήτηση στο χώρο της δυτικής Μακεδονίας*, Θεσσαλονίκη 1979.
- ΤΣΙΛΙΠΑΚΟΥ 1997** Τσιλιπάκου Α., “Σπήλαιο, Μονή Κοίμησης Θεοτόκου”, *ΑΔ* 52 (1997), Β’ 2 Χρονικά, σ. 773-777.
- ΤΣΙΛΙΠΑΚΟΥ 2002** Τσιλιπάκου Α., *Η μνημειακή ζωγραφική στη Βέροια το 17<sup>ο</sup> αι.*, (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή), Θεσσαλονίκη 2002.
- ΤΣΙΛΙΠΑΚΟΥ 2004α** Τσιλιπάκου Α., “Αρχαιολογική έρευνα και τεκμηρίωση σε μνημεία του νομού Γρεβενών στα πλαίσια του αναστηλωτικού έργου της 11<sup>ης</sup> Ε.Β.Α.”, *Τα Γρεβενά, Ιστορία-Τέχνη-Πολιτισμός* (πρακτικά Α’ Πανελληνίου Συνεδρίου), Θεσσαλονίκη-Γρεβενά 2004, σ. 113-115.
- ΤΣΙΛΙΠΑΚΟΥ 2004β** Τσιλιπάκου Α., “Οι ναοί και οι τοιχογραφίες τους”, στο: *Ερατεινή Ημαθία*, Βέροια 2004, σ. 348-375.
- ΤΣΙΛΙΠΑΚΟΥ 2008α** Τσιλιπάκου Α., “Πρώτη προσέγγιση στο έργο του Λινοτοπίτη ζωγράφου Νικολάου στο καθολικό της Ι. Μ. Κοίμησης Σπηλαίου Γρεβενών”, *Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, περιλήψεις εισηγήσεων*, Αθήνα 2008, σ. 97-98.
- ΤΣΙΛΙΠΑΚΟΥ 2008β** Τσιλιπάκου Α., “Σπήλαιο Γρεβενών. Ι. Μονή Κοίμησης Θεοτόκου”, στο *Συντήρηση Καθολικού Ιεράς Μονής Κοιμήσεως Θεοτόκου Σπηλαίου Γρεβενών*, Βέροια 2008, σ. 12-33.
- ΤΣΙΛΙΠΑΚΟΥ 2011** Τσιλιπάκου Α., “Ο κύκλος του Ακαθίστου στο καθολικό της Ι. Μ. Κοίμησης Σπηλαίου Γρεβενών”, *Βυζαντινά* 31 (2011), σ. 217-278.
- ΤΣΙΜΠΙΔΑ 2011** Τσιμπίδα Ε., *Οι τοιχογραφίες της Μονής Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Μεγαλόβρυσο (1638/39) και η εντοίχια ζωγραφική του 17ου αιώνα στην επαρχία Αγιάς*, (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή), Βόλος 2011.
- ΤΣΟΤΣΟΣ 1998** Τσότσος Γ., “Ορεινοί δρόμοι στη Βόρεια Πίνδο κατά το 18<sup>ο</sup> και 19<sup>ο</sup> αιώνα”, στο *ΔΡΟΜΟΙ ΚΑΙ ΚΟΜΒΟΙ* 1998, σ. 179-190.
- ΤΣΟΥΡΚΑ-ΠΑΠΑΣΤΑΘΗ 1999** Τσούρκα-Παπαστάθη Δ., “Κοινωνική διαστρωμάτωση και διοικητική οργάνωση της Μοσχόπολεως (17<sup>ου</sup>-18<sup>ου</sup> αι.)”, στο *Μοσχόπολις*, Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου, (Θεσσαλονίκη, Οκτώβριος – Νοέμβριος 1996), Θεσσαλονίκη 1999, σ. 273-286.
- ΧΑΛΚΙΑ 1983** Χαλκιά Ε., “Εικόνα Οδηγήτριας με σκηνές Ακαθίστου από τη Μονή Πατέρων Ζίτσας”, *ΗπειρΧρον* 25 (1983), σ. 211-237.
- ΧΑΣΙΩΤΗΣ 2001** Χασιώτης Ι. Κ., *Μεταξύ οθωμανικής κυριαρχίας και ευρωπαϊκής πρόκλησης. Ο Ελληνικός κόσμος στα χρόνια της Τουρκοκρατίας*, Θεσσαλονίκη 2001.
- ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1969** Χατζηδάκης Μ., “Ο ζωγράφος Φράγγος Κονταρής”, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ’, Ε’ (1969), σ. 299-301.
- ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1974α** Χατζηδάκης Μ., “Η μεταβυζαντινή τέχνη (1453-1821) και η ακτινοβολία της”, *ΙΕΕ* Ι’ (1974), σ. 410-437.
- ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1974β** Χατζηδάκης Μ., “Πνευματικός βίος και πολιτισμός, 1699-1821”, *ΙΕΕ* ΙΑ’



- (1974), σ. 244 -273.
- ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1987** Χατζηδάκης Μ., *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, τ. Ι, Αθήνα 1987.
- ΧΑΤΖΗΩΑΝΝΟΥ 2000** Χατζηιωάννου Μ. Χ., *Η ιστορική εξέλιξη των οικισμών στην περιοχή του Αλιάκμονα κατά την Τουρκοκρατία. Ο κώδικας αρ. 201 της Μονής Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Ζάβορδας*, Αθήνα 2000.
- ΧΑΤΖΟΥΛΗ 2000** Χατζούλη Γ. Μ., “Τα δάνεια εικονογραφικά και τεχνοτροπικά στοιχεία της δυτικής τέχνης στη ζωγραφική της λιτής του καθολικού της Μονής Βαρλαάμ Μετεώρων από τους Θηβαίους αδελφούς Κονταρή”, *Τρικαλινά* 20 (2000), σ. 355-379.
- ΧΙΟΝΙΔΗΣ 1961** Χιονίδης Γ. Χ., *Σύντομη ιστορία του Χριστιανισμού στην περιοχή της Βέροιας*, Βέροια 1961.
- ΧΙΟΝΙΔΗΣ 1970** Χιονίδης Γ. Χ., *Ιστορία της Βέροιας, της πόλεως και της περιοχής*, Θεσσαλονίκη 1970
- ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2007** Χουλιάρης Ι., “Πρώτες παρατηρήσεις στην εντοίχια θρησκευτικής ζωγραφική του 17<sup>ου</sup> αιώνα στην περιοχή των Κατσανοχωρίων και των Τζουμέρκων”, *Δωδώνη ΛΣΤ’-ΛΖ’* (2007-2008), σ. 116-146.
- ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2008α** Χουλιάρης Ι. “Ο ζωγραφικός διάκοσμος της μονής Μεταμόρφωσης Δρενόβου Λιούντζης στη Βόρεια Ήπειρο (1666)”, *27<sup>ο</sup> Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης*, (περιλήψεις εισηγήσεων), Αθήνα 2008, σ. 129-130.
- ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2008β** Χουλιάρης Ι., “Τοιχογραφημένα μνημεία και ζωγράφοι του 15<sup>ου</sup> και 16<sup>ου</sup> αιώνα στην Ήπειρο και τη νότια Αλβανία”, *28<sup>ο</sup> Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης*, περιλήψεις εισηγήσεων, Αθήνα 2008, σ. 104-105.
- ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009** Χουλιάρης Ι. Π., *Η εντοίχια θρησκευτική ζωγραφική του 16<sup>ου</sup> & 17<sup>ου</sup> αιώνα στο Δυτικό Ζαγόρι*, Αθήνα 2009.
- ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2010α** Χουλιάρης Ι., “Ο ζωγράφος Ιωάννης Σκούταρης από τη Γράμμοστα (1645-1673)”, *30<sup>ο</sup> Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης*, περιλήψεις εισηγήσεων, Αθήνα 2010, σ. 116-117.
- ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2010β** Χουλιάρης Ι., “Η εντοίχια ζωγραφική του 16<sup>ου</sup> και του 17<sup>ου</sup> αιώνα στην πόλη και την ευρύτερη περιοχή της Πρέβεζας”, στο *Πρέβεζα Β’*, πρακτικά του δεύτερου διεθνούς συμποσίου για την ιστορία και τον πολιτισμό της Πρέβεζας, (επιμ. Μ. Βρέλλη-Ζάχου, Χ. Σταυράκος), Πρέβεζα 2010, σ. 315-343.
- ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2011** Χουλιάρης Ι., “Οι φάσεις διακόσμησης και οι ζωγράφοι του ναού της Κοίμησης Θεοτόκου στον Ελαφότοπο, νεότερες παρατηρήσεις”, *ΗπειρΗμερ* 2011, σ. 363-387.
- ΧΡΗΣΤΟΥ 1996** Χρήστου Κ. Π., *Αρωμόνιοι. Μελέτες για την καταγωγή και την ιστορία τους*, Θεσσαλονίκη 1996.
- ΑΤΑΝΑΣΟΣΚΙ 2006** Atanasoski B., *St. Atanasi, Village of Rilevo – Prilep: Drawings of fresco Decoration*, Prilep 2006.
- ΒΑΪΑΛΟΒΙĆ-BIRTASEVIĆ 1953** Bajalović-Birtasević M., *Manastir Novo Hopovo u Fruškoj Gori*, Novi Sad 1953.

- BALABANOV 1969** Balabanov K., *Icons from Macedonia*, Skopje 1969.
- BEROV 1979** Berov Lj., “Οι μεταβολές των τιμών στο εμπόριο της Τουρκίας με την Ευρώπη (ΙΣΤ΄-ΙΘ΄ αιώνας)”, στο *OIKONOMIKH ΔΟΜΗ 1979*, σ. 531-544.
- BOSCHKOV 1969** Boschkov A., *Monumentale Wandmalerei Bulgariens*, Mainz 1969.
- BOSSILKOV 1989** Bossilkov Sv., *Arbanassi, Iconostasis and Religious easel art (15<sup>th</sup>-18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries)*, Sofia 1989.
- BRAUDEL 2002** Braudel F., *Η Μεσόγειος και Μεσογειακός κόσμος την εποχή του Φιλίππου β΄ της Ισπανίας*, τ. Β΄: Συλλογικά πεπρωμένα, (μτφ. Κ. Μητσοτάκη), Αθήνα 2002.
- CHATZIDAKIS 1966** Chatzidakis M., “Considérations sur la peinture postbyzantine en Grèce”, στο *1<sup>er</sup> Congrès International des études balkaniques et sud-est européennes, Communauté et diversité de l'art des pays balkaniques (XVI<sup>e</sup> s.-début du XVIII<sup>e</sup> s.)*, Σόφια 1966, σ. 5-19.
- CHATZIDAKIS 1972** Chatzidakis M., “Aspect de la peinture religieuse dans les Balkans (1300-1550)”, στο *Aspects of the Balkans, Continuity and Change. Contributions to the International Balkan Conference held at UCLA, October 23-28, 1969* (επιμ. Η. Birnbaum, S. Vryonis Jr.), The Hague-Paris 1972, σ. 177-197, (ανατ. Μ. Chatzidakis, *Etudes sur la peinture postbyzantine*, London 1976, II).
- CHRISTIANS AND JEWS 1982** *Christians and Jews in the Ottoman empire*, (ed. B. Braude & B. Lewis), New York – London 1982.
- CLOGG 1982** Clogg R., “The Greek Millet n the Ottoman Empire”, στο *CHRISTIANS AND JEWS 1982*, σ. 185-207.
- DAMO – PUZANOVA 2006** Дамо Д., - Пузанова Б., “Ο творчестве албанского средневекового художника Онуфрия”, *Studia Albanica* 1966 Nr.1, σ. 281-290.
- DARLING 1996** Darling L. T., *Revenue-Raising and Legitimacy, Tax Collection and Finance Administration in the Ottoman Empire (1560-1660)*, Leiden 1996.
- DAVIDOV 1964** Davidov D., *Норово*, Beograd 1964.
- DAVIDOV 1990** Davidov D., “Fruškogorski manastiri i srpska kultura”, στο *Fruškogorski manastiri*, Beograd 1990, σ. 30-77.
- DEMETRIADES 1996** Demetriades V., “Vakifs Along the Via Egnatia”, στο *VIA EGNATIA 1996*, σ. 85-95.
- DHAMO 1986** Dhamo D., “Peintres albanais aux XVI-XVIIIes siècles et leurs œuvres en Albanie et dans d'autres régions balkaniques”, *Studia Albanica* 1 (1986), σ. 145-156.
- DINEVA 2007** Динева В., *Софийската Мала Света гора*, Софια 2007.
- DOKUMENTI 1963** *Документи за историјата на македонскиот народ*, том I, Скопје 1963.
- DOKUMENTI 1966** *Турски документи за историјата на македонскиот народ*, серија прва, том II, (под редакција на Ванчо Бошков), Скопје 1966.
- DOKUMENTI 1969** *Турски документи за историјата на македонскиот народ*, (под редакција на Методија Соколки), серија прва, т. III, Скопје, 1969.
- DRAKOPOULOU 2003** Drakopoulou E., “Les «honorable archontes», donateurs à Kastoria postbyzantine”, *ΔΧΑΕ* τ. ΚΔ΄(2003), σ. 267-274.
- DRISHTI 2003** Drishti, Y., *Icons of Berat. Collection of the Onufri National Museum – Berat, XIV-XX century*, Tiranë 2003.

- FAROQHI 1994** Faroqhi S., “Crisis and Change, 1590-1699”, στο *OTTOMAN EMPIRE 1994*, τ. 2, σ. 411-636.
- FLOREVA 1983** Флорева Е., *Алинските стенописи*, София 1983.
- GARIDIS 1985** Garidis M., *Études sur le Jugement Dernier post-byzantine du XV<sup>e</sup> à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Iconographie – Esthétique*, Thesssalonique 1985.
- GELZER 1980** Gelzer H., *Der Patriarchat von Achrida: Geschichte und Urkunden*, Leipzig 1902 (ανατ. Aalen 1980).
- GEORGITSOYANNI 1993** Georgitsoyanni E., *Les peintures murales du Vieux Catholicon du monastère de la Transfiguration aux Météores (1483)*, Athènes 1993.
- GIAKOUMIS 2002** Giakoumis K., *The monasteries of Jorgucat and Vanishte in Dropull and of Spelaio in Lunxheri as monuments and institutions during the ottoman period in Albania (16<sup>th</sup>-19<sup>th</sup> centuries)*, (διδακτορική διατριβή), University of Birmingham 2002.
- GRADEVA 2005a** Gradeva R., “The Ottoman Balkans: a zone of fractures or a zone of contacts?”, στο *Zones of Fracture in Moder Europe: the Baltic Countries, the Balkans and Norther Italy*, Wiesbaden 2005, σ. 61-75.
- GRADEVA 2005b** Gradeva R., “Towards a portrait of ‘the rich’ in ottoman provincial society: Sofia in the 1670s”, στο *Provincial elites in the Ottoman Empire* (επιμ. Α. Anastasopoulos), Rethymno 2005, σ. 201-243.
- GREENE 2010** Greene M., *Catholic Pirates and Greek Merchants – A Maritime History of the Mediterranean*, Princeton 2010.
- GROZDANOV 1980** Grozdanov C., *La peinture murale d’Ohrid au XIV siècle*, Beograd 1980
- GROZDANOV 1983** Grozdanov C., *Portreti na Svetitelite od Makedonija od IX-XVIII vek*, Skopje 1983.
- GROZDANOV 1990** Grozdanov C., *Studii za ohridskiot živopis*, Skopje 1990.
- HÂCIU 1936** Hâciu A. N., *Aromânii: Comerț, Industrie, Arte, Expansiune, Civilizație*, Focșni 1936.
- HOULIARAS 2012** Houliaras I., “The work of the painter Ioannis Skoutaris from Grammosta, Kastoria in Epirus and Southern Albania (1645-1672/3)”, *ZLU* (2012), σ. 61-74.
- INALCIK 1991** Inalcik H., “The Status of the Greek Orthodox Patriarch Under the Ottomans”, *Turcica* 21-23 (1991), σ. 407-436.
- KAKAVAS 2010** Kakavas, “Dedicatory inscriptions and painter signatures in late-byzantine and post-byzantine icons from the region of Kastoria”, *AA* 57 (2002), μέρος Α’: Μελέτες, Αθήνα 2010, σ. 403-430.
- KIEL 1985** Kiel M., *Art and Society of Bulgaria in the Turkish Period: a Sketch of the Economic, Juridical and Artistic Preconditions of Bulgarian Post-Byzantine Art and its Place in the Development of the Art of the Christian Balkans, 1360/70- 1700: A New Interpretation*, Maastricht 1985.
- KORNAKOV 2006** Kornakov D., *Poloshki Monastery St. Georgi*, Skopje 2006.
- KYRIAKOUDIS 1983** Kyriakoudis N., “Les artistes grecs qui ont participé à la peinture murale des régions sous la juridiction du Patriarcat de Peć pendent sa rénovation (1557-1690)”, *BalkSt* 24/2 (1983), σ. 485-510.
- KYRIAKOUDIS 1985** Kyriakoudis E. N., “The original founders inscription and frescoes in the church of the nativity at arbanasi in Bulgaria”, *Cyrrilomethodianum VIII-IX*

- (1984-1985), σ. 319-337.
- MARKOVIĆ 2010** Marković M., “The Painter Eutychios – Father of Michael Astrapas and Protomaster of the Frescoes in the Church of the Virgin Peribleptos in Ohrid”, *ZLU* 38 (2010), σ. 9-34.
- MAŠNIĆ 1990** Машиќ М. М., “Манастирот св. Никола Ореочки”, *KH XIV-XV* (1987-88), Skopje 1990, σ. 5-11.
- MAŠNIĆ 1994** Машиќ М., “Црквата Свети Димитрија во Жван и нејзното место во сликарството на доцниот среден век”, *KH* 19-20-21 (1992-93-94), σ. 193-216.
- MAŠNIĆ 1997** Машиќ М. М., “Јован Зограф и неговата уметничка активност”, *KH* 22-23/1995-1996, Скопје 1997, σ. 68-87.
- MAŠNIĆ 2001** Машиќ М. М., Две новоатрибуирани дела на големите сликари од XVI век, Онуфриј од Аргос и Јован од Грамоста, *Зборник за средновековна уметност на Музејот на Македонија* 3 (2001), σ. 143-152.
- MAŠNIĆ 2006** Машиќ М. М., Три прилози за проучување на иконописни дела од поствизантискиот период, *Зборник за средновековна уметност на Музејот на Македонија* 5 (2006), σ. 121-137.
- MAŠNIĆ 2010** Mašnić M. M., “Sur quelques œuvres attribuées récemment à Jean Zographe de Gramosta”, *Niš i Bizantija, Zbornik radova* VIII (2010), σ. 355-366.
- MATIĆ 2007** Matić V., *The Monastery of Hopovo*, (μτφ. В. Момчиловиќ), Novi Sad 2007.
- MAZALIĆ 1965** Mazalić Đ., *Slikarska umjetnost u Bosni i Hercegovini u tursko doba (1500-1878)*, Sarajevo 1965.
- MAZOWER 2003** Mazower M., *Та Βαλκάνια*, (μτφ. К. Ν. Κουρεμένος), Αθήνα 2003.
- McGOWAN 1981** McGowan B., *Economic life in Ottoman Europe. Taxation, trade and the struggle for land, 1600-1800*, Cambridge 1981.
- MILANOVIĆ 1955** Milanović O., “Crkva Sv. Nikole u Manastiru Novo Hopovo”, *Rad Vojvođanskih muzeja* 4 (1955), σ. 249-273.
- MITREVSKI 2002** Митревски Н., “За свети Никола и циклусот во припратата на Топличкиот манастир”, *Balkanoslavica* 30-31, Прилеп 2002, σ. 111-135.
- MITREVSKI 2003** Митревски Н., *Споменици на фрескоживописот од XVI и XVII век во Демирхисарско*, Прилеп 2003.
- MITREVSKI 2009** Митревски Н., “Јован Зограф и фреските во припратата на Топличкиот манастир од 1534/35”, *Студиум за живописот од Западна Македонија XV-XVIII век*, Скопје 2009, σ. 89-133.
- MOLÀ 2000** Molà L., *The silk industry of Renaissance*, Baltimore 2000.
- MONUMENTS 2008** *Macedonian cultural Heritage, Christian Monuments* (επιμ. Ј. Тиќовска), Skopje 2008.
- MURPHEY 1996** Murphey R., “Patterns of trade along the Via Egnatia in the 17<sup>th</sup> century”, *στο VIA EGNATIA* 1996, σ. 171-192.
- NANOÛ 1994** Nanou M., “Monuments et peintures murales du XVII<sup>e</sup> siècle sur le Mont-Pélon”, *στο Θεσσαλία: δεκαπέντε χρόνια αρχαιολογικής έρευνας 1975-1990, αποτελέσματα και προοπτικές*, (πρακτικά διεθνούς Συνεδρίου), Αθήνα 1994, τ. II, σ. 387-400.

- NICOL 1953** Nicol D., “The churches of Molyvdoskepastos”, *BSA* 48 (1953), σ. 141-153.
- NIKOLOVSKI 2010** Николовски Д., “дела од приватни колекции во р. Македонија”, *Патримониум* έτος 3, αρ.7-8 (2010), σ. 377-392.
- NIKOLOVSKI 2011** Nikolovski D., *The icon painting in Macedonia*, Skopje 2011.
- OHRID 2009** *Ohrid, World Heritage Site*, (επιμ. P. Kuzman, J. Tričkovska, Z. Pavlov), Skopje 2009.
- OTTOMAN EMPIRE 1994** *An Economic and Social History of the Ottoman Empire 1300-1914* (επιμ. H. Inalcik, D. Quataert), Cambridge 1994.
- PAISSIDOU 2007** Paissidou, M., “The frescoes of Ayios Nikolaos at Vevi. A landmark in the monumental painting of 15<sup>th</sup> century in Western Macedonia”, *Εγνατία* 11 (2007), σ. 113-128.
- PÉCHAYRE 1936** Péchayre A. P., “L’archevêché d’Ochrida de 1394-1767”, I. *Échos d’Orient* 182 (Avril-Juin 1936), σ. 183-204, II. *Échos d’Orient* 183 (Juillet-Septembre 1936), σ. 280-323.
- PEJIĆ 2002** Пејић С., *Манастир Пустуња*, Београд 2002.
- PETKOVIĆ 1965** Petković S., *Zidno slikarstvo na području pecke Patrijaršije 1557-1614*, Novi Sad 1965.
- PETKOVIĆ 1983** Petković S., “Artistic activity and struggle for survival of the Serbian church during the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> century”, *BalkSt* 24, αρ. 2 (1983), σ. 617-630.
- PODSKALSKY 2005** Podskalsky G., *Η Ελληνική θεολογία επί Τουρκοκρατίας, 1453-1821: η Ορθοδοξία στη σφαίρα επιρροής των δυτικών δογμάτων μετά τη Μεταρρύθμιση*, μτφ. Γ. Μεταλληνός, Αθήνα 2005.
- POPA 1966a** Popa T., “Considérations générales sur la peinture postbyzantine en Albanie”, *Actes du Premier Congrès International des Études Balkaniques et Sud-est Européennes*, (1966), II, Sofia 1969, σ. 767-782.
- POPA 1966b** Popa T., “Onufre, une figure éminente de la peinture médiévale albanaise”, *Studia Albanica* 1966 Nr.1, σ. 291-303.
- POPA 1974** Popa T., *Icônes et miniatures du moyen âge en Albanie*, Tirane 1974.
- POPA 1998** Popa T., *Mbishkrime të kishave në Shqipëri*, Tiranë 1998.
- POPOVSKA-KOROBAR 2004** Popovska-Korobar V., *Icons from the Museum of Macedonia*, Skopje 2004.
- POPOVSKA-KOROBAR 2012** Поповска-Коробар В., “Сливничкиот циклус на Богородичиниот Акатист”, *Патримониум* αρ. έт. 5, αρ. 10 (2012), σ. 259-272.
- PRASHKOV 1979** Прашков, Л., *Църквата “Рождество Христово” в Арбанаси*, София 1979.
- RAKIĆ 1998a** Rakić S., *Ikone Bosne i Hercegovine (16-19. vijek)*, Beograd 1998.
- RAKIĆ 1998b** Rakić Z., “The seventeenth century mural painting”, στο *Hilandar Monastery* (επιμ. G. Subotić), Belgrade 1998, σ. 263-278.
- RASOLKOSKA-NIKOLOVSKA 1989** Расолкоска-Николовска З., “Топличкиот манастир во светлината на новите стражувања”, στο *Климент Охридски и улогата на книжевната школа во развитокот на словенската просвета*, Скопје 1989, σ. 323-333
- RASOLKOSKA-NIKOLOVSKA 2003** Rasolkoska-Nikolovska Z., “Tvoreštvo na slikarot Onufrij Argitis vo Makedonija”, *ZLU* 34-35 (2003), σ. 139-154.

- RATSEVA 2005** Ръцева Св., *Цъяквата Св. Атанасий в арбанаси и традициите на епископското ателне*, Велико Търново 2005.
- RIETHER 2006** Riether A., *Israhel van Meckenem (um 1440/45-1503), Kupferstiche – Der Münchner Bestand*, München 2006.
- ROUSSEVA 2006** Rousseva R., “Iconographic characteristics of the churches in Moschopolis and Vithkuqi (Albania)”, *Μακεδονικά* 35 (2005-2006), σ. 163-191.
- SANTI SULL’ADRIATICO 2009** *Santi sull’Adriatico. La circolazione iconica nel basso Adriatico*, κατάλογος έκθεσης, (επιμ. Μ. Milella, Τ. Piccolo), Bari, Castello Svevo 19 giugno – 25 ottobre 2009.
- SEMOGLOU 1999** Semoglou A., *Le décor mural de la chapelle athonite de Saint-Nicolas (1560). Application d’un nouveau langage pictural par le peintre thébain Frangos Catellanos*, Villeneuve d’Ascq 1999.
- SERAFIMOVA – СПАХИУ 2010** Серафимова А. – Спахиу Ј., “Нова власт друга вера, Прилог кон проучувањата на уметноста на Балканот од XV до XVIII век”, *4th International Congress on Islamic Civilisation in the Balkans, IRCICA (Istanbul) & MANU (Skopje)*, Skopje – Istanbul 2010, σ. 1-19.
- SERIM 2012** Serim N., “The Causes of the Financial Crisis that began in the 16<sup>th</sup> century and continued until the Tanzimat Era in the Ottoman Empire”, *Yönetim Bilimleri Dergisi*, т. 10, тч. 20, (2012), σ. 181-194.
- SNEGAROV 1995** Снегаров И., *История на Охридската архиепископия*, София 1995.
- СПАХИУ 2010a** Спахиу Ј., “Празничните сцени во Топличкиот Манастир”, *Патримониум*, ётос 3, ар. 7-8 (2010), σ. 331-350.
- СПАХИУ 2010b** Спахиу Ј., “Страдалиот циклус во црквата Свети Никола топлички”, *Balkanoslavica*, no. 37-39 (2010), σ. 46-67 .
- СПАХИУ 2011** Спахиу Ј., “Сликарсата програма во олтарниот простор на црквата Св. Никола Топлички”, *KH* 35-37 (2011), σ. 47-63.
- STAVROPOULOU-MAKRI 1990** Stavropoulou-Makri A., “Le thème du massacre des innocents dans la peinture post-byzantine et son rapport avec l’art italien renaissant”, *Byzantion* 60 (1990), σ. 365-381.
- STAVROPOULOU-MAKRI 2001** Stavropoulou-Makri A., *Les peintures murales de l’église de la Transfiguration a Veltsista (1568) en Epire et l’atelier des peintres Kondaris*, Ioannina 2001.
- STEFANESCU 1938** Stefanescu I. D., *L’art Byzantin et l’art Lombard en Transylvanie, peintures murales de Valachie et de Moldavie*, Paris 1938.
- STEFANOV 1992** P. Stefanov, “On the Greek-Bulgarian art relations in tile 17<sup>th</sup> century (based on material from St. George’s church in Veliko Tarnovo)”, *Études Balkaniques* 1 (1992), σ. 88-89.
- STOIANOVICH 1979** Stoianovich T., “Ο κατακτητής ορθόδοξος Βαλκάνιος έμπορος”, мф. N. Маμαρέλη, στο *OIKONOMIKH ΔΟΜΗ* 1979, σ. 289-345.
- STOIANOVICH 1992** Stoianovich T., *Between east and west. The Balkan Mediterranean Worlds. Economies and Societies, Land, Lords, States and Middlemen*, New York 1992.
- STOIANOVICH 1996** Stoianovich T., “A route type: The Via Egnatia under Ottoman rule”, στο *VIA EGNATIA* 1996, σ. 203-216.
- SUBOTIĆ 1980** Subotić G., *Ohridska slikarska škola XV. veka (L’école de peinture d’Ohrid au XV<sup>e</sup> siècle)*, Beograd 1980.

- SUBOTIĆ 1998** Subotić G., “Η αλληλογραφία του молδαβού βοεβόδα Στεφάνου του Μεγάλου και του αρχιεπισκόπου της Αχρίδας Δωροθέου. Πρωτοβουλίες-υποκινήσεις και χρόνος εμφάνισης”, στο *Βαλκάνια και Ανατολική Μεσόγειος 12-17ος αιώνες, Πρακτικά του διεθνούς συμποσίου στη Μνήμη Δ.Α. Ζακωθηνού* (Αθήνα 14-15 Ιανουαρίου 1994), Αθήνα 1998, σ. 199-206.
- SUBOTIĆ 2002** Subotić G., “Η καλλιτεχνική ζωή στο Άγιον Όρος πριν την εμφάνιση του Θεοφάνη ητου Κρητός”, στο *Ζητήματα μεταβυζαντινής ζωγραφικής στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη, πρακτικά Επιστημονικού Διημέρου 28-29 Μαΐου 1999*, (επιμ. Ε. Δρακοπούλου), Αθήνα 2002, σ. 61-100.
- SUGAR 1994** Sugar P. F., *Η νοτιοανατολική Ευρώπη κάτω από οθωμανική κυριαρχία 1354-1804*, (μτφ. Π. Μπαλουξή), Αθήνα 1994.
- THOMO 1998** Thomo P., *Kishat Pashizantine në Shqipërinë e Jugut*, Tiranë 1998.
- TODOROV 1979** Todorov N., “Όψεις της μετάβασης από το φεουδαλισμό στον καπιταλισμό στα βαλκανικά εδάφη της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας”, μτφ. Α. Ασδραχά, στο *ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΗ ΔΟΜΗ 1979*, σ. 261-284.
- TRÉSORS 1993** *Trésors d'art albanais. Icônes byzantines et post-byzantines du XII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*, κατάλογος έκθεσης, Musée National Message Biblique Marc Chagall, Nice 1993.
- VACHEV 2006** Вачев X., *Църковният ансамбъл в Арбанаси*, Варна 2006.
- VĂȚĂȘIANU 1974** Vătășianu V., *Die Wandmalerei der Nord-Moldau*, Bukarest 1974.
- VIA EGNATIA 1996** *The Via Egnatia Under Ottoman Rule (1380-1699), Halcyon Days in Crete II, A Symposium Held in Rethymnon 9-11 January 1994*, (εκδ. Ε. Zachariadou), (Institute for Mediterranean Studies), Ρέθυμνο 1996.
- VITALIOTIS 1998** Vitaliotis I., *Le vieux catholicon du monastère Saint-Etienne aux Météores, la première phase des peintures murales*, Paris 1998.
- WACE – THOMPSON 1989** Wace J. B. – Thompson M. S., *Οι νομάδες των Βαλκανίων – Περιγραφή της ζωής και των εθίμων των Βλάχων της βόρειας Πίνδου*, (μτφ. Π. Καραγιώργος), Θεσσαλονίκη 1989, σ. 213-217.
- WEIGAND 2004** Weingand G., *Οι Αρωμόνοι (Βλάχοι)*, (μτφ. Γ. Παπασωτηρίου, Μ. Ταμπακιώτη Σίμου), Θεσσαλονίκη 2004.
- YERASIMOS 1992** Yerasimos S. “L'Eglise orthodoxe, pépinière des Etats balkaniques”, *Revue du monde musulman et de la Méditerranée* 66 (1992), σ. 145-158.

«...Δεν έχω ακούσει ποτέ για κάποιον καλό ζωγράφο απ' την πατρίδα σου,  
θα υπάρχουν όμως μερικοί.  
- Φυσικά και υπάρχουν.  
- Τι ζωγραφίζουν;  
- Τοιχογραφίες σε εκκλησίες.  
- Και ποιος είναι ο πιο διάσημος ανάμεσά τους;  
- Δεν ξέρω.  
- Δεν ξέρεις; Πως γίνεται αυτό;  
- Κανείς δεν ξέρει. Δεν υπογράφουν πάντα τις ζωγραφιές τους.  
Οι ζωγραφιές τους όμως υπάρχουν και είναι θαυμάσιες».

.....  
Milorad Pavić (1929-2009), *Drugo Telo*



# ΤΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

### (1) Η «γενική κρίση» του 17<sup>ου</sup> αιώνα και η Οθωμανική Αυτοκρατορία.

Ο όρος «γενική κρίση» (general crisis) προτάθηκε το 1954 από τον ιστορικό E. J. Hobsbawm, για να περιγραφεί η περίοδος της μετάβασης από τη φεουδαλική στην καπιταλιστική οικονομία από τον ύστερο 16<sup>ο</sup> έως και τον πρώιμο 18<sup>ο</sup> αιώνα<sup>1</sup>. Σε μία σειρά άρθρων του παρατήρησε, ότι η κρίση ήταν εμφανής τόσο σε οικονομικά μεγέθη, επηρεάζοντας την αγροτική και βιοτεχνική παραγωγή, το εμπόριο και τις τιμές των αγαθών, όσο και σε κοινωνικοπολιτικό επίπεδο, καθώς αποδεικνυόταν αλληλένδετη με τη ραγδαία δημογραφική μείωση και τις αλλεπάλληλες κοινωνικές αναταραχές της εποχής<sup>2</sup>. Ο σύγχρονός του ιστορικός H. R. Trevor-Roper διεύρυνε τη θέση του Hobsbawm περί «γενικής κρίσης» του 17<sup>ου</sup> αιώνα, αναζητώντας τα αίτια της όχι στην ανάλυση των μετρήσιμων κοινωνικοοικονομικών δεδομένων, τις αυξομειώσεις δηλαδή της παραγωγής, των τιμών και των πληθυσμών, αλλά στην αλλαγή των ιδεολογικών χαρακτηριστικών των κοινωνιών του 17<sup>ου</sup> αιώνα, που είχαν ως συνέπεια τον επαναπροσδιορισμό της σχέσης ατόμου και πολιτείας<sup>3</sup>.

Η συζήτηση σχετικά με τη «γενική κρίση» του 17<sup>ου</sup> αιώνα συνεχίζεται έως τις μέρες μας, με τους ερευνητές να εμβαθύνουν στη μελέτη ορισμένων πτυχών της κρίσης, ιδιαίτερα στην οικονομία<sup>4</sup> και τη δημογραφία<sup>5</sup>, αποκαλύπτοντας ενίοτε σύνθετα φαινόμενα, όπως την αλλαγή της ποιότητας ζωής του ατόμου στην Ευρώπη μεταξύ 16<sup>ου</sup> και 17<sup>ου</sup> αιώνα, που φαίνεται ότι συνδέεται άμεσα με τις αυξομειώσεις των τιμών και τη μεταβολή της

---

<sup>1</sup> E. J. Hobsbawm, "The General Crisis of the European Economy in the 17<sup>th</sup> Century", *Past & Present*, αρ. 5 (Μάιος 1954), σ. 33-53.

<sup>2</sup> E. J. Hobsbawm, "The Crisis of the 17<sup>th</sup> Century", *Past & Present*, αρ. 6 (Νοέμβριος 1954), σ. 44-65. E. H. Kossmann, E. J. Hobsbawm, J. H. Hexter, R. Mousnier, J. H. Elliott, L. Stone, H. R. Trevor-Roper, "Symposium: Trevor Roper's 'General Crisis'", *Past & Present*, αρ. 18 (Νοέμβριος 1960), σ. 8-42. E. J. Hobsbawm, "The Seventeenth Century in the Development of Capitalism", *Science and Society*, τ. 24 (1960), σ. 97-112.

<sup>3</sup> H. R. Trevor-Roper, "The General Crisis of the 17<sup>th</sup> Century", *Past & Present*, αρ. 16 (Νοέμβριος 1959), σ. 31-64. Για τις κοινωνικές αλλαγές στην Ευρώπη τη συγκεκριμένη περίοδο βλ.: H. Kamen, *The Iron Century: Social Change in Europe, 1550-1660*, London 1971. G. Parker, "European Society and the State" στο *Europe in Crisis, 1598-1648*, Glasgow 1979, σ. 49-75.

<sup>4</sup> R. Romano, "Between the Sixteenth and Seventeenth Centuries: The Economic Crisis of 1619-1622", στο *The General Crisis of the Seventeenth Century* (εκδ. G. Parker – L. Smith), London 1978, σ. 165-225. J. De Vries, *The Economy of Europe in an Age of Crisis, 1600-1750*, Cambridge 1976, σ. 1-83.

<sup>5</sup> F. Mauro, *Le XVI<sup>e</sup> siècle européen: aspects économiques*, Paris 1970, σ. 156-175. R. Mols, "Population in Europe, 1500-1700", στο *The Fontana Economic History of Europe τ. II: The Sixteenth and Seventeenth Centuries*, (επιμ. C. Cipolla), London 1974, σ. 15-82.

αγοραστικής δύναμης στις ευρωπαϊκές κοινωνίες<sup>6</sup>. Παράλληλα, προστέθηκαν από την έρευνα και άλλοι λόγοι που προκάλεσαν ή όξυναν τη «γενική κρίση» του 17<sup>ου</sup> αιώνα, όπως η αλλαγή των κλιματολογικών συνθηκών<sup>7</sup>, οι σιτοδείες, οι λιμοί και οι ασθένειες<sup>8</sup>, ενώ πολλές μελέτες διεύρυναν τα γεωγραφικά όρια της κρίσης έως την Άπω Ανατολή<sup>9</sup>. Τέλος, δε λείπουν οι μελέτες που αμφισβητούν πλήρως την ύπαρξη μιας γενικευμένης κρίσης, ερμηνεύοντας τα επιμέρους φαινόμενα παρακμής ως παρεπόμενα μιας γενικότερης κοινωνικής ανασυγκρότησης<sup>10</sup>.

Η κρίση του 17<sup>ου</sup> αιώνα δε θα μπορούσε να αφήσει ανεπηρέαστη την Οθωμανική Αυτοκρατορία<sup>11</sup>, που συνδεόταν γεωγραφικά, αλλά και οικονομικά με την υπόλοιπη Ευρώπη<sup>12</sup>. Τα αίτια της ευρωπαϊκής «γενικής κρίσης» φαίνεται να επέδρασαν καταλυτικά στην παράλυση της οικονομίας του οθωμανικού κράτους γύρω στο τρίτο τέταρτο του 16<sup>ου</sup> αιώνα, κυρίως από τα χρόνια της βασιλείας του Μουράτ Γ' (1574-1575) και έπειτα<sup>13</sup>. Ειδικά στην περιοχή της νοτιοανατολικής Ευρώπης οι πολεμικές συρράξεις<sup>14</sup>, οι συχνοί λιμοί, οι σιτοδείες, το πρόβλημα της πειρατείας και κυρίως οι επιδημίες πανούκλας, που παρουσίασαν ιδιαίτερη έξαρση στην περιοχή των Βαλκανίων, επιδείνωσαν τις ήδη δυσμενείς συνθήκες διαβίωσης των κατοίκων<sup>15</sup>.

---

<sup>6</sup> H. Phelps-Brown – S. V. Hopkins, *A Perspective of Wages and Prices*, London 1981, σ. 60-77.

<sup>7</sup> Η εποχή από τα μέσα του 16<sup>ου</sup> έως και τις αρχές του 18<sup>ου</sup> αιώνα ονομάζεται από ορισμένους μελετητές ως μικρή εποχή των παγετώνων (Little Ice Age) βλ. σχετ. A. Appleby, “Epidemics and Famine in the Little Ice Age” στο *Climate and History: Studies in Interdisciplinary History* (επιμ. R. Rotberg – T. K. Rabb), Princeton, 1981, σ. 63-84 και γενικότερα στο J. M. Grove, *The Little Ice Age*, Methuen 1988.

<sup>8</sup> J. D. Post, “Famine, Mortality, and Epidemic Disease in the Process of Modernization”, *Economic History Review* 29 (1976), σ. 14-37. P. Laslett, “Did the Peasants Really Starve? Famine and Pestilence in Pre-Industrial Society”, στο P. Laslett, *The World We Have Lost*, London 1971, σ. 113-134. M. Flinn, “Plague in Europe and the Mediterranean Countries”, *Journal of European Economic History* 8 (1979), σ. 131-148. J. Walter – R. Schofield, *Famine, Disease and the Social Order in Early Modern Society*, Cambridge 1989, σ. 1-74.

<sup>9</sup> A. Reid, “The Seventeenth-Century Crisis in Southeast Asia”, στο *The General Crisis of the Seventeenth Century*, (επιμ. G. Parker – L. M. Smith), Oxford 2006, σ. 206-234. Διαφορετική είναι η άποψη του N. Steensgaard, που υποστηρίζει ότι η κρίση του 17<sup>ου</sup> αιώνα δεν επηρέασε σημαντικά ολόκληρη την Ασία, αλλά μόνο το δυτικό κομμάτι της ηπείρου, βλ. σχετ. N. Steensgaard, “The Seventeenth-Century Crisis and the Unity of Eurasian History”, *Modern Asian Studies*, τ. 24, αρ. 4 (Οκτώβριος 1990), σ. 683-697.

<sup>10</sup> I. Wallerstein, “Y a-t-il une crise du XVII<sup>e</sup> siècle?”, *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, τ. 34 (1979), σ. 126-144. J. De Vries, “The Economic Crisis of the Seventeenth Century after Fifty Years”, *Journal of Interdisciplinary History*, τ. 40, αρ. 2 (Φθινόπωρο 2009), σ. 151-194.

<sup>11</sup> Για τη σχέση της «γενικής κρίσης του 17<sup>ου</sup> αιώνα» με την παρακμή της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας βλ. J. A. Goldstone, “East and West in the Seventeenth Century: Political Crises in Stuart England, Ottoman Turkey, and Ming China”, *Comparative Studies in Society and History*, τ. 30, αρ. 1 (Ιανουάριος 1988), σ. 103-142 και DARLING 1996, σ. 8-16, όπου αναφέρεται αναλυτικά η παλαιότερη βιβλιογραφία για το θέμα.

<sup>12</sup> McGOWAN 1981, σ. 1-10, 15-27. Αναλυτικά για τις οικονομικές σχέσεις με τις ευρωπαϊκές χώρες στο: FAROQHI 1994, σ. 520-526.

<sup>13</sup> ΚΟΝΟΠΤΑΣ 1985, σ. 47-53. SUGAR 1994, τ. II, σ. 145-159.

<sup>14</sup> SUGAR 1994, τ. II, σ. 160-172.

<sup>15</sup> BRAUDEL 2002, σ. 452-465. MAZOWER 2003, σ. 65, GREENE 2010, σ.78-81.

Οι πληθωριστικές τάσεις της οικονομίας στα τέλη του 16<sup>ου</sup> αιώνα, που συνδέθηκαν από την έρευνα κυρίως με την πτώση της αξίας του ασημιού λόγω της αθρόας εισαγωγής πολύτιμων μετάλλων από την Αμερική, μείωσαν δραστικά την αγοραστική αξία των κατοίκων της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας<sup>16</sup>. Η κατάσταση της οικονομίας επιδεινώθηκε με τις σπασμωδικές κινήσεις της κεντρικής οθωμανικής διοίκησης, που προέβη σε αλληπάλληλες υποτιμήσεις του τουρκικού νομίσματος, κάτι που οδήγησε σε κατακόρυφη αύξηση των τιμών και σε αιφνίδια ανεπάρκεια χρηματικών πόρων στα κρατικά ταμεία<sup>17</sup>. Η στενότητα κυκλοφορίας ρευστού χρήματος στην Οθωμανική Αυτοκρατορία ανάγκαζε πολύ συχνά, μάλιστα, τους κρατικούς φορείς να καταφεύγουν στην αλλοίωση του τίτλου των νομισμάτων και τη νοθεία τους, καθιστώντας ουσιαστικά την παράνομη κιβδηλία επίσημη οικονομική πολιτική του κράτους<sup>18</sup>. Η ανυπαρξία ενός ορθολογικού συστήματος φορολόγησης, η επιβολή έκτακτων φόρων, που έπαιρναν συχνά τακτικό χαρακτήρα και η απουσία μιας σαφώς ορισμένης κοινωνικής τάξης, επιφορτισμένης με τα γραφειοκρατικά και διοικητικά ζητήματα των τοπικών κοινωνιών, συνέτειναν στην αύξηση της διαφθοράς του φοροεισπρακτικού μηχανισμού<sup>19</sup>.

Είναι εμφανές ότι η Οθωμανική Αυτοκρατορία κατά τον ύστερο 16<sup>ο</sup> και το 17<sup>ο</sup> αιώνα ήρθε αντιμέτωπη σε γενικές γραμμές με παρόμοιες προκλήσεις με τις χώρες της κεντρικής και δυτικής Ευρώπης, δε μπόρεσε όμως να παραμερίσει τις δυσκολίες και να μετασηματιστεί, όπως και αυτές, σε καπιταλιστικό κράτος, κυρίως λόγω εγγενών αδυναμιών, αλλά και επειδή η κυρίαρχη οικονομική ιδεολογία παρέμενε αυστηρά προσηλωμένη σε ένα συντηρητικό φεουδαλισμό<sup>20</sup>. Η οθωμανική διοίκηση, συγκεντρωτική, δυσκίνητη και αντιστεκόμενη σε οποιαδήποτε ριζική οικονομική και δημοσιονομική μεταρρύθμιση, απέτυχε να διαχειριστεί αποτελεσματικά τη «γενική κρίση» του 17<sup>ου</sup> αιώνα, η

---

<sup>16</sup> Ş. Pamuk, “Money in the Ottoman Empire, 1326-1914”, στο *OTTOMAN EMPIRE* 1994, τ. 2, σ. 953-966. SUGAR 1994, τ. II, σ. 150-151. ΛΙΑΤΑ 1996, σ. 15.

<sup>17</sup> N. Beldiceanu, “La crise monétaire ottomane au XVI<sup>ème</sup> siècle et son influence sur les principautés roumaines”, *Südost-Forschungen* 15/1 (1957), σ. 70-86. Ö. L. Barkan, “Les mouvements des prix en Turquie entre 1490 et 1655”, στο *Mélanges en l’honneur de Fernand Braudel, I (=Histoire économique du monde méditerranée 1450-1650)*, Toulouse 1973, σ. 65-76. L. Berov, “Changes in Price Conditions in Trade between Turkey and Europe in the 16<sup>th</sup>-19<sup>th</sup> Century”, *Études Balkaniques* 2-3 (1974), σ. 168-178. Л. Беров, *Движението на цените на балканите през XVI-XIX в.*, Σόφια 1976. Σ. Ι. Ασδραχάς, “Νομισματικές προσαρμογές, ΙΣΤ΄ –ΙΖ΄ αι., Ρυθμίσεις και αντιδράσεις”, *Τα Ιστορικά* 1 (1983), σ. 19-34.

<sup>18</sup> ΛΙΑΤΑ 1996, σ. 171-188, όπου συγκεντρώνεται και η παλαιότερη βιβλιογραφία για το θέμα της κιβδηλίας.

<sup>19</sup> ΖΙΑΓΚΟΣ 1974, σ. 73-79. SUGAR 1994, τ. II, σ. 150-152. DARLING 1996, σ. 22-28, 49-80, 161-185. Ş. Pamuk, “Institutional Change and the Longevity of the Ottoman Empire, 1500–1800”, *Journal of Interdisciplinary History* τ. 32, αρ. 2 (Φθινόπωρο 2004), σ. 225–233.

<sup>20</sup> TODOROV 1979, σ. 280-281. SERIM 2012, σ. 181-194.

οποία τελικά στάθηκε αφορμή για την απολίθωση των διοικητικών δομών στο επίπεδο των μέσων του 16<sup>ου</sup> αιώνα, τουλάχιστον έως τα τέλη του 18<sup>ου</sup> αιώνα<sup>21</sup>.

## (2) Η στροφή στο εμπόριο και οι νέες κοινωνικές δυνάμεις.

Η πτώση της αγροτικής και βιοτεχνικής παραγωγής είχε αρχίσει να διαφαίνεται ήδη από τα μέσα του 16<sup>ου</sup> αιώνα, αλλά γύρω στο 1580 η παραγωγική οικονομία φαίνεται να περνά πλέον σε μία περίοδο ύφεσης, γεγονός το οποίο καθίσταται εμφανές και από τα φορολογικά δεδομένα<sup>22</sup>. Ο περιορισμένος κύκλος του εξαγωγικού εμπορίου της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, δέχθηκε καίριο πλήγμα στον τομέα της παραγωγής και επεξεργασίας του βαμβακιού από τα φθηνά εργατικά χέρια της Ινδίας και τη βελτίωση των τεχνικών μέσων της Δύσης<sup>23</sup>.

Παράλληλα, η μετάβαση της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας από την κλειστή οικονομία του φεουδαρχισμού και των μικροκαλλιεργητών στην εξωστρεφή παραγωγή του τσιφλικιού, που είχε σκοπό τον προσπορισμό χρηματικού εισοδήματος, συνέβη ακριβώς αυτή την περίοδο και είχε καθοριστικές επιπτώσεις στον τρόπο οργάνωσης της παραγωγής, αλλά και στη δομή της οθωμανικής κοινωνίας<sup>24</sup>. Η εμπορευματοποίηση της αγροτικής παραγωγής<sup>25</sup> άρχισε να παράγει πλεόνασμα γεωργικών προϊόντων, τα οποία λόγω της δημογραφικής μείωσης της ίδιας περιόδου<sup>26</sup> δε μπορούσαν να απορροφηθούν ούτε από τους μικρούς πληθυσμούς της υπαίθρου, ούτε από τα αποδυναμωμένα αστικά κέντρα<sup>27</sup>. Η ανάγκη για διάθεση προϊόντων στο εξωτερικό ήταν πλέον επιτακτική, το εξαγωγικό εμπόριο, όμως, της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας παρέμενε δέσμιος ενός εξαιρετικά περιοριστικού για την

---

<sup>21</sup> H. Inalcik, "The Nature of Traditional Society: Turkey", στο *Political Modernization in Japan and Turkey* (επιμ. R. E. Ward –A. R. Dankwart), Princeton 1964, σ. 42-63. SUGAR 1994, τ. II, σ. 158-159, 312-323. V. Dimitrova-Grajzl, *The Ottoman Economic Legacy on the Balkans*, Lexington 2007, σ. 4-23.

<sup>22</sup> C. Kafadar, "Les troubles monétaires de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et la prise de conscience ottomane du déclin", *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 46<sup>e</sup> année, αρ. 2 (1991), σ. 381-389.

<sup>23</sup> H. Inalcik, "The Ottoman Cotton Market and India: The Role of Labor Cost in Market Competition" στο *The Middle East and the Balkans under the Ottoman Empire: Essays on Economy and Society*, Indiana 1993, σ. 264-307. FAROQHI 1994, σ. 476.

<sup>24</sup> T. Stoianovich, "Land Tenure and Related Sectors of the Balkan Economy, 1600-1800", *The Journal of Economic History*, τ. 13, αρ. 4. (Φθινόπωρο, 1953), σ. 398-411. B. Cvetkova, "Η εξέλιξη του τουρκικού φεουδαλικού καθεστώτος από τα τέλη του ΙΣΤ΄ ως τα μέσα του ΙΗ΄ αιώνα", (μτφ. Σ. Ι. Ασδραχάς) στο ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΗ ΔΟΜΗ 1979, σ. 89-107. H. Inalcik, "Capital Formation in the Ottoman Empire", *The Journal of Economic History*, τ. 29, αρ. 1: The Tasks of Economic History (Μάρτιος 1969), σ. 97-140. ΧΑΣΙΩΤΗΣ 2001, σ. 72-74. BRAUDEL 2002, σ. 290-292.

<sup>25</sup> FAROQHI 1994, σ. 447-452.

<sup>26</sup> Ö. L. Barkan, "Essai sur les données statistiques des registres de recensement dans l'Empire ottoman aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles", *Journal of the Economic and Social History of the Orient*, τ. 1, αρ. 1 (Αύγουστος 1957), σ. 19-36.

<sup>27</sup> ΑΣΔΡΑΧΑΣ 1978, σ. 67-151. SUGAR 1994, τ. II, σ. 198-201.

εξαγωγή προϊόντων νομοθετικού πλαισίου<sup>28</sup>. Η προσπάθεια για καθετοποίηση της αγροτικής παραγωγής οδήγησε σε τοπικούς θύλακες εξαγωγικού εμπορίου που δραστηριοποιούνταν στα όρια της νομιμότητας, με τους κατά τόπους άρχοντες να εκδίδουν τοπικές άδειες εξαγωγών, προσφέροντας χρηματικά ανταλλάγματα στην κεντρική διοίκηση<sup>29</sup>. Κατά συνέπεια, στην Οθωμανική Αυτοκρατορία από τα μέσα του 15<sup>ου</sup> αιώνα δημιουργήθηκαν δύο διακριτές ρυθμιστικές αρχές της παραγωγικής οικονομίας και του εμπορίου, η πρώτη κεντρική και η δεύτερη τοπική, οι οποίες δρούσαν παράλληλα και σε αλληλεξάρτηση έως το 19<sup>ο</sup> αιώνα<sup>30</sup>.

Η σχετική ελευθερία που δημιουργήθηκε στα ορεινά εδάφη των Βαλκανίων και εκτός των μεγάλων αστικών κέντρων, σε περιοχές δηλαδή που βρίσκονταν μακριά από την εποπτεία της κεντρικής οθωμανικής διοίκησης, έδρασε καταλυτικά στο σχηματισμό μιας νέας τάξης διαμετακομιστών, που ανέλαβαν τόσο το εξαγωγικό, όσο και το εσωτερικό σε ορισμένες περιπτώσεις εμπόριο<sup>31</sup>. Η νέα αυτή τάξη, που αποτελούνταν από μη μουσουλμάνους υπηκόους – Έλληνες, Εβραίους, Αρμενίους, Βλάχους και Νοτιοσλάβους – βασίστηκε στους νέους κανόνες της χρηματικής οικονομίας και όχι πλέον στο ανταλλακτικό εμπόριο και άρχισε να συσσωρεύει πλούτο, μεταβάλλοντας σημαντικά την κοινωνική δομή των Βαλκανίων<sup>32</sup>. Από αυτούς «τρομερότεροι στο εμπόριο» αποδείχθηκαν οι Έλληνες και οι Ελληνοβλάχοι, κυρίως επειδή μπόρεσαν να υπερφαλαγγίσουν τις αγκυλώσεις της θρησκευτικής πίστης, διατυπώνοντας μια νέα ιδεολογία της εκκλησίας ως «οικονομικής αδελφότητας»<sup>33</sup>.

Το 16<sup>ο</sup> και στις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα η νέα τάξη των εμπόρων είναι ακόμα υπό διαμόρφωση, καθώς η δράση τους περιορίζεται κατά κύριο λόγο εντός των ορίων της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, όπου ενεργούν στην αρχή ως διαμεσολαβητές ξένων εμπορικών οίκων και τοπικών παραγωγών με μικρό περιθώριο κέρδους. Από τα μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα, όμως, και ιδίως μετά τη συνθήκη του Πασάροβιτς (1718) η τάξη αυτή στρέφεται στο μεταπρατικό εμπόριο και στην αυτόνομη επιχειρηματική δράση, εξασφαλίζοντας πολύ

---

<sup>28</sup> G. Veinstein, “L’empire dans sa grandeur (XVI<sup>e</sup> siècle)”, στο *Histoire de l’empire ottoman*, (επιμ. R. Mantran), Lille 1989, σ. 219-220, 253-257. D. Goffman, *The Ottoman Empire and Early Modern Europe*, Cambridge 2002, σ. 169-188.

<sup>29</sup> SUGAR 1994, τ. II, σ. 200, 303.

<sup>30</sup> Η διάκριση σε δύο ρυθμιστικές αρχές έχει προταθεί το 1976 από τον T. Stoianovich βλ. σχετ. T. Stoianovich, “Balkan Peasants and Landlords and the Ottoman State: Familial Economy, Market Economy and Modernization”, στο STOIANOVICH 1992, τ. 1, σ. 16-33.

<sup>31</sup> T. Stoianovich, “Pour un modèle du commerce du Levant: économie concurrentielle et économie de bazar 1500-1800”, στο STOIANOVICH 1992, τ. 1, σ. 39-53.

<sup>32</sup> R. Mantran, “Foreign Merchants and the Minorities in Istanbul during the Sixteenth and Seventeenth centuries”, στο *CHRISTIANS AND JEWS 1982*, τ. 2, σ. 127-137. FAROQHI 1994, σ. 517-519.

<sup>33</sup> STOIANOVICH 1979, σ. 319-320.

μεγαλύτερα κέρδη<sup>34</sup>. Οι μουσουλμάνοι διατηρούσαν βέβαια την εποπτεία των πληθυσμών και το ιδιοκτησιακό καθεστώς της γης ήταν έτσι δομημένο, ώστε τους εξασφάλιζε ευκολότερη πρόσβαση στα τσιφλίκια· η νέα τάξη των χριστιανών εμπόρων αποκτά σταδιακά μεγαλύτερο κύρος διεκδικώντας έμμεσα ή άμεσα μερίδιο στη διοίκηση και την πολιτική εξουσία των τοπικών κοινωνιών. Η διαφθορά του οθωμανικού διοικητικού μηχανισμού επέτρεπε στη νέα αυτή «υψηλή κοινωνία» την πρόσβαση μέσω της χρηματικής της δύναμης σε μια πλεονεκτικότερη κοινωνική θέση<sup>35</sup>.

Στα τέλη του 16<sup>ου</sup> και στις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα βρίσκουμε τους φορείς της νέας τάξης περιορισμένους στις ορεινές κοινότητες και όχι τόσο στις εξαθλιωμένες περιοχές της οθωμανικής υπαίθρου και τα μεγάλα αστικά κέντρα της εποχής<sup>36</sup>. Από τα τέλη του 17<sup>ου</sup> αιώνα, όμως, οι πλούσιοι έμποροι εμφανίζονται πλέον δυναμικά στους πληθυσμούς των πόλεων, λαμβάνοντας χαρακτήρα «τοπικών ελίτ»<sup>37</sup>. Στην περίοδο που εξετάζουμε, ωστόσο, από τα μέσα του 16<sup>ου</sup> έως και τον ύστερο 17<sup>ο</sup> αιώνα η «νέα τάξη πραγμάτων» δεν απέκτησε ποτέ ομοιογένεια σε όλα τα Βαλκάνια, αλλά ήταν αποτέλεσμα περιστασιακών όρων και τοπικών συνθηκών. Σε κάθε περίπτωση, όμως, διαφαίνεται μια υφέρπουσα τάση αναδιάρθρωσης των κοινωνικών και διοικητικών προτύπων, η οποία διαπνέεται από το πνεύμα αντίδρασης στο παλαιό καθεστώς<sup>38</sup> και πολλές φορές εξωτερικεύεται με βίαιη μορφή μέσω τοπικών εξεγέρσεων<sup>39</sup>, δεν καταφέρνει, ωστόσο, να λάβει γενικευμένη μορφή έως το 19<sup>ο</sup> αιώνα<sup>40</sup>.

### (3) Η οικονομική κρίση και οι φορείς της ζωγραφικής.

Το 1626/27 ο λινοτοπίτης ζωγράφος Ιωάννης (Ι) σημειώνει στην κτητορική επιγραφή του μικρού ναού του Αγίου Αθανασίου στο Rilevo, ότι ανέλαβε να ιστορήσει το μνημείο σε «καιρούς ανάγκης», μια έκφραση, η οποία απαντά και σε άλλες κτητορικές επιγραφές της

---

<sup>34</sup> ΧΑΣΙΩΤΗΣ 2001, σ. 47-52.

<sup>35</sup> W. S. Vucinich, "The Nature of Balkan Society under Ottoman Rule", *Slavic Review*, τ. 21, αρ. 4. (Δεκέμβριος 1962), σ. 611-615.

<sup>36</sup> ΣΤΟΙΑΝΟΒΙΧ 1979, σ. 309-312. ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ 2003, σ. 39-42.

<sup>37</sup> P. Rondot, "Le destin des chrétiens d'Orient", *Politique étrangère* αρ.1 (1986) – 51ο έτος, σ. 52-58. FAROQHI 1994, σ. 602-605. GRAĐEVA 2005b, σ. 196-198. ΚΟΤΖΑΓΕΩΡΓΗΣ 2011, σ. 165-169. GREENE 2010, σ. 38-51.

<sup>38</sup> McGOWAN 1981, σ. 56-79.

<sup>39</sup> ΖΙΑΓΚΟΣ 1974, σ. 40-66. ΧΑΣΙΩΤΗΣ 2001, σ. 112-124. ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ 2003, σ. 83-91.

<sup>40</sup> Ο F. Braudel εισάγει τον όρο «ατελείς επαναστάσεις» για να περιγράψει τις τοπικές εξεγέρσεις του 16<sup>ου</sup> και 17<sup>ου</sup> αιώνα που χαρακτηρίζει ως «κονιορτό μικροπεριστατικών με έλλειψη συνοχής που τροφοδοτούν μιαν ασταμάτητα υποβόσκουσα επανάσταση» βλ. BRAUDEL 2002, σ. 442-445.

εποχής<sup>41</sup>. Ο ίδιος σπεύδει, μάλιστα, να σημειώσει στην ίδια επιγραφή την ισοτιμία του δουκάτου στην Κωνσταντινούπολη και στον τόπο της ιστόρησης, επεξηγώντας με αυτόν τον τρόπο, ότι πίσω από τον όρο «καιροί ανάγκης» υποδηλώνονται οι συνέπειες μιας οικονομικής κυρίως κρίσης<sup>42</sup>. Η μεταβυζαντινή ζωγραφική δεν ασκείται, συνεπώς, ερήμην της οικονομικής κατάστασης των φορέων της, όπως σε πολλές μελέτες αφήνεται να εννοηθεί<sup>43</sup>. Όλοι οι φορείς της μεταβυζαντινής ζωγραφικής, δηλαδή οι χορηγοί, οι δημιουργοί και οι τελικοί αποδέκτες του ζωγραφικού έργου, βρίσκονται *grosso modo* στο ίδιο οικονομικό περιβάλλον, που δημιουργείται από τις ιδιαίτερες συνθήκες της οθωμανικής κυριαρχίας<sup>44</sup>.

Οι χορηγοί της εκκλησιαστικής ζωγραφικής είναι φανερό ότι στις τελευταίες δεκαετίες του 16<sup>ου</sup> και έως τα μέσα περίπου του 17<sup>ου</sup> αιώνα αντιμετωπίζουν σοβαρές οικονομικές δυσχέρειες. Αυτό γίνεται εμφανές μέσα από μια σειρά ενδείξεων, η σημαντικότερη από τις οποίες είναι τα ημιτελή έργα. Στον κατάλογο της παρούσας μελέτης εντοπίζουμε πολλές εργασίες ιστόρησης που έμειναν ημιτελείς<sup>45</sup>, κάποιες από τις οποίες μάλιστα σε αρχικό στάδιο. Δε λείπουν επίσης τα έργα που ολοκληρώθηκαν μεν, αλλά αυτό κατέστη δυνατό μετά από την παρέλευση πολλών δεκαετιών και την διαδοχική εμπλοκή πολλών χορηγών και

---

<sup>41</sup> Ενδεικτικά αναφέρουμε: την επιγραφή του 1577 στη μονή Krka της Κροατίας, όπου γίνεται αναφορά σε δύσκολους τουρκικούς καιρούς (“*vo nužna turska vremena*”) [βλ. σχετ. M. Pekić, *Manastir Krka postanak*, Kosovska Mitrovica 2002, σ. 91], την κτητορική επιγραφή του 1602 στη μονή Blagoveštenje (Ευαγγελισμού) στο Kablar του ποταμού Μοράβα στη Σερβία, όπου γίνεται λόγος για καιρούς δύσκολους και χαλεπούς (“*u teška i nužna vremena*”) [βλ. σχετ. R. Stanić, *Dva podviga u "vremena trudna i nužna"*, Beograd, 1945, σ. 5. J. Radosavljević, *Ončarsko-Kablarski Manastiri, Monaški život i stradanja u XIX. i XX. veku*, Priština 1998, σ. 88-89, όπου και η προγενέστερη βιβλιογραφία για τη μονή], την κτητορική επιγραφή του 1621/22 στο προστώο του καθολικού της μονής του Αγίου Αθανασίου στο Žurče του Πριλάπου, όπου η εποχή χαρακτηρίζεται ως εποχή ανάγκης (“*nužana vremena*”) [βλ. σχετ. αρ. κατ. 49 και MITREVSKI 2003, σ. 35] και την κτητορική επιγραφή του 1626 στο καθολικό της μονής Alino Βουλγαρίας, όπου επίσης γίνεται λόγος για ιστόρηση σε καιρό ανάγκης “*sapisa se va noužno vreme*” [FLOREVA 1983, σ. 193].

<sup>42</sup> Για το κείμενο της επιγραφής βλ. αρ. κατ. 12. Στην κτητορική επιγραφή του ναού στο Rilevo η έκφραση “*u nužna vremena*” χρησιμοποιείται μετά την αναγραφή των ισοτιμιών του δουκάτου της εποχής και κατά συνέπεια αναφέρεται στην οικονομική κατάσταση των κατοίκων. Για την οικονομική κατάσταση το 17<sup>ο</sup> αιώνα στο σαντζάκι του Μοναστηρίου, όπου εντάσσεται το χωριό Rilevo βλ. αναλυτικά στο MCGOWAN 1981, σ. 121-170.

<sup>43</sup> Πολλές μελέτες ακόμα και σήμερα βασίζονται στην παραδοχή ότι η μεταβυζαντινή τέχνη του 16<sup>ου</sup> και 17<sup>ου</sup> αιώνα εξελίσσεται μέσα σε ένα περιβάλλον σχετικής οικονομικής σταθερότητας που εξασφαλίζει η Pax Ottomana, όπου μόνη ανησυχία των φορέων της ζωγραφικής μοιάζει να είναι η αναζήτηση των εκφραστικών μέσων της και η επιλογή της εικονογραφίας. Σε όλες τις μελέτες που αφορούν στην τέχνη των ζωγράφων που μελετούμε, η οικονομική κατάσταση της εποχής περιγράφεται πλήρως αντίστροφη της πραγματικότητας, καθώς γίνεται λόγος για «ευνοϊκές συνθήκες οικονομικής δραστηριότητας των υποδούλων» (TOYPTA 1991, σ. 229 και πανομοιότυπα σε ΣΚΑΒΑΡΑ 2011, σ. 45), για «οικισμούς που κατάφεραν να προοδεύσουν οικονομικά και να αναπτύξουν πολιτιστική δραστηριότητα» (ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 358), για «υλική και πνευματική ανάπτυξη που προϋποθέτει ανάλογο πολιτισμικό και οικονομικό περιβάλλον» (ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 507).

<sup>44</sup> Για τη θέση των υποδούλων υπό το οθωμανικό καθεστώς βλ. ενδεικτικά: B. Braude, “Foundation Myths of the Millet System”, στο *CHRISTIANS AND JEWS* 1982, τ. 2, σ. 69-88. CLOGG 1982, σ. 185-207. V. Roudometof, “From Rum Millet to Greek Nation: Enlightenment, Secularization, and National Identity in Ottoman Balkan Society, 1453-1821”, *Journal of Modern Greek Studies*, τ. 16, αρ. 1, (Μάιος 1998) σ. 11-48. ΧΑΣΙΩΤΗΣ 2001, σ. 65-85. S. J. Shaw, “The Ottoman View of the Balkans”, στο *The Balkans in Transition* (επιμ. Ch. Jelavich – B. Jelavich), Berkley-Los Angeles, 1963, σ. 56-80. MAZOWER 2003, σ. 108-152.

<sup>45</sup> Αρ. κατ. 5, 8, 50, 58, 62.



εργαστηρίων στο ζωγραφικό έργο<sup>46</sup>. Μια δεύτερη ένδειξη για τις οικονομικές δυσκολίες των χορηγών της ζωγραφικής είναι η μεγάλη χρονική απόσταση που μεσολαβεί μεταξύ της ανέγερσης των ναών και της διακόσμησής τους, η οποία πολλές φορές υπερβαίνει το διάστημα μισού αιώνα<sup>47</sup>, με το μνημείο να παραμένει ακόσμητο στο μεσοδιάστημα. Τρίτη ένδειξη αποτελεί η αδιαμφισβήτητη πτώση της ποιότητας των ζωγραφικών έργων στα τέλη του 16<sup>ου</sup> αιώνα, η οποία είναι πρόδηλη κυρίως στη ζωγραφική των αστικών κέντρων. Χαρακτηριστικές είναι οι περιπτώσεις της Βέροιας, της Καστοριάς, της Αχρίδας ή του Veliko Tрноvo, όπου ενώ στους πρώτους αιώνες της τουρκοκρατίας παραγγέλλονται έργα αξιόλογης τέχνης σε σημαντικούς ζωγράφους<sup>48</sup>, από τις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα η ζωγραφική στις πόλεις αυτές ανατίθεται σε χειροτέχνες ζωγράφους με σαφώς λιγότερες καλλιτεχνικές αρετές<sup>49</sup>. Τέλος, ένδειξη των οικονομικών προβλημάτων των χορηγών αποτελεί η μικρή τους παραγγελιοδοτική δύναμη, που σε ορισμένους ναούς είναι ολοφάνερη, καθώς χρειάζεται να δαπανήσουν πολλοί χορηγοί ταυτόχρονα για να συγκεντρωθεί το απαραίτητο ποσό ώστε να εκτελεστεί η ιστορία.

Ιδιαίτερα διαφωτιστική για την περιορισμένη χρηματική δύναμη των μεμονωμένων χορηγών είναι η σπάνια ενθύμηση που μεταγράφει το 1922 ο μητροπολίτης Παραμυθίας και Πάργας Αθηναγόρας από φυλλάδιο που βρίσκει στον κατεστραμμένο σήμερα ναό του Αγίου Νικολάου στο χωριό Πορατζάνος (Μπουραζάνι) Κόνιτσας<sup>50</sup>. Η ενθύμηση γράφεται από τον ιερέα παπα-Νικόλαο το 1612, ο οποίος μας πληροφορεί ότι οι διαστάσεις του ναού ήταν μικρές, αλλά ότι παρ' όλα αυτά χτίστηκε *«μὲ πολλοὺς κόπους καὶ μὲ χαράτζια διὰ τοὺς ἀγαρηνοὺς»*. Ο νάρθηκας καταστράφηκε στη συνέχεια από τους Τούρκους και *«ἐπέρασαν χωρὶς ἄρθικα χρόνους πολλοὺς»*. Ἦδη αντιλαμβανόμαστε ότι η χρηματική δύναμη των κατοίκων του χωριού ήταν εξαιρετικά περιορισμένη, αφού δυσκολεύτηκαν να εξασφαλίσουν τους πόρους για την ανέγερση ενός μικρού ναού και μετά την καταστροφή ενός μέρους του, αδυνατούσαν να αντικαταστήσουν αμέσως τη ζημία. Ο ναός παρέμενε ακόσμητος από την ανέγερσή του για *«χρόνους πολλοὺς»*, γιατί η ιστορία αναφέρεται ότι άρχισε αφού ξαναχτίστηκε ο νάρθηκας. Η πρώτη αυτή φάση της ιστορίας περιλάμβανε το νάρθηκα και το Ιερό Βήμα, για την οποία χρειάστηκε να συμπράξουν 46 χορηγοί, προσφέροντας ο

<sup>46</sup> Αρ. κατ. 17-23-27, 30-36, 54-59, 48-60-66.

<sup>47</sup> Το καθολικό της μονής Μεταμόρφωσης στο Δρυόβουνο [αρ. κατ. 24] ιστορείται μετά την παρέλευση 60 ετών από την οικοδόμησή του, ενώ ο ναός των Αγίων Αποστόλων Μολυβδοσκεπάστου [αρ. κατ. 20] παραμένει ακόσμητος τουλάχιστον 58 χρόνια μετά την ανέγερσή του, παρόλο που ο ναός χρησιμοποιείται ως έδρα της τοπικής Αρχιεπισκοπής Πρωγονιανής. Μικρότερες διαφορές παρατηρούνται και σε άλλα μνημεία [αρ. κατ. 3, 9, 11, 13, 48]. Βλ. σχετ. ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 38-39, σημ. 110.

<sup>48</sup> ΓΑΡΙΔΗΣ 2007, σ. 92-107, 136-138, 295-306,

<sup>49</sup> ΤΣΙΛΙΠΑΚΟΥ 2004β, σ. 348-360. ΠΑΪΣΙΔΟΥ 2002α, σ. 292-295.

<sup>50</sup> ΑΘΗΝΑΓΟΡΑΣ 1929, σ. 13-14.

καθένας τους από εκατό άσπρα. Παρά τη μεγάλη πληθώρα των χορηγών η δαπάνη τους δεν ήταν αρκετή για να ολοκληρωθεί η διακόσμηση· το 1612 «έγινε πάλιν συνδρομή» και βρέθηκαν άλλοι οκτώ τουλάχιστον χορηγοί, οι οποίοι συμπράττουν, ώστε να «άποστορηθή» ο ναός. Εξάγεται το συμπέρασμα, συνεπώς, ότι στις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα ήταν εξαιρετικά δύσκολο να ανεγερθεί έστω και ένας μικρός ενοριακός ναός, και χρειαζόταν η συνεισφορά ολόκληρου σχεδόν του χωριού, για να ολοκληρωθούν ακόμη και ζωγραφικά έργα μικρής κλίμακας. Στα τέλη του ίδιου αιώνα η παραγγελιοδοτική δύναμη των μεμονωμένων χορηγών φαίνεται να έχει αλλάξει άρδην, καθώς από την ίδια πηγή πληροφορούμαστε ότι το 1684 την ανακαίνιση του ίδιου ναού ανέλαβε ένας μόνο χορηγός, ο «άρχοντας κύρ Μπαλάνος έξ Ίωαννίνων». Η οικονομική αδυναμία των μεμονωμένων χορηγών, συνεπώς, για ένα φαινόμενο χρονικά περιορισμένο από τα τέλη του 16<sup>ου</sup> έως και τα μέσα περίπου του 17<sup>ου</sup> αιώνα, που με βάση τα μνημεία που έχουμε έως σήμερα υπόψη μας, αλλά και από τον κατάλογο των μνημείων της παρούσας μελέτης, φαίνεται να κορυφώνεται από την πρώτη έως την τρίτη δεκαετία του 17<sup>ου</sup> αιώνα, περίοδος που συμπίπτει με την όξυνση των συνεπειών της οικονομικής κρίσης<sup>51</sup>.

Είναι πιο δύσκολο να διερευνηθεί το κατά πόσο επηρεάζονται οι ζωγράφοι του βαλκανικού χώρου από γενικότερο κλίμα της οικονομικής ύφεσης του 17<sup>ου</sup> αιώνα στην Οθωμανική Αυτοκρατορία και αν η οικονομική κρίση επηρεάζει τον τρόπο εργασίας τους και τελικά το ίδιο το ζωγραφικό έργο. Η μεγάλη κινητικότητα των ζωγράφων μέσα στο βαλκανικό χώρο τον 17<sup>ο</sup> αιώνα δε μπορεί να ερμηνευθεί με σιγουριά ως απόρροια της ένδειάς τους στον τόπο καταγωγής, που τους οδηγεί σε αποστολές μακριά από ένα σταθερό κέντρο. Ήδη από τα τέλη του 15<sup>ου</sup> αιώνα διάφορα συνεργεία από περιοδεύοντες ζωγράφους εμφανίζονται στις τουρκοκρατούμενες βαλκανικές περιοχές<sup>52</sup>, επομένως οι μετακινήσεις των ζωγράφων δε μπορεί να θεωρηθούν απότοκες της οικονομικής κρίσης του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Ενδιαφέρον παρουσιάζει, ωστόσο, η σχεδόν πλήρης απουσία ζωγράφων από αστικά κέντρα της Βαλκανικής, η οποία πιθανότατα σχετίζεται με τις κοινωνικές και οικονομικές μεταβολές που συντελούνται την ίδια περίοδο.

Έχει ήδη επισημανθεί από πολλούς ερευνητές η απουσία ζωγράφων, αλλά και τοιχογραφημένων μνημείων στα μεγάλα αστικά κέντρα της Κωνσταντινούπολης και της

---

<sup>51</sup> Η ευρωπαϊκή γενική κρίση κορυφώνεται στις αρχές της τρίτης δεκαετίας του 17<sup>ου</sup> αιώνα βλ. σχετ. C. P. Kindleberger, "The Economic Crisis of 1619 to 1623", *The Journal of Economic History*, τ. 51, αρ. 1 (Μάρτιος 1991), σ. 149-175. Η οικονομική κρίση του 17<sup>ου</sup> αιώνα στην Οθωμανική Αυτοκρατορία θεωρείται ότι κορυφώθηκε το πρώτο μισό του 17<sup>ου</sup> αιώνα βλ. σχετ. FAROQHI 1994, σ. 433-470. DARLING 1996, σ. 97.

<sup>52</sup> ΓΑΡΙΔΗΣ 2007, σ. 17.

Θεσσαλονίκης τους πρώτους αιώνες της τουρκοκρατίας<sup>53</sup>. Η ζωγραφική, όμως, συνεχίζει να ασκείται σε μικρότερες πόλεις της αυτοκρατορίας, όπως στη Βέροια, την Καστοριά, την Αχρίδα, όπου συγκεντρώνονται και οι περισσότεροι ζωγράφοι. Από τα τέλη του 16<sup>ου</sup> αιώνα είναι αισθητή μια εγκατάλειψη των αστικών κέντρων από αξιόλογους ζωγράφους και η ταυτόχρονη εμφάνιση νέων φυτωρίων ζωγράφων σε ορεινές περιοχές, εκεί δηλαδή όπου κανένα καλλιτεχνικό υπόβαθρο δεν προϋπήρχε, όπως στις περιοχές της ηπειρωτικής, της θεσσαλικής και της δυτικομακεδονικής Πίνδου. Ακόμα και ζωγράφοι με αστική καταγωγή, όπως οι Μόσχοι και οι Κακαβάδες, οι οποίοι κατάγονται από το Ναύπλιο δε φαίνεται να είναι καλλιτέχνες αστικού χώρου με τη στενή έννοια, καθώς τα έργα τους εντοπίζονται κατά κύριο λόγο σε ορεινές και δύσβατες περιοχές της Στερεάς και της Πελοποννήσου<sup>54</sup>.

Στο γεγονός της μεταφοράς της καλλιτεχνικής δράσης από τις αστικές περιοχές σε ορεινές κοινότητες, πρέπει να ανιχνευθεί η επίδραση της οικονομικής κρίσης του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Η ανυπαρξία, όμως, καλλιτεχνικών κέντρων και κατά συνέπεια η απουσία αλληλεπίδρασης των ζωγράφων στο πλαίσιο ενός αστικού κέντρου καθιστά τα καλλιτεχνικά εργαστήρια των ορεινών περιοχών κλειστά συστήματα, όπου η επικοινωνία με άλλους καλλιτέχνες είναι εκ των πραγμάτων περιορισμένη και όπου οι τεχνικές διδάσκονται πιθανότατα αλληλοδιδασκτικά από τον ένα ζωγράφο στο νεότερο. Οι ζωγράφοι αυτοί των ορεινών κοινοτήτων είναι προσανατολισμένοι πρωταρχικά στον προσπορισμό χρηματικού κέρδους και δευτερευόντως – αν όχι καθόλου – στην καλλιτεχνική αξία του έργου, κάτι που φαίνεται στις εξαιρετικά γρήγορες εκτελέσεις και στην έντονη τυποποίηση που παρουσιάζουν τα έργα τους. Είναι φανερό ότι οι οικονομικές μεταβολές του 16<sup>ου</sup> και του 17<sup>ου</sup> αιώνα ενέπλεξαν τελικά στη χρηματική οικονομία και τους ζωγράφους, οι οποίοι επιδίωκαν πλέον να δώσουν στα έργα τους χαρακτηριστικά ανταγωνιστικού εμπορικού προϊόντος, αδιαφορώντας πολλές φορές για την τελική ποιότητα του έργου, την ορθή εφαρμογή των εικονογραφικών προγραμμάτων και τα κρυμμένα συμβολικά νοήματα της βυζαντινής εικονογραφίας. Αυτός είναι ο λόγος, εξάλλου, που οι ζωγράφοι των ορεινών κοινοτήτων της Πίνδου δεν καταφέρνουν να επεκτείνουν τη δράση τους σε μοναστικά κέντρα μεγάλου κύρους, όπως στο Άγιο Όρος ή τα Μετέωρα<sup>55</sup>.

---

<sup>53</sup> CHATZIDAKIS 1966, σ. 707-710. Μ. Χατζηδάκης, “Περί σχολής Κωνσταντινούπολης ολίγα”, *ΑΔ* 26 (1971) Μελέτες, σ. 121-137. ΒΕΛΕΝΗΣ 1974, σ. 268. Δ. Ι. Πάλλας, “Περί της ζωγραφικής εις την Κωνσταντινούπολιν και την Θεσσαλονίκην μετά την Άλωσιν”, *ΕΕΒΣ* 42 (1975-1976), σ. 101-211. CHATZIDAKIS 1972, σ. 183-185. ΓΑΡΙΔΗΣ 2007, 19-21.

<sup>54</sup> ΠΡΟΕΣΤΑΚΗ 2003, σ. 331-339. ΠΡΟΕΣΤΑΚΗ 2006, σ. 121-122.

<sup>55</sup> Το παλαιό καθολικό της μονής του Αγίου Στεφάνου Μετεώρων είναι το μόνο μνημείο από μεγάλα μοναστικά κέντρα που έχει ως σήμερα συνδεθεί με τη ζωγραφική του Λινοτοπίου, καθόσον όμως το μνημείο

Αξίζει τέλος να ερευνηθεί, αν και οι τελικοί αποδέκτες του ζωγραφικού έργου έχουν επηρεαστεί από την οικονομική κρίση του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Γίνεται λόγος εδώ για αποδέκτες, γιατί, καθώς έχουμε να κάνουμε κατά κύριο λόγο με τοιχογραφημένα μνημεία, ο χορηγός ενός ζωγραφικού έργου δεν είναι πάντα και ο τελικός παραλήπτης του. Τα ζωγραφικά σύνολα που παράγουν τα καλλιτεχνικά εργαστήρια των ορεινών περιοχών είναι στην πλειονότητα τους έργα με δημόσιο χαρακτήρα, απευθύνονται δηλαδή σε μοναστήρια, στο χριστιανικό ποίμνιο άλλων ορεινών κοινοτήτων και σε μικρότερο βαθμό στο χριστιανικό ποίμνιο αστικών κέντρων.

Τα μοναστήρια αντιμετωπίζουν σοβαρές οικονομικές δυσκολίες μετά τη δήμευση της περιουσίας τους από το Σελίμ Β΄ το 1568<sup>56</sup> και μέχρι το τέλος του 16<sup>ου</sup> αιώνα σταματούν σχεδόν παντελώς τις παραγγελίες ζωγραφικών έργων. Οι παραγγελίες από μονές επανέρχονται δειλά στις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα με την ανάθεση μικρών έργων, αλλά έως τα μέσα του ίδιου αιώνα ακόμα και μοναστήρια με μεγάλη ακίνητη περιουσία διστάζουν να παραγγείλουν έργα μεγάλης κλίμακας, προφανώς λόγω έλλειψης χρηματικού αποθέματος<sup>57</sup>.

Είδαμε ήδη παραπάνω ότι η αγροτική και βιοτεχνική παραγωγή είχε πληγεί καίρια από την οικονομική κρίση του 17<sup>ου</sup> αιώνα και από το μετασχηματισμό του γαιοκτητικού καθεστώτος την ίδια περίοδο. Αυτοί οι παράγοντες υποβάθμισαν οπωσδήποτε το επίπεδο ζωής των ραγιάδων της υπαίθρου και των αστικών κέντρων και κατ' επέκταση άμβλυαν τα ποιοτικά κριτήρια του συλλογικού ορίζοντα υποδοχής. Οι κάτοικοι των χωριών επιθυμούν απλώς να διακοσμήσουν την εκκλησία, όπου θα εκκλησιάζονται χωρίς ιδιαίτερες απαιτήσεις θεολογικού ή καλλιτεχνικού περιεχομένου, αντιμετωπίζοντας τη διακόσμηση ως ένα συλλογικό στόχο της κοινότητας που πολλές φορές καλύπτεται με τη συνδρομή όλων των κατοίκων.

Στα αστικά κέντρα η αλλαγή των προσδοκιών του κοινού το 17<sup>ο</sup> αιώνα είναι πρόδηλη και αντικατοπτρίζεται στην αισθητή πτώση της ποιότητας των παραγόμενων έργων. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση της Καστοριάς, όπου με μια πρώτη ματιά φαίνεται ακατανόητη η στροφή της αριστοκρατίας από την υψηλή τέχνη των μέσων του 16<sup>ου</sup> αιώνα,

---

είναι ανυπόγραφο η καταγωγή του ζωγράφου δεν είναι δυνατό να προσδιοριστεί με σιγουριά. Ο Ι. Βιταλιώτης στη μελέτη του για τη ζωγραφική του μνημείου διατηρεί επιφυλάξεις σχετικά με την καταγωγή του ζωγράφου από το Λινοτόπι και θεωρεί πιθανότερο να προέρχεται από το αστικό περιβάλλον των Σταγών ή των Τρικάλων βλ. σχετ. VITALIOTIS 1998, σ. 470-471.

<sup>56</sup> ΠΑΤΡΙΝΕΛΗΣ 1992, σ. 36. ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ 2008 σ. 22-26.

<sup>57</sup> Για τη σημασία της κατοχής ρευστού στην οικονομική πολιτική των μοναστηριών την περίοδο της Τουρκοκρατίας βλ. ΛΑΪΟΥ 2011, σ. 207-224.

όπως των τοιχογραφιών των Αγίων Αποστόλων του Τζώτζια (1552)<sup>58</sup>, του Αγίου Ιωάννη Θεολόγου της Μαυριώτισσας (1552)<sup>59</sup> και της Παναγίας της Ρασιώτισσας (1553)<sup>60</sup> στην απλουστευμένη τέχνη της Παναγίας του άρχοντα Αποστολάκη<sup>61</sup> μόλις μισό αιώνα αργότερα. Δεν πρόκειται μόνο για έναν πρόσκαιρο οικονομικό σκόπελο της αριστοκρατίας των πόλεων, αλλά για μια υποβάθμιση των συλλογικών αισθητικών κριτηρίων του κοινού, δηλαδή των χρηστών των ναών.

Ακόμα και όταν εξασφαλίζονται μεγάλες χορηγίες, όπως αυτή του βαθύπλουτου πραγματευτή Ιωάννη Σιμωνά στη μονή Σωσίνου το 1603<sup>62</sup> ή του άρχοντα Νίκα, ενός από τους πλουσιότερους ανθρώπους της Βλαχίας, στη μονή Προδρόμου στην κάτω Μερόπη το 1614<sup>63</sup> οι ζωγράφοι που επιλέγονται για εκτελέσουν τα έργα είναι τεχνίτες από τις ορεινές κοινότητες της Πίνδου με μικρή καλλιτεχνική παιδεία και αποτελέσματα εξαιρετικά χαμηλής ποιότητας, που φαίνεται, όμως, ότι ήταν ικανοποιητική για τους τελικούς αποδέκτες της ζωγραφικής. Δε θα υπήρχε λόγος, συνεπώς, να μετακληθούν καλύτεροι ζωγράφοι από άλλες περιοχές, για να ιστορίσουν νεοϊδρυθείσες μονές ή ναούς σε πόλεις βυθισμένες στην οικονομική κρίση, ένα κοινό, δηλαδή, που εκ των πραγμάτων είχε άλλες προτεραιότητες και μειωμένες προσδοκίες από τη ζωγραφική.

---

<sup>58</sup> ΓΟΥΝΑΡΗΣ 1978, σ. 62-85, πίν. 1-20. ΓΑΡΙΔΗΣ 2007, σ. 273-278.

<sup>59</sup> ΓΟΥΝΑΡΗΣ 1981, σ. 65-73, πίν. 2-32. ΓΑΡΙΔΗΣ 2007, σ. 295-299.

<sup>60</sup> ΓΟΥΝΑΡΗΣ 1978, σ. 143-159, πίν. 22-43. SEMOGLU 1999, σ. 130-131. ΓΑΡΙΔΗΣ 2007, σ. 299-301.

<sup>61</sup> Βλ. αρ. κατ. 46, όπου παρατίθεται και η παλιότερη βιβλιογραφία.

<sup>62</sup> Ομοίως, αρ. κατ. 43.

<sup>63</sup> ΚΩΣΤΗ 2003, σ. 183-233. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2008β, σ. 21-30.

## II. Η ΠΟΛΥΔΙΑΣΠΑΣΗ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ

---

### (1) Ο ρόλος του Οικουμενικού Πατριαρχείου στην τοπική οικονομία.

Την επαύριο της Άλωσης καθορίστηκε από το Μωάμεθ Β΄ ο ρόλος του πατριάρχη ως θρησκευτικού αρχηγού όλης της ορθόδοξης κοινότητας στο πλαίσιο της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας<sup>64</sup>. Με την πάροδο του χρόνου ακόμα και η σταδιακή αλλαγή των όρων, λ.χ. η μεταβολή του τίτλου του πατριάρχη από «πατριάρχη των απίστων» σε «πατριάρχη των Ρωμαίων»<sup>65</sup>, δείχνει την αλλαγή της στάσης του οθωμανικού κράτους στο θεσμό του Πατριαρχείου. Η βαθμιαία παρακμή της οθωμανικής διοίκησης, η επιρροή ισχυρών ορθοδόξων στο σουλτανικό περιβάλλον και η κοινωνικοοικονομική άνοδος του ορθόδοξου στοιχείου προσέδιδε στο Οικουμενικό Πατριαρχείο, παράλληλα με το ρόλο του θρησκευτικού ηγέτη, ρόλο επίσημου διοικητικού οργάνου του κράτους<sup>66</sup>. Ως φαινομενικά αυτόνομος οργανισμός, ουσιαστικά όμως ενταγμένος στο σύστημα της κεντρικής πολιτικής ηγεσίας, το Οικουμενικό Πατριαρχείο επηρεάζει με δύο βασικούς τρόπους τις τοπικές οικονομίες των χριστιανικών πληθυσμών: με την είσπραξη των εκκλησιαστικών εισφορών από το ορθόδοξο ποίμνιο και με την παραχώρηση προνομίων σε ορισμένα ιδρύματα ή κοινότητες<sup>67</sup>.

Στην περίοδο που εξετάζουμε το Οικουμενικό Πατριαρχείο κλυδωνίζεται τόσο οικονομικά όσο και πολιτικά. Ο εξαιρετικά μεγάλος αριθμός αλλαγών προσώπων στον πατριαρχικό θώκο κατά την εικοσαετία 1580-1600, πολλές από τις οποίες μάλιστα γίνονται κάτω από συνθήκες βιαιότητας<sup>68</sup>, προδίδει την βαθιά εσωτερική κρίση του θεσμού, που δε μπορεί να ιδωθεί ξέχωρα από τη δεινή οικονομική κατάσταση, στην οποία είχε περιέλθει το Πατριαρχείο. Το «πεσκέσιον», η χρηματική εισφορά δηλαδή του πατριάρχη στον σουλτάνο με την ευκαιρία νέας ενθρόνισης, αυξήθηκε την περίοδο 1580-1590 σε ποσοστό 1.000%, ενώ αξιοσημείωτη αυξητική τάση σημειώνει και η ετήσια εκκλησιαστική εισφορά (*χαράτζιον* ή *αυθεντικόν τέλος*)<sup>69</sup>. Οι οικονομικές επιβαρύνσεις του πατριαρχείου μετακυλίσονται στον πληθυσμό που αδυνατεί να ανταποκριθεί στις φορολογικές του υποχρεώσεις προς την

---

<sup>64</sup> INALCIK 1991, σ. 408-421.

<sup>65</sup> P. Konortas, "From tá'ife to millet: Ottoman Terms for the Ottoman Greek-Orthodox Community", στο *Ottoman Greeks in the Age of Nationalism: Politics, Economy and Society in the Nineteenth Century*, Princeton 1998, σ. 169-179. ΚΟΝΟΡΤΑΣ 1998, σ. 300-303.

<sup>66</sup> ΚΟΝΟΡΤΑΣ 1995, σ. 81-82. ΚΟΝΟΡΤΑΣ 1998, σ. 364-369.

<sup>67</sup> ΚΟΥΚΚΟΥ 1971, σ. 46-57.

<sup>68</sup> Σημειώνονται τουλάχιστον 16 επάλληλες εκθρονίσεις πατριαρχών την περίοδο 1580-1600 βλ. ΚΟΝΟΡΤΑΣ 1985, σ. 54 και σημ. 60, 62.

<sup>69</sup> Ο.π., σ. 53-60. ΚΟΝΟΡΤΑΣ 1998, σ. 197-208.

Εκκλησία: «έφτώχυνεν ό κόσμος διά τήν βίαν τών δυναστών» γράφει σε επιστολή του το 1597/98 ο Μελέτιος Πηγάς<sup>70</sup>, ενώ ο αρχιεπίσκοπος Αχρίδας Γαβριήλ ευρισκόμενος σε ζητεία στην Ευρώπη κάνει λόγο περί «άσυνήθων φόρων»<sup>71</sup>.

Παράλληλα, το Οικουμενικό Πατριαρχείο είναι ο μόνος φορέας εξασφάλισης προνομίων προς τους ορθόδοξους πληθυσμούς. Με τους θεσμούς των σταυροπηγίων και των πατριαρχικών εξαρχιών η βούληση του πατριάρχη έχει τη δύναμη να εξασφαλίσει φορολογική και διοικητική αυτοτέλεια σε συγκεκριμένες μονές η κοινότητες, παρακάμπτοντας την ομοιογένεια του χριστιανικού ποιμνίου και δημιουργώντας με αυτό τον τρόπο νησίδες «ευεργετηθέντων» μέσα στην οθωμανική επικράτεια<sup>72</sup>.

Η διείσδυση του Οικουμενικού Πατριαρχείου στις τοπικές οικονομίες έχει άμεση επίδραση στους χορηγούς της ζωγραφικής και κατ' επέκταση στην ίδια τη ζωγραφική. Δεν είναι τυχαίο που μια από τις ωριμότερες εκφάνσεις της ζωγραφικής των εργαστηρίων του Γράμμου που εξετάζουμε στη παρούσα μελέτη βρίσκεται σε μια σταυροπηγιακή μονή και μάλιστα έδρα πατριαρχικής εξαρχίας<sup>73</sup>: πρόκειται για τη ζωγραφική της μονής Διβροβουνίου [αρ. κατ. 4], έργο το οποίο εκτελείται το 1603, στην περίοδο δηλαδή κορύφωσης της οικονομικής κρίσης. Σε μια εποχή, που οι περισσότερες γειτονικές μονές έχουν βυθιστεί στα χρέη και έχουν διακόψει τις εργασίες διακόσμησης των ναών τους, οι μοναχοί της μονής Διβροβουνίου αποφασίζουν να προχωρήσουν στην αρχιτεκτονική ανακαίνιση της μονής και την ιστόρηση του καθολικού, χωρίς μάλιστα να στηρίζονται σε καμία εξωτερική χορηγία, αλλά βασισμένοι στα έσοδα της ίδιας της μονής.

Ένα δεύτερο ενδεικτικό παράδειγμα της επιρροής του Πατριαρχείου στην καλλιτεχνική ακμή ενός τόπου είναι η περίπτωση του Αρβανιτοχωρίου της Βουλγαρίας (σημερινό Arbanasi). Η κοινότητα αυτή εμφανίζει μια ξαφνική οικονομική ακμή το 17<sup>ο</sup>, που αποδεικνύεται από την ταυτόχρονη ανέγερση και ιστόρηση ενός μεγάλου αριθμού ναών<sup>74</sup>, τη στιγμή μάλιστα που η γειτονική πόλη του Veliko Trnovo βρίσκεται σε ύφεση<sup>75</sup>. Η ανακήρυξη

---

<sup>70</sup> *Documente privitoare la istoria românilor: Texte grecești privitoare la istoria românească*, τ. 13 (επιμ. E. de Hurmuzaki – A. Papadopoulos-Kerameus), București 1909, σ. 443. ΚΟΝΟΡΤΑΣ 1985, σ. 53.

<sup>71</sup> Γ. Τ. Κόλιας, “Επιστολή του μητροπολίτου Τιμοθέου προς τον πάπαν Πίον Ε΄ (1572)”, στο *Τόμος εις μνήμην Κ. Ι. Αμάντου*, Αθήνα 1960, σ. 395.

<sup>72</sup> ΠΑΪΖΗ-ΑΠΟΣΤΟΛΟΠΟΥΛΟΥ 1995, σ. 51-57, 93-115.

<sup>73</sup> Για την πατριαρχική εξαρχία της Δίβρης βλ. ΜΠΑΡΑΣ 1966, σ. 153. ΠΑΪΖΗ-ΑΠΟΣΤΟΛΟΠΟΥΛΟΥ 1995, σ. 157-158.

<sup>74</sup> Βλ. σχετ. αρ. κατ. 69, όπου παρατίθεται συγκεντρωμένη η βιβλιογραφία για τους ναούς του οικισμού.

<sup>75</sup> Η παρακμή της πόλης του Veliko Trnovo στον ύστερο 16<sup>ο</sup> και το 17<sup>ο</sup> αιώνα φανερώνεται τόσο στην κοινωνική αναταραχή που εκδηλώνεται τελικά βίαια το 1598, όσο και στην ποιότητα και το αριθμό των παραγόμενων ζωγραφικών έργων της εποχής βλ. σχετ.: D. P. Hupchick, *The Bulgarians in the 17<sup>th</sup> century. A Slavonic Christian Culture under Foreign Domination*, Ann Arbor 1983, σ. 68. STEFANOV 1992, σ. 88-89.

του οικισμού σε πατριαρχική εξουσία το 1641, οπωσδήποτε σχετίζεται με την οικονομική ακμή του Αρβανιτοχωρίου, αφού η ανακήρυξη του οικισμού σε «*χώραν σταυροπηγιακήν και πατριαρχικήν*» συνοδεύεται από τους χαρακτηρισμούς «*χώραν άδούλωτον, άκαταπάτητον και ὄλωσ άνεπηρέαστον*»<sup>76</sup>, που περιγράφουν το προνομιακό διοικητικό και οικονομικό καθεστώς στο οποίο υπαγόταν.

Συμπερασματικά, λοιπόν, διαπιστώνεται ότι οι αποφάσεις του Οικουμενικού Πατριαρχείου είχαν άμεση επίδραση στην οικονομία των τοπικών κοινωνιών, πολύ περισσότερο μάλιστα σε μια εποχή γενικευμένης οικονομικής κρίσης, όπως αυτή του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Νέα καλλιτεχνικά κέντρα δημιουργούνται είτε στις ορεινές κοινότητες που με βάση το εμπόριο συσσωρεύουν χρηματικό πλούτο και μπορούν να επηρεάσουν με αυτόν το πατριαρχικό περιβάλλον<sup>77</sup>, είτε στις κοινότητες που απολαμβάνουν τα προνόμια που χορηγήθηκαν από το Πατριαρχείο.

## **(2) Η δυναμική των τοπικών Αρχιεπισκοπών.**

Η βαθμιαία συγκέντρωση εξουσίας στο Οικουμενικό Πατριαρχείο δημιούργησε νέους εκκλησιαστικούς πόλους στα Βαλκάνια, που προσδοκούσαν να αποκτήσουν ανάλογη αίγλη και προνόμια με αυτά του Πατριάρχη, περιορίζονταν όμως στη φαινομενικότητα των τύπων και των τίτλων, χωρίς να διαθέτουν ουσιαστική νομιμοποίηση μέσω της κεντρικής οθωμανικής διοίκησης. Οι επικεφαλής των Αρχιεπισκοπών Αχρίδας και Ιπεκίου (Ρεć) αντιλαμβανόμενοι την χαλαρότητα της εφαρμογής των κανονισμών από τους Οθωμανούς και διαβλέποντας την οικονομική και πολιτική κρίση του Οικουμενικού Πατριαρχείου στα τέλη του 16<sup>ου</sup> αιώνα<sup>78</sup>, δε διστάζουν να χρησιμοποιήσουν τον τίτλο του Πατριάρχη, που αποτελούσε αποκλειστικό δικαίωμα των πρεσβυγενών Εκκλησιών<sup>79</sup>.

Η ανάπτυξη σχέσεων μεταξύ του αρχιεπισκόπου του Ρεć Μακαρίου και των διαδόχων του με τους Τούρκους ενίσχυσε την θέση του στη συνείδηση του τοπικού πληθυσμού, καθώς από τη δράση του αποδεικνύεται ότι νεμόταν δικαιώματα ανάλογα με αυτά του οικουμενικού

---

<sup>76</sup> ΠΑΪΖΗ-ΑΠΟΣΤΟΛΟΠΟΥΛΟΥ 1995, σ. 138.

<sup>77</sup> Για τη διεύθυνση πλούσιων λαϊκών ορθοδόξων στο πατριαρχικό περιβάλλον βλ. ΚΟΝΟΡΤΑΣ 1998, σ. 125-127, 143-144.

<sup>78</sup> ΚΟΝΟΡΤΑΣ 1995, σ. 80-84.

<sup>79</sup> Πρόκειται για αντικανονική χρήση του όρου «πατριάρχης» (πατριάρχαι ψιλῶ ὀνόματι), που δεν αναγνωρίζεται από το Οικουμενικό Πατριαρχείο, το οποίο συνεχίζει να απευθύνεται σε αυτούς ως αρχιεπισκόπους. Α. Angelopoulos, "The Archdioceses of Ahris and Peć on the basis of Patriarchal Acta edited by K. Delikanis (17th/18<sup>th</sup> centuries)", *BalkSt* 24 αρ. 2 (1983), σ. 337-342. ΤΑΡΝΑΝΙΔΗΣ 2002, σ. 59-62. ΤΕΓΟΥ 2003, σ. 177-180. Κ. Βαβούσκος, "Νομοκανονική θεώρηση του καθεστώτος κανονικής δικαιοδοσίας της Αρχιεπισκοπής Αχρίδος", *Μακεδονικά* 36 (2007), σ. 97-109.



πατριάρχη<sup>80</sup>. Η ισχυροποίηση της εξουσίας του νέου σερβικού Πατριαρχείου, που αναδιοργανώθηκε πλέον πάνω σε εθνική βάση, καλλιεργεί νέες προϋποθέσεις για την ανάπτυξη της εκκλησιαστικής τέχνης στην περιοχή επιρροής του<sup>81</sup>, τουλάχιστον έως τα μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα, οπότε οι ιδιαίτερες πολιτικές συνθήκες, που δημιουργούνται με τους τουρκο-αυστριακούς πολέμους, οδηγούν το σερβικό Πατριαρχείο σε δυσμένεια από την πλευρά των Τούρκων<sup>82</sup>.

Η Αρχιεπισκοπή Αχρίδας, από την άλλη, δε περιορίζεται στη χρήση του όρου «πατριάρχης»<sup>83</sup>, αλλά φαίνεται να αναπτύσσει κατά τη διάρκεια του 16<sup>ου</sup> αιώνα δράση ανεξάρτητη από το Οικουμενικό Πατριαρχείο, πολλές φορές μάλιστα εναντίον αυτού<sup>84</sup>. Χαρακτηριστική είναι η διαμάχη του αρχιεπισκόπου Αχρίδας Πρόχορου και του Οικουμενικού Πατριάρχη Ιερεμία Β΄ για τη διεκδίκηση της επισκοπής Βεροίας, μετά από προσπάθεια του πρώτου να δωροδοκήσει τις τουρκικές αρχές, για να περιέλθει σε αυτόν η διοίκηση της περιοχής<sup>85</sup>, που οπωσδήποτε δείχνει ότι ο αρχιεπίσκοπος Αχρίδας δεν αρκείται σε ένα ρόλο διακονικό του Οικουμενικού Πατριαρχείου. Η ανεξάρτητη πολιτική της Αρχιεπισκοπής Αχρίδας είναι άλλωστε ολοφάνερη στη στήριξη των επαναστατικών δράσεων για την απελευθέρωση των βαλκανικών περιοχών<sup>86</sup> ή στην απευθείας προσέγγιση της καθολικής εκκλησίας δίχως τη μεσολάβηση του Οικουμενικού Πατριαρχείου<sup>87</sup>.

Η ζωγραφική που αναπτύσσεται στην επικράτεια της Αρχιεπισκοπής Αχρίδας και στις υπαγόμενες σε αυτήν περιοχές επηρεάζεται ιδιαίτερα από την ανεξάρτητη πολιτική των επικεφαλής της με δύο κυρίως τρόπους: α) με την καλλιέργεια των προϋποθέσεων που θα ευνοούσαν την οικονομική – και κατ’ επέκταση την καλλιτεχνική – ανάπτυξη με την πολιτική της παραχώρησης προνομίων, ανάλογων με αυτών που διένειμε το Οικουμενικό Πατριαρχείο, όπως την ίδρυση πατριαρχικών εξαρχιών και σταυροπηγιακών μονών, σε μια εποχή μάλιστα που τα οικονομικά της Αρχιεπισκοπής ήταν σε εξαιρετικά άσχημη κατάσταση<sup>88</sup>. Δεν είναι τυχαία ίσως η συγκέντρωση μεγάλου αριθμού τοιχογραφημένων μνημείων σε μικρούς

---

<sup>80</sup> YERASIMOS 1992, σ. 149-150. I. Andrić, “Položaj Pečke patrijaršije u Osmanskom Carstvu od 1557. do 1690. godine”, *Historical Contributions*, τ. 27, αρ. 27 (2004), σ. 71-88.

<sup>81</sup> PETKOVIĆ 1983, σ. 618-630. ΓΑΡΙΔΗΣ 2007, σ. 23, 423-427.

<sup>82</sup> YERASIMOS 1992, σ. 150. ΤΑΡΝΑΝΙΔΗΣ 2002, σ. 86-89.

<sup>83</sup> GELTZER 1980, σ. 177-179.

<sup>84</sup> SUBOTIĆ 1998, σ. 204-206.

<sup>85</sup> ΧΙΟΝΙΔΗΣ 1961, σ. 28-29. ΧΙΟΝΙΔΗΣ 1970, σ. 154.

<sup>86</sup> I. K. Χασιώτης, “Ο αρχιεπίσκοπος Αχρίδος Ιωακείμ και οι συνωμοτικές κινήσεις στη Βόρειο Ήπειρο (1572-1576)”, *Μακεδονικά* 6 (1964-1965), σ. 237-255. S. Papadopoulos, “Les démarches de l’archevêque Athanase d’ Ochrid pour la libération des peuples balkaniques (fin XVI-début XVII siècle)”, *BalkSt* 24, αρ. 2 (1983), σ. 599-564.

<sup>87</sup> ΒΑΡΝΑΛΙΔΗΣ 1979, σ. 127-129, 147-150. GREENE 2010, σ. 100-107.

<sup>88</sup> PÉCHAYRE 1936, τ. I, σ. 192-195. ΒΑΡΝΑΛΙΔΗΣ 1979, σ. 129. SNEGAROV 1995, σ. 275-283.

περιφερειακούς οικισμούς, όπως π.χ. στη Μπομποστίτσα Κορυτσάς<sup>89</sup>, η οποία αποτελεί εξαρχία της Αρχιεπισκοπής Αχρίδας ή το γεγονός ότι ένα από τα πιο αξιόλογα δείγματα ζωγραφικής των μέσων του 17<sup>ου</sup> αιώνα εντοπίζεται στο καθολικό της μονής Κοίμησης Θεοτόκου στο Σπήλαιο Γρεβενών [αρ. κατ. 17, 23, 27], η οποία είναι σταυροπήγιο της ίδιας Αρχιεπισκοπής<sup>90</sup>. β) Με την ανάπτυξη ενός ιδιαίτερου ζωγραφικού στυλ από τα μέσα του 16<sup>ου</sup> έως και τα μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα που συνδέεται από τεχνοτροπική άποψη με αρχαϊκές τάσεις, παραπέμποντας κυρίως στην υστεροβυζαντινή ζωγραφική της Αχρίδας και από εικονογραφική άποψη περιλαμβάνει στα προγράμματα των ναών αγίους με ιδιαίτερη σημασία για την Αρχιεπισκοπή, όπως ο άγιος Κλήμης και ο άγιος Αχίλλειος<sup>91</sup>.

Διαπιστώνεται, συνεπώς, μια άμεση επίδραση των νέων εκκλησιαστικών πόλων της Αρχιεπισκοπής Αχρίδας και Ιπεκίου στην εξέλιξη της ζωγραφικής στις περιοχές επιρροής τους, καθώς μέσω της προσπάθειάς τους να εδραιώσουν το κύρος τους ως αυτοδύναμες εκκλησιαστικές μονάδες δημιουργούν τις προϋποθέσεις για την καλλιτεχνική ανάπτυξη, αλλά και τη δημιουργία μιας ζωγραφικής με έντονα τοπικό χαρακτήρα<sup>92</sup>.

### **(3) Η παρακμή των μεγάλων μοναστικών κέντρων και η εμφάνιση νέων μικρότερων μονάδων.**

Ο 16<sup>ος</sup> αιώνας υπήρξε για τα μεγάλα μοναστικά κέντρα της Βαλκανικής περιόδου ποσοτικής αύξησης του πληθυσμού, αλλά και ποιοτικής αναβάθμισης της ζωής των μοναχών. Από τα τέλη του 15<sup>ου</sup> έως το τρίτο τέταρτο του 16<sup>ου</sup> αιώνα η Αθωνική Πολιτεία και τα Μετέωρα βιώνουν παράλληλα με τη δημογραφική τους ανάκαμψη<sup>93</sup> και μια καλλιτεχνική άνθηση, που τεκμηριώνεται τόσο από την ανανέωση του κτηριακού τους δυναμικού<sup>94</sup>, όσο και από την αύξηση της καλλιτεχνικής παραγωγής, ιδιαίτερα από την τρίτη έως και την έβδομη δεκαετία του 16<sup>ου</sup> αιώνα<sup>95</sup>. Η ακμή αυτή των μοναστηριών βασίζεται στην

---

<sup>89</sup> GELTZER 1980, σ. 196. Βλ. σχετ. αρ. κατ. 51.

<sup>90</sup> Για την εξάρτηση της μονής Κοίμησης Θεοτόκου στο Σπήλαιο Γρεβενών από την Αρχιεπισκοπή Αχρίδας βλ. αρ. κατ. 17, όπου παρατίθεται και η παλαιότερη βιβλιογραφία.

<sup>91</sup> GROZDANOV 1983, σ. 90-104, 145-159. ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 186-187.

<sup>92</sup> ΓΑΡΙΔΗΣ 2007, σ. 23-25.

<sup>93</sup> H. W. Lowry Jr., "A note on the population and status of the Athonite Monasteries under Ottoman rule (ca. 1520), στο *Studies in Deftology: Ottoman Society in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Istanbul 1992, σ. 237-254. Α. Fotić, *Sveta Gora i Hilandar u Osmanskom carstvu XV.-XVII. vek*, Beograd 2000, σ. 98-99. Κ. Χρυσοχοϊδης, "Το Άγιον Όρος τον 16<sup>ο</sup> αιώνα. Νύξεις και αιτούμενα", στο *ΑΓΙΟΝ ΟΡΟΣ 2012*, σ. 62-63.

<sup>94</sup> Π. Α. Θεοχαρίδης, "Η ανανέωση του κτηριακού δυναμικού (οικοδομές των Αγιορειτών στο 15<sup>ο</sup>-16<sup>ο</sup> αιώνα)", στο *ΑΓΙΟΝ ΟΡΟΣ 2011*, σ. 107-169.

<sup>95</sup> VITALIOTIS 1998, σ. 33-34, όπου παρατίθεται και παλιότερη βιβλιογραφία. Α. Παλιούρας, "Σύναξη καλλιτεχνών στο Άγιον Όρος τον 16<sup>ο</sup> αιώνα. Το χρονικό μιας Αναγέννησης", στο *Άγιον Όρος. Φύση – Λατρεία – Τέχνη (πρακτικά συνεδρίου εις το πλαίσιον των παραλλήλων εκδηλώσεων της εκθέσεως «Θησαυροί του Αγίου Όρους»)*, τ. Β', Θεσσαλονίκη 2001, σ. 107-113. ΣΕΜΟΓΛΟΥ 2011, σ. 174.

εκμετάλλευση μιας σταδιακά αυξανόμενης γαιοκτησιακής περιουσίας<sup>96</sup>, αλλά πρωτίστως στον αναγεννημένο θεσμό της χορηγίας<sup>97</sup>, που εξασφάλιζε στα μοναστήρια μια αξιοσημείωτη ροή δωρεών, ικανή να καλύπτει τις ανάγκες για οικοδομικά και καλλιτεχνικά έργα μεγάλης κλίμακας.

Η ακμάζουσα εικόνα των μοναστικών κέντρων του Αγίου Όρους και των Μετεώρων ανακόπτεται από το γεγονός της δήμευσης της μοναστηριακής περιουσίας το 1568<sup>98</sup>. Για λόγους οικονομικής, αλλά κυρίως πολιτικής φύσης<sup>99</sup> ο σουλτάνος Σελίμ Β΄ αποφάσισε να προχωρήσει σε δήμευση της εκκλησιαστικής και μοναστηριακής περιουσίας, πουλώντας την σε ιδιώτες, αλλά κυρίως στα ίδια τα μοναστήρια, τα οποία αναγκάστηκαν να καταφύγουν σε δανεισμό με επαχθείς – τις περισσότερες φορές – όρους, ώστε να καταφέρουν να εξαγοράσουν την περιουσία τους<sup>100</sup>. Σε συνδυασμό με την οικονομική κρίση που έπληττε στα τέλη του 16<sup>ου</sup> αιώνα την Οθωμανική Αυτοκρατορία η δήμευση της εκκλησιαστικής περιουσίας συνέβαλε στον οικονομικό μαρασμό των μοναστηριών<sup>101</sup>, που αναχαίτισε τη δυναμική της καλλιτεχνικής δημιουργίας του πρώτου μισού του 16<sup>ου</sup> αιώνα. Τα λιγοστά δείγματα τοιχογραφιών του τέλους του 16<sup>ου</sup> και του πρώτου μισού του 17<sup>ου</sup> αιώνα διαφέρουν ριζικά από τα αντίστοιχα της αμέσως προηγούμενης περιόδου, υποπίπτοντας σε στείρες επαναλήψεις και άνευρες συντηρητικές εκφάνσεις<sup>102</sup>.

Εάν όμως στα μεγάλα μοναστικά κέντρα η δήμευση της περιουσίας επί Σελίμ Β΄ είχε σαν αποτέλεσμα την οικονομική τους ύφεση, σε ορισμένες μικρότερες μονές της βαλκανικής υπαίθρου το μέτρο αυτό είχε καταστροφικά αποτελέσματα, κάτι το οποίο δεν έχει μελετηθεί ακόμα επαρκώς από την ιστορική έρευνα. Γεγονός είναι ότι έως και τα μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα οι περισσότερες μονές της υπαίθρου, που είχαν ιδρυθεί πριν το μέτρο της εκποίησης του 1568, δεν έχουν καταφέρει να ορθοποδήσουν οικονομικά. Χαρακτηριστική είναι η συναισθηματικά φορτισμένη ενθύμηση στο καθολικό της μονής Ντρυάνου Δρόπολης: «Είς

---

<sup>96</sup> K. Smyrlis, “Mount Athos in the Fifteenth Century: Crisis and the Beginning of Recovery”, στο ΑΓΙΟΝ ΟΡΟΣ 2012, σ. 33-57.

<sup>97</sup> K. Χρυσοχοϊδης, “Το Άγιον Όρος τον 16<sup>ο</sup> αιώνα. Νύξεις και αιτούμενα”, στο ΑΓΙΟΝ ΟΡΟΣ 2012, σ. 64-68.

<sup>98</sup> ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997, σ. 23-24. A. Fotić, “Sveta Gora u doba Selima II”, *HZ* 9 (1997), σ. 143-162. VITALIOTIS 1998, σ. 34-35. ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ 2008, σ. 22-26.

<sup>99</sup> A. Fotić, “The Official Explanations for the Confiscation and Sale of Monasteries (Churches) and Their Estates at the Time of Selim II”, *Turcica* XXVI (1994), σ. 33-54.

<sup>100</sup> ΠΑΤΡΙΝΕΛΗΣ 1992, σ. 36. ΛΑΪΟΥ 2011, σ. 214-215, σημ. 17.

<sup>101</sup> Από τον οικονομικό μαρασμό του τέλους του 16<sup>ου</sup> αιώνα το Άγιο Όρος φαίνεται να ανακάμπτει μόνο από το πρώτο μισό του 18<sup>ου</sup> αιώνα και έπειτα, βλ. σχετ. Φ. Π. Κοτζαγεώργης, “Ιστορία-Θεσμοί: Η εξωτερική κατάσταση”, στο ΑΓΙΟΝ ΟΡΟΣ 2011, σ. 57, 66. A. Fotić, “Hilandar’s Response to Crisis and New Challenges in the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries”, στο ΑΓΙΟΝ ΟΡΟΣ 2012, σ. 136-137.

<sup>102</sup> ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ 2008, σ. 26. ΣΕΜΟΓΛΟΥ 2011, σ. 174.

τοὺς ἀρχ [ =1650] ἤλθαμεν / ἀπὸ τὴν μολδοβλαχίαν ἐγὼ ὁ Παπα-Δοσίθεος / ὁ ἡγούμενος τοῦ ἁγίου / Γεωργίου καὶ ὁ Παπα -Διονύσιος / καὶ εὐγάλαμε τὸ χρέος / χιλιάδες Δ' [...] ἄσπρα / καὶ ὅποιος βάλῃ χρέος / ἀπὸ ἐδῶ καὶ ἐκῆθεν νὰ / εἶναι ἀφορισμένος ἀπὸ / Π(ατ)ρος καὶ ὑοῦ καὶ ἁγίου Π(νεύμα)τος καὶ να εχη καὶ την / Παναγιαν ἀντίδικον / και πολέμηον ἀμὴν»<sup>103</sup>.

Σε πλήρη αντιδιαστολή, ὅμως, τόσο με την οικονομική κατάσταση που πλήττει τις παλαιές μονές των μεγάλων μοναστικών κέντρων και της υπαίθρου, όσο και με τη γενικότερη οικονομική ύφεση του τέλους του 16<sup>ου</sup> και του 17<sup>ου</sup> αιώνα, διαπιστώνεται ένα φαινόμενο, που μέχρι σήμερα λανθάνει της έρευνας: πρόκειται για τη ραγδαία αύξηση του αριθμού μικρών μοναστηριών την εποχή αμέσως μετά την εφαρμογή του μέτρου της εκποίησης της εκκλησιαστικής περιουσίας του 1568 και μάλιστα σε περιοχές χωρίς ιδιαίτερη παράδοση στο μοναστικό βίο. Η πλειονότητα των μονών που περιλαμβάνονται μάλιστα στον κατάλογο της παρούσας μελέτης φαίνεται να έχουν ιδρυθεί στην περίοδο από την ένατη δεκαετία του 16<sup>ου</sup> έως και τις πρώτες του 17<sup>ου</sup> αιώνα<sup>104</sup>, κάτι που δε μπορεί να εξηγηθεί εύκολα με βάση τα οικονομικά δεδομένα της περιόδου. Στις ορεινές περιοχές Πελοποννήσου, της δυτικής Μακεδονίας και της Ηπείρου, στο Πήλιο, στη θεσσαλική Πίνδο, στην κοιλάδα της Δρόπολης, αλλά και σε απομακρυσμένες ορεινές περιοχές της Πελαγονίας και της Βουλγαρίας εμφανίζονται ξαφνικά νέες μοναστικές μονάδες, οι οποίες αποκτούν μέσα σε ελάχιστη χρονική περίοδο αξιοσημείωτη κτηματική περιουσία.

Οι λόγοι για την εμφάνιση νέων μοναστηριακών ιδρυμάτων την περίοδο της κορύφωσης της οικονομικής κρίσης πρέπει να αναζητηθούν στον τρόπο απόκτησης και εκμετάλλευσης της ακίνητης περιουσίας των μονών. Δεδομένου ότι οι μονές έχαιραν σημαντικών φοροαπαλλαγών δεν είναι λίγες οι αναφερόμενες περιπτώσεις λαϊκών που αφιέρωναν την κτηματική περιουσία τους σε μια μονή και μετά προχωρούσαν σε ενοικίαση των ίδιων των αφιερωμάτων τους, προκειμένου να απαλλαγούν από την βαριά φορολογία. Με τη διαδικασία αυτή το ενοίκιο προς τη μονή αποδεικνυόταν πολύ μικρότερο του φόρου που αναλογούσε στην ακίνητη περιουσία τους, ενώ στην ουσία οι δωρητές θα συνέχιζαν να εκμεταλλεύονται τα κτήματά τους<sup>105</sup>. Δεν πρέπει να λησμονείται, εξάλλου, το γεγονός ότι τη συγκεκριμένη περίοδο βρίσκεται σε πλήρη ανάπτυξη η διαδικασία του μετασχηματισμού από

<sup>103</sup> Δημοσιεύεται στο ΠΟΥΛΙΤΣΑΣ 1928, σ. 57.

<sup>104</sup> Βλ. αρ. κατ.: 2, 3, 7, 8, 11, 15, 17, 24, 25, 30, 43, 44, 48, 49, 53, 54, 58.

<sup>105</sup> Η διαδικασία της αφιέρωσης ακίνητης περιουσίας σε μονές περιγράφεται στο ΛΑΪΟΥ 2011, σ. 219-220, σημ. 34, όπου αναφέρονται συγκεκριμένα παραδείγματα και παρατίθεται περαιτέρω βιβλιογραφία για το συγκεκριμένο θέμα.

το σύστημα του τιμαριωτισμού στα εκτεταμένα τσιφλίκια<sup>106</sup>. Πολλοί χριστιανοί ιδιοκτήτες γης αισθανόμενοι την ανασφάλεια της οικονομικής συγκυρίας σπεύδουν να μεταβιβάσουν την περιουσία τους σε νεοϊδρυθείσες μονές γινόμενοι έτσι «αθέατοι» γαιοκτήμονες, που εκμεταλλεύονταν τη γη τους με τη διαχειριστική βοήθεια της μονής. Ακόμα όμως και οι λαϊκοί χωρίς ιδιόκτητη περιουσία φαίνεται να συγκεντρώνονται γύρω από τα νέα μοναστικά ιδρύματα, αναζητώντας εργασία, καθώς η εκμετάλλευση συσσωρευμένης ακίνητης περιουσίας από την πλευρά των μοναστηριών χρειαζόταν το απαραίτητο εργατικό δυναμικό<sup>107</sup>.

Δημιουργούνται έτσι ολόκληροι οικισμοί πολύ κοντά στις μονές, που εξαρτώνται αποκλειστικά αυτές και την εκμετάλλευση της ακίνητης περιουσίας τους. Η αλληλεξάρτηση μεταξύ εκμισθωτών της γης και μοναστηριών επηρεάζει αναμφισβήτητα και τη ζωγραφική που ασκείται στα μοναστήρια, με τους κατοίκους των γειτονικών χωριών να είναι πολύ συχνά οι χορηγοί της ιστορίας στα καθολικά τους. Συχνότερα πάντως ως δωρητές της ζωγραφικής εμφανίζονται οι ίδιοι οι μοναχοί της μονής ή ο ηγούμενός της, ως διαχειριστής των οικονομικών του μοναστηριού, καθότι η συσσώρευση ακίνητης περιουσίας και η εκμετάλλευσή της δημιουργούσε χρηματικό πλεόνασμα στις μονές<sup>108</sup>, που επενδύονταν σε εργασίες ανακαίνισης ή ιστορίας.

---

<sup>106</sup> SUGAR 1994, τ. II, σ. 193-207.

<sup>107</sup> ΛΑΪΟΥ 2011, σ. 209-210.

<sup>108</sup> ΚΟΤΖΑΓΕΩΡΓΗΣ 2011, σ. 179-184.

### III. Ο ΤΟΠΟΣ ΚΑΤΑΓΩΓΗΣ ΤΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ ΤΟΥ ΓΡΑΜΜΟΥ

---

#### (1) Από τα αστικά κέντρα στις ορεινές κοινότητες.

Η ύπαρξη των οικισμών του Γράμμου ήδη από τη βυζαντινή εποχή, που έχει υποστηριχθεί κατά καιρούς<sup>109</sup>, βασίζεται σε λανθασμένες πληροφορίες που ανάγουν την ίδρυση του χωριού Λινοτόπι πριν το έτος 1164<sup>110</sup> και ανεπιβεβαίωτες υποθέσεις που φέρουν τα χωριά Λινοτόπι και Νικολίτσα ως έδρες επισκοπών<sup>111</sup>. Παρά τις δεκάδες μελέτες που έχουν εκπονηθεί για τους πληθυσμούς των χωριών αυτών<sup>112</sup> – που δίνουν βάση κυρίως στη βλαχική καταγωγή των κατοίκων και όχι στις ιστορικές και οικονομικές συγκυρίες που οδήγησαν στη σύμπτυξη των οικισμών – δεν έχουν προκύψει ακόμα αξιόπιστα τεκμήρια, με βάση τα οποία θα μπορούσε να υποστηριχθεί η ύπαρξη των οικισμών πολύ πριν τα χρονικά σημεία που ορίζονται από τις επιγραφές των ζωγράφων του Γράμμου.

Η ύπαρξη Βλάχων στην ευρύτερη περιοχή της βόρειας Πίνδου, ακόμα και γύρω από τον ορεινό όγκο του Γράμμου και η συνεχόμενη κατοίκηση στην συγκεκριμένη περιοχή δεν εξηγούν την ιδιαίτερη δυναμική που εμφανίζουν οι συγκεκριμένοι οικισμοί ξαφνικά από το 16<sup>ο</sup> αιώνα και εξής. Πολύ περισσότερο, μάλιστα, προβληματίζει η στροφή των βλάχικων πληθυσμών, που ήταν κατά κύριο λόγο νομαδοκτηνοτρόφοι, στην ενασχόληση με τεχνικές εργασίες, είτε επρόκειτο για μαστόρους της πέτρας, είτε για αργυροχρυσοχόους, είτε για καλλιτεχνικά εργαστήρια μετακινούμενων ζωγράφων. Σε κάθε περίπτωση, η σύμπτυξη των οικισμών του Γράμμου δε μπορεί να ερμηνευθεί σαν μια απλή γεωγραφική μετακίνηση, αλλά

---

<sup>109</sup> ΗΛΪΣΙΟΥ 1936, σ. 149. ΚΑΤΣΟΥΓΙΑΝΝΗΣ 1964, σ. 14. ΚΟΥΚΟΥΔΗΣ 2000, σ. 390.

<sup>110</sup> Ο Χ. Ρεμπέλης (ΡΕΜΠΕΛΗΣ 1930, σ. 24) ανάγει την ίδρυση της μονής Κοίμησης Θεοτόκου Ζέρμας [αρ. κατ. 26] το έτος 1164 και της ανακαίνισης το 1310, λόγω εσφαλμένης ανάγνωσης της επιγραφής του μνημείου. Με βάση αυτή την ανάγνωση θεωρήθηκε από μεταγενέστερους μελετητές, ότι ο λινοτοπίτης χορηγός της ιστορίας, Ιωάννης, αποτελεί απόδειξη της ύπαρξης και της ευημερίας του Λινοτοπίου από τα βυζαντινά χρόνια. Η άποψη έχει ήδη αμφισβητηθεί από την Α. Τούρτα (ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 42) και στη συνέχεια και από άλλους μελετητές: ΚΑΜΑΡΟΥΛΙΑΣ 1996, τ. Α', σ. 198. ΣΙΩΚΗΣ 2004, σ. 439.

<sup>111</sup> Πρόκειται για ανεπιβεβαίωτες πληροφορίες που επαναλαμβάνονται σε διάφορες μελέτες χωρίς να τεκμηριώνονται από σχετικά έγγραφα βλ. ΡΕΜΠΕΛΗΣ 1930, σ. 19. Ι. Μαρτινιανός, *Η Μοσχόπολη 1330-1930*, Θεσσαλονίκη 1957, σ. 83-84. ΚΑΤΣΟΥΓΙΑΝΝΗΣ 1964, σ. 14-15. ΚΟΥΚΟΥΔΗΣ 2000, σ. 390.

<sup>112</sup> Μ. Χρυσόχοος, *Βλάχοι και Κουτσοβλάχοι*, Αθήνα 1909, σ. 35-37. ΣΚΕΝΔΕΡΗΣ 1928, σ. 89. Α. Δ. Κεραμόπουλος, *Τι είναι οι Κουτσοβλάχοι*, Αθήνα 1939, σ. 14-15. ΛΙΑΚΟΣ 1972, σ. 27-28. Δ. Τ. Παπαζήσης, *Βλάχοι (Κουτσοβλάχοι)*, Αθήνα 1976, σ. 40-43. Τ. J. Winniffrith, *The Vlachs: The history of a Balkan People*, London 1987, σ. 20, 35, 69. WACE – THOMPSON 1989, σ. 212-213, 216-217. ΚΟΥΚΟΥΔΗΣ 2000, σ. 385-428. V. Gounaris, "Vlachs and their own History", *Études balkaniques* 3-4 (1997), σ. 75-84. Α. Κουκούδης – Β. Κ. Γούναρης, "Από την Πίνδο έως τη Ροδόπη. Αναζητώντας τις εγκαταστάσεις και την ταυτότητα των Βλάχων", *Ιστορ* 10 (1997), σ. 91-137. WEIGAND 2004, τ. Β', σ. 160-168, 332-333, 349. Ν. Ι. Μέρτζος, *Η Βλαχόφωνη Ρωμιοσύνη*, Θεσσαλονίκη 2010, σ. 23-24. Ν. Ι. Μέρτζος, *Οι Αρμάνοι Βλάχοι*, Θεσσαλονίκη 2010, σ. 30-31. Για περαιτέρω βιβλιογραφία για τα χωριά του Γράμμου και τους Βλάχους βλ. ΣΙΩΚΗΣ 2004, σ. 436-439, σημ. 6-8.

προϋποθέτει ένα βαθύ κοινωνικό και οικονομικό μετασχηματισμό των πληθυσμών, που στρέφεται σταδιακά από την ανταλλακτική στη χρηματική οικονομία.

Η ίδρυση των οικισμών του Γράμμου δε μπορεί παρά να εξεταστεί ως μέρος ενός ευρύτερου φαινομένου που παρουσιάζεται στις βαλκανικές κοινωνίες το 16<sup>ο</sup> και 17<sup>ο</sup> αιώνα, αυτό της αποχώρησης των χριστιανικών πληθυσμών από τα παλαιά αστικά κέντρα και τα μικρά χωριά της πεδινής υπαίθρου και της εγκατάστασής τους σε νέα ορεινά και δυσπρόσιτα μέρη<sup>113</sup>. Εξάλλου, στη δυτική Μακεδονία δεν είναι μόνο οι Γραμμουστιάνοι Βλάχοι που επιλέγουν την απομόνωση σε ορεινές και γεωγραφικά μειονεκτικές περιοχές, αλλά μια σειρά πληθυσμών που εγκαθίστανται σε δυσπρόσιτους τόπους, όπως η Σιάτιστα, η Γαλατινή, η Σέλιτσα, ο Πεντάλοφος, η Βλάστη, η Κλεισούρα κ.ά.<sup>114</sup>. Υπάρχει μια σειρά αιτίων, που απομακρύνει τους κατοίκους από τα αστικά κέντρα και τους ωθεί στη μετατόπισή τους σε ορεινότερες περιοχές, από τη θρησκευτική μισαλλοδοξία και την επιθυμία για ελευθερία δράσης, έως την αποφυγή των εξισλαμισμών, της φορολογίας και των ασθενειών. Ο κυριότερος λόγος συρρίκνωσης των χριστιανικών πληθυσμών των πόλεων, ωστόσο, δεν ήταν ιδεολογικός, αλλά οικονομικός· τα αστικά κέντρα προσέφεραν ολόένα και λιγότερο την ευκαιρία να εξασφαλίσει κανείς ένα αξιοπρεπές εισόδημα, καθώς οι οικονομικές και κοινωνικές μεταβολές στα τέλη του 16<sup>ου</sup> και το 17<sup>ο</sup> αιώνα επέφεραν μεγάλη ανισορροπία μεταξύ πλούσιων και φτωχών στρωμάτων των πόλεων, υποβαθμίζοντας το επίπεδο ζωής της πλειοψηφίας και ωθώντας τους κατοίκους στην εγκατάλειψη των αστικών κέντρων<sup>115</sup>.

Αντιστρόφως ανάλογη με την παρακμή των πόλεων ήταν η ανάπτυξη των νέων ορεινών κοινοτήτων. Οι αντίξοες συνθήκες διαβίωσης στα βουνά, που προσδιορίζονται από τις ιδιαιτερότητες του εδάφους και του κλίματος, επιβάλλουν νέους οικονομικούς όρους στη ζωή των πληθυσμών. Οι κάτοικοι που προέρχονταν από μικρά αγροτικά χωριά εγκαταλείπουν σχεδόν ολοκληρωτικά την καλλιέργεια της γης, τόσο λόγω των γεωφυσικών περιορισμών, όσο και λόγω της δημιουργίας μεγάλων τσιφλικιών στις πεδινές περιοχές<sup>116</sup>, που καθιστούσαν απαγορευτική από οικονομικής άποψης την ανάπτυξη της γεωργίας. Μοναδικές διέξοδοι ήταν η ενασχόληση με την κτηνοτροφική παραγωγή, το εμπόριο, αλλά και μία ενδιαφέρουσα στροφή προς την τεχνουργία. Η γεωγραφική απομόνωση των ορεινών οικισμών δε σήμαινε, λοιπόν, ότι η εξέλιξή τους θα ήταν βασισμένη απαραίτητα σε μία

<sup>113</sup> McGOWAN 1981, σ. 62-67. SUGAR 1994, τ. II, σ. 219-223. MAZOWER 2003, σ. 76-80.

<sup>114</sup> ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ 1968, σ. 4.

<sup>115</sup> SUGAR 1994, τ. II, σ. 219-225. Н. Т. Тодоров, *Балканският град. XV-XIX в. Соц.икон. и демогр. развитие*, София 1972. GRADEVA 2005b, σ. 167-198.

<sup>116</sup> ΚΡΕΜΜΥΔΑΣ 1976, σ. 47-62. ΑΣΔΡΑΧΑΣ 1978, σ. 156-231.

εσωστρεφή οικονομία. Οι νέες δραστηριότητες μετασχημάτισαν σταδιακά σε χρηματική την οικονομία των ορεινών κοινοτήτων, πράγμα που δημιούργησε χρηματικά πλεονάσματα από τα μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα και μετά, τα οποία διοχετεύονται στους ίδιους τους οικισμούς με τη μορφή δημόσιων χορηγιών, αλλά κυρίως δημιούργησε μία νέα κοινωνική διαστρωμάτωση, ανάλογη με αυτή των πόλεων, όπου πρωταγωνιστούσε μία νέα τάξη εμπόρων με μεγάλη οικονομική και πολιτική δύναμη<sup>117</sup>.

## **(2) Οι οικισμοί στον ορεινό όγκο του Γράμμου.**

Η εμφάνιση των οικισμών του Γράμμου εντάσσεται στο πλαίσιο της ανάπτυξης των νέων ορεινών κοινοτήτων, που εμφανίζονται στην περιοχή της Πίνδου ήδη από τις αρχές του 16<sup>ου</sup> αιώνα. Πρόκειται για ένα χώρο, όπου δεν έχουν εμφανιστεί στο παρελθόν οικισμοί με αξιόλογη δράση, παρά μόνο μικρές συσσωματώσεις πληθυσμών σε ορεινές τοποθεσίες. Τα αρχικά αυτά «παλαιοχώρια» φαίνεται να εγκαταλείπονται γύρω στα τέλη του 15<sup>ου</sup> αιώνα, για να δημιουργηθούν μεγαλύτεροι συμπαγείς οικισμοί, που θα προσέφεραν περισσότερη ασφάλεια από τις συνεχείς επιδρομές ληστρικών ομάδων, που είχαν αρχίσει να γίνονται έκδηλες από τους πρώτους αιώνες της τουρκοκρατίας.

Ο ορεινός όγκος του Γράμμου, που σήμερα βρίσκεται πάνω στη συνοριακή γραμμή Ελλάδας και Αλβανίας, αποτελεί τη βορειότερη απόληξη της οροσειράς της Πίνδου και περικλείεται από το όρος Σμόλικα και τον ποταμό Σαραντάπορο στα νότια, από την κοιλάδα του ποταμού Αώου στα δυτικά, από το ορεινό συγκρότημα του Μοράβα Κορυτσάς στα βόρεια και από το όρος Βόιο στα ανατολικά. Η κύρια κορυφογραμμή του Γράμμου ξεκινάει από το υψηλότερο σημείο του στα 2.520 μ. και συνεχίζει με τις κορυφές Σκίρτση (2.444 μ.), Κιάφα (2.395 μ.), Πάνω Αρένα (2.196 μ.) και Κάτω Αρένα (2.158 μ.), που ορίζουν ένα φυσικό περιβάλλον με αλπική και υποαλπική βλάστηση, στα όρια του οποίου δημιουργούνται οι οικισμοί της Γράμμοστας, του Λινοτοπίου, του οικισμού του Αγίου Ζαχαρία (Ζαγάρι), της Κιάφας, του Ντένισκου. Οι περισσότεροι οικισμοί του Γράμμου δημιουργούνται, ωστόσο, σε χαμηλότερο υψόμετρο και κατά συνέπεια σε ένα διαφορετικό φυσικό περιβάλλον: στις νότιες παρειές του ορεινού όγκου του Γράμμου αναπτύσσονται τα χωριά Μπουρμπουτσικό, Ζέρμα και Θεοτόκος, στις νοτιοδυτικές υπώρειες τα λεγόμενα «μαστοροχώρια» Πυρσόγιαννη, Βούρμπιανη, Μπλίζγιαννη, Τούρνοβο και Χιονιάδες και στις βόρειες παρυφές του τα βλαχοχώρια της Νικολίτσας, της Άρζας και της Δάρδας.

---

<sup>117</sup> Βλ. σχετ. ΤΣΟΥΡΚΑ-ΠΑΠΑΣΤΑΘΗ 1999, σ. 274-279.



Η γεωμορφολογία του εδάφους στη βόρεια πλευρά του Γράμμου με τη χαμηλή βλάστηση και το μικρότερο υψόμετρο εξασφαλίζει στους κατοίκους των υψηλότερων οικισμών ευκολότερη πρόσβαση στα χωριά της βόρειας πλευράς στην επαρχία της Κολώνιας, αλλά και της ευρύτερης περιοχής της Κορυτσάς (Μπυθκούκι, Μπομποστίτσα, Μοσχόπολη), με τους οποίους αναπτύσσουν ιδιαίτερες επαφές ήδη από την εποχή της ίδρυσής τους. Εκτός από τη γεωγραφική εγγύτητα όμως των οικισμών αυτών, συνεκτικό δεσμό αποτέλεσε η βλάχικη καταγωγή των πληθυσμών. Στις μελέτες της ιστορίας της Μοσχόπολης, άλλωστε, οι οικισμοί του Γράμμου αντιμετωπίζονται σαν μια ενιαία πληθυσμιακή ομάδα με κοινές καταβολές, κοινή ιστορική πορεία, αλλά και κοινή μοίρα στην καταστροφή τους την έβδομη δεκαετία του 18<sup>ου</sup> αιώνα. Οι λεγόμενοι Γραμμουστιάνοι Βλάχοι ή Βλάχοι του Γράμμου ή Τσίπιοι, δεν αποτελούν ουσιαστικά διαφορετική φυλετική ομάδα από τους Βλάχους της Μοσχόπολης, αλλά η ονομασία τους οφείλεται σε προσωνόμια γεωγραφικού προσδιορισμού.

Οι οικισμοί του Γράμμου, στους οποίους αποδεδειγμένα εμφανίζονται καλλιτεχνικά εργαστήρια το 16<sup>ο</sup> αιώνα είναι η Γράμμοστα και το Λινοτόπι, ενώ το 17<sup>ο</sup> αιώνα προστίθενται η Ζέρμα και το Μπουρμπουτσικό και πιθανότατα και η Νικολίτσα και το Ντένισκο. Στη συνέχεια και άλλα χωριά του Γράμμου θα γεννήσουν πλήθος μαστόρων της πέτρας (Πυρσόγιαννη, Βούρμπιανη, Μπλίζγιανη, Σέλτση, Πληκάτι), ξυλογλυπτών (Τούρνοβο) και λαϊκών ζωγράφων (Χιονιάδες).

Η **Γράμμοστα** (αναφέρεται και ως *Γράμμουστα* ή *Γράμμουστη*· σημερινή ονομασία: *Γράμμος*<sup>118</sup>· βλάχικη ονομασία: *Gramostea*) βρίσκεται σε υψόμετρο 1.380 μ. στις βορειοανατολικές υπώρειες της ψηλότερης κορυφής του όρους Γράμμος<sup>119</sup>. Το 1619 σε τουρκικό έγγραφο<sup>120</sup> η Γράμμοστα αναφέρεται ότι υπάγεται μαζί με τα χωριά Λινοτόπι και Φούσια στον καζά της Χρούπιστας (σημερινό Άργος Ορεστικό Καστοριάς). Ο οικισμός πιθανολογείται, ότι έφτασε στην περίοδο ακμής του να διαθέτει πληθυσμό 40.000 κατοίκων<sup>121</sup>, αριθμός που μοιάζει υπερβολικός με βάση τα γεωμορφολογικά δεδομένα της περιοχής, αντανακλά όμως την υπεροχή του οικισμού σε σχέση με τα υπόλοιπα χωριά του

---

<sup>118</sup> ΒΕΡΡΟΥ 2008, σ. 81. Ο οικισμός μετονομάστηκε από «Γράμμοστα» σε «Γράμμος» με το ΦΕΚ 179/20-8-1927.

<sup>119</sup> Ο σημερινός οικισμός βρίσκεται σε απόσταση περίπου 5 χιλιομέτρων σε ευθεία γραμμή από την κορυφή 2520, που αντιστοιχεί περίπου σε 5 ώρες ανάβασης

<sup>120</sup> ДОКУМЕНТИ 1963, σ. 44, αρ. 28.

<sup>121</sup> HĂCIU 1936, σ. 135, 140. ΚΟΥΚΟΥΔΗΣ 2000, σ. 400-401. Ο Α. Hăciu αναφέρεται ότι την έβδομη δεκαετία του 18<sup>ου</sup> αιώνα η Γράμμοστα είχε φτάσει να έχει 5.000 σπίτια και διαρθρωνόταν σε τρεις κύριες συνοικίες: τη συνοικία του Χατζηστεργίου (Hagisteriu) στο κέντρο του οικισμού με την εκκλησία της Παναγίας, τη συνοικία του Πισιώτα (Pisotta) με την εκκλησία του Αγίου Γεωργίου και τη συνοικία του Πατσιούρα (Paciură).

Γράμμου. Η οικονομία της Γράμμοστας βασιζόταν κυρίως στην ανάπτυξη της κτηνοτροφίας, της τυροκομίας και της υφαντικής και στηριζόταν σε μικρότερο βαθμό στο μεταπρατικό εμπόριο και τις μεταφορές προϊόντων<sup>122</sup>.

Η πρώτη αναφορά του ονόματος του οικισμού της Γράμμοστας γίνεται από το ζωγράφο Ιωάννη, γιο του Θεοδώρου, το 1534/35 σε δεσποτική εικόνα του Χριστού Σωτήρος από το καθολικό της μονής του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στο Slepče της Πελαγονίας<sup>123</sup>. Είναι εύλογο να υποθεθεί ότι ο ζωγράφος Ιωάννης και ο πατέρας του, Θεόδωρος, δεν εγγράφονται στην πρώτη γενιά οικιστών της Γράμμοστας, που θα ασχολούνταν δίχως αμφιβολία με την κτηνοτροφία, όπως θα επέβαλαν οι συνθήκες για την επιβίωση των πρώτων κατοίκων. Με γνώμονα, όμως, το *terminus ante quem* του 1534/35, θα πρέπει να θεωρήσουμε, ότι ο οικισμός της Γράμμοστας, που εμφανίζεται ήδη διαμορφωμένος από τις αρχές του 16<sup>ο</sup> αιώνα, είχε ήδη εποικιστεί πιθανότατα το δεύτερο μισό του 15<sup>ο</sup> αιώνα.

Παρά τη μεγάλη παραγωγή έργων από ζωγράφους προερχόμενους από τη Γράμμοστα κατά τη διάρκεια του 17<sup>ο</sup> αιώνα το όνομα του οικισμού αναφέρεται ως δηλωτικό της καταγωγής τους μόνο τρεις φορές από διαφορετικά καλλιτεχνικά εργαστήρια στις κτητορικές επιγραφές των ναών, όπου εργάζονται: Το 1603 οι ζωγράφοι Μιχαήλ και Κωνσταντίνος δηλώνουν ότι προέρχονται εκ «Γραμόστις» στο καθολικό της μονής Διβροβουνίου [αρ. κατ. 4], το 1645 οι ζωγράφοι Δημήτριος (I) και Ιωάννης Σκούταρης δηλώνουν ότι κατάγονται «ἐκ χώρ(ας) Γραμοστης» στο ναό των Αγίων Αποστόλων Μολυβδοσκεπάστης [αρ. κατ. 20], ενώ οι ζωγράφοι Ιωάννης, Δημήτριος (II) και Γεώργιος αναφέρουν ότι κατάγονται «εκ πόλεος τεις καλουμένης Γράμμοστα» στο καθολικό της μονής Προφήτη Ηλία Ζίτσας, που ιστορούν το 1658 [αρ. κατ. 26]. Ο τελευταίος, έως σήμερα, γνωστός ζωγράφος από τη Γράμμοστα είναι ο ζωγράφος Ευστάθιος, ο οποίος δεν παραλείπει να σημειώσει την καταγωγή του «εκ κόμης Γραμωστα» το 1700 στο καθολικό της μονής Ευαγγελίστριας Κυψέλης [αρ. κατ. 37] και «ἐκ Γράμμοστη» στα βημόθυρα του ναού της Αγίας Παρασκευής Πισοδερίου, έργο του 1730 [εικ. 236, 237].

Αφιερωτές με καταγωγή από τη Γράμμοστα αναφέρονται σε χειρόγραφα διάφορων μοναστηριών καθ' όλη τη διάρκεια του 17<sup>ο</sup> αιώνα: το 1602 στην πρόθεση 84 της μονής

<sup>122</sup> HÂCIU 1936, σ. 134-141. ΚΟΥΚΟΥΔΗΣ 2000, σ. 401-407.

<sup>123</sup> Η επιγραφή έχει ως εξής: «χειρ Ιω(άννου) ἰζο/γραφου · ιοῦ τοῦ / Θεωδῶρου · Γραμμῶστη(ς) // ἔτ(ου)ς Ἱμγ». Βλ. σχετ. σελ. και αρ. κατ. 41, όπου αναφέρεται και η παλαιότερη βιβλιογραφία σχετικά με την επιγραφή της εικόνας.

Σπαρμού Ολύμπου<sup>124</sup>, το 1613/14 στην πρόθεση αρ. 215 της Μονής Βαρλαάμ των Μετεώρων<sup>125</sup> και το 1692 στον κώδικα της αρ. 201 της Μονής Μεταμόρφωσης Σωτήρος Ζάβορδας<sup>126</sup>. Η οικονομική δύναμη του οικισμού της Γράμμοστας φαίνεται να είναι μεγάλη ήδη από το 17<sup>ο</sup> αιώνα, καθώς υπάρχουν κάτοικοί της που προβαίνουν σε χορηγίες σε μακρινές τοποθεσίες του ελληνικού χώρου. Χαρακτηριστική είναι η χορηγία του «ευγενέστατου άρχοντα Ιωάννη» από τη Γράμμοστα που χορήγησε για την ιστόρηση του καθολικού της μονής Αγίας Τριάδας Σουρβιάς στη δυτική πλευρά του Πηλίου<sup>127</sup>. Η πνευματική ακμή της Γράμμοστας πιστοποιείται και από την λειτουργία ελληνικού σχολείου στον οικισμό ήδη από τα μέσα του 18<sup>ου</sup> αιώνα<sup>128</sup>.

Το 1760 η Γράμμοστα δέχεται την πρώτη επίθεση από Τουρκαλβανούς της περιοχής της Κολώνιας και εγκαταλείπεται από ένα μεγάλο μέρος των κατοίκων της, αλλά δεν ερημώνεται πλήρως, όπως πολλές άλλες γειτονικές κοινότητες, το σχολείο της μάλιστα φαίνεται να βρίσκεται σε λειτουργία τουλάχιστον έως τις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα<sup>129</sup>. Ο οικισμός πάντως φαίνεται να συρρικνώνεται βαθμιαία με τους κατοίκους του να μεταναστεύουν σε ασφαλέστερες περιοχές έως και την τρίτη δεκαετία του 19<sup>ου</sup> αιώνα και στο εξής εμφανίζονται μόνο σποραδικές αναφορές του οικισμού με ελάχιστους κατοίκους<sup>130</sup>. Σήμερα τα λιγοστά σύγχρονα σπίτια του οικισμού και τα αρχιτεκτονικά κατάλοιπα του ναού της Θεοτόκου<sup>131</sup>, δε θυμίζουν σε τίποτε την αλλοτινή ακμή του οικισμού<sup>132</sup>.

---

<sup>124</sup> Ε. Α. Σκουβαράς, *Ολυμπιώτισσα: Περιγραφή και ιστορία της Μονής. Η Βιβλιοθήκη και τα χειρόγραφα. Κατάλογος των Χειρογράφων. Αναγραφαι και χρονικά σημειώματα. Ακολουθία Παναγίας της Ολυμπιώτισσης. Έγγραφα εκ του Αρχείου της Μονής, 1336-1900*, Αθήνα 1967, σ. 245. Το όνομα της Γράμμοστας αναφέρεται και σε δύο ακόμα προθέσεις της μονής Σπαρμού: στην αρ. 39 (χρονολογείται μέσα στον 17<sup>ο</sup> αι.) και στην αρ. 44 (του έτους 1709), βλ. σχετ. ό.π., σ. 252 και 300 αντίστοιχα.

<sup>125</sup> ΣΠΑΝΟΣ 1992, σ. 134. Αναφέρονται 3 αφιερωτές από το χωριό «Γράμμοστη» στη σελίδα 84 του χειρογράφου.

<sup>126</sup> ΚΑΛΙΝΔΕΡΗΣ 1940, σ. 62. ΧΑΤΖΗΩΑΝΝΟΥ 2000, σ. 180. Αναφέρεται ένας αφιερωτής από το χωριό «Γράμμοστη» στη σελίδα 116γ, δηλαδή στη λεγόμενη α' γραφή του κώδικα που περιλαμβάνει αφιερωτές ανάμεσα στην ίδρυση της μονής το 1532/1534 και τη συγγραφή του κώδικα από το ζωγράφο Ιωάννη το 1692.

<sup>127</sup> ΝΑΝΟΥ 2004, σ. 71-72. Για περαιτέρω βιβλιογραφία για τη μονή βλ. σημ. 71.

<sup>128</sup> ΖΗΣΙΟΣ 1915, σ. 35. Θ. Α. Νημάς, *Η Εκπαίδευση στη Δυτική Θεσσαλία κατά την περίοδο της Τουρκοκρατίας: συμβολή στη μελέτη του Θεσσαλικού Διαφωτισμού*, Θεσσαλονίκη 1995, σ. 258. ΠΑΠΑΖΗΣΗΣ 1975, σ. 301. ΚΟΥΚΟΥΔΗΣ 2000, σ. 404.

<sup>129</sup> ΠΑΠΑΖΗΣΗΣ 1975, σ. 301. ΚΟΥΚΟΥΔΗΣ 2000, σ. 404.

<sup>130</sup> ΚΟΥΚΟΥΔΗΣ 2000, σ. 399-410, 413-422.

<sup>131</sup> Το 1887 υπήρχαν ακόμη τρεις εκκλησίες στον οικισμό της Γράμμοστας (Ν. Θ. Σχινάς, *Οδοιπορικοί σημειώσεις Μακεδονίας, Ηπείρου, Νέας οροθετικής γραμμής και Θεσσαλίας*, τ. Α', Αθήνα 1887, σ. 122. ΚΟΥΚΟΥΔΗΣ 2000, σ. 422). Μετά το τέλος του εμφυλίου πολέμου το χωριό παρουσιάζει πλήρη αρχιτεκτονική καταστροφή. Μοναδικό δείγμα παλαιότερου κτίσματος αποτελεί η μισογκρεμισμένη μονόχωρη βασιλική της Θεοτόκου, κτίσμα πιθανότατα του 18<sup>ου</sup> αιώνα, που θυμίζει αρχιτεκτονικά σύγχρονες εκκλησίες της Μοσχόπολης βλ. ΘΩΜΟΣ 1999, σ. 46-53.

<sup>132</sup> Ο οικισμός του Γράμμου έχει σήμερα 28 κατοίκους σύμφωνα με την απογραφή του 2001 (βλ. <http://www.statistics.gr>).

Τα ερείπια του χωριού **Λινοτόπι** (αναφέρεται επίσης ως *Λινοτόπι*<sup>133</sup> ή *Λινοτόπολις*<sup>134</sup> ή *Λινοτόπος*<sup>135</sup> ή *Λιανοτόπι*<sup>136</sup>. βλάχικη ονομασία: *Lintorea* ή *Linotorea* ή *Linutorea* ή *Linâtoorea*<sup>137</sup>) βρίσκονται σε απόσταση περίπου 5 χιλιομέτρων ανατολικά της Γράμμοστας. Ο οικισμός του Λινοτοπίου αναφέρεται σε τουρκικά έγγραφα του 1619-1620<sup>138</sup> και του 1634<sup>139</sup> να υπάγεται διοικητικά, όπως και η Γράμμοστα, στον καζά της Χρούπιστας, εκκλησιαστικά όμως υπάγεται στη μητρόπολη Καστοριάς, κάτι το οποίο πιστοποιείται και σε κτητορικές επιγραφές πολλών λινοτοπιτών ζωγράφων<sup>140</sup>.

Η πρώτη γραπτή αναφορά του χωριού παραμένει έως σήμερα η κτητορική επιγραφή του 1570 στο ναό του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίτσια [αρ. κατ. 1], όπου ο ζωγράφος Νικόλαος (I) αναγράφει την καταγωγή του από το Λινοτόπι («*Νικολάου ζωγράφου ἐκ τῶπου Λινοτόπου*»). Στη συνέχεια το όνομα του Λινοτοπίου αναγράφεται για να προσδιορίσει την καταγωγή ζωγράφων σε επτά κτητορικές επιγραφές ναών<sup>141</sup>, σε έντεκα κτητορικές επιγραφές σε καθολικά μοναστηριών<sup>142</sup>, σε ένα επιστύλιο τέμπλου<sup>143</sup> και σε τέσσερις φορητές

---

<sup>133</sup> Α. Δ. Κεραμόπουλος, *Οι Έλληνες και οι βόρειοι γείτονες*, Αθήνα 1945, σ. 136. ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 41, σημ. 125.

<sup>134</sup> ΣΚΕΝΔΕΡΗΣ 1928, σ. 89. Μ. Α. Καλινδέρης, *Ο βαρώνος Κωνσταντίνος Δ. Βέλιος (1772-1838): η ζωή του και η υπέρ του Έθνους προσφορά του*, Θεσσαλονίκη 1973, σ. 17, σημ. 2.

<sup>135</sup> ΖΗΣΙΟΣ 1915, σ. 35.

<sup>136</sup> ΣΙΩΚΗΣ 2004, σ. 438, σημ. 7, όπου και προγενέστερη βιβλιογραφία. Η ονομασία «Λιανοτόπι» χρησιμοποιείται μέχρι σήμερα από τους ντόπιους για να δηλώσει το χώρο που βρισκόταν ο οικισμός του Λινοτοπίου, υπάρχει δε και σε σύγχρονους χάρτες και σε πινακίδες οδικής σήμανσης της περιοχής.

<sup>137</sup> Ο.π., σ. 436, σημ. 1. ΣΚΑΒΑΡΑ 2011, σ. 47-48.

<sup>138</sup> DOKUMENTI 1963, σ. 44, αρ. 28. Πρόκειται για τουρκικό φερμάνι, όπου αναφέρεται μεταξύ άλλων ότι Λινοτοπίτες αργυροχρυσόχοι επιδίδονταν στην κηβδηλία νομισμάτων.

<sup>139</sup> DOKUMENTI 1966, σ. 31, αρ. 56.

<sup>140</sup> Το Λινοτόπι αναφέρεται σε συνδυασμό με την πόλη της Καστοριάς στις κτητορικές επιγραφές των εξής μνημείων: το 1589 στο καθολικό της μονής Φωτμού [αρ. κατ. 2] από τους ζωγράφους Μιχαήλ και Κώστα «*τ(ης) Καστωρήας χώρας Λινοτόπι*»· το 1616/17 στο νάρθηκα του καθολικού της μονής Γεωργουτσατίου [αρ. κατ. 7] από το ζωγράφο Μιχαήλ «*ἐκ τῆς κόμης Λινοτοπίου τῆς καστωριάς*»· το 1617 στο καθολικό της μονής Ευαγγελισμού Βάνιστας [αρ. κατ. 8] από το ζωγράφο Μιχαήλ «*ἐκ τῆ[ς] κόμης Λινοτοπίου τῆς Καστωριάς*»· το 1618 στο ναό του Αγίου Νικολάου Βίτσας [αρ. κατ. 9] από το ζωγράφο Μιχαήλ «*ἐκ τόπου [Λινοτοπίου τῆς] Κ[αστω]ριάς*»· το 1626/27 στο καθολικό της μονής Μεταμόρφωσης Τσάτιστας [αρ. κατ. 11] από το ζωγράφο Μιχαήλ «*ἐκ τόπου Λινοτόπι τῆς Καστωριάς*»· το 1626/27 στο ναό του Αγίου Αθανασίου στο Rilevo [αρ. κατ. 12] από το ζωγράφο Ιωάννη «*ᾠ κος τῶρδμικί κἀΔηλίκ· ᾠ celo ληνοτοπιη*»· ανάμεσα στα έτη 1631/32-1646 στο καθολικό της μονής Προφήτη Ηλία Τυρνάβου [αρ. κατ. 18] από το ζωγράφο Νικόλαο (IV) «*ἐκ τῆς ἐπαρχίας Κα(σ)τοριάς ἐκ χώρας Λινοτόπι*»· το 1645/46 στο καθολικό της μονής Αγίου Αθανασίου στη Ζαγορά Πηλίου [αρ. κατ. 19] από τους ζωγράφους Νικόλαο (IV) και Θεολόγη «*ἐξ ἐπαρχεί(ας) Καστορι(ας) ἐκ χόρ(ας) Λινοτό(πη)*» και επίσης το 1635/36 σε επιστύλιο τέμπλου του ναού της Κοίμησης Θεοτόκου στο Κουκούλι από το ζωγράφο Κωνσταντίνο «*ἐκ χώρας λινοτόπι εις Καστορίαν*» (ΤΟΥΡΤΑ 2001, σ. 349). Η αναφορά της Α. Τούρτα ότι ο λινοτοπίτης ζωγράφος Ιωάννης σημειώνει την υπαγωγή του Λινοτοπίου στον καζά της Χρούπιστας (ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 31-32) είναι πιθανότατα λανθασμένος, καθώς προκύπτει από εσφαλμένη ανάγνωση της κτητορικής επιγραφής βλ. αρ. κατ. 12, σημ. 188.

<sup>141</sup> Αρ. κατ. 2, 3, 7, 8, 11, 18, 19, 23, 24, 25, 26.

<sup>142</sup> Αρ. κατ. 6, 9, 10, 12, 14, 16, 38.

<sup>143</sup> ΤΟΥΡΤΑ 2001, σ. 349.

εικόνες<sup>144</sup>. Με βάση τα υπογεγραμμένα αυτά έργα και τα πολλαπλάσια που τους αποδίδονται από άλλους ερευνητές και το γράφοντα, είναι δυνατό να εντοπίσουμε 15 ζωγράφους από το Λινοτόπι, η δράση των οποίων εκτείνεται από το 1570 έως και τα τέλη του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Το 18<sup>ο</sup> αιώνα τα καλλιτεχνικά εργαστήρια του Λινοτοπίου διοχετεύουν τη δημιουργική τους ορμή σε διαφορετικά μέσα έκφρασης, καθώς οι υπογραφές τους φανερώνουν, ότι ασχολούνται με την ξυλογλυπτική<sup>145</sup>, με την αργυροχρυσοχοΐα<sup>146</sup>, αλλά και τη χαρακτηριστική<sup>147</sup>.

Ένα μέρος των κατοίκων του Λινοτοπίου είναι σίγουρο ότι ασχολούνταν, όπως και οι κάτοικοι της Γράμμοστας, με την κτηνοτροφία. Άλλωστε, οι Λινοτοπίτες που εγκαταστάθηκαν αργότερα στο Κρούσοβο και τους περιφερειακούς οικισμούς του φαίνεται ότι ήταν νομαδοκτηνοτρόφοι<sup>148</sup>. Ήδη όμως από τα μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα πρέπει να υποθέσουμε ότι οι κάτοικοι του Λινοτοπίου καταπιάνονται με εμποροβιοτεχνικές ασχολίες, που αποφέρουν μεγάλο πλούτο στον οικισμό, ή τουλάχιστον σε ορισμένους κατοίκους του.

---

<sup>144</sup> ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ 2006, σ. 97-98. ΣΙΩΚΗΣ 2004, σ. 455-456. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2008α, σ. 75-94. ΚΑΚΑΝΑΣ 2010, σ. 442-423.

<sup>145</sup> Υπογεγραμμένα έργα λινοτοπιτών τεχνιτών είναι τα ακόλουθα: 1) το τέμπλο που κατασκευάστηκε για το ναό της Πόρτας Παναγίας, που στη συνέχεια αγοράστηκε από τη μονή Δουσίκου και μεταφέρθηκε στο καθολικό της, όπου βρίσκεται έως σήμερα. Το τέμπλο είναι έργο του έτους 1767 και το υπογράφουν οι αδελφοί Κωνσταντίνος και Μιχαήλ και οι ξάδερφοί τους Δημήτριος και Γεώργιος από το Λινοτόπι. Βλ. σχετ.: Κ. Δ. Καλοκύρης, “Ανάλεκτα χριστιανικής τέχνης εκ Θεσσαλίας επί Τουρκοκρατίας”, *ΕΕΘΣΑΠΘ* 1971, σ. 228. Δ. Σοφριανός, “Ιστορικά σχόλια σε επιγραφές, επιγράμματα, χαράγματα και ενθυμήσεις της μονής Δουσίκου”, *Μεσαιωνικά και Νέα Ελληνικά* 1 (1984), σ. 28, πίν. ΙΓ'. ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 43, σημ. 138. ΤΟΥΡΤΑ 2001, σ. 351. 2) Η χρύσωση του τέμπλου της μονής Γενεθλίου της Θεοτόκου στην Κλεισούρα Καστοριάς έργο του 1772 δια χειρός του Λινοτοπίτη Κωνσταντίνου Κτύπα βλ. σχετ.: Ξ. Σαββοπούλου-Κατσίκη, “Χρονολογημένα μεταβυζαντινά τέμπλα στη Δυτική Μακεδονία”, *15<sup>ο</sup> Συμπόσιο βυζαντινής και μεταβυζαντινής αρχαιολογίας και τέχνης*, (περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων), Αθήνα 1995, σ. 69. ΣΙΩΚΗΣ 2004, σ. 444 και Ν. Σιώκης, *Η Κλεισούρα κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα επί τη βάσει ανέκδοτων εκκλησιαστικών κωδίκων, εγγράφων και λοιπών πηγών*, (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή), Θεσσαλονίκη 2009, σ. 388-389, όπου βρίσκεται συγκεντρωμένη και όλη η προγενέστερη βιβλιογραφία για το συγκεκριμένο τέμπλο και παρατίθεται ορθότερα η επιγραφή του. 3) Η χρύσωση των βημοθύρων και ενδεχομένως και του τέμπλου του ναού του Αγίου Νικολάου στη Μόλιστα της Κόνιτσας, που εκτελέστηκε το 1782 από το Λινοτοπίτη Κωνσταντίνο, βλ. σχετ.: Γ. Παΐσιος, “Επιγραφαι καί ενθυμήσεις”, *ΗΕ* 5 (1956), σ. 560, αριθ. 5. ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 43, σημ. 139. ΤΟΥΡΤΑ 2001, σ. 352. 4) Τμήματα του τέμπλου στο νέο καθολικό της μονής Μεταμορφώσεως (Μεγάλου Μετεώρου) του έτους 1791 Βλ. σχετ.: Μ. Χατζηδάκης – Δ. Σοφριανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, Αθήνα 1990, σ. 30, 43. Δ. Σοφριανός, “Τα ξυλόγλυπτα τέμπλα των μετεωρικών μονών Μεγάλου Μετεώρου (1791) και Αγίου Στεφάνου (1814) έργα Μετσοβιτών μαστόρων”, *Πρακτικά Α' Συνεδρίου Μετσοβίτικων Σπουδών*, Αθήνα 1993, σ. 179. ΤΟΥΡΤΑ 2001, σ. 351.

<sup>146</sup> Υπογεγραμμένα έργα λινοτοπιτών αργυροχρυσοχόων είναι τα εξής: 1) αργυρό επικάλυμμα της εικόνας της Παναγίας της Σπηλαιώτισσας με υπογραφή του 1765 από το λινοτοπίτη μάστορα Θεόδωρο βλ. σχετ. ΡΟΡΑ 1998, σ. 243, αρ. 591. ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 2000, σ. 263-264. 2) Αργυρή λειψανοθήκη από τη μονή Γενεθλίου της Θεοτόκου Κλεισούρας Καστοριάς έργο του 1776 των Λινοτοπιτών Μιχάλη και Ραφαήλ, βλ. σχετ.: ΣΙΩΚΗΣ 2004, σ. 444. 3) Φιάλη αγιασμού του έτους 1779 από τη μονή Εικοσιφοίνισσας και 4) λειψανοθήκη του έτους 1788 από την ίδια μονή βλ. σχετ. Κ. Γ. Ζήσιος, “Ερευνα και μελέτη των εν Μακεδονία Χριστιανικών Μνημείων”, *ΠΑΕ*, σ. 186, αρ. 93 και 96. ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 43, σημ. 137.

<sup>147</sup> Ο Δημήτριος Θεοδώρου «εκ χώρας λινοτόπι» υπογράφει δύο χάρτινες εικόνες της μονής Χιλανδαρίου: 1) της Παναγίας της Τριχερούσας του 1763 και 2) της Παναγίας της Οδηγήτριας του ίδιου έτους Βλ. σχετ.: D. Davidov, *Srpska grafika XVIII veka*, Novi Sad 1978, σ. 364-365, αρ. 143-144. Ντ. Παπαστράτου, *Χάρτινες εικόνες, Ορθόδοξα θρησκευτικά χαρακτηριστικά 1665-1899*, Αθήνα 1986, σ. 434, αρ. 462, 464. D. Davidov, “Χάρτινες εικόνες in Hilandar”, στο *Hilandar Monastery* (ed. G. Subotić), Belgrade 1998, σ. 326, 329. D. Davidov, *Svetogorska grafika (Αγιορείτικη Γραφική)*, Beograd 2004, σ. 34-35, αρ. 3, 4.

<sup>148</sup> Ν. Μπάλλας, *Ιστορία του Κρουσόβου*, Θεσσαλονίκη 1962, σ. 18-19. ΚΟΥΚΟΥΔΗΣ 2000, σ. 396.

Το 1656 ο «ευγενέστατος άρχοντας» Ιωάννης από το Λινοτόπι αναλαμβάνει να χορηγήσει τα έξοδα της ιστόρησης για το καθολικό της μονής Ζέρμας [αρ. κατ. 26] κάτι που οπωσδήποτε προδίδει μια διαστρωματωμένη κοινωνική δομή του οικισμού<sup>149</sup>, με μια τοπική αριστοκρατία που διαθέτει χρηματικά πλεονάσματα. Αφιερωτές από το Λινοτόπι επίσης αναφέρονται το 1613/14 στο χειρόγραφο αρ. 215 της μονής Βαρλαάμ των Μετεώρων<sup>150</sup> και στον κώδικα αρ. 201 της μονής Μεταμόρφωσης Σωτήρος Ζάβορδας (1532/34-1692)<sup>151</sup>. Το 18<sup>ο</sup> αιώνα το Λινοτόπι συνεχίζει να βρίσκεται σε ακμή, ιδρύεται μάλιστα και ελληνικό σχολείο, όπως και στη γειτονική Γράμμοστα, το οποίο φαίνεται να λειτουργεί ήδη από το 1720<sup>152</sup>.

Η ακμή του Λινοτοπίου ανακόπτεται απότομα το 1769 με τις επιθέσεις των Τουρκαλβανών, που ερημώνουν το χωριό, το οποίο ακολουθεί τη μοίρα της Μοσχόπολης και των γειτονικών οικισμών (Μπυθκούκι, Σίπισχα, Μπόρια, Νικολίτσα)<sup>153</sup>. Το 19<sup>ο</sup> αιώνα υπάρχουν μόνο σποραδικές αναφορές για ελάχιστες βλάχικες οικογένειες στο Λινοτόπι και τη σταδιακή αφομοίωσή τους από τους μουσουλμάνους αλβανούς βοσκούς που είχαν εγκατασταθεί στον οικισμό<sup>154</sup>. Το 1926 ο Π. Τσαμίσης αναφέρει ότι μπορούσε να διακρίνει στο Λινοτόπι μόνο τα ερείπια περίπου διακοσίων σπιτιών και τριών ναών, μεταξύ των οποίων και ο «μητροπολιτικός ναός» που σωζόταν σύμφωνα με μαρτυρίες περιοίκων έως το 1913<sup>155</sup>. Σήμερα ελάχιστα αρχιτεκτονικά κατάλοιπα επιβεβαιώνουν την ύπαρξη οικισμού στη θέση Λινοτόπι και η περιοχή έχει στο μεγαλύτερο μέρος της καλυφθεί από πυκνό δάσος.

Για την ιστορία του οικισμού της **Ζέρμας** (σημερινή ονομασία: *Πλαγιά*<sup>156</sup>) διαθέτουμε ελάχιστες πληροφορίες. Από τη μεταγενέστερη εξάρτηση των κατοίκων από τη μονή Κοίμησης της Ζέρμας<sup>157</sup> είναι λογικό να υποτεθεί ότι το χωριό δημιουργήθηκε μετά την ίδρυση της μονής, η οποία δεν μπορεί να προσδιοριστεί με ακρίβεια, σε κάθε περίπτωση όμως συνέβη πριν από το *terminus ante quem* του έτους 1618, που αναγράφεται σε σφραγίδα

<sup>149</sup> Ανάλογη κοινωνική διαστρωμάτωση παρουσιάζει αυτή την εποχή και η γειτονική Μοσχόπολη, βλ. ΤΣΟΥΡΚΑ-ΠΑΠΑΣΤΑΘΗ 1999, σ. 274-281.

<sup>150</sup> ΣΠΑΝΟΣ 1992, σ. 135. Αναφέρονται 8 ονόματα αφιερωτών από το Λινοτόπι στη σελίδα 84 του χειρογράφου.

<sup>151</sup> ΚΑΛΙΝΔΕΡΗΣ 1940, σ. 62. ΧΑΤΖΗΩΑΝΝΟΥ 2000, σ. 180. Αναφέρεται ένας αφιερωτής από το χωριό «Λινοτόπι» στη σελίδα 116γ.

<sup>152</sup> ΖΗΣΙΟΣ 1915, σ. 35. Τ. Ευαγγελίδης, *Η παιδεία επί Τουρκοκρατίας*, τ. Α', Αθήνα 1936, σ. 131, σημ. 1. ΠΑΠΑΖΗΣΗΣ 1975, σ. 301. ΚΟΥΚΟΥΔΗΣ 2000, σ. 396.

<sup>153</sup> ΣΚΕΝΔΕΡΗΣ 1928, σ. 34-38. ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ 1973, σ. 385. ΓΕΩΡΓΙΑΔΗΣ 1975, σ. 88-92. ΚΟΥΚΟΥΔΗΣ 2000, σ. 338-344. ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ 2003, σ. 306-307.

<sup>154</sup> Για τις αναφορές του Λινοτοπίου μετά την καταστροφή του 1769 και για τη μετοίκηση των κατοίκων τους σε άλλες περιοχές βλ. ΚΟΥΚΟΥΔΗΣ 2000, σ. 345-370. WEIGAND 2001, σ. 322. ΣΙΩΚΗΣ 2004, σ. 437-439.

<sup>155</sup> ΤΣΑΜΙΣΗΣ 1926, σ. 126.

<sup>156</sup> Ο οικισμός μετονομάστηκε από «Ζέρμα» σε «Πλαγιά» με το ΦΕΚ 287/20-9-1955. Σήμερα το χωριό έχει 64 μόνιμους κατοίκους (σύμφωνα με την απογραφή του 2001: <http://www.statistics.gr>).

<sup>157</sup> ΡΕΜΠΕΛΗΣ 1930, σ. 22.

της μονής<sup>158</sup>. Ο Χ. Ρεμπέλης μεταφέρει την πληροφορία ότι πριν από το χτίσιμο της μονής της Κοίμησης, οι κάτοικοι της Ζέρμας κατοικούσαν σε παρακείμενο οικισμό με το όνομα «Κωσαρτσκό», τα ερείπια της οποίας ήταν γνωστά ως «Παληοχώρι», και ότι στη συνέχεια ορισμένοι από τους κατοίκους του Κωσαρτσκού (αναφέρονται συγκεκριμένα οι φάρες των «Στυλαίων», «Τσονάδων», «Παπαδαίων», «Τσομαναίων» και «Γκοψινάδων») επέλεξαν να συγκεντρωθούν στη μεταγενέστερη τοποθεσία του οικισμού της Ζέρμας<sup>159</sup>.

Το 17<sup>ο</sup> αιώνα μοναδικές πηγές για την ύπαρξη του οικισμού της Ζέρμας αποτελούν η αναφορά ενός αφιερωτή από τον οικισμό στον κώδικα αρ. 201 της μονής Μεταμόρφωσης Σωτήρος Ζάβορδας (1532/34-1692)<sup>160</sup>, αλλά και τα υπογεγραμμένα έργα του ζερματινού ζωγράφου Μιχάλη, όπου αναφέρεται η καταγωγή του «εκ κόμης Ζερμας»<sup>161</sup>. Η δράση του Μιχάλη από τη Ζέρμα εκτείνεται από το 1658 έως και το 1674 και αποτελεί δείγμα της στροφής της οικονομίας του χωριού από την αγροτική οικονομία<sup>162</sup> σε τεχνικές ασχολίες. Η Ζέρμα, ωστόσο, δε φαίνεται να έγινε φυτώριο ζωγράφων, όπως το Λινοτόπι, η Γράμμοστα ή μεταγενέστεροι οικισμοί του Γράμμου, όπως οι Χιονιάδες. Ο δεύτερος γνωστός ζωγράφος από τη Ζέρμα, Ιωάννης, εμφανίζεται μάλιστα πολύ αργότερα στη μονή Εισοδίων της Θεοτόκου στη Ζώνη Βοΐου, όπου αναλαμβάνει το 1799 να ιστορήσει το καθολικό<sup>163</sup>.

Σε έγγραφη αναφορά της 9<sup>ης</sup> Φεβρουαρίου 1716 που βρίσκεται στα κρατικά αρχεία της Βενετίας γίνεται λόγος για δέκα χιλιάδες μαστόρους από την Κορυτσά και τη Ζέρμα, που θα αναλάμβαναν τη διάνοιξη τάφρου μεταξύ της Κέρκυρας και της θέσης Σέρπα των Αγίων Σαράντα με αμοιβή 30 άσπρων την ημέρα<sup>164</sup>. Αποδεικνύεται, συνεπώς, ότι οι κάτοικοι της Ζέρμας ήδη από τις αρχές του 18<sup>ου</sup> αιώνα είχαν πλέον στραφεί μαζικά προς τις οικοδομικές εργασίες, γεγονός που αποδεικνύεται άλλωστε και από τα πολυάριθμα έργα των ζερματινών μαστόρων του 19<sup>ου</sup> και του 20<sup>ου</sup> αιώνα<sup>165</sup>.

---

<sup>158</sup> Βλ. αρ. κατ. 26, σημ. 372.

<sup>159</sup> ΡΕΜΠΕΛΗΣ 1930, σ. 22.

<sup>160</sup> ΚΑΛΙΝΔΕΡΗΣ 1940, σ. 64. ΧΑΤΖΗΩΑΝΝΟΥ 2000, σ. 206. Αναφέρεται ένας αφιερωτής στη σελίδα 149ε του χειρογράφου.

<sup>161</sup> Στις περισσότερα έργα του ο Μιχάλης χαρακτηρίζει τη Ζέρμα ως «κόμη» [αρ. κατ. 30, 33, 36], ενώ στο πρώτο του υπογεγραμμένο έργο στο καθολικό της μονής Κοίμησης στο Σπήλαιο [αρ. κατ. 27] την αναφέρει ως «χώρα».

<sup>162</sup> Ο Χ. Ρεμπέλης κάνει λόγο για «απέραντους αγρούς και αμπέλους της μονής Ζέρμας», όπου απασχολούνταν οι κάτοικοι της Ζέρμας (ΡΕΜΠΕΛΗΣ 1930, σ. 22).

<sup>163</sup> Ο ζωγράφος Ιωάννης αναφέρει και αυτός τη Ζέρμα ως «κόμη». Για την επιγραφή του καθολικού βλ. ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ 1977, σ. 203, αρ. 525. ΔΑΡΔΑΣ 1993, σ. 290. ΠΑΪΣΙΔΟΥ 2001, σ. 86.

<sup>164</sup> ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ – ΠΕΤΡΩΤΗΣ 2008, σ. 58-59.

<sup>165</sup> ΜΑΚΡΗΣ – ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ 1990, σ. 87. ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ – ΠΕΤΡΩΤΗΣ 2008, σ. 60-70. ΣΙΝΑΝΗΣ 2010, σ. 67.

Η Ζέρμα δε συγκαταλέγεται ανάμεσα στα χωριά που υπέστησαν ολοκληρωτική καταστροφή από τις επιδρομές των Τουρκαλβανών στα τέλη του 18<sup>ου</sup> αιώνα, αφού η δράση των μαστόρων κατοίκων της συνεχίζεται αδιάκοπα και το 19<sup>ο</sup> αιώνα. Οπωσδήποτε, όμως, η ανασφάλεια στην περιοχή του Γράμμου οδήγησε ορισμένους κατοίκους της Ζέρμας να μετοικήσουν σε ασφαλέστερες περιοχές, όπως συνέβη με την οικογένεια των Ζερματινών Χατζηκωνσταντίνου ή Χατζηκώστα, που κατέφυγε μεταξύ των ετών 1765-1700 στη Βλάστη<sup>166</sup>. Το σύνολο των κατοίκων του οικισμού της Ζέρμας μεταφέρθηκε τελικά το 1979 στη θέση «Κορύσενα»<sup>167</sup>, πολύ κοντά στο μοναστήρι της Κοίμησης, εξαιτίας των συνεχών κατολισθήσεων και ο παλιός οικισμός της Ζέρμας, εγκαταλελειμμένος σήμερα, σώζει ορισμένα μόνο αρχιτεκτονικά λείψανα του 19<sup>ου</sup> και 20<sup>ου</sup> αιώνα και μια κρήνη του 1750<sup>168</sup>.

Το **Μπουρμπουτσικό** (αναφέρεται και ως *Βυρπητσικό*<sup>169</sup> ή *Βουρβουτσικό* ή *Βουρβουσκό* ή *Μπουρμπουσκό* ή *Βορβοτσικό* ή *Βουρπησκό* ή *Μπουρμπουτζικό* ή *Μπουρμπουτζιό*<sup>170</sup>. βλάχικη ονομασία: *Brubiska*<sup>171</sup>. σημερινή ονομασία: *Επταχώρι*<sup>172</sup>) βρίσκεται στις νοτιοανατολικές υπώρειες του Γράμμου σε υψόμετρο 830 μέτρων πολύ κοντά στις παρυφές του όρους Βόιο και σε απόσταση περίπου δέκα χιλιομέτρων δυτικά του οικισμού της Ζέρμας.

Το χωριό του Μπουρμπουτσικού, προέκυψε σύμφωνα με τοπικές παραδόσεις από τη συνένωση περίπου δέκα παλαιότερων και μικρότερων οικιστικών μονάδων της γύρω περιοχής, τα λεγόμενα «παλιοχώρια»<sup>173</sup>. Το χρονικό σημείο της μετακίνησης των κατοίκων των παλιοχωρίων στον οικισμό του Μπουρμπουτσικού δε μπορεί να προσδιοριστεί με ακρίβεια, το χωριό, όμως, αναφέρεται στον κώδικα αρ. 201 της μονής Μεταμόρφωσης Σωτήρος Ζάβορδας (1532/34-1692)<sup>174</sup> και οπωσδήποτε υπάρχει πριν το 1658, όταν δηλαδή ο πρώτος ζωγράφος από τον οικισμό, Ηλίας, εμφανίζεται στην κτητορική επιγραφή του καθολικού της μονής Κοίμησης στο Σπήλαιο Γρεβενών, δηλώνοντας την καταγωγή του «*εκ χωρας Βυρπητσικω*» [αρ. κατ. 27]. Η συγκέντρωση των κατοίκων των παλιοχωρίων σε ένα

<sup>166</sup> ΒΙΓΓΗ 1999, σ. 12.

<sup>167</sup> ΣΙΝΑΝΗΣ 2010, σ. 66.

<sup>168</sup> ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ – ΠΕΤΡΩΝΩΤΗΣ 2008, σ. 68-70, εικ. 27.

<sup>169</sup> Αναφέρεται ως «*Βυρπητσικω*» στην κτητορική επιγραφή του καθολικού της μονής Κοίμησης Θεοτόκου στο Σπήλαιο Γρεβενών [αρ. κατ. 27].

<sup>170</sup> Για τις διαφορετικές ονομασίες του οικισμού βλ. ΤΣΙΓΚΑΛΟΣ 1979, σ. 22.

<sup>171</sup> WACE – THOMPSON 1989, σ. 72.

<sup>172</sup> ΒΕΡΡΟΥ 2008, σ. 111. Ο οικισμός μετονομάστηκε από «Βουρβουτσικόν» σε «Επταχώρι» με το ΦΕΚ 413/15-11-1926.

<sup>173</sup> ΤΣΙΓΚΑΛΟΣ 1979, σ. 11-26.

<sup>174</sup> Αναφέρονται 4 αφιερωτές από το χωριό «Βουρπησκό» στη σελίδα 149β του χειρογράφου. ΚΑΛΙΝΔΕΡΗΣ 1940, σ. 64. ΧΑΤΖΗΩΑΝΝΟΥ 2000, σ. 205.



ενιαίο σημείο ίσως συνδέεται με την ίδρυση της γειτονικής μονής του Αγίου Γεωργίου, που βρίσκεται περίπου 4 χιλιόμετρα νοτιοανατολικά του Μπουρμπουτσικού και ιδρύεται τις πρώτες δεκαετίες του 17<sup>ου</sup> αιώνα<sup>175</sup>. Αν κρίνουμε από μεταγενέστερες μαρτυρίες που κάνουν λόγο για σημαντική κτηματική περιουσία του χωριού, είναι πολύ πιθανό οι πρώτοι κάτοικοι του Μπουρμπουτσικού να εργάζονταν στα κτήματα της μονής ή να εκμεταλλεύθηκαν το νομικό καθεστώς της εποχής για να μεταβιβάσουν τις γαίες τους στο μοναστήρι, αποφεύγοντας με αυτόν τον τρόπο τη μεγάλη φορολόγηση της γης<sup>176</sup>.

Οι κάτοικοι του χωριού εκτός από την καλλιέργεια της γης και την υλοτομία<sup>177</sup> στρέφονται μαζικά τουλάχιστον από το 18<sup>ο</sup> αιώνα στις οικοδομικές εργασίες, όπως ήταν άλλωστε αναμενόμενο από τη θέση του χωριού ανάμεσα στα μεγάλα μαστοροχώρια της περιοχής<sup>178</sup>. Η ενασχόληση των κατοίκων με την τοιχογραφία ήταν μάλλον ευκαιριακή, καθώς γνωρίζουμε μονάχα τρία ονόματα ζωγράφων από το Μπουρμπουτσικό, του Ηλία, το έργο του οποίου εξετάζεται στην παρούσα εργασία, του Δημητρίου Μπορμπουτζιώτη, ο οποίος ιστορεί το 1752 σε συνεργασία με τον Μιχαήλ από τους Χιονιάδες το καθολικό της μονής του Αγίου Αθανασίου Ζηκόβιστας<sup>179</sup> και του ιερομονάχου Νεοφύτου «Πορπουτζιώτου», που το 1778 υπογράφει εικόνα των αγίων Πάντων στο ναό του Αγίου Ευσταθίου Κριμινίου Βοΐου<sup>180</sup>.

Το Μπουρμπουτσικό δεν αναφέρεται ανάμεσα στα χωριά που υπέστησαν καταστροφές από τις επιδρομές των Τουρκαλβανών στα τέλη του 18<sup>ου</sup> αιώνα, όπως συνέβη στους οικισμούς της βόρειας πλευράς του Γράμμου. Η αντίστασή του, ωστόσο, στον Αλή Πασά των Ιωαννίνων, καταλήγει στην πυρπόλησή του το έτος 1818, ενώ το 1830 οι Τουρκαλβανοί μπέηδες οργανώνουν επίθεση στο χωριό, που έχει ως αποτέλεσμα τη δεύτερη πυρπόλησή του

---

<sup>175</sup> ΤΣΙΓΚΑΛΟΣ 1979, σ. 123-129. ΔΑΡΔΑΣ 1993, σ. 256-270. Η κτητορική επιγραφή της ιστορίας αναφέρει ότι το καθολικό της μονής «ἐγέρθη κ(αι) ἀνακ(αι)νίσθη» το 1625, δε μπορούμε να γνωρίζουμε, ωστόσο, εάν η λέξη «ανακαινίσθη» αποτελεί αναφορά σε κάποιο παλαιότερο κτίσμα ή, όπως υποστηρίζει ο Μ. Πολυβίου αποτελεί «απλώς ένα βερμπαλιστικό πλεονασμό» (ΠΟΛΥΒΙΟΥ 1982, σ. 36).

<sup>176</sup> Η προφορική παράδοση για την ίδρυση του μοναστηριού εμφανίζει ως πρώτο κτήτορα της μονής έναν ιερέα από το Παλιοχώρι που παρακινεί τους κατοίκους όλων των χωριών της περιοχής να συνδράμουν στην ίδρυση μοναστηριού και μεταβιβάζει ο ίδιος στη συνέχεια όλη του την περιουσία στη μονή (ΤΣΙΓΚΑΛΟΣ 1979, σ. 128).

<sup>177</sup> Ο.π., σ. 24-26, 66.

<sup>178</sup> ΠΟΛΥΒΙΟΥ 1982, σ. 35. ΣΙΝΑΝΗΣ 2010, σ. 72, σημ. 2.

<sup>179</sup> ΔΑΡΔΑΣ 1993, σ. 315-316. ΣΑΒΒΟΠΟΥΛΟΥ-ΚΑΤΣΙΚΗ 2004, σ. 312. Για το τοιχογραφικό έργο του Δημητρίου «Μπορμπουτζιώτη» βλ. Μ. Παϊσίδου, “Το καθολικό της μονής του Αγίου Αθανασίου Ζηκόβιστας”, στο *Ορεστίδος Ιστορία: από την κλασική αρχαιότητα ως τον 20<sup>ο</sup> αιώνα*, συνέδριο τοπικής ιστορίας στο Άργος Ορεστικό, (επιμ. Μ. Σανταλίδου-Μιχαήλ), Θεσσαλονίκη 2001, σ. 57-64, 175-181.

<sup>180</sup> ΠΟΛΥΒΙΟΥ 1982, σ. 16, σημ. 17. ΔΑΡΔΑΣ 1993, σ. 276-277.

το 1830. Στις 4 Ιουλίου 1944 ο οικισμός καίγεται και πάλι, αυτή τη φορά από τους Γερμανούς και ξαναχτίζεται στη συνέχεια στην ίδια τοποθεσία<sup>181</sup>.

---

<sup>181</sup> Για τις επανειλημμένες καταστροφές που υπέστη ο οικισμός βλ. ΤΣΙΓΚΑΛΟΣ 1979, σ. 47-49, 69-72, 122. Το Επταχώρι έχει σήμερα 290 κατοίκους (σύμφωνα με την απογραφή του 2001 βλ. <http://www.statistics.gr>).

**ΤΑ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΑ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΑ  
ΤΟΥ ΓΡΑΜΜΟΥ ΚΑΙ ΤΑ ΕΡΓΑ ΤΟΥΣ**

### I. Ζωγράφοι από τη Γράμμοστα.

Τα πρώτα δείγματα τέχνης εργαστηρίων από τη Γράμμοστα πρέπει να αναζητηθούν στην πόλη της Καστοριάς, με την οποία συνδέονται γεωγραφικά, εκκλησιαστικά και κυρίως οικονομικά όλοι οι οικισμοί της περιοχής του Γράμμου. Πράγματι, το πρώτο έργο που αποδίδεται στη δραστηριότητά τους, είναι η δεύτερη ζωγραφική φάση του ναού της Παναγίας στη συνοικία Μουζεβίκη της Καστοριάς [αρ. κατ. 39], στην οποία εντοπίζεται ο χρωστήρας του ζωγράφου **Ιωάννη από τη Γράμμοστα**. Η τοιχογραφική διακόσμηση του μνημείου, σωζόμενη αποσπασματικά, δεν παρέχει σημαντικές πληροφορίες για το καλλιτεχνικό ύφος και τις τεχνικές ικανότητες του ζωγράφου, αποτελεί, ωστόσο, ένδειξη για την έναρξη της επαγγελματικής δραστηριότητας του Ιωάννη σε ένα μεγάλο αστικό κέντρο. Η πόλη της Καστοριάς, άλλωστε, ακτινοβόλο κέντρο ενός χριστιανικού παρελθόντος<sup>182</sup> και πυρήνας ενός παραγγελιοδοτικού κοινού υψηλών απαιτήσεων<sup>183</sup>, αποτελούσε στις αρχές του 16<sup>ου</sup> αιώνα ιδανικό περιβάλλον για τη σύμπληξη εργαστηρίων με εξασφαλισμένη βιωσιμότητα και κατ' επέκταση για τη μαθητεία ενός πρωτόπειρου ζωγράφου<sup>184</sup>.

Η πρώτη υπογραφή του Ιωάννη, όμως, δεν εντοπίζεται σε τοιχογραφημένο σύνολο, αλλά σε ένα φορητό έργο. Πρόκειται για τη δεσποτική εικόνα του Χριστού Σωτήρος [εικ. 1, 3α, 5] από το τέμπλο της μονής του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου κοντά στο Slepče στην περιοχή του Železnec (νυν Demir Hisar) της Π.Γ.Δ.Μ., η οποία έχει μεταφερθεί στο ναό του Αγίου Νικολάου στο ίδιο χωριό<sup>185</sup>. Από το ίδιο εικονοστάσιο προέρχεται και η δεσποτική εικόνα της Θεοτόκου Οδηγήτριας [εικ. 2], που φυλάσσεται σήμερα στο Εθνικό Μουσείο των Σκοπίων και αποτελεί αναμφίβολα έργο του ίδιου ζωγράφου<sup>186</sup>. Το συγκεκριμένο σύνολο εικόνων χρονολογείται το έτος 1534/35 με επιγραφή στην εικόνα του Χριστού, η οποία

---

<sup>182</sup> ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ 1997, σ. 159-161.

<sup>183</sup> ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ 2003, σ. 268-270.

<sup>184</sup> Για την κοινωνική, πληθυσμιακή και οικονομική κατάσταση της Καστοριάς τον 16<sup>ο</sup> αιώνα βλ. ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ 1997, σ. 99-112 και ειδικότερα σ. 117-122, όπου αναλύεται ο αστικός χαρακτήρας της τέχνης των εργαστηρίων τους. Για τις σχέσεις μαθητείας σε άλλα αστικά κέντρα της εποχής βλ. ΒΑΣΙΛΑΚΗ 2000, σ. 188-189 και σημ. 60, όπου παρατίθεται εκτενέστερη βιβλιογραφία.

<sup>185</sup> MAŠNIĆ 1997, σ. 72-73. MAŠNIĆ 2010, σ. 355-357. NIKOLOVSKI 2011, σ. 72.

<sup>186</sup> ΡΟΠΟVSKA-KOPOBAR 2004, σ. 225-226. NIKOLOVSKI 2011, σ. 73.

αναφέρει ότι ο Ιωάννης είναι γιος του Θεοδώρου και ότι κατάγεται από τη Γράμμοστα<sup>187</sup>. Η υψηλή ποιότητα των εικόνων υποδεικνύει έναν ολοκληρωμένο καλλιτέχνη, που βρίσκεται οπωσδήποτε στην ώριμη περίοδο δημιουργίας του.

Με βάση τη ζωγραφική εκτέλεση και την τεχνική των εικόνων του Slepče έχει αποδοθεί στον Ιωάννη από τη Γράμμοστα ένας μεγάλος αριθμός εικόνων<sup>188</sup>. Πειστική σύνδεση με την τέχνη του συγκεκριμένου ζωγράφου παρουσιάζουν: i) Οι μικρές εικόνες με παραστάσεις Δωδεκαόρτου από το θριγκό του τέμπλου της μονής του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στο Slepče [εικ. 18, 21-22, 23β, 24β, 25β, 26β, 27β], που βρίσκονται σήμερα στο Εθνικό Μουσείο των Σκοπίων<sup>189</sup>. Οι εικόνες του επιστυλίου φαίνεται ότι αποτέλεσαν μαζί με τις δεσποτικές εικόνες του τέμπλου μια ενιαία παραγγελία προς το ζωγράφο Ιωάννη από τη Γράμμοστα, πράγμα που επιβεβαιώνεται και από την τεχνοτροπική ομοιότητα τους με τοιχογραφημένα έργα του ίδιου ζωγράφου. ii) Οι δεσποτικές εικόνες του Χριστού Σωτήρος [εικ. 6, 13], της Παναγίας Οδηγήτριας [εικ. 14] και του αγίου Νικολάου «Θερμού Προστάτη» [εικ. 15, 16], που προέρχονται από το τέμπλο της μονής του Αγίου Νικολάου της Toplica και βρίσκονται σήμερα οι δύο πρώτες στη Μητρόπολη του Μοναστηρίου (Bitola) και η τρίτη στο αρχαιολογικό μουσείο της ίδιας πόλης<sup>190</sup>. Με τις δεσποτικές εικόνες φαίνεται να συνανήκουν και δύο μικρότερες εικόνες από τη ζώνη του Δωδεκαόρτου<sup>191</sup> [εικ. 17] και τα αποστολικά από το θριγκό του τέμπλου<sup>192</sup> της μονής της Toplica, οι οποίες επίσης φυλάσσονται στο μουσείο του Μοναστηρίου (Bitola). Το σύνολο των εικόνων από τη μονή της Toplica, χρονολογείται με επιγραφή το έτος 1542/43, η οποία βρίσκεται στην εικόνα του Χριστού<sup>193</sup>. Μια δεύτερη επιγραφή στη μικρή εικόνα της Κοίμησης της Θεοτόκου από το επιστύλιο του ίδιου τέμπλου αναφέρει ως δωρητή τον κυρ Δημήτριο από το χωριό Levunovo, που η έρευνα έχει διαχωρίσει από τον άρχοντα Dimitar Perić από το Κράτοβο, ο οποίος αναφέρεται ως κτήτορας της μονής της Toplica και συνέβαλε στην ανακαίνιση και την ιστόρησή της<sup>194</sup>. Οι εικόνες από το τέμπλο της μονής της Toplica παρουσιάζουν μεγάλη ομοιότητα τόσο με τις υπογεγραμμένες από το ζωγράφο Ιωάννη εικόνες του 1534/35 της μονής του Αγίου Ιωάννη

<sup>187</sup> Για το κείμενο της επιγραφής βλ. αρ. κατ. 41, σ. 288.

<sup>188</sup> Τις εικόνες αποδίδει η Μ. Mašnić στα: MAŠNIĆ 1997, σ. 69-79. MAŠNIĆ 2010, σ. 355-358, 361-362.

<sup>189</sup> BALABANOV 1969, σ. LV-LVI, εικ. 49, 54-56. POPOVSKA-KOROBAR 2004, σ. 224-232, αρ. 18-19, 21-32, όπου βρίσκεται συγκεντρωμένη και η προγενέστερη βιβλιογραφία για το συγκεκριμένο σύνολο εικόνων. NIKOLOVSKI 2011, σ. 74-83, εικ. 69-80.

<sup>190</sup> MAŠNIĆ 1997, σ. 69-79. MAŠNIĆ 2010, σ. 361-362. NIKOLOVSKI 2011, σ. 86-87, εικ. 82, 83.

<sup>191</sup> MAŠNIĆ 1997, σ. 70-71, εικ. 1-2. SERAFIMOVA – SPAHIU 2010, σ. 13, σημ. 56. NIKOLOVSKI 2011, σ. 88, εικ. 84.

<sup>192</sup> MAŠNIĆ 2006, σ. 132-133, εικ. 8.

<sup>193</sup> MAŠNIĆ 1997, σ. 74. MAŠNIĆ 2010, σ. 355. NIKOLOVSKI 2011, σ. 76, εικ. 82.

<sup>194</sup> MAŠNIĆ 1997, σ. 70-71, 74-75.

του Προδρόμου στο Slepče όσο και με τις τοιχογραφίες των ετών 1534/35-1536/37 της μονής της Toplica, οι οποίες αποδίδονται στον ίδιο ζωγράφο. iii) Μεμονωμένες εικόνες από την πόλη της Αχρίδας και συγκεκριμένα α) η εικόνα του Χριστού Σωτήρος από το ναό του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στο Kaneo της Αχρίδας [εικ. 9], που βρίσκεται σήμερα στη συλλογή εικόνων της ίδιας πόλης<sup>195</sup>, β) η εικόνα του αγίου Νικολάου από ιδιωτική συλλογή της Π.Γ.Δ.Μ. [εικ. 10] με πιθανή προέλευση από την πόλη της Αχρίδας, καθώς φέρει με τη σειρά της πολλές ομοιότητες με τις χαμένες σήμερα δεσποτικές εικόνες από τον Άγιο Νικόλαο των Νοσοκομείων (Св. Никола Болнички) της Αχρίδας<sup>196</sup>. iv) Εικόνες από ναούς της νότιας Αλβανίας που βρίσκονται σήμερα στο Εθνικό Μουσείο Μεσαιωνικής Τέχνης της Κορυτσάς και συγκεκριμένα: α) η δεσποτική εικόνα του Χριστού Σωτήρος και Δίκαιου Κριτή από το ναό του Αγίου Γεωργίου στο Βυθκούκι (αρ. ευρ. 2297)<sup>197</sup> [εικ. 8] και β) εικόνα άγνωστης προέλευσης από τη συλλογή του Εθνικού Μουσείου Μεσαιωνικής Τέχνης της Κορυτσάς, που εικονίζει τον άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο με 12 σκηνές του βίου του<sup>198</sup> [εικ. 11-12]. v) Εικόνες αποστολικών τέμπλου με άγνωστη προέλευση, που εκτίθενται σήμερα στο μουσείο της Καστοριάς<sup>199</sup> [εικ. 11]. vi) Επιστύλιο τέμπλου με τη Δέηση, τους Αποστόλους και τους Ευαγγελιστές από το ναό του Αγίου Νικολάου στο Zrze του έτους 1534/35<sup>200</sup> [εικ. 19-20]. Όλες οι παραπάνω εικόνες παρουσιάζουν μεγάλες ομοιότητες τεχνικής και τεχνοτροπικής φύσης, που δικαιολογούνται μόνο εάν έχουν γίνει στο ίδιο εργαστήριο ή ακόμα και από τον ίδιο ζωγράφο. Η υψηλή ποιότητα των εικόνων και η μεγάλη συγκέντρωσή τους σε αστικά κέντρα της εποχής, όπως η Αχρίδα, η Καστοριά και το Βεράτι, είναι ενδεικτική του αστικού χαρακτήρα της ζωγραφικής του Ιωάννη από τη Γράμμοστα.

Στο ζωγράφο Ιωάννη από τη Γράμμοστα έχουν αποδοθεί επίσης και άλλες εικόνες, που πράγματι παρουσιάζουν ορισμένες ομοιότητες με φορητά έργα και τοιχογραφίες του, πρέπει, ωστόσο, να ενταχθούν στη χορεία των έργων του με μεγαλύτερη επιφύλαξη. Πρόκειται για τις εξής εικόνες: i) Εικόνα του Χριστού Ζωοδότη (αρ. ευρ. IN 5094) με άγνωστη προέλευση που βρίσκεται στο Εθνικό Μουσείο Μεσαιωνικής Τέχνης της Κορυτσάς και χρονολογείται

<sup>195</sup> BALABANOV 1969, σ. LVI, εικ. 57. MAŠNIĆ 1997, σ. 75. MAŠNIĆ 2010, σ. 355-357. NIKOLOVSKI 2010, σ. 381. NIKOLOVSKI 2011, σ. 89, εικ. 87.

<sup>196</sup> NIKOLOVSKI 2010, σ. 377-381.

<sup>197</sup> DRISHTI 2003, αρ. 9. MAŠNIĆ 2010, σ. 358-359, εικ. 4.

<sup>198</sup> SANTI SULL'ADRIATICO 2009, σ. 86-87. Η εικόνα δεν έχει αποδοθεί στο παρελθόν στο ζωγράφο Ιωάννη από τη Γράμμοστα, αλλά έχει χρονολογηθεί αόριστα το 16<sup>ο</sup> αιώνα. Υπάρχουν όμως πειστικές ομοιότητες στην τεχνική και στη ζωγραφική πραγμάτευση της εικόνας (προπλασμός του προσώπου, απόδοση των πτυχώσεων, οικοδομήματα στις εικονιστικές παραστάσεις, χρωματολόγιο, σχέδιο του στικτού φωτοστεφάνου κ.ά.), που αποδεικνύουν ότι πρόκειται για έργο του ίδιου ζωγράφου.

<sup>199</sup> ΚΑΚΑΒΑΣ 1996, σ. 26. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ 2002, σ. 38. MAŠNIĆ 2006, σ. 131-132, εικ. 7.

<sup>200</sup> MAŠNIĆ 2006, σ. 132. NIKOLOVSKI 2011, σ. 84-85, εικ. 81-81.8.

ανάμεσα στα έτη 1542 και 1551<sup>201</sup>. ii) Εικόνα του ένθρονου αγίου Αθανασίου Αλεξανδρείας από το Βεράτι, που φυλάσσεται σήμερα στο Εθνικό Μουσείο Μεσαιωνικής Τέχνης της Κορυτσάς (αρ. ευρ. IN 3635)<sup>202</sup>. iii) Εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας από το ναό της Παναγίας στο Βεράτι, που βρίσκεται σήμερα στο Μουσείο του Ονουφρίου στην ίδια πόλη<sup>203</sup>. iv) Εικόνα του αγίου Αθανασίου Αλεξανδρείας από το ναό του Αγίου Γεωργίου στο Βεράτι, που φυλάσσεται σήμερα στο Εθνικό Μουσείο Μεσαιωνικής Τέχνης της Κορυτσάς (αρ. ευρ. IN 3670)<sup>204</sup>. v) Βημόθυρα από το ναό του Αγίου Αθανασίου στον οικισμό του Αγίου Γερμανού Φλώρινας, που εκτίθενται σήμερα στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Φλώρινας<sup>205</sup>. vi) 15 εικόνες από αποστολικά τέμπλου από το ναό των Εισοδίων της Θεοτόκου στο Bučim κοντά στο Slepče της Π.Γ.Δ.Μ.<sup>206</sup>. vii) Εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας από το ναό του Αγίου Γεωργίου στη Στρούγκα, κοντά στην πόλη της Αχρίδας της Π.Γ.Δ.Μ.<sup>207</sup>. viii) Εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας από το ναό του Αγίου Αθανασίου στο Gnčari του Resen της Π.Γ.Δ.Μ., στην ευρύτερη περιοχή των Πρεσπών<sup>208</sup>.

Η τεχνική αρτιότητα των εικόνων και η τεχνοτροπική πραγματέυση των εικονιζόμενων θεμάτων παρουσιάζουν ομοιότητες με εικόνες που εγγράφονται στην δραστηριότητα του Φράγγου Κατελάνου<sup>209</sup>, του Ονουφρίου από το Βεράτι<sup>210</sup> ή ακόμα και του Ονουφρίου του Κυπρίου<sup>211</sup>. Η τεχνοτροπική συνάφεια είναι σε ορισμένες περιπτώσεις τόσο έντονη, που ορισμένοι μελετητές εγγράφουν εκ νέου εικόνες ήδη αποδοσμένες στους ζωγράφους αυτούς, στη δραστηριότητα του Ιωάννη από τη Γράμμοστα<sup>212</sup>. Η μεγάλη διασπορά των εικόνων του

<sup>201</sup> Η εικόνα έχει αποδοθεί από την Ε. Δρακοπούλου στο Φράγγο Κατελάνο (ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ 2006, σ. 44-45, αρ. 7), ενώ η Μ. Μαšnić θεωρεί ότι πρόκειται για έργο του Ιωάννη από τη Γράμμοστα (ΜΑŠΝΙĆ 2010, σ. 361, εικ. 5).

<sup>202</sup> ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ 2006, σ. 94, αρ. 26. ΜΑŠΝΙĆ 2010, σ. 363, εικ. 8.

<sup>203</sup> SANTI SULL'ADRIATICO 2009, σ. 44-45. ΜΑŠΝΙĆ 2010, σ. 363, εικ. 8.

<sup>204</sup> ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ 2006, σ. 93, αρ. 25. ΜΑŠΝΙĆ 2010, σ. 362-363, εικ. 6.

<sup>205</sup> ΜΑŠΝΙĆ 2001, σ. 131-133.

<sup>206</sup> Σήμερα οι εικόνες είναι ενσωματωμένες στο μεταγενέστερο τέμπλο του ναού. βλ. ΜΑŠΝΙĆ 1997, σ. 75, εικ. 15-17b. ΜΑŠΝΙĆ 2001, σ. 132-133. ΝΙΚΟΛΟΒΣΚΙ 2011, σ. 89, εικ. 90.

<sup>207</sup> ΜΑŠΝΙĆ 1997, σ. 75, εικ. 13.

<sup>208</sup> Ο.π., σ. 75, εικ. 14. ΜΑŠΝΙĆ 2010, σ. 363-364, εικ. 11.

<sup>209</sup> Ενδεικτικά βλ. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ 1986, σ. 113-123. SEMOGLU 1999, σ. 132. ΤΟΥΡΤΑ 2002, σ. 287-297. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 2006, σ. 316-318.

<sup>210</sup> Για τις εικόνες του ζωγράφου Ονουφρίου βλ. ΡΟΡΑ 1966a, σ. 774-776. ΡΟΡΑ 1966b, σ. 291-303. DAMO – PUZANOVA 2006, σ. 281-290. ΡΟΡΑ 1974, σ. 6-7, 59-75. DHAMO 1986, σ. 146-150. TRÉSORS 1993, σ. 62-71. DRISHTI 2003, σ. 39-42. RASOLKOSKA-NIKOLOVSKA 2003, σ. 139-154. ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ 2002, σ. 109-110. ΡΟΡΟΒΣΚΑ-KOROBAR 2004, σ. 238-239. ΜΑŠΝΙĆ 2006, σ. 127-131. ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ 2006, σ. 58-79. SANTI SULL'ADRIATICO 2009, σ. 46-72.

<sup>211</sup> Η ζωγραφική του Ονουφρίου του Κυπρίου είναι σχετικά άγνωστη στην έρευνα. Ενδεικτικά βλ. DHAMO 1986, σ. 150-151. TRÉSORS 1993, σ. 74-76. ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ – ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1997, σ. 258. ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ 2002, σ. 110. ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ 2006, σ. 84-87. ΓΑΡΙΔΗΣ 2007, σ. 289-290. SANTI SULL'ADRIATICO 2009, σ. 88-91. ΣΚΑΒΑΡΑ 2011, σ. 178, σημ. 1517, 1519, εικ. 204-207.

<sup>212</sup> Η Μ. Μαšnić αποδίδει στο ζωγράφο Ιωάννη από τη Γράμμοστα την εικόνα του Χριστού Ζωοδότη του Μουσείου Μεσαιωνικής Τέχνης της Κορυτσάς (αρ. ευρ. IN 5094), η οποία έχει θεωρηθεί πρώιμο έργο του

αποτελεί ένδειξη της ευρείας αποδοχής που έχαιρε η τέχνη του Ιωάννη από τη Γράμμοστα στο συγχρονικό ορίζοντα υποδοχής της, αλλά και του μεγάλου φάσματος προέλευσης του παραγγελιοδοτικού του κοινού, που εκτεινόταν από την τοπική αριστοκρατία των αστικών κέντρων έως και ταπεινότερους χορηγούς αγροτικών περιοχών της Αρχιεπισκοπής της Αχρίδας, όπως της επικράτειας των Πρεσπών, του Železnec και της βόρειας ενδοχώρας του Γράμμου.

Με βάση τις φορητές του εικόνες θα ήταν δυνατό να υποστηριχθεί, ότι ο Ιωάννης από τη Γράμμοστα είχε το εργαστήριό του σε ένα μεγάλο αστικό κέντρο της εποχής, πιθανότατα στην Καστοριά ή την Αχρίδα, και από εκεί εφοδίαζε τα μικρότερα επαρχιακά κέντρα με φορητά έργα. Ο εντοπισμός τοιχογραφημένων έργων του, ωστόσο, στην περιοχή του Železnec καταδεικνύει ότι ο Ιωάννης από τη Γράμμοστα είναι ζωγράφος μετακινούμενος, ο οποίος, τουλάχιστον για ένα μεγάλο διάστημα μεταξύ της τέταρτης και της πέμπτης δεκαετίας του 16<sup>ου</sup> αιώνα, εγκαταλείπει τα μεγάλα αστικά κέντρα και εργάζεται σε αγροτικές περιοχές της Αρχιεπισκοπής της Αχρίδας.

Τα πρώτα χρόνια της τέταρτης δεκαετίας του 16<sup>ου</sup> αιώνα ο Ιωάννης από τη Γράμμοστα ιστορεί το μικρό ναό του Αγίου Αθανασίου στη Sloeštica του Železnec [αρ. κατ. 40], από τον οποίο σήμερα σώζεται μόνο ένα μικρό, αλλά ενδεικτικό τμήμα της τέχνης του ζωγράφου στο ανατολικό τμήμα του ναού. Η τεχνοτροπία του Ιωάννη στο συγκεκριμένο μνημείο δείχνει έναν ικανό ζωγράφο με μεγάλη θητεία στην τέχνη των φορητών εικόνων. Χαρακτηριστικές είναι οι μικρές λευκές ψιμυθίες στα πρόσωπα και τα χέρια, αλλά και η εμμονή στην επιμελημένη απόδοση των διακοσμητικών λεπτομερειών στα ενδύματα, στην κόμη και τις γενειάδες των αγίων, στοιχεία που παραπέμπουν άμεσα στη ζωγραφική φορητών εικόνων και όχι τόσο στην τεχνική της νωπογραφίας, όπου η ταχύτητα εκτέλεσης επιβάλλει συνοπτικότερες αποδόσεις με ενιαίες χρωματικές επιφάνειες.

Το σημαντικότερο τοιχογραφημένο έργο του Ιωάννη από τη Γράμμοστα, όμως, είναι η ιστόρηση του καθολικού της μονής του Αγίου Νικολάου της Toplica. Έχοντας ήδη δώσει εξαιρετικά δείγματα καλλιτεχνικής γραφής με τις εικόνες του εικονοστασίου στο καθολικό της μονής του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στο γειτονικό Slepče και με την τοιχογράφηση του μικρού ναού του Αγίου Αθανασίου στη Sloeštica, ο ζωγράφος Ιωάννης καλείται να ιστορήσει το καθολικό της μονής της Toplica από τον κτήτορα της μονής, Dimitar Pepić από

---

Φράγγου Κατελάνου (ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ 2006, σ. 44-45, αρ. 7) και την εικόνα του αγίου Αθανασίου από την ίδια συλλογή (αρ. ευρ. IN 3670), που έχει αποδοθεί στον Ονούφριο τον Κύπριο (MAŠNIĆ 2010, σ. 359-363).



το Κράτοβο, έναν ισχυρό άντρα της εποχής, που είχε διατελέσει οικονόμος της Αρχιεπισκοπής Αχρίδας<sup>213</sup>. Το καθολικό της μονής της Toplica ιστορήθηκε τμηματικά συγχρόνως με την αρχιτεκτονική μετασκευή του κυρίως ναού. Αρχικά διακοσμήθηκε ο νάρθηκας το έτος 1534/35 [αρ. κατ. 41] και στη συνέχεια ο κυρίως ναός και το βόρειο παρεκκλήσι το έτος 1536/37 [αρ. κατ. 42]. Οι εικόνες του τέμπλου πρέπει να φιλοτεχνήθηκαν από τον ίδιο ζωγράφο, αλλά με τη χορηγία διαφορετικού δωρητή το έτος 1542/43.

Η δυσδιάκριτη υπογραφή του ζωγράφου Ιωάννη βρίσκεται σε οριζόντια δοκό στο χώρο του νάρθηκα. Ο Ιωάννης υπογράφει στα ελληνικά “*χειρ̄ ιζογραφου Ιω(άννου)*”, δεν αναφέρει όμως την καταγωγή του από τη Γράμμοστα, όπως στις δεσποτικές εικόνες που φιλοτεχνεί το ίδιο έτος στην μονή του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στο Slepče. Η ταύτιση, ωστόσο, του ζωγράφου Ιωάννη της Toplica με το ζωγράφο Ιωάννη, γιο του Θεοδώρου από τη Γράμμοστα, πρέπει να θεωρηθεί βέβαιη, καθώς εκτός από τον κοινό τρόπο υπογραφής με τις εικόνες του Slepče, υπάρχει πληθώρα τεχνοτροπικών ομοιοτήτων μεταξύ των τοιχογραφιών του καθολικού της Toplica και των φορητών έργων του ζωγράφου.

Η ζωγραφική του Ιωάννη στο νάρθηκα προηγείται χρονικά από τις τοιχογραφίες του υπόλοιπου καθολικού κατά δύο έτη και είναι λιγότερο επιμελημένη από αυτή του κυρίως ναού. Το εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα παρουσιάζει προβλήματα οργάνωσης των παραστάσεων, ενώ οι αποδόσεις είναι συνοπτικές και χωρίς πολλές διακοσμητικές λεπτομέρειες. Στον κυρίως ναό, αντίθετα, ο ζωγράφος φαίνεται να εργάστηκε με μεγαλύτερη άνεση χρόνου, χρησιμοποιώντας πιθανότατα και βοηθούς, η συμβολή των οποίων είναι ευδιάκριτη στη ζώνη των Παθών, η οποία είναι σαφώς χαμηλότερης ποιότητας. Το βόρειο παρεκκλήσιο, έργο του ίδιου ζωγράφου, αποτελεί μια συνοπτικότερη επανάληψη του εικονογραφικού προγράμματος του κυρίως ναού με απλούστερες ζωγραφικές διατυπώσεις των παραστάσεων, που χαρακτηρίζονται από μεγάλες ενιαίες χρωματικές επιφάνειες και έλλειψη διακοσμητικών λεπτομερειών.

Από εικονογραφική άποψη ο ζωγράφος Ιωάννης από τη Γράμμοστα δεν καινοτομεί, αλλά επιμένει ιδιαίτερα σε διαμορφωμένους τύπους, εξελίσσοντας πρότυπα που δανείζεται από τη λεγόμενη σχολή της Αχρίδας του 15<sup>ου</sup> αιώνα<sup>214</sup> και τους ζωγράφους του παλαιού

---

<sup>213</sup> RASOLKOSKA-NIKOLOVSKA 1989, σ. 327-332. MAŠNIĆ 1997, σ. 70-71, σημ. 1-2, όπου βρίσκεται συγκεντρωμένη όλη η προγενέστερη βιβλιογραφία σχετικά με τον κτήτορα της μονής του Αγίου Νικολάου της Toplica. MAŠNIĆ 2010, σ. 355.

<sup>214</sup> SUBOTIĆ 1980, σ. 173-180.

καθολικού της Μονής Μεταμορφώσεως των Μετεώρων<sup>215</sup>. Τα πρότυπα του ζωγράφου Ιωάννη από τη Γράμμοστα βασίζονται και αυτά με τη σειρά τους σε αναπαραγωγές αρχαϊκών τύπων, που προδίδουν μια έντονη διάθεση για επιστροφή στα επιτεύγματα του τέλους του 13<sup>ου</sup> και των αρχών του 14<sup>ου</sup> αιώνα. Σε καμία περίπτωση, λοιπόν, η ζωγραφική του Ιωάννη από τη Γράμμοστα δε θα μπορούσε να θεωρηθεί εικονογραφικά ανανεωτική ή θεματολογικά πρωτοπόρα.

Όσον αφορά στο τεχνοτροπικό επίπεδο, όμως, ο ζωγράφος Ιωάννης είναι ο πρώτος που απαλλάσσεται από τη σχηματοποίηση των αντικλασικών τάσεων του τέλους του 15<sup>ου</sup> αιώνα. Η ζωγραφική του είναι λεπτοδουλεμένη, οι πινελιές του ακριβείς, τα περιγράμματα των μορφών καθορισμένα με σαφήνεια. Πρόκειται για μια ιδιότυπη τέχνη που καινοτομεί στιλιστικά σε σχέση με τη ζωγραφική του 15<sup>ου</sup> αιώνα, επιχειρώντας μια απευθείας σύνδεση με την παλαιολόγια παράδοση. Στον κυρίως ναό του καθολικού της μονής της Toplica ο Ιωάννης είναι φανερό ότι εμπνέεται από τις προϋπάρχουσες παραστάσεις του παλαιότερου στρώματος του 14<sup>ου</sup> αιώνα<sup>216</sup>, όπως αποδεικνύεται από την εκούσια αναπαραγωγή του αρχαγγέλου Μιχαήλ στο δυτικό τοίχο [εικ. 33]. Η ανάδειξή του σε αξιόλογο καλλιτέχνη θα μπορούσε να προέλθει μόνο μέσα από την οικειοποίηση των παλαιολόγιων παραδειγμάτων, που υπενθύμιζαν στην υποβαθμισμένη αυτή περιοχή της οθωμανικής επικράτειας την αλλοτινή αίγλη της βυζαντινής εποχής. Η επιστροφή στο παρελθόν δεν ήταν, όμως, μονάχα επιλογή του ζωγράφου Ιωάννη, αλλά μια ξεκάθαρη υπαγόρευση των παραγγελιοδοτών του – και κατ' επέκταση της Αρχιεπισκοπής Αχρίδας – που επιθυμούσαν να καταδείξουν την ιστορική συνέχεια του χριστιανικού στοιχείου στην περιοχή<sup>217</sup>.

Η τέχνη του ζωγράφου Ιωάννη από τη Γράμμοστα συνδέεται άρρηκτα με την προσωπικότητα του αρχιεπισκόπου Αχρίδας Πρόχορου<sup>218</sup> (π. 1525-1550), ο οποίος προσπαθεί με την έγκριση του Οικουμενικού Πατριαρχείου να επεκτείνει τη δικαιοδοσία της Αρχιεπισκοπής Αχρίδας στη σερβική Εκκλησία<sup>219</sup>. Ειδικότερα μετά το 1532, μετά την τοπική σύνοδο δηλαδή που συγκάλεσε ο Πρόχορος, για να καταδικάσει το μητροπολίτη Σμεντέρεβου Παύλου, ο οποίος θέλησε να ανασυστήσει το σερβικό Πατριαρχείο, ήταν

<sup>215</sup> ΓΑΡΙΔΗΣ 2007, σ. 78-130. GEORGIŤSOYANNI 1993, σ. 367-415, 431-445, 458-464. ΠΑΪΣΙΔΟΥ 2007, σ. 126-127.

<sup>216</sup> RASOLKOSKA-NIKOLOVSKA 1989, σ. 329.

<sup>217</sup> Αποδεικνύεται ότι ακόμα και σε απομακρυσμένες περιοχές όπως η μονή στο Slepče και την Toplica, οι παραγγελιοδότες του Ιωάννη από τη Γράμμοστα ήταν αστικής καταγωγής, όπως η οικογένεια Perić από το Κράτοβο βλ. G. Subotić, "Najstarije predstave svetog Georgija Kratovca", ZRVI 32 (1993), σ. 192-198. SUBOTIĆ 2002, σ. 84-88.

<sup>218</sup> MAŠNIĆ 1997, σ. 714. MAŠNIĆ 2010, σ. 355. SPAHIU 2010b, σ. 46.

<sup>219</sup> ΤΑΡΝΑΝΙΔΗΣ 2002, σ. 83.

αναμενόμενη η εικονογραφία που προπαγάνδιζε την υπεροχή της Αρχιεπισκοπής της Αχρίδας<sup>220</sup>. Πράγματι, στο έργο του Ιωάννη από τη Γράμμοστα ιδιαίτερη θέση λαμβάνουν οι απεικονίσεις αγίων που συνδέονται άμεσα με την εικονογραφία της Αρχιεπισκοπής, όπως του αγίου Αχιλλείου και του αγίου Κλήμεντα Αχρίδας, ο οποίος μάλιστα στη μονή της Toplica παριστάνεται δύο φορές<sup>221</sup> [εικ. 62α]. Ιδιαίτερες σχέσεις της ζωγραφικής του Ιωάννη παρατηρούνται με τις σύγχρονες συντηρητικές τάσεις στο Άγιο Όρος πριν την έλευση του Θεοφάνη<sup>222</sup>, που έχει αποδεδειχθεί ότι συνδέονται με το καλλιτεχνικό περιβάλλον της Αχρίδας<sup>223</sup>.

Ο Ιωάννης από τη Γράμμοστα, ζωγράφος σύγχρονος με το Θεοφάνη τον Κρήτα κι ελάχιστα παλαιότερος από τον Ονούφριο από το Βεράτι και το Φράγγο Κατελάνο, αποτελεί μια καλλιτεχνική προσωπικότητα ολκής στα Βαλκάνια του 16<sup>ου</sup> αιώνα. Η ζωγραφική του δεν κομίζει εικονογραφικές καινοτομίες ανάλογες με αυτές των κρητικών ζωγράφων του πρώτου μισού του 16<sup>ου</sup> αιώνα, ούτε εμπεριέχει τις ανανεωτικές τάσεις της τέχνης του Κατελάνου και του Ονούφριου, αποτελεί, ωστόσο μια ισχυρή αντιπρόταση στις ζωγραφικές τάσεις του 16<sup>ου</sup> αιώνα, η οποία χαρακτηρίζεται από τον τεχνοτροπικό συντηρητισμό, την εικονογραφική εσωστρέφεια και την επιστροφή στα επιτεύγματα του καλλιτεχνικού παρελθόντος, όπως εκδηλώθηκαν στην επικράτεια της Αρχιεπισκοπής Αχρίδας. Η ζωγραφική του Ιωάννη από τη Γράμμοστα, μολοντί άριστης τεχνικής ποιότητας, δε θα βρει μιμητές στο καλλιτεχνικό περιβάλλον της Καστοριάς και γενικότερα στην αστική ζωγραφική του 16<sup>ου</sup> αιώνα ή στη ζωγραφική των μεγάλων μοναστικών κέντρων του Αγίου Όρους και των Μετεώρων, ούτε καν στους γραμμοστινούς ζωγράφους της επόμενης γενιάς, οι οποίοι θα επιλέξουν να ακολουθήσουν τις καινοτόμες τάσεις του δεύτερου μισού του 16<sup>ου</sup> αιώνα. Η τέχνη, όμως, του Ιωάννη θα ασκήσει καθοριστική επίδραση στη ζωγραφική των συντηρητικότερων αγροτικών περιοχών των Βαλκανίων<sup>224</sup>, τουλάχιστον έως το πρώτο τέταρτο του 17<sup>ου</sup> αιώνα, αλλά και στους ζωγράφους που θα δουλέψουν στην επικράτεια του πατριαρχείου του Ρεέ το δεύτερο μισό του 16<sup>ου</sup> αιώνα<sup>225</sup>. Ξεκάθαρα επηρεασμένος από το στυλ του Ιωάννη από τη Γράμμοστα είναι και ο Νικόλαος (Ι) από το Λινοτόπι, ο οποίος είναι πολύ πιθανό να υπήρξε μαθητής του ή να εργάστηκε μαζί του για κάποιο διάστημα.

<sup>220</sup> GROZDANOV 1990, σ. 150-158.

<sup>221</sup> MITREVSKI 2003, σ. 92-93. SPAHIU 2011, σ. 52.

<sup>222</sup> Ε. Τσιγαρίδας, “Οι τοιχογραφίες του Αγίου Βλασίου της μονής Μεγίστης Λαύρας στο Άγιον Όρος”, *Μακεδονικά* 31 (1997-1998), σ. 93-119. ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ 2004, σ. 38-45. ΤΟΥΤΟΣ – ΦΟΥΣΤΕΡΗΣ 2010, σ. 62-63, 105-107, 226-227. ΣΕΜΟΓΛΟΥ 2011, σ. 171-172.

<sup>223</sup> SUBOTIĆ 2002, σ. 81-88.

<sup>224</sup> ΓΑΡΙΔΗΣ 2007, σ. 489-491.

<sup>225</sup> PETKOVIĆ 1965. ΚΥΡΙΑΚΟΥΔΙΣ 1983. ΓΑΡΙΔΗΣ 2007, σ. 492-495.

Μετά τη λαμπρή καλλιτεχνική πορεία του Ιωάννη από τη Γράμμοστα το πρώτο μισό του 16<sup>ου</sup> αιώνα, θα μεσολαβήσει διάστημα περίπου μιας πενηκονταετίας μέχρι να συναντήσουμε ξανά την υπογραφή γραμμοστινών ζωγράφων. Η απουσία ενυπόγραφων έργων δε φανερώνει απαραίτητα και την ανυπαρξία ζωγράφων από τη Γράμμοστα. Πιθανότατα πρόκειται για ένα κενό της έρευνας, που οφείλεται στην πλημμελή μελέτη των ανυπόγραφων και των αχρονολόγητων έργων της εποχής. Οι επόμενοι ζωγράφοι από τη Γράμμοστα εμφανίζονται ξαφνικά στις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα ως ολοκληρωμένοι καλλιτέχνες υψηλής ποιότητας, με ένα ιδιαίτερο ζωγραφικό ύφος, που δε μοιάζει απότοκο των ζωγραφικών εξελίξεων του δεύτερου μισού του 16<sup>ου</sup> αιώνα, γεγονός που καταδεικνύει ότι η περιοχή του Γράμμου εξακολουθούσε να αποτελεί φυτώριο αξιόλογων τεχνιτών με αναγνωρίσιμη μανιέρα.

Η υπογραφή των ζωγράφων **Μιχαήλ και Κωνσταντίνου από τη Γράμμοστα** εμφανίζεται για μία και μοναδική φορά στο καθολικό της σταυροπηγιακής μονής Διβροβουνίου της νότιας Αλβανίας το 1603 [αρ. κατ. 4]. Η ζωγραφική τους στο συγκεκριμένο μνημείο παρουσιάζει πειθαρχημένη εικονογραφική οργάνωση και μια ποιότητα εξαιρετικά σπάνια για τα δεδομένα των αρχών του 17<sup>ου</sup> αιώνα στα Βαλκάνια. Οι ζωγράφοι φαίνεται να είναι μορφωμένοι, καθώς κάνουν ελάχιστα ορθογραφικά λάθη στις επιγραφές τους και να κατανοούν το θεολογικό συμβολισμό των απεικονιζόμενων, όπως αποδεικνύεται από την οργάνωση των παραστάσεων. Σε γενικές γραμμές ακολουθούν ένα εικονογραφικό πρόγραμμα λιτό και ξεκάθαρο, αλλά μάλλον συντηρητικό, απευθυνόμενοι σε μια πελατεία που δεν επιθυμεί εικονογραφικές καινοτομίες. Ο συντηρητικός χαρακτήρας της ζωγραφικής ήταν, εξάλλου, αυτονόητος σε ένα μνημείο άμεσα εξαρτώμενο από το Οικουμενικό Πατριαρχείο σε μια περιοχή μάλιστα, όπου η καθολική εκκλησία κατέβαλε συστηματική προσπάθεια να εδραιώσει την κυριαρχία της<sup>226</sup> και οι Βενετοί υποκινούσαν αναταραχές τοπικής κλίμακας<sup>227</sup>.

Οι Μιχαήλ και Κωνσταντίνος από τη Γράμμοστα δεν είναι απλοί μιμητές προγενέστερων ρευμάτων, αλλά ζωγράφοι με μεγάλη ικανότητα στο σχέδιο και τολμηροί στις χρωματικές τους επιλογές. Η ζωγραφική της μονής Διβροβουνίου εντυπωσιάζει με τη χρωματική της ποικιλία, που φαίνεται ότι αποτελούσε αυταξία για το συγκεκριμένο

---

<sup>226</sup> ΜΠΑΡΑΣ 1966, σ. 158-159. ΓΛΑΒΙΝΑΣ 1997, σ. 315-316. PODSKALSKY 2005, σ. 365-367.

<sup>227</sup> ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ 2003, σ. 85-86.

εργαστήριο<sup>228</sup>. Οι ζωγράφοι επιχειρούν με κάθε τρόπο να αποδείξουν το εύρος της χρωματικής τους παλέτας, συνδυάζοντας αντιθετικά χρώματα έως σημείου εκζήτησης. Χαρακτηριστικές είναι οι μορφές των μαρτύρων στα πολύχρωμα μετάλλια οι οποίες για χάρη ποικιλοχρωμίας φέρουν φωτοστεφάνους σε διάφορες αποχρώσεις του κόκκινου, του πράσινου και του γαλάζιου [εικ. 77]. Η ικανότητα των ζωγράφων στο σχέδιο είναι εμφανής στις ισορροπημένες μορφές των προσώπων, στα περίπλοκα αρχιτεκτονήματα που κυριαρχούν στο βάθος των παραστάσεων, αλλά και στα επιμελημένα διακοσμητικά μοτίβα των ενδυμάτων των μορφών.

Η ζωγραφική των Μιχαήλ και Κωνσταντίνου από τη Γράμμοστα δεν αποτελεί την καλλιτεχνική συνέχεια των επιτευγμάτων του συντοπίτη τους Ιωάννη, γιου του Θεοδώρου, αλλά ένα μοναδικό κράμα των συντηρητικών καλλιτεχνικών τάσεων που κυριαρχούν το 16<sup>ο</sup> αιώνα στην επικράτεια της Αρχιεπισκοπής Αχρίδας και του Πατριαρχείου του Ρεέ, καθώς και των ανανεωτικών ρευμάτων του Θεοφάνη, του Ονουφρίου, του Κατελάνου και κυρίως των Κονταρήδων. Το παράδειγμα της μονής Διβροβουνίου θυμίζει έντονα άλλες παρόμοιες προσπάθειες συγκερασμού των ρευμάτων του 16<sup>ου</sup> αιώνα, όπως του καθολικού της μονής Κορώνας<sup>229</sup> και πολύ περισσότερο του νέου καθολικού της μονής Βυτουμά<sup>230</sup>.

Μεγάλες ομοιότητες παρουσιάζουν οι τοιχογραφίες της μονής Διβροβουνίου με τη ζωγραφική των αρχών του 17<sup>ου</sup> αιώνα στους ναούς της Μεσημβρίας της Βουλγαρίας. Οι αποτοιχισμένες τοιχογραφίες από το ναό του Αγίου Γεωργίου του Μικρού (1603-1606), σήμερα στο μουσείο της κρύπτης του ναού του Alexandar Nevski στη Σόφια, οπωσδήποτε έχουν σχέση με τη ζωγραφική της μονής Διβροβουνίου<sup>231</sup>. Ακόμα μεγαλύτερη συνάφεια παρουσιάζουν οι τοιχογραφίες της μονής με τις αντίστοιχες του έτους 1598/99 στο ναό του Αγίου Στεφάνου (πρώην Νέα Μητρόπολη) της Μεσημβρίας και του 1609 στο ναό του Χριστού Σωτήρα (πρώην ναός Παναγίας Αναλήψεως) στην ίδια πόλη<sup>232</sup>, στις οποίες θα

---

<sup>228</sup> Ο χειρισμός του χρώματος από τη σχολή του Ονουφρίου επηρεάζει σημαντικά τις χρωματικές επιλογές των ζωγράφων στο περιβάλλον της Αρχιεπισκοπής Αχρίδας στα μέσα του 16<sup>ου</sup> αιώνα (ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ 2006, σ. 63-64) και κυρίως στο 17<sup>ο</sup> αιώνα. Οι ζωγράφοι Μιχαήλ και Κωνσταντίνος αποτελούν χαρακτηριστικό παράδειγμα της επιρροής αυτής που θα συνεχιστεί έως και τα μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα με αποκορύφωμα τη ζωγραφική του ζωγράφου Κωνσταντίνου από το Λινοτόπι.

<sup>229</sup> VITALIOTIS 1998, σ. 413-417. ΣΔΡΟΛΙΑ 2000, σ. 330-331.

<sup>230</sup> ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997, σ. 288. VITALIOTIS 1998, σ. 417-424. ΤΡΙΒΥΖΑ 2009, σ. 567-583.

<sup>231</sup> И. Гергова – В. Мутафов,, “Стенописите от църквата “Св. Георги Мали” в Несебър”, *Проблеми на изкуството* 15 (2004), σ. 43-55. ΕΛΛΗΝΕΣ ΑΓΙΟΓΡΑΦΟΙ 2008, σ. 49, 228-229. ΕΙΚΟΝΕΣ ΕΥΞΕΙΝΟΥ ΠΟΝΤΟΥ 2011, σ. 119-121.

<sup>232</sup> А. Василиев, “Изследвания в църквата Св. Стефан в Несебър”, *Музеи и паметници на културата* 4 (1967), σ. 20-24. Г. Геров, “Класицизиращото направление в балканското изкуство от XVI век. Стенописите от Новата митрополия в Несебър”, *Проблеми на изкуството* 2 (1991), σ. 21-29. ΕΙΚΟΝΕΣ ΕΥΞΕΙΝΟΥ ΠΟΝΤΟΥ 2011, σ. 21.

μπορούσαμε να εντοπίσουμε το χρωστήρα των Γραμμοστινών Μιχαήλ και Κωνσταντίνου. Κοινά χαρακτηριστικά με τη ζωγραφική της μονής Διβροβουνίου παρουσιάζουν επίσης οι τοιχογραφίες του κυρίως ναού του καθολικού της μονής του Αγίου Νικολάου στο Νονο Ηορονο της Σερβίας (1608)<sup>233</sup> [εικ. 544]. Δε μπορεί να αποκλειστεί, ότι ένας από τους δύο γραμμοστινούς ζωγράφους, πιθανότατα ο Κωνσταντίνος, συμμετέχει ο ίδιος στην ιστορία του σερβικού καθολικού, καθώς εντοπίζεται πληθώρα εικονογραφικών και τεχνοτροπικών ομοιοτήτων, αλλά και μια συνάφεια στο χρωματολόγιο και το γενικότερο ύφος των τοιχογραφιών.

Η τέχνη των ζωγράφων Μιχαήλ και Κωνσταντίνου από τη Γράμμοστα διαχωρίζεται με σαφήνεια από τα σύγχρονα ρεύματα της πόλης της Καστοριάς και την χειροτεχνικού επιπέδου ζωγραφική των Λινοτοπιτών των αρχών του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Πρόκειται οπωσδήποτε για μια ζωγραφική αστικού τύπου, που δεν απευθύνεται σε αγροτική πελατεία. Η οικονομική κρίση των αστικών κέντρων στα τέλη του 16<sup>ου</sup> και στις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα αναγκάζει τους ικανούς αυτούς ζωγράφους να αναζητήσουν αγοραστές για τα υψηλής ποιότητας έργα τους μακριά από τον τόπο καταγωγής τους. Δεν είναι τυχαίο, άλλωστε, ότι το μόνο υπογεγραμμένο τους έργο εντοπίζεται στη μονή Διβροβουνίου, σε ένα πλούσιο δηλαδή καθίδρυμα, που είναι έδρα πατριαρχικής εξουσίας και διαθέτει χορηγούς υψηλών απαιτήσεων<sup>234</sup>.

Τα επιτεύγματα των ζωγράφων Μιχαήλ και Κωνσταντίνου δε θα βρουν συνεχιστές στους ζωγράφους της Γράμμοστας της επόμενης γενιάς, που επηρεάζονται από διαφορετικά καλλιτεχνικά ρεύματα, αλλά ούτε και στους ζωγράφους από το Λινοτόπι του πρώτου τετάρτου του 17<sup>ου</sup> αιώνα, οι οποίοι είναι φανερά χαμηλότερης ποιότητας και απευθύνονται σε μια διαφορετική πελατεία.

Μεσολαμβάνουν 42 ολόκληρα χρόνια μεταξύ της ιστορίας της μονής Διβροβουνίου και του επόμενου ενυπόγραφου έργου γραμμοστινού εργαστηρίου. Ο ζωγράφος **Δημήτριος (Ι) από τη Γράμμοστα** εμφανίζεται το 1645 μαζί με το γιο του Ιωάννη Σκούταρη στην κτητορική επιγραφή του ναού των Αγίων Αποστόλων Μολυβδοσκεπάστης (πρώην Διπαλίτσα) [αρ. κατ. 20]. Πρόκειται για ένα έργο ιδιαίτερης σημασίας, καθώς ο ναός

---

<sup>233</sup> MILANOVIĆ 1955, σ. 255-262. KYRIAKOUDIS 1983, σ. 501-504. DAVIDOV 1990. Επίσης βλ. αρ. κατ. 63, όπου βρίσκεται συγκεντρωμένη η βιβλιογραφία για το συγκεκριμένο μνημείο.

<sup>234</sup> Αξίζει να σημειωθεί ο μεγάλος αριθμός χειρόγραφων κωδίκων του 16<sup>ου</sup> και 17<sup>ου</sup> αιώνα που υπήρχαν στη μονή Διβροβουνίου (BEHΣ 1952, σ. 131-157), ένδειξη οπωσδήποτε της παιδείας των χορηγών της ζωγραφικής του 1603.

λειτουργούσε ως έδρα της Αρχιεπισκοπής Πωγωνιανής και παρέμενε ακόσμητος ελλείπει χρηματοδότησης ήδη από το 16<sup>ο</sup> αιώνα<sup>235</sup>. Με πρωτοβουλία του “*τιμιωτάτου κυρ Πάνου*”, γιου του σακελαρίου παπα-Δημητρίου, που διέθεσε πόρους από την προσωπική του περιουσία, ανατέθηκε στους δύο ζωγράφους από τη Γράμμοστα η ιστόρηση ολόκληρου του ναού και των εικόνων του τέμπλου.

Η ζωγραφική του Δημητρίου (I), εικονογραφικά καινοτόμα και τεχνικά άρτια, διαφέρει ποιοτικά από τη ζωγραφική του γιου του Ιωάννη Σκούταρη, που χαρακτηρίζεται από στιλιστική ξηρότητα και επιπολαιότητα στην εκτέλεση. Παρότι, όμως, ο Δημήτριος (I) φέρεται στην κτητορική επιγραφή του ναού ως ο επικεφαλής του συγκεκριμένου εργαστηρίου, είναι ο γιος του που αναλαμβάνει την πλειονότητα των παραστάσεων. Ο Δημήτριος (I) εργάζεται σε λιγоста αλλά νευραλγικά σημεία της διακόσμησης, όπως στον τρούλο, το Ιερό και τις μεγάλες παραστάσεις στις κεραίες του σταυρού. Το σχέδιό του είναι ακριβές με μαύρα σαφή περιγράμματα, ενώ τα χρώματά του είναι έντονα και χωρίς διαβαθμίσεις, με πληθώρα όμως λευκών φώτων, που σχηματίζουν τους όγκους των μορφών. Δε λείπουν επίσης οι έκτυποι φωτοστέφανοι και τα ανάγλυφα εγκόλπια σε αγίους, όπως και τα περίπλοκα διακοσμητικά σχέδια ανάμεσα στα διάχωρα των παραστάσεων. Το καλλιτεχνικό ύφος του Δημητρίου (I) στο ναό των Αγίων Αποστόλων Μολυβδοσκεπάστου φανερώνει οπωσδήποτε έναν ολοκληρωμένο ζωγράφο σε ένα από τα τελευταία έργα της καλλιτεχνικής διαδρομής του. Έτσι εξηγείται, άλλωστε, και η μεγάλη ελευθερία που δίνει στο γιο του Ιωάννη Σκούταρη, ο οποίος είναι αναμφίβολα τεχνίτης μικρότερων δυνατοτήτων.

Το καλλιτεχνικό ύφος του Δημητρίου (I) παρουσιάζεται πιο ξεκάθαρα σε δύο προγενέστερα έργα, που του αποδίδονται από το γράφοντα. Πρόκειται για τη συμμετοχή του στη διακόσμηση του καθολικού της μονής Κοίμησης Θεοτόκου στο Μεγαλόβρυσο της Αγιάς [αρ. κατ. 57] και του καθολικού της Μονής Κοίμησης Θεοτόκου στο Σπήλαιο Γρεβενών [αρ. κατ. 17]. Στις 26 Ιουλίου 1637 είναι πιθανότατα ο Δημήτριος (I) που ολοκληρώνει την κατασκευή των ανυπόγραφων εικόνων του τέμπλου και του ξυλόγλυπτου χορού στο καθολικό της μονής Κοίμησης Σπηλαίου [εικ. 106-115], έργα εξαιρετικής δεξιοτεχνίας, που αποδεικνύουν ότι ο Δημήτριος (I) ήταν ένας μάστορας που γνώριζε άριστα τη ζωγραφική σε ξύλο και ίσως ακόμα και την τέχνη της ξυλογλυπτικής. Με τις εικόνες του τέμπλου παρουσιάζει ιδιαίτερη τεχνοτροπική συνάφεια μια φορητή εικόνα από τη συλλογή του

---

<sup>235</sup> ΓΚΑΤΣΟΠΟΥΛΟΣ 1975, σ. 608. Η κακή οικονομική κατάσταση της Αρχιεπισκοπής Πωγωνιανής τεκμηριώνεται με πατριαρχικό σιγίλιο του 1641, το οποίο αναφέρεται στην αδυναμία της να συνεχίσει να είναι συνεπής στις φορολογικές της υποχρεώσεις (ό.π. 772-773).

Βυζαντινού Μουσείου της Καστοριάς, που θα πρέπει επίσης να αποδοθεί στο ζωγράφο Δημήτριο (I) [εικ. 128]. Η εικόνα παριστάνει την Κολακεία της Θεοτόκου και έχει θεωρηθεί στο παρελθόν έργο του 16<sup>ου</sup> αιώνα<sup>236</sup>, κάτι που φανερώνει τη δεξιοτεχνία του Δημητρίου (I), που αποδεικνύεται ισάξιος με τους μεγάλους μαΐστορες του δεύτερου μισού του 16<sup>ου</sup> αιώνα στην πόλη της Καστοριάς. Οι επιρροές από την κρητική ζωγραφική στις εικόνες του Δημητρίου (I) είναι εμφανείς και παρουσιάζουν έναν καλλιτέχνη ενήμερο για τις καλλιτεχνικές εξελίξεις της εποχής, που επιθυμεί, όμως, να διαμορφώσει το προσωπικό του καλλιτεχνικό ύφος.

Ο Δημήτριος (I) επιστρέφει το 1641 στην μονή της Κοίμησης της Θεοτόκου στο Σπήλαιο Γρεβενών, για να ιστορήσει το ανατολικό τμήμα του ναού, όπου αφήνει μάλιστα την υπογραφή του, χωρίς όμως να δηλώσει τον τόπο καταγωγής του και τους συνεργάτες του. Πρόκειται για το σημαντικότερο έργο του Δημητρίου (I), το οποίο διακρίνεται από εξαιρετική πολυτέλεια στην εκτέλεση. Η πληθώρα των λεπτομερειών στις εικονιστικές παραστάσεις, τα διακοσμητικά μοτίβα των ενδυμάτων, τα λεπτοδουλεμένα γραπτά κοσμήματα που γεμίζουν τις παραπληρωματικές επιφάνειες και οι επίχρυσοι έκτυποι φωτοστέφανοι που συνοδεύουν όλες τις μεμονωμένες μορφές είναι ενδεικτικά της επιθυμίας του ζωγράφου να επιδείξει το εύρος των τεχνικών του δυνατοτήτων. Η χρήση ενός δυτικού χαρακτηριστικού ως εικονογραφικού προτύπου για την παράσταση της «διδασκαλίας της Θεοτόκου» αποδεικνύει το πολυσυλλεκτικό πνεύμα του ζωγράφου [εικ. 97-98]. Στα πρότυπά του εγγράφονται επιρροές από την κρητική τέχνη και απόηχοι της σχολής της βορειοδυτικής Ελλάδας, κάτι που έρχεται σε καταφανή αντίθεση με τους προηγούμενους ζωγράφους της περιοχής του Γράμμου, που κινούνται άκρως συντηρητικά στην επιλογή των προτύπων τους, βασιζόμενοι κυρίως σε αναπαραγωγές της υστεροβυζαντινής εικονογραφίας και σε αρχαΐζοντα παραδείγματα της ζωγραφικής του 15<sup>ου</sup> αιώνα.

Ο ζωγράφος Δημήτριος (I) από τη Γράμμοστα θα πρέπει να έλαβε μέρος και στην ιστορία του καθολικού της μονής Κοίμησης στο Μεγαλόβρυσο της Αγιάς [αρ. κατ. 57], το οποίο εκτέλεσε το 1638/39 σε συνεργασία με τους ζωγράφους Νικόλαο (IV) και Θεολόγη από το Λινοτόπι<sup>237</sup>. Το αποτέλεσμα της συνεργασίας δεν είναι πετυχημένο, καθώς ο

---

<sup>236</sup> ΚΑΚΑΒΑΣ 1996, σ. 26-27.

<sup>237</sup> Η Ε. Τσιμπίδα, η διατριβή της οποίας αναφέρεται στη ζωγραφική του συγκεκριμένου μνημείου, αποδίδει το έργο μόνο στους Λινοτοπίτες Νικόλαο (IV) και Θεολόγη, χωρίς όμως να εξηγήσει τη μεγάλη διαφορά της ζωγραφικής από το σχεδόν σύγχρονο έργο του Νικολάου (IV) στην Καστοριά. Βλ. Ε. Τσιμπίδα, "Οι ζωγράφοι της Μονής Κοιμήσεως Θεοτόκου στο Μεγαλόβρυσο και το έργο τους στην Ανατολική Θεσσαλία", στο *4ο αρχαιολογικό έργο Θεσσαλίας και Στερεάς Ελλάδας (2009-2011), από τους προϊστορικούς στους νεώτερους χρόνους* (περιλήψεις ανακοινώσεων), Βόλος 2012, σ. 14.



ζωγράφος Θεολόγης είναι πολύ αδύναμος στο σχέδιο και ο Νικόλαος (IV), μολονότι φέρελπις ζωγράφος, δε διαθέτει ακόμα μεγάλη τεχνική πείρα. Ο Δημήτριος (I) εκτελεί ο ίδιος ελάχιστες, αλλά σημαντικές παραστάσεις στο ναό, κυρίως στο κεντρικό κλίτος, και φαίνεται να οργανώνει το πρόγραμμα του ναού και να αφήνει τις δευτερεύουσες επιφάνειες στους λινοτοπίτες ζωγράφους. Το πέραςμα του Δημητρίου (I) από τη Θεσσαλία τεκμηριώνεται από άλλα δύο μνημεία που βρίσκονται στο Πήλιο, το καθολικό της μονής Σουρβιάς (1627-1631/32), που ιστορήθηκε μάλιστα με τη χορηγία του άρχοντα Ιωάννη από τη Γράμμοστα, και το παρεκκλήσιο της μονής Φλαμουρίου (1644), το οποίο υπογράφει μαζί με το ζωγάφο Γεώργιο από την Καστοριά<sup>238</sup>.

Ο Δημήτριος από τη Γράμμοστα είναι ο πρώτος ζωγράφος από την περιοχή του Γράμμου, που συνειδητά προσπαθεί να απεκδυθεί το χαρακτήρα του γρήγορου χειροτέχνη, που έκανε εξαιρετικά δημοφιλή τα εργαστήρια του Λινοτοπίου κατά το πρώτο μισό του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Προσεταιρίζεται, αντίθετα, ένα διαφορετικό αγοραστικό κοινό, που διέθετε υψηλό γούστο και προσδοκούσε καλλιτεχνικά αποτελέσματα ανάλογα με αυτά της κρητικής ζωγραφικής. Το ίδιο κοινό θα προσπαθήσουν να προσεγγίσουν στη συνέχεια και άλλοι ζωγράφοι του Γράμμου, κυρίως ο Νικόλαος (IV) και ο Ιωάννης (II) από το Λινοτόπι, ο γιος του Δημητρίου (I), Ιωάννης Σκούταρης, και οι αδελφοί Δημήτριος (II) και Γεώργιος από τη Γράμμοστα, που προσαρμόζουν την ποιότητα του έργου τους ανάλογα με τις απαιτήσεις του παραγγελιοδότη. Ο ζωγράφος Μιχάλης από τη Ζέρμα προσπαθεί και αυτός, μάλλον ανεπιτυχώς, να μιμηθεί τα εξωτερικά χαρακτηριστικά της ποιοτικής τέχνης του Δημητρίου (I), χωρίς όμως να διαθέτει την απαιτούμενη τεχνική κατάρτιση.

Το τεχνοτροπικό ύφος του Δημητρίου (I) θα αναπαραγάγει σε μια μεγάλη σειρά μνημείων το δεύτερο μισό του 17<sup>ου</sup> αιώνα ο γιος του, Ιωάννης Σκούταρης, ο οποίος αναμφίβολα είναι μαθητής του και έχει μάθει την τέχνη της αγιογραφίας από τον πατέρα του. Όντας, όμως, τεχνίτης περιορισμένων δυνατοτήτων απλοποιεί το προσωπικό ύφος του πατέρα του δημιουργώντας ένα υβριδικό στυλ, αποκαθαρμένο από τις λεπτομερειακές αποδόσεις και το διακοσμητικό μαξιμαλισμό. Πιο κοντά στο τεχνοτροπικό ύφος του Δημητρίου (I) βρίσκονται άλλοι δύο ζωγράφοι, που έχουν μαθητεύσει πιθανότατα στο εργαστήριό του. Ο

---

<sup>238</sup> Γ. Κίζης, “Η Μονή Φλαμουρίου στο Πήλιο”, *Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση*, τ. 2, Αθήνα 1982, σ. 151-166. Γ. Κίζης, “Η Μονή Σουρβιάς στο Πήλιο”, *Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση*, τ. 3, Αθήνα 1989, σ. 159-170. ΝΑΝΟΥ 1994, σ. 387, 393-396. ΝΑΝΟΥ 2002, σ. 163-164. Γ. Κίζης, “Οι μονές Φλαμουρίου και Σουρβιάς στο Πήλιο”, *Εν Βόλω* 12 (2004), σ. 56-63. ΝΑΝΟΥ 2004, σ. 71-72. Μ. Νάνου, “Η Μονή της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος-Φλαμουρίου στο Πήλιο. Σύντομο εικονογραφικό σχόλιο”, *ΘεσΣΗμερ* 47 (2005), σ. 311-317. Τα μνημεία δεν περιλήφθηκαν στον κατάλογο των μνημείων, καθώς αποτελούν κύριο τμήμα της υπό εκπόνηση διατριβής της Μ. Νάνου για τη μεταβυζαντινή ζωγραφική του Πηλίου.

πρώτος είναι ο ζωγράφος Νικόλαος (ΙV) από το Λινοτόπι, ο οποίος ακολουθώντας τα βήματα του Δημητρίου (Ι) δίνει ιδιαίτερο βάρος στη διακοσμητική λεπτομέρεια και την αίσθηση της πολυτέλειας των τοιχογραφιών και εξελίσσεται σε έναν μεταβυζαντινό ζωγράφο εξαιρετικής σπουδαιότητας. Οι δύο ζωγράφοι μάλιστα, φαίνεται να συνεργάζονται σε δύο μνημεία, στο καθολικό της μονής Κοίμησης στο Μεγαλόβρυσο Αγίας το 1638/39 και στο ανατολικό τμήμα του καθολικού στη μονή της Κοίμησης στο Σπήλαιο Γρεβενών το 1641. Ο δεύτερος ζωγράφος που έχει πιθανότατα μαθητεύσει πλάι στο Δημήτριο (Ι) από τη Γράμμοστα είναι ο ζωγράφος Ιωάννης που υπογράφει το 1662 την ιστορία του κυρίως ναού στο καθολικό της μονής Ρεντίνας Αγράφων<sup>239</sup> και το ίδιο έτος τις τοιχογραφίες της μονής Ξενιάς<sup>240</sup>, το 1676 το νάρθηκα του καθολικού της μονής Ρεντίνας<sup>241</sup> και πιθανότατα την έβδομη δεκαετία του 17<sup>ου</sup> αιώνα το καθολικό της μονής Φλαμουρίου στο Πήλιο<sup>242</sup>. Στη ζωγραφική του Ιωάννη «της Ρεντίνας» βρίσκουμε όλα τα γνωρίσματα της τέχνης του Δημητρίου (Ι) εξελιγμένα μάλιστα σε ένα ακόμα περισσότερο διακοσμητικό ύφος, που απευθύνεται ξεκάθαρα σε χορηγούς υψηλών απαιτήσεων.

Το όνομα του **Ιωάννη Σκούταρη**<sup>243</sup>, γιου του Δημητρίου (Ι) εμφανίζεται για πρώτη φορά το 1645 στην κτητορική επιγραφή του ναού των Αγίων Αποστόλων Μολυβδοσκεπάστης [αρ. κατ. 20], έργο το οποίο εκτελεί μαζί με τον πατέρα του, Δημήτριο (Ι) από τη Γράμμοστα. Είναι πολύ πιθανό το ενδεχόμενο, όμως, ο Ιωάννης να εργάζεται στο εργαστήριο του Δημητρίου (Ι) ήδη από τα πρώτα χρόνια της πέμπτης δεκαετίας του 17<sup>ου</sup> αιώνα, καθώς το τεχνοτροπικό του ύφος εμφανίζεται σε δευτερεύουσες παραστάσεις στο Ιερό

<sup>239</sup> ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ 1997, σ. 64-87. ΣΔΡΟΛΙΑ 2000, σ. 358-363. Η ίδια συγγραφέας αναγνωρίζει τη σχέση της ζωγραφικής του Ιωάννη της Ρεντίνας με τον τοιχογραφικό διάκοσμο της μονής Κοίμησης στο Σπήλαιο Γρεβενών (ό.π. 359, σημ. 65).

<sup>240</sup> ΔΕΡΙΖΙΩΤΗΣ 2004, σ. 44-51.

<sup>241</sup> ΣΔΡΟΛΙΑ 2000, σ. 361. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ 1997, σ. 64-84.

<sup>242</sup> ΝΑΝΟΥ 2002, σ. 163-164. ΝΑΝΟΥ 2004, σ. 73-74.

<sup>243</sup> Για το επίθετο Σκούταρης βλ. HOULIARAS 2012, σ. 73. Ο Ιωάννης Σκούταρης είναι ο μόνος ζωγράφος από την περιοχή του Γράμμου, ο οποίος υπογράφει αναφέροντας και το επίθετό του, ενέργεια στην οποία προβαίνει πιθανότατα για να διαχωρίσει το έργο του από τα έργα των πολυάριθμων συνονόματων ζωγράφων που δραστηριοποιούνται γύρω στα μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα: υπάρχουν δύο ζωγράφοι με το όνομα Ιωάννης από το Λινοτόπι (Ιωάννης Ι και ΙΙ), περισσότεροι από δύο στην περιοχή της Ηλείου (ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 38, 393, 396) και τουλάχιστον τέσσερις στην ευρύτερη περιοχή των Αγράφων (ΣΔΡΟΛΙΑ 2000, σ. 343). Το συγκεκριμένο όνομα, εξάλλου, παρουσιάζεται με ιδιαίτερη συχνότητα στους οικισμούς του Γράμμου, καθώς γνωρίζουμε τουλάχιστον δύο χορηγούς που ονομάζονται Ιωάννης τον 17<sup>ο</sup> αιώνα, τον *ευγενέστατο άρχοντα Ιωάννη* από τη Γράμμοστα που χορηγεί το 1627-1632 για την ιστορία της μονής Σουρβιάς στο Πήλιο (ΝΑΝΟΥ 2002, σ. 163) και το έτος 1656 τον *ευγενέστατο άρχοντα και κτήτορα* της μονής Ζέρμας Ιωάννη, γιο του Νικολάου, από το Λινοτόπι [αρ. κατ. 26].

της μονής Κοίμησης της Θεοτόκου στο Σπήλαιο Γρεβενών, έργο που υπογράφει ο πατέρας του το 1641 [βλ. αρ. κατ. 17].

Σε κάθε περίπτωση, το 1645 ο ζωγράφος Ιωάννης εμφανίζεται ως ολοκληρωμένος ζωγράφος και όχι ως μαθητευόμενος τεχνίτης του εργαστηρίου του Δημητρίου (Ι). Αναλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος της ιστόρησης στο ναό των Αγίων Αποστόλων Μολυβδοσκεπάστης αλλά και τις εικόνες του τέμπλου, πράγμα που οπωσδήποτε υποδηλώνει τη μεταβίβαση των ηνίων του συγκεκριμένου εργαστηρίου από το Δημήτριο (Ι) στον Ιωάννη Σκούταρη στα τέλη της πέμπτης δεκαετίας του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Σήμερα στο μεταγενέστερο τέμπλο του ναού των Αγίων Αποστόλων υπάρχει ακόμα η δεσποτική εικόνα του Χριστού<sup>244</sup> [εικ. 135α], η οποία πρέπει χωρίς αμφιβολία να αποδοθεί στο ζωγάφο Ιωάννη Σκούταρη, ενώ προϊόν του ίδιου εργαστηρίου των Δημητρίου (Ι) και Ιωάννη Σκούταρη είναι πιθανότατα και το δεξί φύλλο βημοθύρων [εικ. 127], που σώζεται στο νάρθηκα του ίδιου ναού<sup>245</sup>. Κατά συνέπεια, καθίσταται φανερό ότι ήδη από τα πρώτα χρόνια της καλλιτεχνικής του δραστηριότητας ο Ιωάννης Σκούταρης ασχολείται και με τη ζωγραφική φορητών εικόνων, αλλά ενδεχομένως και με την ξυλογλυπτική.

Η επόμενη υπογραφή του, εξάλλου, εντοπίζεται σε ένα φορητό έργο, την εικόνα του ένθρονου Χριστού, στον τύπο του Φοβερού Κριτή [εικ. 137], από το ναό του Αγίου Νικολάου στη Δρόβιανη της νότιας Αλβανίας<sup>246</sup>. Η εικόνα χρονολογείται με επιγραφή το 1657 αφήνοντας ένα κενό 11 χρόνων από το προηγούμενο έργο του ζωγράφου στη Μολυβδοσκεπάστη. Λαμβάνοντας υπόψη, ότι ο ζωγράφος Ιωάννης Σκούταρης είναι ένας πολύ παραγωγικός ζωγράφος που ιστορεί ανάμεσα στο διάστημα 1657-1661 περίπου έξι ναούς, η καλλιτεχνική του σιωπή μεταξύ 1646 και 1657 αποτελεί ζήτημα προς διερεύνηση. Είναι πιθανό να υπάρχουν ναοί με αδημοσίευτη ζωγραφική, τους οποίους αγνοεί έως σήμερα η έρευνα, αλλά είναι εξίσου πιθανό ο ζωγράφος Ιωάννης Σκούταρης μετά την παύση της ενεργού δράσης του πατέρα του, Δημητρίου (Ι), γύρω στα τέλη της πέμπτης δεκαετίας του

---

<sup>244</sup> Η εικόνα του Χριστού φέρει επιγραφή που αναφέρει το χρόνο ιστόρησής της στο Δεκέμβριο του 1646, αλλά όχι το όνομα του ζωγράφου βλ. σημ. 306 και ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2010α, σ. 116-117. ΗΟΥΛΙΑΡΑΣ 2012, σ. 63-65.

<sup>245</sup> Το νεότερο τέμπλο φέρει βημόθυρα του 17<sup>ου</sup> αιώνα, ιστορημένα από διαφορετικό καλλιτέχνη. Στο νάρθηκα του ναού, όμως, όπου βρίσκεται αποθηκευμένη η μικρή συλλογή των εικόνων του οικισμού της Μολυβδοσκεπάστης, υπάρχει φύλλο βημοθύρων, που θυμίζει έντονα το τεχνοτροπικό ύφος του εργαστηρίου των Δημητρίου (Ι) και Ιωάννη Σκούταρη. Τα συγκεκριμένο φύλλο των βημοθύρων θα μπορούσε ίσως να αποτελεί τμήμα του αρχικού τέμπλου του ναού του και να είναι σύγχρονο με την δεσποτική εικόνα του Χριστού του 1646. (Τα δύο βημόθυρα του ναού είναι αδημοσίευτα).

<sup>246</sup> ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ 2006, σ. 104-105, αρ. 32. Η εικόνα φυλάσσεται σήμερα στο Εθνικό Μουσείο Μεσαιωνικής Τέχνης της Κορυτσάς (αρ. ευρ. IN 3531). Η επιγραφή στο κάτω μέρος της εικόνας έχει ως εξής: *ἔτους / α̅ χ̅ ν̅ ζ̅ / χειρι / Ιω (άννου) Σκοῦ/ ταρι.*

17<sup>ου</sup> αιώνα, να δυσκολεύτηκε να οργανώσει το δικό του εργαστήριο και να ορθώσει το καλλιτεχνικό του ανάστημα, αποτυγχάνοντας να εκμεταλλευτεί αποτελεσματικά τον πελατειακό κύκλο του πατέρα του. Η εικόνα του 1657 από τη Δρόβιανη, εξάλλου, είναι μάλλον χαμηλής ποιότητας, με πρόχειρη εκτέλεση και συμβατική απόδοση του Χριστού και του θρόνου του.

Ο Ιωάννης Σκούταρης αναπτύσσει ένα προσωπικό ύφος που χαρακτηρίζεται από λιτότητα στους ζωγραφικούς τρόπους και λακωνικότητα στα διακοσμητικά μοτίβα. Ο χαρακτήρας της ζωγραφικής του θα τον δυσκολέψει να αποκτήσει το δικό του αγοραστικό κοινό σε μια περίοδο μάλιστα άκρως ανταγωνιστική, με τους λινοτοπίτες ζωγράφους να μονοπωλούν με τα εξαιρετικά επιμελημένα έργα τους την αγορά εκκλησιαστικής τέχνης στην ευρύτερη περιοχή της Ηπείρου και τη Μακεδονίας, αλλά και τα θυγατρικά τους εργαστήρια, όπως αυτά του Μιχάλη από τη Ζέρμα και του Ηλία από το Μπουρμπουτσικό, να κάνουν δυναμικά την εμφάνισή τους μιμούμενοι το ύφος των Λινοτοπιτών.

Το πρώτο του μεγάλο έργο μετά τη χειραφέτηση από το εργαστήριο του πατέρα του θα αναλάβει ο Ιωάννης Σκούταρης, εκμεταλλευόμενος το κενό, που θα προκύψει από την απόσυρση του ζωγράφου Κωνσταντίνου από το Λινοτόπι από το καλλιτεχνικό προσκήνιο στη Ζίτσα Ιωαννίνων. Ο μεγάλος χορηγός Σταύρος, γιος του ιερέα Μιχαήλ, ο οποίος είχε προβεί σε αλληπάλληλες χορηγίες για την ιστόρηση ναών στον οικισμό της Ζίτσας<sup>247</sup>, δείχνοντας σταθερή προτίμηση στην τέχνη του Κωνσταντίνου από το Λινοτόπι, αποφασίζει το 1658 να χρηματοδοτήσει την ιστόρηση του νεόδμητου καθολικού της μονής Προφήτη Ηλία στη Ζίτσα [αρ. κατ. 28]. Το εργαστήριο του Κωνσταντίνου είχε στο μεταξύ καταστεί ανενεργό και οι υπόλοιποι λινοτοπίτες ζωγράφοι της εποχής φαίνεται να είναι όλοι τους απασχολημένοι, έχοντας αναλάβει έργα μεγαλύτερης κλίμακας. Ο χορηγός Σταύρος απευθύνεται τότε για την διακόσμηση του μικρού καθολικού στο ζωγράφο Ιωάννη Σκούταρη, ο οποίος παρά τις περιορισμένες διαστάσεις του ναού επιλέγει να συνεργαστεί με τους επίσης Γραμμοστινούς αδελφούς Δημήτριο (II) και Γεώργιο, τα ονόματα των οποίων σημειώνονται στην κτητορική επιγραφή του μνημείου. Παρά την εμπλοκή πολλών ζωγράφων η ιστόρηση του ναού διαρκεί 126 ημέρες, χρόνο πολύ μεγαλύτερο από αυτό που χρειάζονταν τα εργαστήρια από το Λινοτόπι<sup>248</sup>. Η συνεργασία των ζωγράφων Ιωάννη Σκούταρη, Δημητρίου (II) και Γεωργίου φαίνεται ότι δεν απέφερε τα αναμενόμενα αποτελέσματα, γι' αυτό και στη συνέχεια τα δύο αδέρφια Δημήτριος (II) και Γεώργιος θα ακολουθήσουν τη δική τους ανεξάρτητη πορεία

<sup>247</sup> ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 36-37 και 336. ΚΟΣΜΑΣ 2010, σ. 294-295.

<sup>248</sup> Βλ. αρ. κατ. 3, 64.

μέχρι το 1673, οπότε για ακόμη μία φορά φαίνεται να συνεργάζονται όλοι μαζί σε ένα έργο μικρής κλίμακας, την ιστόρηση του καθολικού της μονής Σπηλαιώτισσας Αρίστης.

Στο καθολικό της μονής Προφήτη Ηλία στη Ζίτσα ο Ιωάννης είναι ξεκάθαρα ο επικεφαλής ζωγράφος της συγκεκριμένης συντροφιάς<sup>249</sup>, καθώς αυτός αναλαμβάνει να ιστορήσει τις περισσότερες και σημαντικότερες παραστάσεις του ναού. Το πρόγραμμά του περιλαμβάνει πρωτότυπα εικονογραφικά θέματα, όπως το συνδυασμό της Αγγελικής Λειτουργίας με την Αγία Τριάδα [εικ. 138] και τη μεγάλη παράσταση του Χριστού Μεγάλης Βουλής Αγγέλου [εικ. 140], που καταλαμβάνει ολόκληρο το θόλο του δυτικού φουρνικού. Από τεχνοτροπικής άποψης ο Ιωάννης βασίζεται στην επανάληψη των επιτευγμάτων του πατέρα του, παραλείποντας όμως όλες τις περίτεχνες διακοσμητικές λεπτομέρειες. Πρόκειται για μια τέχνη που βασίζεται περισσότερο στο θεολογικό συμβολισμό παρά στον εντυπωσιασμό μέσω της τεχνοτροπικής απόδοσης.

Η λιτότητα των εκφραστικών μέσων του ζωγράφου θα κορυφωθεί ένα χρόνο αργότερα στο επόμενο έργο του, την ιστόρηση του νάρθηκα στο καθολικό της μονής Σηλαίου στη Σαρακίνιστα το έτος 1658/59 [αρ. κατ. 65]. Ο κυρίως ναός είχε ήδη ιστορηθεί το 1634 από το εργαστήριο των ζωγράφων Μιχαήλ, Κωνσταντίνου και Θεολόγη από το Λινοτόπι [αρ. κατ. 15] και ο Ιωάννης Σκούταρης για δεύτερη φορά καλείται να καλύψει με το έργο του το καλλιτεχνικό κενό που δημιουργήθηκε μετά και τη λήξη της ενεργού δράσης και του τελευταίου ζωγράφου του συγκεκριμένου εργαστηρίου από το Λινοτόπι. Παρά το μικρό μέγεθος του χώρου ο Ιωάννης δεν αναλώνει τη δημιουργική του δύναμη σε δευτερεύουσες λεπτομέρειες, αλλά οργανώνει ένα ιδιαίτερο εικονογραφικό πρόγραμμα με έμφαση στη συμβολική αξία των απεικονιζόμενων θεμάτων. Οι αποδόσεις είναι απλές, αλλά τεχνικά άρτιες, ενώ η λακωνικότητα της τεχνοτροπίας αντισταθμίζεται από το χρωματικό πλούτο των παραστάσεων.

Σε παρόμοιο τεχνοτροπικό ύφος, κινείται ο Ιωάννης Σκούταρης και στο μεγαλύτερο σε διαστάσεις έργο του, την ολοκλήρωση της ιστόρησης του καθολικού της μονής Ραβενίων στη Γοραντζή Δρόπολης στη νότια Αλβανία [αρ. κατ. 66]. Η ιστόρηση του μνημείου είχε ξεκινήσει το 1620/21 από το ζωγράφο Μιχαήλ από το Λινοτόπι και συνεχίστηκε την πέμπτη δεκαετία του 17<sup>ου</sup> αιώνα από τον γιο του Μιχαήλ, Κωνσταντίνο. Για τρίτη φορά λοιπόν, μετά

---

<sup>249</sup> Η Α. Καραμπερίδη, που δημοσιεύει το μνημείο δε διαχωρίζει το έργο των ζωγράφων, επικαλούμενη την άσχημη κατάσταση διατήρησης του μνημείου (ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 349). Οι μορφές των ζωγράφων Δημητρίου (II) και Ιωάννη, διαφέρουν τόσο στην απόδοση, όσο και στα χρώματα, αλλά συνοδεύονται και από επιγραφές με διαφορετικό τύπο γραμμάτων.

τη Ζίτσα και τη μονή Σπηλαιίου Σαρακίνιστας, ο Ιωάννης Σκούταρης ακολουθεί τα βήματα του συγκεκριμένου λινοτοπίτικου εργαστηρίου, επιβεβαιώνοντας την υπόθεση ότι το παραγγελιοδοτικό κοινό είδε στο πρόσωπο του Ιωάννη Σκούταρη τον καλλιτεχνικό διάδοχο των Μιχαήλ και Κωνσταντίνου από το Λινοτόπι. Στη μονή Ραβενίων ο Ιωάννης ακολουθεί ένα συντηρητικό εικονογραφικό πρόγραμμα με έμφαση στο χριστολογικό κύκλο<sup>250</sup>. Η αξία της διακόσμησης όμως δεν εντοπίζεται στην εικονογραφία, αλλά στα μορφολογικά χαρακτηριστικά της. Ο Ιωάννης αποδεικνύει με το συγκεκριμένο έργο του, ότι διαθέτει άριστη αίσθηση της συμμετρίας. Οι χαράξεις των διαχώρων έχουν γίνει με γεωμετρική πειθαρχία, χωρίς να γίνεται ο φόβος του κενού οδηγός του ζωγράφου. Οι παραστάσεις χαρακτηρίζονται από ισορροπημένες φόρμες, ενώ το χρωματολόγιο του ζωγράφου περιορίζεται σημαντικά με εμφανή σκοπό τον υπερτονισμό των χρωματικών αντιστίξεων.

Τα επόμενα έργα του Ιωάννη αποτελούν απλές αναπαραγωγές βασισμένες πάνω στην ίδια μανιέρα του ζωγράφου, δίχως να κομίζουν κάτι καινοφανές στην τέχνη του. Το 1661 ο Ιωάννης Σκούταρης ιστορεί το καθολικό της μονής Αγίων Αναργύρων του Βοϊδομάτη, κοντά στον οικισμό της Κλειδωνιάς [αρ. κατ. 67], ένα έργο μικρό τόσο σε διαστάσεις, όσο και σε καλλιτεχνική αξία. Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού εμφανίζεται αποδιοργανωμένο λόγω της συμπύκνωσης πολλών θεμάτων σε έναν περιορισμένο χώρο, ενώ οι παραστάσεις αποτελούν όλες συνεπτυγμένες αποδόσεις των αντίστοιχων της μονής Ραβενίων. Το τέμπλο του ναού πιθανόν είναι κι αυτό έργο του ίδιου εργαστηρίου, καθώς η εκτέλεση του ξυλόγλυπτου παραπέμπει σε εργαστήρια από τη Γράμμοστα<sup>251</sup> [εικ. 171]. Σύγχρονο πρέπει να είναι και το έργο της ιστόρησης του ναού της Κοίμησης στον οικισμό της Κλειδωνιάς [αρ. κατ. 68], από την οποία διατηρείται σήμερα ένα εξαιρετικά περιορισμένο τμήμα στην ανατολική απόληξη του ναού [εικ. 172-173]. Ο Ι. Χουλιαράς εγγράφει στη δραστηριότητα του Ιωάννη Σκούταρη και το ναό της Ζωοδόχου Πηγής στη Μολυβδοσκεπάστη<sup>252</sup>, η κακή κατάσταση όμως των τοιχογραφιών στο συγκεκριμένο μνημείο δεν επιτρέπει την επιβεβαίωση της υπόθεσης αυτής.

Το τελευταίο μνημείο που εντάσσεται στη χορεία των έργων του Ιωάννη Σκούταρη είναι το καθολικό της μονής Σπηλαιώτισσας κοντά στην Αρίστη Ζαγορίου, που ιστορείται το 1673 [αρ. κατ. 35]. Ο ζωγράφος συνεργάζεται για δεύτερη φορά με τους Δημήτριο (II) και Γεώργιο από τη Γράμμοστα, γεγονός που προκαλεί έκπληξη, καθώς τόσο ο Ιωάννης

<sup>250</sup> ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 1995, σ. 28-38.

<sup>251</sup> ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ 1975, σ. 37. Ο συγγραφέας χρονολογεί το τέμπλο στο β' μισό του 17<sup>ου</sup> αιώνα με βάση τα μορφολογικά του ξυλόγλυπτου διακόσμου.

<sup>252</sup> ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 410.

Σκούταρης, όσο και οι γραμμοστινοί αδελφοί ακολουθούν διαφορετικές πορείες μετά το πρώτο τους έργο στη μονή Προφήτη Ηλία Ζίτσας και δραστηριοποιούνται ως ανεξάρτητα εργαστήρια. Το μέγεθος του καθολικού της μονής Σηλαιώτισσας δε δικαιολογεί τη συνεργασία των ζωγράφων, καθώς και τα δύο εργαστήρια έχουν ιστορήσει στο παρελθόν ναούς πολλαπλάσιων διαστάσεων. Πρόκειται πιθανότητα για το έργο με το οποίο επιστρέφει στην Ήπειρο ο ζωγράφος Ιωάννης Σκούταρης, μετά από απουσία μεγαλύτερη των δέκα ετών. Αν ο Ιωάννης Σκούταρης επέλεξε να δραστηριοποιηθεί σε άλλη άγνωστη μέχρι σήμερα περιοχή ή αν επέλεξε συνειδητά να απέχει από την ενεργό δραστηριότητα την περίοδο αυτή, δε μπορούμε να το γνωρίζουμε· είναι εύλογο πάντως, ότι μετά από τη μακρόχρονη απουσία του θα αναζητούσε τους παλιούς τους συνεργάτες Δημήτριο (II) και Γεώργιο<sup>253</sup>, οι οποίοι με μια σειρά αλληπάλληλων έργων από το 1660 έως το 1672 έχουν δομήσει μια σχέση εμπιστοσύνης με το αγοραστικό κοινό της Μητρόπολης Ιωαννίνων. Παρότι το έργο του Ιωάννη στο καθολικό της μονής Σηλαιώτισσας είναι σχετικά περιορισμένο σε έκταση, το όνομα του σημειώνεται πρώτο στην κτητορική επιγραφή του μνημείου, γεγονός που σημαίνει ότι ο Ιωάννης εξακολουθούσε να θεωρείται επικεφαλής της συγκεκριμένης συντροφιάς.

Ο Ιωάννης Σκούταρης ξεκινά την καριέρα του με άνευρα έργα στα μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα για να εξελιχθεί στις αρχές της έκτης δεκαετίας σε έναν από τους πιο ενδιαφέροντες ζωγράφους του Γράμμου. Οι εικονογραφικές του καταβολές βασίζονται κυρίως στην εμπέδωση των τύπων του συντηρητικού ρεύματος ζωγραφικής του 15<sup>ου</sup> αιώνα στην επικράτεια της Αρχιεπισκοπής της Αχρίδας. Είναι επίσης φανερό ότι γνωρίζει τα παλαιότερα παραδείγματα ζωγραφικής στην περιοχή της Ηπείρου, κυρίως της τέχνης των Κονταρήδων, ενώ επιχειρεί συνειδητά να απομυθηθεί τη λιτότητα της κρητικής ζωγραφικής με σκοπό να προσδώσει στιβαρότητα στην αισθητική της τέχνης του. Ήδη από τα πρώτα του έργα αποκηρύσσει το πολυδιακοσμημένο ύφος του πατέρα του Δημητρίου (I) και των σύγχρονων ομοτέχνων του από το Λινοτόπι και δε συμβαδίζει με τα καλλιτεχνικά ρεύματα που επικρατούν στα αστικά κέντρα της εποχής. Βασισμένος, όμως, στο δικό του αισθητικό κριτήριο διαμορφώνει ένα πολύ προσωπικό τεχνοτροπικό ύφος, το οποίο λόγω του συντηρητισμού του βρίσκεται στον αντίποδα των προσδοκιών του συγχρονικού ορίζοντα υποδοχής και κατά συνέπεια δε θα βρει απήχηση στις μετέπειτα γενιές ζωγράφων.

---

<sup>253</sup> Ο Ι. Χουλιάρας θεωρεί ότι οι ζωγράφοι έχουν μεταξύ τους συγγενική σχέση, μολονότι αυτή δεν είναι εύκολο να αποδειχθεί, βλ. σχετ. HOULIARAS 2012, σ. 71-73.

Οι ζωγράφοι **Δημήτριος (II) και Γεώργιος από τη Γράμμοστα** προέρχονται από το ίδιο καλλιτεχνικό περιβάλλον με τον Ιωάννη Σκούταρη. Είναι πολύ πιθανό να έχουν μαθητεύσει και αυτοί πάλι στο Δημήτριο (I) από τη Γράμμοστα, γι' αυτό και χειρίζονται το ίδιο εικονογραφικό λεξιλόγιο με το γιό του, Ιωάννη Σκούταρη, με τον οποίο συνεργάζονται μάλιστα δύο φορές, στο καθολικό της μονής Προφήτη Ηλία στη Ζίτσα το 1658 και στο καθολικό της μονής Σπηλαιώτισσας το 1673. Οι ζωγράφοι Δημήτριος (II) και Γεώργιος είναι αδέρφια και πολύ συχνά δηλώνουν και τη μεταξύ τους συγγενική σχέση, ενώ ποτέ δεν παραλείπουν να προσθέσουν την υπογραφή τους στα έργα τους. Τα ονόματά τους εμφανίζονται πάντα μαζί, σε όλες τις κτητορικές επιγραφές των ναών που ιστορούν, παρόλο που η τέχνη τους διαφέρει αισθητά σε ποιότητα. Ο Δημήτριος (II) είναι ζωγράφος λεπτολόγος με ευχέρεια στο σχέδιο, ενώ ο Γεώργιος είναι επιπόλαιος στις αποδόσεις του, υστερεί σημαντικά στον προπλασμό των προσώπων, αλλά είναι περισσότερο επιδέξιος στην απόδοση των αρχιτεκτονημάτων, των ενδυμάτων των μορφών και στα διακοσμητικά σχέδια<sup>254</sup>. Φαίνεται επίσης ότι για την εκτέλεση των φορητών εικόνων που αναλαμβάνει το συγκεκριμένο εργαστήριο συχνότερα υπεύθυνος είναι ο ζωγράφος Δημήτριος (II) και όχι ο Γεώργιος.

Το 1658 εμφανίζονται για πρώτη φορά στο καθολικό της μονής Προφήτη Ηλία Ζίτσας [αρ. κατ. 28], ενταγμένοι στο εργαστήριο του Ιωάννη Σκούταρη. Το έργο τους δε διακρίνεται με σαφήνεια στις τοιχογραφίες του ναού, καθώς η παρουσία τους μοιάζει να υποσκελίζεται από το προσωπικό ύφος του ζωγράφου Ιωάννη. Στους δύο αδελφούς, όμως, οφείλεται η πληθώρα των λεπτομερειών στα υφάσματα των αγίων και οι ανάγλυφοι φωτοστέφανοι, στοιχεία διακοσμητικά που τροποποιούν μερικώς το λιτό ζωγραφικό στυλ του Ιωάννη Σκούταρη. Ο ζωγράφος Γεώργιος, μάλιστα, αναφέρει στην κτητορική επιγραφή του μνημείου, ότι ο ίδιος υπήρξε ο γραφέας της, πράγμα που υπονοεί ότι η συμβολή του περιοριζόταν πιθανώς σε δευτερεύουσας φύσης εργασίες.

Στο επόμενο έργο τους, το ναό της Κοίμησης Ελληνικού Κατσανοχωριών [αρ. κατ. 29], διακρίνονται δύο πιθανοί λόγοι, που οδήγησαν το Δημήτριο (II) και το Γεώργιο σε ανεξαρτητοποίηση από το εργαστήριο του Ιωάννη. Πρώτον, η ιστόρηση του μνημείου ξεκίνησε το 1660 και ολοκληρώθηκε τον Οκτώβριο του 1662, γεγονός που υπονοεί οι δύο ζωγράφοι είναι αισθητά πιο βραδυκίνητοι από τους σύγχρονους ομοτέχνους τους, κάτι που

---

<sup>254</sup> Σε παρόμοια συμπεράσματα καταλήγει και ο Ι. Χουλιαράς (ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 466).



αποδεικνύεται και από τα επόμενα έργα τους<sup>255</sup>. Δεύτερον, παρόλο που ακολουθούν παρόμοιο εικονογραφικό πρόγραμμα με τον Ιωάννη, οι ζωγράφοι Δημήτριος (II) και Γεώργιος δείχνουν ιδιαίτερη έμφαση στη διακοσμητικότητα της ζωγραφικής, επιχειρώντας να προσδώσουν μια απτή αίσθηση πολυτέλειας στις τοιχογραφίες τους μέσω των περίπλοκων γεωμετρικών μοτίβων, της ποικιλομορφίας των διακοσμητικών λεπτομερειών και των μαστορικά δουλεμένων έκτυπων φωτοστεφάνων, στοιχεία τα οποία σκόπιμα αποφεύγει ο Ιωάννης Σκούταρης. Ο ναός της Κοίμησης στο Ελληνικό είναι οπωσδήποτε το σημαντικότερο έργο των δύο γραμμοστινών αδελφών· το εικονογραφικό του πρόγραμμα έχει οργανωθεί με σχεδιαστική ακρίβεια και σεβασμό στο συμβολικό νόημα των παραστάσεων, ενώ οι αποδόσεις, μολονότι διαπνέονται από τάσεις επανάληψης και στιλιστική ξηρότητα, έχουν εκτελεστεί με εξαιρετική προσοχή με στόχο τη μεγαλοπρέπεια του συνόλου.

Το 1666 οι δύο γραμμοστινοί αδελφοί ιστορούν το καθολικό της Μεταμόρφωσης στη Μίγκουλη Δρενόβου στη νότια Αλβανία [αρ. κατ. 31], ένα έργο λιγότερο φιλόδοξο, αλλά εκτελεσμένο με τη σταθερή ποιότητα του συγκεκριμένου εργαστηρίου. Ο ζωγράφος φαίνεται να αναλαμβάνει στο συγκεκριμένο μνημείο μεγαλύτερη ελευθερία και ο χρωστήρας του διακρίνεται πλέον με σαφήνεια από αυτόν του αδελφού του Δημητρίου (II). Πέρα από ορισμένες πρωτότυπες εικονογραφικές επιλογές, κυρίως στους πλάγιους χορούς, η ζωγραφική των δύο αδελφών δε φαίνεται να παρουσιάζει αξιοσημείωτη διαφοροποίηση από τα προηγούμενα έργα τους. Το ίδιο εργαστήριο φαίνεται να εκτέλεσε και το ξυλόγλυπτο τέμπλο του ναού, από το οποίο ελάχιστα μόνο δείγματα διατηρούνται σήμερα *in situ* [εικ. 200, 202].

Ένα χρόνο αργότερα, το 1667, οι γραμμοστινοί αδελφοί επιστρέφουν στο χώρο της Ηπείρου και συγκεκριμένα στην πόλη της Ζίτσας, όπου είχαν εργαστεί και στο παρελθόν. Είναι πολύ πιθανό να εργάστηκαν στην ιστόρηση του ναού του Αγίου Νικολάου στον οικισμό, μετά την κατεδάφιση του μνημείου όμως το 1890<sup>256</sup>, μόνο εικασίες μπορούν να γίνουν για την τοιχογραφική διακόσμησή του. Κατάλοιπο πάντως της δραστηριότητας των ζωγράφων στο συγκεκριμένο ναό αποτελεί η δεσποτική εικόνα του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου, η οποία χρονολογείται το 1667 και φέρει την υπογραφή του ζωγράφου

---

<sup>255</sup> Ο ναός της μονής Προφήτη Ηλία Στεγόπολης Λιούντζης [αρ. κατ. 32] ολοκληρώθηκε στις 14 Μαΐου και ο ναός του Αγίου Ιωάννη Προδρόμου στον Πολύλοφο [αρ. κατ. 34] στις 5 Ιανουαρίου, σε μήνες δηλαδή που δεν αναφέρονται συνήθως ως χρόνοι αποπεράτωσης εργασιών ιστόρησης, που συνήθως αρχίζουν την άνοιξη και ολοκληρώνονται το φθινόπωρο (βλ. ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 45).

<sup>256</sup> Για το ναό του Αγίου Νικολάου στη Ζίτσα βλ. ΚΟΣΜΑΣ 2010, σ. 280-281.

Γεωργίου<sup>257</sup>. Η εικόνα φέρει τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της τέχνης των γραμμοστινών αδελφών και παρουσιάζει μεγάλες ομοιότητες με τη μεταγενέστερη εικόνα με το ίδιο θέμα από το ναό της Κοίμησης στο Δελβινάκι, που αποδίδουμε στο ζωγράφο Γεώργιο [εικ. 230-232].

Το 1671 οι Δημήτριος (II) και Γεώργιος υπογράφουν την ιστόρηση του νάρθηκα της μονής Προφήτη Ηλία Στεγόπολης Λιούντζης [αρ. κατ. 32], κινούνται δηλαδή ακόμα στην ευρύτερη περιοχή του Αργυροκάστρου, πέντε χρόνια μετά το καθολικό της μονής Μεταμόρφωσης στη Μίγκουλη. Ο κυρίως ναός έχει ιστορηθεί από το ζωγράφο Κωνσταντίνο από το Λινοτόπι και το μαθητή του Νικόλαο (V) το 1653 [αρ. κατ. 25], μια ακόμα απόδειξη ότι οι γραμμοστινοί καλλιτέχνες του τρίτου τετάρτου του 17<sup>ου</sup> αιώνα ακολουθούν τους δρόμους των εργαστηρίων του Λινοτοπίου των μέσων του αιώνα. Η ζωγραφική του νάρθηκα είναι ένα εξαιρετικό δείγμα της τέχνης των δύο γραμμοστινών αδελφών, άρτιο τεχνικά, αλλά και με εικονογραφική ενάργεια. Παρότι το έργο είναι μικρών διαστάσεων και μάλιστα εξαιρετικά σκοτεινό, δεν παραλείπονται οι ανάγλυφοι φωτοστέφανοι των μορφών και τα καλοδουλεμένα διακοσμητικά μοτίβα. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν δύο μεγάλες παραστάσεις ανθοδοχείων με κόκκινα γαρύφαλλα, που δεν τοποθετούνται σε παραπληρωματικές επιφάνειες, αλλά σε νευραλγικά σημεία της διακόσμησης πάνω από τις εισόδους του νάρθηκα [εικ. 211-212]. Από το ένα μάλιστα ανθοδοχείο ανάμεσα στα λουλούδια ξεπροβάλλει και ένας σταυρός· οι διακοσμητικές αυτές παραστάσεις, λοιπόν, λαμβάνουν συμβολικό περιεχόμενο και λειτουργικό ρόλο στο εικονογραφικό πρόγραμμα. Πρόκειται ουσιαστικά για το προανάκρουσμα των διακοσμητικών τάσεων που θα επικρατήσουν στην κοσμική και εκκλησιαστική ζωγραφική το 18<sup>ο</sup> και στις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα<sup>258</sup>. Οι δύο ζωγράφοι εργάζονται πλέον ως ισότιμοι τεχνίτες, μοιράζοντας τις διάφορες παραστάσεις του χώρου. Ο Γεώργιος αναλαμβάνει να ιστορήσει τις εικονιστικές παραστάσεις και όχι τόσο τις μεμονωμένες μορφές, γιατί παρά την καλλιτεχνική του ωρίμανση, υπολείπεται ακόμα του Δημητρίου (II) σε ποιότητα.

Ένα χρόνο αργότερα η δράση των δύο ζωγράφων μεταφέρεται στην Ήπειρο. Το 1672 υπογράφουν την ιστόρηση του ναού του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στον Πολύλοφο Γραμμενοχωρίων [αρ. κατ. 34]. Για μια ακόμη φορά καλούνται να δουλέψουν σε ένα μνημείο, όπου έχουν ήδη εργαστεί λινοτοπίτες ζωγράφοι, αφού στις αρχές του αιώνα ο ναός

<sup>257</sup> Η επιγραφή της εικόνας έχει ως εξής: «+ Δούλος Θε(ε)ού / Γεωργίου :-/ 1667 / Χείρ Γεωργίου :-» Την επιγραφή δημοσιεύει ο Θ. Κοσμάς (ΚΟΣΜΑΣ 2010, σ. 296, εικ. 15).

<sup>258</sup> ΓΑΡΙΔΗΣ 1996, σ. 9-16.

είχε διακοσμηθεί πιθανότατα στο ακέραιο από το εργαστήριο του Μιχαήλ από το Λινοτόπι. Οι γραμμοστινοί αδελφοί καλούνται το 1672 να ιστορήσουν εκ νέου το ναό. Ακολουθούν την αρχική διάταξη του προγράμματος, αλλά και αφήνουν ανέπαφες ορισμένες από τις παλαιότερες παραστάσεις του ναού, που διατηρούνταν ακόμη σε καλή κατάσταση. Η ζωγραφική τους στο συγκεκριμένο μνημείο αποτελεί απλή αναδιατύπωση των χαρακτηριστικών γνωρισμάτων του εργαστηρίου.

Το 1673 συνεργάζονται για δεύτερη φορά με το ζωγράφο Ιωάννη Σκούταρη στο καθολικό της Μονής Σπηλαιώτισσας [αρ. κατ. 35], όμως αυτή τη φορά υπερέχει η πολυδιακοσμημένη ζωγραφική των αδελφών Δημητρίου (II) και Γεωργίου έναντι του λιτού τεχνοτροπικού ύφους του Ιωάννη. Η συνεργασία με τον Ιωάννη, όμως, φαίνεται να τροποποιεί τη χρωματική γκάμα των δύο αδελφών. Τα χρώματά τους είναι λιγότερα σε αριθμό, αλλά μεγαλύτερης έντασης με έμφαση στις αντιθέσεις του κόκκινου με το μωβ, το καστανό και το βαθυγάλαζο. Το τέμπλο του καθολικού αποτελεί μέρος της ίδιας χορηγίας και φαίνεται να έχει εκτελεστεί από το ζωγράφο Γεώργιο, όπως υποδεικνύει η τεχνοτροπία των μορφών, αλλά και η χαρακτηριστική γραμματοσειρά του ζωγράφου στο ανοιχτό ευαγγέλιο του Χριστού και στην αφιερωματική επιγραφή [εικ. 224-226].

Μόλις τρία χρόνια αργότερα στην ίδια περίπου περιοχή εντοπίζεται ένα τέμπλο πανομοιότυπο με αυτό της μονής Σπηλαιώτισσας, που έχει χωρίς αμφιβολία εκτελεστεί από τους ίδιους καλλιτέχνες. Πρόκειται για το τέμπλο του καθολικού της μικρής μονής των Αγίων Αποστόλων κοντά στην Κλειδωνιά Ιωαννίνων<sup>259</sup>, που είναι χρονολογημένο με επιγραφή το έτος 1676 [εικ. 227-229]. Η αδημοσίευτη επιγραφή του τέμπλου βρίσκεται δεξιά της μορφής της Παναγίας και έχει ως εξής: + Δέησις / τοῦ δούλου Θεοῦ / Ιωάννης :~ / 1676 . Η χρονολογία επαναλαμβάνεται και στα αριστερά της μορφής του Προδρόμου. Το τέμπλο φέρει τον ίδιο ξυλόγλυπτο διάκοσμο με αυτόν της μονής Σπηλαιώτισσας, ενώ η τεχνοτροπία και τα γράμματα των επιγραφών υπαγορεύουν ότι έχει κατασκευαστεί από τους γραμμοστινούς αδελφούς Δημήτριο (II) και Γεώργιο. Παρόμοια χαρακτηριστικά παρουσιάζει και το τέμπλο της μονής Αγίων Αναργύρων Κλειδωνιάς [εικ. 171], το οποίο κατά πάσα πιθανότητα έχει κατασκευαστεί από το ίδιο εργαστήριο ή από το εργαστήριο του Ιωάννη Σκούταρη, η κακή

---

<sup>259</sup> Το καθολικό της μονής έφερε λιθανάγλυφη επιγραφή του έτους 1662 σύμφωνα με το Χ. Σούλη (ΣΟΥΛΗΣ 1934, σ. 91). Οι τοιχογραφίες του καθολικού είναι του πρώτου μισού του 18<sup>ου</sup> αιώνα (ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ 1975, σ. 39-43). Ο ίδιος συγγραφέας αγνοεί την επιγραφή του τέμπλου και το χρονολογεί στο α' μισό του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Στις φωτογραφίες που παραθέτει (ό.π. εικ. 73-74) διακρίνονται στο τέμπλο πέντε δεσποτικές εικόνες και τα βημόθυρα, τα οποία φαίνεται ότι έχουν φιλοτεχνηθεί από το ίδιο εργαστήριο, αλλά απουσιάζουν σήμερα από το ναό.

κατάσταση διατήρησης της ζωγραφικής του όμως δεν επιτρέπει την απόδοση σε ένα από τα δύο εργαστήρια με ασφάλεια. Στο ίδιο εργαστήριο ανήκει κατά πάσα πιθανότητα και η εικόνα ένθρονου ιεράρχη από το ναό του Αγίου Αθανασίου στην Κλειδωνιά<sup>260</sup>. Στη συγκεκριμένη απόδοση οδηγούμαστε εκτός από την ομοιότητα των τεχνοτροπικών χαρακτηριστικών και από τη χρονολογία 1676 της επιγραφής στο κάτω μέρος της εικόνας, έτος κατά το οποίο κατασκευάζουν οι γραμμοστινοί αδελφοί το τέμπλο της μονής των Αγίων Αποστόλων στον ίδιο οικισμό.

Το τελευταίο αποδιδόμενο έργο του συγκεκριμένου εργαστηρίου είναι μια μεγάλη φορητή εικόνα του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου, άγνωστης προέλευσης, η οποία φυλάσσεται σήμερα στο ναό της Κοίμησης στο Δελβινάκι Ιωαννίνων<sup>261</sup> [εικ. 230-232]. Η εικόνα είναι χρονολογημένη με επιγραφή το 1679<sup>262</sup> και παρά τη μεταγενέστερη επιζωγράφισή της διατηρεί ακόμα πολλά από τα χαρακτηριστικά της τέχνης των γραμμοστινών αδελφών και περισσότερο του Γεωργίου<sup>263</sup>.

Συνοψίζοντας, οι αδελφοί Δημήτριος (II) και Γεώργιος από τη Γράμμοστα είναι ζωγράφοι που εκμεταλλεύονται το καλλιτεχνικό κενό που δημιουργείται μετά την απόσυρση του εργαστηρίου του Μιχαήλ και κυρίως του Κωνσταντίνου από το Λινοτόπι. Ακολουθούν τις ίδιες διαδρομές με αυτούς και απευθύνονται στους ίδιους παραγγελιοδότες. Παρότι όμως δέχονται πολλές επιρροές από τους λινοτοπίτες ζωγράφους, η τέχνη τους διαφέρει σημαντικά, καθώς προσπαθούν να ενσωματώσουν διαφορετικές τάσεις στα έργα τους, τόσο από τη συντηρητική ζωγραφική του 15<sup>ου</sup> αιώνα, όσο και από την κρητική τέχνη. Φαίνεται να έχουν εμπεδώσει τα διδάγματα όλων των προηγούμενων ζωγράφων από τη Γράμμοστα, αλλά κυρίως του ζωγράφου Δημητρίου (I), ενώ δεν απορρίπτουν την τάση για διακοσμητικότητα, που γίνεται του συρμού από τα μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα στη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Το τεχνοτροπικό τους αποτέλεσμα καταλήγει να μοιάζει αρκετά με έργα άλλων ζωγράφων, που έχουν παρόμοιες καταβολές, όπως του ζωγράφου Ιωάννη της Ρεντίνας<sup>264</sup> και του Νικολάου (IV) από το Λινοτόπι.

---

<sup>260</sup> ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ 1975, σ. 25, εικ. 30. Η επιγραφή της εικόνας αναφέρει ως δωρήτρια τη μοναχή Δαμιανή.

<sup>261</sup> Η εικόνα είναι αδημοσίευτη.

<sup>262</sup> Η επιγραφή της εικόνας έχει ως ακολούθως: *Δεσης τοῦ δουλου τοῦ Θεου/ Στράτος· ἐπὶ ἔτους 1679*.

<sup>263</sup> Αναγνωρίζουμε το χρωστήρα του Γεωργίου στον προπλασμό του προσώπου, στη στάση και τη χειρονομία της μορφής, στον τρόπο που κρατάει το ειλητάριο, στα γράμματα του ειληταρίου, στη μορφή της επιγραφής και ειδικά στη χρονολογία με την ευθεία γραμμή πάνω από τους αραβικούς αριθμούς.

<sup>264</sup> Βλ. αυτόθι σ. 423-424.

Η τέχνη των δύο γραμμοστινών αδελφών, μολονότι άρτια τεχνικά και μεστή συμβολικών νοημάτων, δε συγκαταλέγεται ανάμεσα στα καλύτερα παραδείγματα της μεταβυζαντινής τέχνης του 17<sup>ου</sup> αιώνα και αυτό όχι μόνο διότι οι δύο ζωγράφοι έχουν πεπερασμένες τεχνικές δυνατότητες, αλλά και επειδή δε στοχεύουν στην καλλιτεχνική πρωτοπορία. Αντίθετα μάλιστα, αμέσως μόλις διαμορφώσουν το εικονογραφικό τους ρεπερτόριο και φτάσουν σε ένα επαρκές επίπεδο δεξιοτεχνίας, τυποποιούν τις δημιουργίες τους και παρέχουν ένα καλλιτεχνικό προϊόν μονότονα επαναλαμβανόμενο. Με βάση την οικονομική δυνατότητα των χορηγών τους, προσθέτουν ή παραλείπουν τα περίπλοκα διακοσμητικά μοτίβα τους και τα έκτυπα σχέδια σε γύψο, που μόνο σκοπό έχουν να αναπληρώσουν την καλλιτεχνική τους δυστοκία με μια ψευδαίσθηση πολυτέλειας. Το εργαστήριο των Δημητρίου (II) και Γεωργίου αποτελεί, ωστόσο, ένα χαρακτηριστικό δείγμα μετακινούμενου συνεργείου, που χάρη στην πολυσυλλεκτικότητα των προτύπων του μπορεί να απευθύνεται σε μια πελατεία ετερόκλητων κοινωνικών και οικονομικών καταβολών.

Ο ζωγράφος **Ευστάθιος από τη Γράμμοστα** εμφανίζεται για πρώτη φορά το 1700 στο καθολικό της μονής Ευαγγελίστριας στην Κυψέλη Άρτας μαζί με το ζωγράφο Νικόλαο από τους Καλαρρύτες<sup>265</sup> [αρ. κατ. 37]. Ο Ευστάθιος αναπαράγει το τεχνοτροπικό ύφος των γραμμοστινών εργαστηρίων του δεύτερου μισού του 17<sup>ου</sup> αιώνα και για το λόγο αυτό η ζωγραφική του μοιάζει πολύ συντηρητικότερη του καλαρρυτινού συνεργάτη του. Εικονογραφικά δεν πρωτοπορεί, αλλά εφαρμόζει ένα τυπικό και μάλλον φτωχό σε ποικιλία πρόγραμμα. Προσθέτει κι αυτός έκτυπους φωτοστεφάνους στις μορφές των αγίων, όπως οι γραμμοστινοί ζωγράφοι της αμέσως προηγούμενης γενιάς, η τέχνη του όμως διαπνέεται από το φόβο του κενού πολύ περισσότερο από τους γραμμοστινούς ομοτέχνους του. Ο Ευστάθιος γεμίζει ασφυκτικά τα οικοδομήματα του βάθους με διακοσμητικά μοτίβα και τους κάμπους των εικονιστικών παραστάσεων με πολυάριθμα σχηματοποιημένα λουλούδια. Το πολύχρωμο και φορτωμένο στίλ του Ευσταθίου δεν μπορεί, παρ' όλα αυτά, να κρύψει τη σχεδιαστική του ανικανότητα. Πρόκειται για μια τέχνη λαϊκότερη που, έχει χάσει πλέον το συμβολικό της χαρακτήρα και γίνεται περισσότερο διδακτική, απευθυνόμενη σε ένα κοινό χαμηλής μόρφωσης. Αυτό γίνεται ιδιαίτερα αισθητό στις παραστάσεις του νάρθηκα. Η μορφή του διαβόλου με τα οκτώ πρόσωπα, που επιδεικνύει τα γεννητικά του όργανα στην παράσταση της αγίας Μαρίας [εικ. 235], αλλά και η έμφαση που δίνεται στις τιμωρίες των κολασμένων

---

<sup>265</sup> ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ-ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1997, σ. 241.

στην παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας<sup>266</sup> [εικ. 234] αντανακλούν τις λαϊκές δοξασίες μιας κοινωνίας δίχως ιδιαίτερες θεολογικές αναζητήσεις. Ο διδακτικός χαρακτήρας της ζωγραφικής συμπληρώνεται από τη μακροσκελή επιγραφή, που τοποθετείται στο μπροστινό μέρος της Αγίας Τράπεζας και δίνει συμβουλές στους μοναχούς από τον τρόπο θυμιατίσματος, μέχρι το σκούπισμα και το ξεσκόνισμα του ναού<sup>267</sup>.

Η υπογραφή του Ευσταθίου εντοπίζεται για δεύτερη και τελευταία φορά στα βημόθυρα που βρίσκονται σήμερα σε δεύτερη χρήση στο ναό της Αγίας Παρασκευής στο Πισοδέρι της Φλώρινας<sup>268</sup> [εικ. 236-237]. Τα βημόθυρα, που χρονολογούνται με επιγραφή το 1730<sup>269</sup> αποτελούν δείγμα της συνεχιζόμενης δράσης των εργαστηρίων της Γράμμοστας και μέσα στο 18<sup>ο</sup> αιώνα, αλλά ταυτόχρονα αποδεικνύουν, ότι από το 1700 έως το 1730 η τέχνη του ζωγράφου Ευσταθίου δεν έχει παρουσιάσει αισθητή βελτίωση. Το αρχιτεκτονικό βάθος της παράστασης θυμίζει τη ζωγραφική της μονής Ευαγγελίστριας στην Κυψέλη, ενώ το ξυλόγλυπτο ανάγλυφο παραπέμπει στις τεχνικές των γραμμοστινών εργαστηρίων του δεύτερου μισού του 17<sup>ου</sup> αιώνα.

Ο Ευστάθιος έχει πιθανότατα μαθητεύσει δίπλα στους γραμμοστινούς αδελφούς Δημήτριο (II) και Γεώργιο. Από αυτούς φαίνεται να διδάχθηκε την τέχνη της αγιογραφίας ή ακόμη και της ξυλόγλυπτικής, ενώ η ζωγραφική του μοιάζει να αποτελεί μετεξέλιξη του καλλιτεχνικού ύφους του Γεωργίου. Ο Ευστάθιος δε θα καταφέρει να ξεπεράσει τους δασκάλους του, παρά τις αδυναμίες του, όμως, καταφέρνει να προσελκύσει ένα συγκεκριμένο παραγγελιοδοτικό κοινό, που του αναθέτει έργα για διάστημα τουλάχιστον τριάντα χρόνων.

---

<sup>266</sup> Πρβλ. σχετικά παραδείγματα των κολασμών στα GARIDIS 1985, σ. 75, 108. Μ. Βασιλάκη, Οι παραστάσεις των κολαζομένων γυναικών στις εκκλησίες της Κρήτης, *Αρχαιολογία* 21 (Νοέμβριος 1986), σ. 41-46. ΠΑΪΣΙΔΟΥ 2002α, σ. 172-181

<sup>267</sup> ΓΙΑΝΝΟΥΛΗΣ 2001, σ. 201-216.

<sup>268</sup> Α. Τσώκας, “Τα εκκλησιαστικά ξυλόγλυπτα”, στο: *Η Φλώρινα και η περιοχή της*, Φλώρινα, 2002, σ. 145-147. ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ 2003, σ. 277-278, εικ. 1033-1034.

<sup>269</sup> Η επιγραφή των βημοθύρων βρίσκεται κάτω από τον αρχάγγελο Γαβριήλ και έχει ως εξής: *Δέησις · τοῦ / δοῦλου του Θεοῦ / κυρίου κύρ Τάχου / ἐν ἔτη: 1730 / Χυρ Εὐσταθίου ἐκ Γράμμοστη :-*

## II. Ζωγράφοι από το Λινοτόπι

Η πρώτη αναφορά ζωγράφου από το Λινοτόπι εντοπίζεται εκτός των γεωγραφικών ορίων του ορεινού όγκου του Γράμμου. Σε μία από τις τρεις αφιερωματικές επιγραφές του ναού του Αγίου Δημητρίου στο μικρό οικισμό των Παλατιτίσιων Ημαθίας [αρ. κατ. 1], σημειώνεται το όνομα του «*Νικολάου ζωγράφου εκ τόπου Λινοτόπι*». Ο ναός οικοδομήθηκε το έτος 1569 και ιστορήθηκε την άνοιξη του 1570 από το εργαστήριο του **Νικολάου (Ι) από το Λινοτόπι**. Η έρευνα έχει θεωρήσει ότι ο Νικόλαος έχει ιστορήσει μόνο το Ιερό του ναού<sup>270</sup>, είναι όμως εμφανές, ότι ο ίδιος ζωγράφος έχει εργαστεί στο Ιερό, στο κεντρικό και το βόρειο κλίτος του ναού, αλλά και στην εξωτερική επιφάνεια του ανατολικού τοίχου, πάνω από την αψίδα του Ιερού. Ο ζωγράφος του νοτίου κλίτους του ναού, ο οποίος εργάζεται σε διαφορετική τεχνοτροπία από αυτή του Νικολάου (Ι), δεν ακολουθεί τα σύγχρονα καλλιτεχνικά ρεύματα της Βέροιας<sup>271</sup> και κατά πάσα πιθανότητα κατάγεται και αυτός από το Λινοτόπι. Το ίδιο εργαστήριο έχει κατασκευάσει επίσης το τέμπλο του ναού και τις φορητές εικόνες του, έργα πιθανότατα σύγχρονα με την ιστόρηση του ναού<sup>272</sup>.

Το έργο του Νικολάου (Ι) στα Παλατίτσια είναι εικονογραφικά μεστό και τεχνικά άρτιο. Οι σκηνές που έχουν εκτελεστεί από τον ίδιο είναι άκρως επιμελημένες, με έμφαση στα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά των μορφών, στις διακοσμητικές λεπτομέρειες των ενδυμάτων και των αρχιτεκτονημάτων του σκηνικού βάθους, αλλά και στη χρωματική ισορροπία των συνθέσεων. Τα γραπτά κοσμήματα των τοιχογραφιών [εικ. 258, 262, 264-265] και η διαμόρφωση του ξυλόγλυπτου τέμπλου [εικ. 263] δείχνουν ότι ο Νικόλαος (Ι) είναι ενήμερος των καλλιτεχνικών εξελίξεων του συγχρονικού του περιβάλλοντος<sup>273</sup>, όμως επιλέγει ενσυνείδητα να περιοριστεί σε ένα ευρύ αλλά μάλλον συντηρητικό ρεπερτόριο γεωμετρικών σχημάτων. Οι υπόλοιποι ζωγράφοι του εργαστηρίου είναι λιγότερο ικανοί από το Νικόλαο (Ι), χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι έργο τους να παρουσιάζει μικρότερο

---

<sup>270</sup> Παρόλο που η Α. Τούρτα έχει ήδη αποδείξει ότι ο ζωγράφος Νικόλαος (Ι) δεν περιορίζεται στην ιστόρηση του Ιερού, αλλά ιστορεί και άλλες παραστάσεις μέσα στο ναό (ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 188-189. ΤΟΥΡΤΑ 2001, σ. 350), νεότερες έρευνες (ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ 1994, σ. 283, ΠΟΛΑΤΙΔΟΥ 2010, σ. 157) επαναλαμβάνουν άκριτα την άποψη του Μ. Χατζηδάκη, ότι ο Νικόλαος (Ι) έχει ιστορήσει μόνο το Ιερό του ναού (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1987, σ. 89).

<sup>271</sup> ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ 1987, σ. 633. ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ 1994, σ. 283-286.

<sup>272</sup> Η βιβλιογραφία για τις δεσποτικές εικόνες του τέμπλου και τα βημόθυρα του ναού, που σήμερα έχουν μεταφερθεί στο Βυζαντινό Μουσείο της Βέροιας, είναι μικρή και μάλλον αποσπασματική (ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ 1987, σ. 631-633. ΤΟΥΡΤΑ 2001, σ. 349-352). Το ίδιο το τέμπλο και οι εικόνες του θριγκού του είναι μέχρι σήμερα αδημοσίευτες.

<sup>273</sup> Για τα ανθοφυτικά κοσμήματα που εμφανίζονται από τα μέσα περίπου του 16<sup>ου</sup> αιώνα στη μεταβυζαντινή ζωγραφική βλ. ΣΕΜΟΓΛΟΥ 2001, σ. 291-296. ΜΕΡΑΝΤΖΑΣ 2007, σ. 120-141.

ενδιαφέρον. Ο δεύτερος ζωγράφος<sup>274</sup>, που βοηθάει το Νικόλαο (Ι) στην ολοκλήρωση του βόρειου και του κεντρικού κλίτους [εικ. 247-251], είναι ξεκάθαρα βοηθός του, καθώς αναπαράγει επακριβώς την τεχνοτροπία του και κινείται στην ίδια χρωματική κλίμακα, αλλά φαίνεται και αυτός επηρεασμένος από τα ίδια εικονογραφικά πρότυπα. Ο ζωγράφος του νοτίου κλίτους<sup>275</sup> φαίνεται να κατάγεται και αυτός από την περιοχή του Γράμμου, όπως αποδεικνύεται από την ύπαρξη έργων με παρόμοιο στιλ στον γειτονικό του Λινοτοπίου οικισμό της Μπομποστίτσα<sup>276</sup>, αλλά δεν έχει μαθητεύσει δίπλα στο Νικόλαο (Ι) και κατά συνέπεια ακολουθεί ένα διαφορετικό τεχνοτροπικό ύφος, λιγότερο επιμελημένο, με έμφαση στη αφηγηματικότητα των σκηνών και με ολοφάνερές διαφορές στις χρωματικές επιλογές [εικ. 254-256].

Αναφορικά λοιπόν με τους ζωγράφους του ναού καταλήγουμε ότι επικεφαλής της συγκεκριμένης συντροφιάς είναι δίχως αμφιβολία ο Νικόλαος (Ι) από το Λινοτόπι, ο οποίος υπογράφει το έργο στην επιγραφή του Ιερού. Ένας δεύτερος ζωγράφος φαίνεται να ολοκληρώνει τις επιφάνειες που έχουν σχεδιαστεί από το Νικόλαο (Ι) στο βόρειο κλίτος. Από τον τρόπο συνεργασίας τους και τα κοινά τεχνοτροπικά τους χαρακτηριστικά υποθέτουμε ότι πρόκειται για μαθητή και μόνιμο συνεργάτη του. Στην ιστόρηση του ναού ο Νικόλαος (Ι) συνεργάζεται και με έναν τρίτο πιθανότατα λινοτοπίτη ζωγράφο, που όμως δεν ήταν ενταγμένος μόνιμα στο εργαστήριό του, αλλά είχε μέχρι τότε δράση περιορισμένης εμβέλειας στην περιοχή του Γράμμου. Η παρουσία ενός τρίτου ζωγράφου κρίθηκε επιβεβλημένη λόγω του μεγάλου μεγέθους του ναού και του μικρού χρονικού περιθωρίου λίγων μόνο μηνών, που φαίνεται ότι δόθηκε στους ζωγράφους για να εκτελέσουν το έργο.

Είναι φανερό ότι για την εικονογραφία του μνημείου οι ζωγράφοι έχουν αγνοήσει πλήρως τις καλλιτεχνικές εξελίξεις των μέσων του 16<sup>ου</sup> αιώνα και αναπαράγουν αυτούσιες

---

<sup>274</sup> Το συγκεκριμένο ζωγράφο έχει ονομάσει *Ανώνυμο Δ'* ο Θ. Παπαζώτος και του αποδίδει μέρος της ιστόρησης του κυρίως ναού του Αγίου Δημητρίου, την εικόνα του αγίου Γεωργίου και τα βημόθυρα από τον ίδιο ναό, καθώς και τις εικόνες από το ναό του Αγίου Νικολάου του μοναχού Ανθίμου στη Βέροια (ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ 1987, σ. 631-633. ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ 1994, σ. 286-287). Τις συμβατικές ονομασίες του Θ. Παπαζώτου επαναλαμβάνουν στη συνέχεια οι περισσότεροι μελετητές της μεταβυζαντινής ζωγραφικής της Βέροιας, χωρίς να προσδιορίζουν τον τόπο καταγωγής των ζωγράφων (βλ. ενδεικτικά ΤΟΥΡΤΑ 2001, σ. 349. ΤΣΙΛΙΠΑΚΟΥ 2002, σ. 47-60. ΤΣΙΛΙΠΑΚΟΥ 2004β, σ. 352-356).

<sup>275</sup> Το ζωγράφο του νοτίου κλίτους έχει ονομάσει ο Θ. Παπαζώτος *Ανώνυμο Ε'*, θεωρεί ότι εργάζεται ταυτόχρονα με το ζωγράφο Ανώνυμο Δ', δηλαδή με το βοηθό του Νικολάου (Ι) από το Λινοτόπι στο βόρειο κλίτος, και θεωρεί το ύφος της ζωγραφικής του ξένο προς τα καλλιτεχνικά ρεύματα της Βέροιας (ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ 1987, σ. 631. ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ 1994, σ. 283).

<sup>276</sup> Το καλλιτεχνικό ύφος του ζωγράφου του νοτίου κλίτους εντοπίζεται στη δεύτερη ζωγραφική φάση του ναού του Αγίου Δημητρίου στη Μπομποστίτσα Κορυτσάς και περισσότερο στη μεταβυζαντινή φάση του ναού του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στον ίδιο οικισμό. Τα μνημεία είναι αδημοσίευστα και η σύγκριση βασίζεται σε προσωπικές παρατηρήσεις. Για την επιγραφή του ναού του Αγίου Δημητρίου, από την οποία όμως δεν προκύπτει το έτος ιστόρησής του βλ. ΚΑΡΑΚΙΤΣΙΟΣ 2010, σ. 397.



συνθέσεις των μνημείων του 15<sup>ου</sup> αιώνα αλλά και παλαιότερα παλαιολόγια πρότυπα. Η εικονογραφία παραμένει πιστή στην παράδοση, εξοβελίζοντας επιρροές από την ιταλική ζωγραφική που είχαν ήδη προταθεί στο καλλιτεχνικό περιβάλλον της Καστοριάς στα μέσα του 16<sup>ου</sup> αιώνα<sup>277</sup> και οπωσδήποτε θα μπορούσαν να έχουν επηρεάσει και τα πρώτα εργαστήρια από το Λινοτόπι. Ανάλογες αποστάσεις φαίνεται να κρατά ο ζωγράφος Νικόλαος (Ι) και από τις καινοτόμες προτάσεις της κρητικής ζωγραφικής, αλλά και της λεγόμενης σχολής της βορειοδυτικής Ελλάδας, που εισβάλλουν δυναμικά στη ζωγραφική της Καστοριάς ήδη από το 16<sup>ο</sup> αιώνα<sup>278</sup>. Από την εικονογραφική και τεχνοτροπική ανάλυση των παραστάσεων του Νικολάου (Ι) είναι πρόδηλο ότι στην τέχνη του συγκεφαλαιώνονται τα επιτεύγματα του ζωγράφου Ιωάννη, γιου του Θεοδώρου από τη Γράμμοστα. Δεν αποκλείεται ο Νικόλαος (Ι) να έχει μαθητεύσει πλάι στο γραμμοστινό καλλιτέχνη και να έχει κληρονομήσει ανθίβολα και τον πελατειακό του κύκλο. Σε κάθε περίπτωση, όμως, η τέχνη του Νικολάου (Ι), όπως και του Ιωάννη από τη Γράμμοστα, απευθύνεται σε ανώτερους εκκλησιαστικούς και αριστοκρατικούς κύκλους της Αρχιεπισκοπής Αχρίδας και όχι σε μια αγροτική πελατεία χαμηλών απαιτήσεων.

Παρ' όλα αυτά η πλημμελής έως σήμερα μελέτη της ζωγραφικής του μνημείου έχει οδηγήσει τους περισσότερους μελετητές να εξαγάγουν λανθασμένα συμπεράσματα για τη ζωγραφική του Νικολάου (Ι). Ο Μ. Γαρίδης κάνει λόγο για μια «ζωγραφική με κοινοτοπίες που ανάγονται στα Κρητικά και Παλαιολόγια έργα» και για «τοιχογραφίες λαϊκού χαρακτήρα, που προορίζονταν για την αγροτική πελατεία»<sup>279</sup>. Ο Α. Ευγγόπουλος έχει ήδη θεωρήσει τη ζωγραφική του Νικολάου (Ι) ως την απαρχή της μεταβυζαντινής ζωγραφικής με «μορφή λαϊκή»<sup>280</sup> και ο Μ. Χατζηδάκης θεωρεί ότι η ζωγραφική του έχει επηρεαστεί από «έργα του κύκλου του Φράγγου Κατελάνου»<sup>281</sup>. Επιρροές από την τέχνη του Κατελάνου διακρίνουν και νεότεροι μελετητές στο έργο του Νικολάου (Ι) στα Παλατίτσια χωρίς όμως να υπάρχει στην πραγματικότητα εμφανής τεχνοτροπική ή εικονογραφική συνάφεια μεταξύ των έργων των δύο ζωγράφων<sup>282</sup>.

---

<sup>277</sup> ΓΟΥΝΑΡΗΣ 1978, σ. 80-85, 162. ΓΟΥΝΑΡΗΣ 1981, σ. 70-71. ΓΑΡΙΔΗΣ 2007, σ. 261-289. SEMOΓΛΟΥ 1999, σ. 130-131.

<sup>278</sup> ΓΑΡΙΔΗΣ 2007, σ. 295-303. ΠΑΪΣΙΔΟΥ 2002α, σ. 273-275.

<sup>279</sup> ΓΑΡΙΔΗΣ 2007, σ. 308.

<sup>280</sup> ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ 1957, σ. 312.

<sup>281</sup> ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1974α, σ. 426. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1987, σ. 89.

<sup>282</sup> ΒΙΤΑΛΙΩΤΗΣ 2006, σ. 228. Ο Θ. Παπαζώτος σημειώνει εύστοχα ότι όχι μόνο η ζωγραφική του Νικολάου (Ι) στα Παλατίτσια, αλλά και γενικότερα η ζωγραφική της ευρύτερης περιοχής της Βέροιας στα τέλη του 16<sup>ου</sup> αιώνα δεν φαίνεται να επηρεάζεται από τα έργα του Φράγγου Κατελάνου (ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ 1981, σ. 103-104).

Σε σωστότερη κατεύθυνση κινείται η Α. Τούρτα η οποία συνδέει την τεχνοτροπία του Νικολάου (Ι) με τις αντικλασικές τάσεις του 15<sup>ου</sup> αιώνα και τις εικονογραφικές του επιλογές με τη ζωγραφική της Αρχιεπισκοπής της Αχρίδας και του Πατριαρχείου που Ρεέ<sup>283</sup>. Πράγματι, οι σκηνές από τον κύκλο του Δωδεκαόρτου, των Θαυμάτων και των Παθών και ιδιαίτερα παραστάσεις όπως ο Διαμοιρασμός του άρραφου χιτώνα του Χριστού [εικ. 247], η Άρνηση του Πέτρου και η μνημειακή Κοίμηση της Θεοτόκου στο δυτικό τοίχο [εικ. 251], θυμίζουν παραστάσεις του ζωγράφου Ιωάννη Θεοδώρου από τη Γράμμοστα στο καθολικό της μονής του Αγίου Νικολάου στην Toplica [εικ. 40-41] και παραπέμπουν απευθείας στο καλλιτεχνικό περιβάλλον της Αρχιεπισκοπής Αχρίδας των μέσων του 16<sup>ου</sup> αιώνα<sup>284</sup>, στην παλαιότερη ζωγραφική της Καστοριάς και της Αχρίδας του 15<sup>ου</sup> αιώνα<sup>285</sup> και στην αντικλασική τεχνοτροπία με αρχαϊκές αναφορές του τέλους του 15<sup>ου</sup> αιώνα και των αρχών του 16<sup>ου</sup> στο βαλκανικό χώρο<sup>286</sup>.

Η ζωγραφική των Παλατιτίσιων αποτυπώνει το συντηρητισμό των παραγγελιοδοτών του έργου, που απαιτούν ελάχιστη ανανέωση στις τεχνοτροπικές φόρμες και τα εικονογραφικά πρότυπα και εμμένουν στη βυζαντινή παράδοση. Η συντηρητική αυτή τάση φαίνεται ότι επικρατεί ολοκληρωτικά στους καλλιτεχνικούς κύκλους της Βέροιας από το δεύτερο μισό του 16<sup>ου</sup> αιώνα έως και τα τέλη του 17<sup>ου</sup> αιώνα<sup>287</sup>, κάτι που μοιάζει παράδοξο, εάν συνυπολογιστεί ότι ο μητροπολίτης Βεροίας Νεόφυτος ήταν αυτός που χορήγησε το έργο του Θεοφάνη Στρελίτζα Μπαθά στη Μονή Μεγίστης Λαύρας<sup>288</sup>. Είναι φανερό ότι στις αστικές περιοχές της Μακεδονίας, αλλά και εν προκειμένω στη Βέροια, δεν υπήρξε μεγάλη διείσδυση του καινοτόμου πνεύματος του Θεοφάνη και οι δωρητές προτιμούσαν να παραγγέλλουν έργα που θα έμοιαζαν με τα αντίστοιχα βυζαντινά, με τα οποία έρχονταν σε επαφή στην καθημερινότητα των πόλεών τους.

Η υπογραφή του Νικολάου (Ι) από το Λινοτόπι δεν έχει εντοπιστεί μέχρι σήμερα σε κανένα άλλο έργο εκτός από αυτό των Παλατιτίσιων, γεγονός που δε μπορεί να ερμηνευθεί εύκολα, καθώς η ζωγραφική του ναού προδίδει ένα ζωγράφο ιδιαίτερα έμπειρο, με ώριμη

<sup>283</sup> ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 184-187.

<sup>284</sup> ΣΡΑΗΙΥ 2010a, σ. 331-349. ΣΡΑΗΙΥ 2010b, σ. 46-67.

<sup>285</sup> ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ 1997, σ. 117-122.

<sup>286</sup> ΓΑΡΙΔΗΣ 2007, σ. 78-177. GEORGITSOYANNI 1993, σ. 365-462

<sup>287</sup> ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ 1981, σ. 93-106. ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ 1987, σ. 629-640. ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ 1994, σ. 280-294. ΤΣΙΛΙΠΑΚΟΥ 2004β, σ. 348-363.

<sup>288</sup> Για την επιγραφή του καθολικού βλ. CHATZIDAKIS 1970, σ. 344-345 και ΤΟΥΤΟΣ-ΦΟΥΣΤΕΡΗΣ 2010, σ. 65, 72, όπου βρίσκεται συγκεντρωμένη η παλαιότερη βιβλιογραφία. Για το μητροπολίτη Βεροίας Νεόφυτο βλ. ΧΙΟΝΙΔΗΣ 1961, σ. 26. ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ 1994, σ. 61.

τεχνοτροπία<sup>289</sup>. Η καλλιτεχνική αρτιότητα του συγκεκριμένου έργου προϋποθέτει, ότι ο ζωγράφος Νικόλαος (I) είχε εργαστεί και σε άλλα έργα διαμορφώνοντας το προσωπικό του ύφος, που παρουσιάζεται ήδη διαμορφωμένο στο ναό των Παλατιτίσιων. Ο ζωγράφος Νικόλαος (I), σε αντίθεση με τους μεταγενέστερους Λινοτοπίτες ζωγράφους του 17<sup>ου</sup> αιώνα δε φαίνεται να αναζητεί παραγγελιοδότες στη Μακεδονία και την Ήπειρο, όπως θα ήταν άλλωστε αναμενόμενο, δεδομένης της καταγωγής του. Για το λόγο αυτό απουσιάζουν έργα του από την πόλη της Καστοριάς, όπου συνήθως ξεκινούν την καριέρα τους ή στήνουν το εργαστήριο τους πολλοί ζωγράφοι από το Γράμμο.

Πρέπει να υποθέσουμε ότι στα έτη αμέσως μετά το 1557, μετά την αναβίωση δηλαδή του σερβικού Πατριαρχείου του Ρεέ, υπήρξε μια άμεση ανάγκη για χέρια ζωγράφων στην περιοχή δικαιοδοσίας του σερβικού Πατριαρχείου, που δε θα μπορούσε να καλυφθεί με τα τοπικά εργαστήρια<sup>290</sup>. Θα ήταν λογικό για τα μεγάλα έργα τουλάχιστον, που έγιναν με πατριαρχική χορηγία, να χρησιμοποιήθηκαν έμπειροι ζωγράφοι από την περιοχή της αρχιεπισκοπής Αχρίδας. Ο Νικόλαος (I) από το Λινοτόπι πρέπει να ήταν από τους ζωγράφους που συνδέονταν με τον κύκλο του αρχιεπισκόπου Αχρίδας μέσω του συντοπίτη του και πιθανότατα δασκάλου του Ιωάννη από τη Γράμμοστα και κατά συνέπεια από αυτούς που στελέχωσαν την ικανή ομάδα ζωγράφων, που κυριάρχησαν στη ζωγραφική της πρώτης δεκαετίας μετά την ανασύσταση του σερβικού Πατριαρχείου.

Η ζωγραφική του ίδιου του πατριαρχικού συγκροτήματος των ετών 1561/1565<sup>291</sup> φέρει τόσα κοινά με τη ζωγραφική του Νικολάου (I) από το Λινοτόπι, ώστε δε μπορεί να αποκλειστεί η συμμετοχή του ζωγράφου στις συγκεκριμένες εργασίες ιστορήσης, αλλά και σε μικρότερα έργα, όπως στο ναό των Αγίων Αποστόλων (σήμερα Αγία Παρασκευή) στο Μυσηνικό του Πρίζρεν του Κοσσυφοπεδίου έργο του 1563/64<sup>292</sup>. Ακόμα μεγαλύτερες εικονογραφικές και τεχνοτροπικές συνάψεις με το έργο του Νικολάου (I) στα Παλατίτσια παρουσιάζει ο ναός του Αγίου Νικολάου (σήμερα Αγίου Αθανασίου) στο Šišeno των Σκοπίων, που ιστορήθηκε το 1565<sup>293</sup>. Είναι πολύ πιθανό επίσης ο ζωγράφος Νικόλαος (I) από το Λινοτόπι να έχει εργαστεί στην ανακαίνιση του ανατολικού τμήματος του καθολικού της

<sup>289</sup> ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΤΣΙΟΥΜΗ 1982, σ. 95.

<sup>290</sup> ΡΕΤΚΟΝΙĆ 1965, σ. 217-219.

<sup>291</sup> Ο.π., σ. 119-126. ΓΑΡΙΔΗΣ σ. 428.

<sup>292</sup> ΓΑΡΙΔΗΣ 2007, σ. 433 και σημ. 1832, όπου παρατίθεται η παλαιότερη βιβλιογραφία για το μνημείο. Ήδη ο Κ. Γιακουμής έχει επισημάνει τη σχέση της ζωγραφικής του μνημείου με τη ζωγραφική των Παλατιτίσιων (ΓΙΑΚΟΥΜΙΣ 2002, σ. 282, σημ. 140).

<sup>293</sup> ΡΕΤΚΟΝΙĆ 1965, σ. 142, 164. ΓΑΡΙΔΗΣ 2007, σ. 440-441. Η V. Popovska-Korobar θεωρεί ότι ο ανώνυμος ζωγράφος στο ναό του Šišeno μιμείται το τεχνοτροπικό ύφος του Ιωάννη, γιου του Θεοδώρου, από τη Γράμμοστα, στο εργαστήριο του οποίου θα ήταν πιθανό να είχε μαθητεύσει. (MONUMENTS 2008, σ. 28-31).

μονής του Trescaves, που πραγματοποιήθηκε το έτος 1570<sup>294</sup>, όπως καταδεικνύει η πληθώρα των τεχνοτροπικών και εικονογραφικών ομοιοτήτων, αλλά και η χρήση κοινών ανθιδόλων με τις παραστάσεις του ναού των Παλατιτίων [εικ. 261].

Μετά το έργο του Νικολάου (Ι) από το Λινοτόπι στο ναό του Αγίου Δημητρίου Παλατιτίων, η περιοχή της μητρόπολης Βέροιας δεν προτιμήθηκε από τις επόμενες γενιές λινοτοπιτών αγιογράφων. Συγκεκριμένες επιλογές του εικονογραφικού προγράμματος στο ναό των Παλατιτίων, όπως η τοποθέτηση του αγίου Κλήμεντα Αχρίδας, του αγίου Αχιλλείου, αλλά και του νεομάρτυρα Γεωργίου από το Κράτοβο<sup>295</sup> υποδεικνύουν ότι το πέρασμα του ζωγράφου Νικολάου από τη συγκεκριμένη περιοχή δεν ήταν διόλου τυχαίο, αλλά αποτέλεσε μια στοχευμένη παρέμβαση της Αρχιεπισκοπής Αχρίδας στα εκκλησιαστικά πράγματα του τόπου. Η τοποθέτηση του τοπικού αγίου Αντωνίου Βεροίας και του αγίου Νικολάου του Νέου του εν Βουναίνη<sup>296</sup> δείχνει ότι η οργάνωση του εικονογραφικού προγράμματος δεν έγινε με πρωτοβουλία του ζωγράφου, αλλά με την παρέμβαση των τοπικών εκκλησιαστικών παραγόντων και πιθανότατα του ιερέα Γεωργίου, ο οποίος χρηματοδότησε το έργο.

Μέσα από το συγκερασμό εικονογραφικών στοιχείων από τη ζωγραφική παράδοση της Αρχιεπισκοπής Αχρίδας με τις ιδιαιτερότητες του τοπικού αγιολογίου διαφαίνεται η τελική υπεροχή της Αρχιεπισκοπής Αχρίδας στη διαμάχη της με το Οικουμενικό Πατριαρχείο για τη διεκδίκηση της Μητρόπολης Βέροιας. Από τις σωζόμενες πηγές προκύπτει, ότι ο αρχιεπίσκοπος Αχρίδας Πρόχορος διεκδίκησε την υπαγωγή της περιοχής της Βέροιας υπό την εποπτεία του, κάτι που αντικρούστηκε από τον Οικουμενικό Πατριάρχη Ιερεμία Β΄ (π. 1530-1595), ο οποίος προσπάθησε να αποδείξει την ιστορική σχέση του Οικουμενικού Πατριαρχείου και της Μητρόπολης Βέροιας<sup>297</sup>. Για κάποιο χρονικό διάστημα, ωστόσο, πρέπει να θεωρηθεί βέβαιη η ένταξη της Μητρόπολης Βέροιας στη δικαιοδοσία της Αρχιεπισκοπής Αχρίδας, όπως αποδεικνύεται από έγγραφο του 1538 της Αρχιεπισκοπής, το οποίο συνυπογράφει ο μητροπολίτης Βέροιας Νεόφυτος<sup>298</sup>. Η ίδια η επιλογή του ζωγράφου Νικολάου (Ι) από το Λινοτόπι, ενός ζωγράφου φανερά συνδεδεμένου με το καλλιτεχνικό

<sup>294</sup> MONUMENTS 2008, σ. 134-139. Η ζωγραφική της συγκεκριμένης φάσης του καθολικού είναι αδημοσίευτη.

<sup>295</sup> ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 186-187.

<sup>296</sup> ΧΙΟΝΙΔΗΣ 1961, σ. 37-38. ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 187, σημ. 1571, 1573.

<sup>297</sup> Ο πατριάρχης Ιερεμίας Β΄ προσπάθησε να αποδείξει την υπαγωγή της Μητρόπολης Βεροίας στο Οικουμενικό Πατριαρχείο ήδη από το 14<sup>ο</sup> αιώνα, λέγοντας ότι “*άν είναι και έχει τινάς ένα πράγμα: και τό όρίζει έκατόν χρόνους: πλέον δέν ίπορεί τινάς, νά τό έπάρη από τό χέρη του [sic]*” (ΧΙΟΝΙΔΗΣ 1961, σ. 28-29).

<sup>298</sup> PÉCHAYRE 1936, τ. II, σ. 302. ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 187, σημ. 1570.

περιβάλλον της Αρχιεπισκοπής Αχρίδας, από εκκλησιαστικούς παράγοντες της Μητρόπολης Βέροιας αντανακλά την πρόσκαιρη έστω εκκλησιαστική εξάρτηση της περιοχής από τον αρχιεπίσκοπο Αχρίδας.

Εκτός από την ιστορία του ναού του Αγίου Δημητρίου το 1570 έργο του ίδιου εργαστηρίου θα πρέπει να θεωρηθεί το σύνολο του ξυλόγλυπτου τέμπλου του ναού και των εικόνων του. Μετά την κλοπή των εικόνων του τέμπλου το 1966, από το συγκεκριμένο σύνολο σώζονται μόνο η εικόνα του αγίου Γεωργίου [εικ. 266] και τα βημόθυρα του τέμπλου [εικ. 267, που εκτίθενται στο Βυζαντινό Μουσείο Βέροιας<sup>299</sup>. Οι εικόνες αυτές φαίνεται να συνδέονται με σύγχρονα καλλιτεχνικά ρεύματα της ευρύτερης περιοχής της Αχρίδας<sup>300</sup>. Από την Α. Τούρτα έχει επιχειρηθεί, λανθασμένα κατά τη γνώμη μας, ο συσχετισμός της εικόνας του αγίου Γεωργίου με σύγχρονα έργα που αποδίδονται στον κύκλο του Φράγγου Κατελάνου, με κύριο επιχείρημα τον ανάγλυφο φωτοστέφανο του αγίου, ο οποίος, όμως, φαίνεται ότι αποτελούσε κοινό τόπο και για τους ζωγράφους της περιοχής του Γράμμου.

Μέσα από την εκτέλεση του διακόσμου του ίδιου του ξυλόγλυπτου τέμπλου διακρίνεται η μοναδικότητα της καλλιτεχνικής προσωπικότητας του Νικολάου (Ι) από το Λινοτόπι. Αυτό προκύπτει αφενός από τις ιδιαίτερες εικονογραφικές επιλογές στη ζώνη του θριγκού, όπως η παράσταση του «ἄνωθεν οἱ προφήται» [εικ. 236], αφετέρου από την περίτεχνη απόδοση του ξυλόγλυπτου διακόσμου, που συνδυάζει γεωμετρικά μοτίβα<sup>301</sup> και περίπλοκα σχέδια οθωμανικής έμπνευσης<sup>302</sup> [εικ. 264β].

Με βάση τον ανεικονικό διάκοσμο του τέμπλου θα πρέπει να εντάξουμε στη δραστηριότητα του Νικολάου (Ι) στην περιοχή της Βέροιας και τη φορητή εικόνα της αγίας Σολομωνής και των Μακκαβαίων από το Βυζαντινό Μουσείο Βέροιας<sup>303</sup> [εικ. 268-269]. Στην εικόνα εντοπίζεται το ίδιο ακριβώς ανθικό μοτίβο, που υπάρχει στις τοιχογραφίες και στο τέμπλο του Αγίου Δημητρίου των Παλατισίων.

---

<sup>299</sup> ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ 1987, 631-633.

<sup>300</sup> ΤΟΥΡΤΑ 2001, 349-352.

<sup>301</sup> Παρόμοια γεωμετρική διαμόρφωση του τέμπλου εντοπίζεται στο τμήμα του τέμπλου του βορείου κλίτους στο καθολικό της Κοίμησης Μεγαλόβρυσου Αγίας (αδημοσίευτο).

<sup>302</sup> Τα σχέδια υπάρχουν τόσο στο τμήμα του θριγκού όσο και στο κατώτερο μέρος του τέμπλου. Το πολύχρωμο μοτίβο στα υπέρθυρα της Ωραίας Πύλης επαναλαμβάνει το αντίστοιχο γραπτό κόσμημα των τοιχογραφιών του βορείου τοίχου της πρόθεσης και είναι φανερά έμπνευσμένο από παλαιότερα και σύγχρονα μοτίβα της ισλαμικής διακοσμητικής τέχνης (βλ. αρ. κατ. 1), από τα οποία φαίνεται να επηρεάζονται οι περισσότεροι μεταβυζαντινοί καλλιτέχνες του δεύτερου μισού του 17<sup>ου</sup> αιώνα βλ. ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ 1980, σ. 188-190. ΣΕΜΟΓΛΟΥ 1999, σ. 98-101. ΣΕΜΟΓΛΟΥ 2001, σ. 291-296.

<sup>303</sup> ΑΓΙΟΙ ΤΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΟΥ 2004, σ. 192-193, αρ. κατ. 36.

Η εικόνα του Αγίου Γεωργίου με σκηνές από το βίο του από το ναό του Αγίου Γεωργίου στη Struga της Π.Γ.Δ.Μ. [εικ. 270-274]<sup>304</sup> παρουσιάζει μεγάλη συγγένεια με τις τοιχογραφίες του Νικολάου (I), αλλά και την εικόνα του Αγίου Γεωργίου από το τέμπλο των Παλατιτσιών. Ομοιότητες παρουσιάζονται τόσο στην απόδοση του προσώπου, στα διακοσμητικά μοτίβα του ενδύματος αλλά και το γραφικό χαρακτήρα στις επιγραφές της εικόνας<sup>305</sup>, πρέπει συνεπώς να ενταχθεί και αυτό στη χορεία των έργων του Νικολάου (I).

Με ανάλογο τεχνοτροπικό ύφος είναι ζωγραφισμένη η εικόνα του αγίου Μερκουρίου, που βρίσκεται σήμερα στο Εθνικό Μουσείο των Σκοπίων<sup>306</sup> [εικ. 275]. Η προέλευση της εικόνας δεν είναι γνωστή, αλλά έχει συνδεθεί από τους μελετητές της με τη ζωγραφική του Šišeno και έχει χρονολογηθεί στο τρίτο τέταρτο του 16<sup>ου</sup> αιώνα, γεγονός που δείχνει τη στενή σχέση με την τέχνη του ζωγράφου Νικολάου (I) από το Λινοτόπι. Είναι φανερό, ότι οι φορητές εικόνες του Νικολάου κινούνται στο κλίμα που έχει διαμορφώσει ο Ιωάννης, γιος του Θεοδώρου, από τη Γράμμοστα, αλλά και παλαιότεροι μετακινούμενοι καλλιτέχνες από την περιοχή της Καστοριάς<sup>307</sup>.

Η τέχνη του Νικολάου (I) από το Λινοτόπι, παρόλο που απευθυνόταν σε ένα κοινό υψηλού γούστου ήταν συνδεδεμένη περισσότερο με τη συντηρητική ζωγραφική του 14<sup>ου</sup> και 15<sup>ου</sup> αιώνα. Για το λόγο αυτό δε βρήκε ιδιαίτερη διάδοση στις μεταγενέστερες γενιές λινοτοπιτών ζωγράφων, που επέλεξαν εικονογραφικά και κυρίως τεχνοτροπικά πρότυπα από τα καινοτόμα ρεύματα της κρητικής ζωγραφικής και περισσότερο από την τέχνη του Φράγγου Κατελάνου και των Κονταρήδων.

Η ζωγραφική του καθολικού της μονής Φωτμού στην Αιτωλία [αρ. κατ. 2] δε φαίνεται να έχει καμία σχέση με την υψηλή ποιότητα της ζωγραφικής των Παλατιτσιών. Το έργο υπογράφεται το 1589 από τους ζωγράφους **Μιχαήλ και Κώστα από το Λινοτόπι**, η υπογραφή των οποίων δεν έχει εντοπιστεί σε άλλο γνωστό μνημείο. Παρόλο που υπογραφές

<sup>304</sup> BALABANOV 1969, σ. LIII, εικ. 41-45. NIKOLOVSKI 2011, σ. 100, εικ. 102.

<sup>305</sup> Η επιγραφή που συνοδεύει την κεντρική μορφή του αγίου είναι γραμμένη στα κυριλλικά, ενώ οι υπόλοιπες επιγραφές των σκηνών του βίου του αγίου είναι γραμμένες στα ελληνικά. Με τον ίδιο τρόπο σχεδιάζονται τα γράμματα Ε, Ι και Σ.

<sup>306</sup> POPOVSKA-KOROBAR 2004, σ. 235, αρ. κατ. 35. NIKOLOVSKI 2011, σ. 107, εικ. 111.

<sup>307</sup> ΣΙΣΙΟΥ 2004, σ. 295-310. Ιδιαίτερες σχέσεις με το έργο του Ιωάννη Θεοδώρου από τη Γράμμοστα και περισσότερο με το έργο του Νικολάου (I) από το Λινοτόπι παρουσιάζει η μεγάλη εικόνα του αρχαγγέλου Μιχαήλ, που βρίσκεται σήμερα στο ναό των Αγίων Αποστόλων Νεστορίου Καστοριάς (ό.π. σ. 300, εικ. 1, σχ. 5). Η εικόνα είχε κατά πάσα πιθανότητα μεταφερθεί μαζί με άλλες εικόνες από τους κατεστραμμένους οικισμούς του Γράμμου και καταδεικνύει τις πηγές έμπνευσης των πρώτων ζωγράφων του Λινοτοπίου και της Γράμμοστας.

ζωγράφων με τα ονόματα Μιχαήλ και Κωνσταντίνος εντοπίζονται τόσο σε λινοτοπίτικα εργαστήρια, όσο και σε εργαστήρια από τη Γράμμοστα το πρώτο μισό του 17<sup>ου</sup> αιώνα, η ζωγραφική των Μιχαήλ και Κώστα της μονής Φωτμού δε βρίσκει ακριβή παράλληλα στην τέχνη των ομώνυμων ζωγράφων. Κατά συνέπεια, οι ζωγράφοι της μονής Φωτμού πρέπει να εξεταστούν ως ξεχωριστό εργαστήριο, καθώς δεν είναι δυνατό να ταυτιστούν με τους συνονόματους μεταγενέστερους ζωγράφους<sup>308</sup>.

Πρόκειται για την πρώτη επιγραφικά τεκμηριωμένη συνεργασία ζωγράφων από το Λινοτόπι, πρακτική που θα γίνει κοινός τόπος καθ' όλη τη διάρκεια του επόμενου αιώνα. Η συνεργασία των ζωγράφων τούς παρέχει ενδεχομένως ασφαλέστερους όρους μετακίνησης, επιτρέποντάς τους να επεκταθούν πέρα από τα περιορισμένα γεωγραφικά όρια της δυτικής Μακεδονίας και της Ηπείρου και να διεισδύσουν σε μία περιοχή με αξιόλογη καλλιτεχνική παράδοση<sup>309</sup>. Οι ζωγράφοι Μιχαήλ και Κώστας προσφέρουν στους παραγγελιοδότες της μονής Φωτμού μία σαφώς φθηνότερη εναλλακτική λύση<sup>310</sup> με τίμημα, ωστόσο, τη χαμηλότερη ποιότητα της παραγόμενης ζωγραφικής.

Οι εικονογραφικές επιλογές των ζωγράφων αντανakλούν τις ισχύουσες τάσεις της επαρχιακής ζωγραφικής στην επικράτεια της Αρχιεπισκοπής Αχρίδας, χωρίς ιδιαίτερη πρωτοτυπία και εμφανείς καινοτομίες. Το τεχνοτροπικό ύφος τους φαίνεται να έχει εμπνευστεί από τις ίδιες πηγές με το ζωγράφο του νοτίου κλίτους στο ναό των Παλατιτσίων (το λεγόμενο κατά το Θ. Παπαζώτο *Ανώνυμο Ε'*), ο οποίος κατά πάσα πιθανότητα εργάζεται σε μικρά μνημεία στην ευρύτερη περιοχή του Γράμμου στα τέλη του 16<sup>ου</sup> αιώνα<sup>311</sup>. Επιπλέον, η τέχνη τους παρουσιάζει ομοιότητες με περιφερειακά μνημεία της Μακεδονίας<sup>312</sup> και της Π.Γ.Δ.Μ., όπως το ναό του Αγίου Νικολάου στο Stezovce, του Αγίου Γεωργίου στο Mlado

---

<sup>308</sup> Η Α. Τούρτα αποκλείει την ταύτιση των Μιχαήλ και Κώστα της μονής Φωτμού με τους συνώνυμους ομοτέχνους τους που δραστηριοποιούνται το πρώτο μισό του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Αντίθετα, δεν αποκλείει τη συσχέτιση του ζωγράφου Μιχαήλ με το δεύτερο ζωγράφο του καθολικού της μονής Μακρυαλέξη [αρ. κατ. 3], παρόλο που είναι ολοφάνερο ότι ο Μιχαήλ της μονής Μακρυαλέξη είναι ο ίδιος ζωγράφος με το Μιχαήλ, πατέρα του Κωνσταντίνου από το Λινοτόπι, που εργάζεται σε μία μεγάλη σειρά μνημείων του 17<sup>ου</sup> αιώνα. ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 227.

<sup>309</sup> ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ 1985, σ. 125-132. Α. Σέμογλου, “Ο εντοίχιος διάκοσμος του καθολικού της Μονής Μυρτιάς στην Αιτωλία (φάση του 1539) και η θέση του στη ζωγραφική του α' μισού του 16<sup>ου</sup> αιώνα”, *Εγνατία* 6 (2001-2002), σ. 185-237 (όπου και η προγενέστερη βιβλιογραφία).

<sup>310</sup> Η χρηματική αξία του έργου αντικατοπτρίζεται στο σύντομο χρονικό διάστημα που χρειάστηκε για την εκτέλεσή του βλ. ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 26-27.

<sup>311</sup> Βλ. αυτόθι, σ. 122-123, σημ. 441.

<sup>312</sup> ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 218, σημ. 1751. Η συγγραφέας συνδέει τη ζωγραφική της μονής Φωτμού και με τη ζωγραφική της Παναγίας Ελεούσας στη Μεγάλη Πρέσπα (ό.π. σ. 192-193), παρόλο που οι ομοιότητες είναι ελάχιστες και περιορίζονται σε συγκεκριμένες εικονογραφικές επιλογές, στις οποίες οδηγούνται οι ζωγράφοι κυρίως λόγω του μικρού μεγέθους των μνημείων.

Nagoričane, του Αγίου Νικολάου στο Orah στην περιοχή του Kumanovo<sup>313</sup>, το καθολικό της μονής Oreoc στην περιοχή του Makedonski Brod<sup>314</sup> και το ναό του Σωτήρος στο Štip<sup>315</sup>.

Απλοϊκή και σχηματοποιημένη, η ζωγραφική των Μιχαήλ και Κώστα της μονής Φωτμού φιλοδοξεί να ακολουθήσει την καλλιτεχνική παράδοση της Μακεδονίας του τέλους 15<sup>ου</sup> και του 16<sup>ου</sup> αιώνα, όμως λόγω των μειωμένων τεχνικών ικανοτήτων των ζωγράφων, καταλήγει στη στείρα αναπαραγωγή παρωχημένων εικονογραφικών τύπων χωρίς παρεκκλίσεις και δημιουργικές εξάρσεις. Το ζωγραφικό τους αποτέλεσμα δεν συνιστά συνέχεια των αναζητήσεων του ζωγράφου Νικολάου (I) από το Λινοτόπι, αλλά μια επιγονική έκφανση της τέχνης των δευτερευόντων ζωγράφων, που συνεργάζονται μαζί του στην τοιχογράφηση του ναού των Παλατισιών.

Την τελευταία δεκαετία του 16<sup>ου</sup> αιώνα έχει αρχίσει να διαφαίνεται το ατελέσφορο της προσπάθειας για καλλιτεχνική ανανέωση μέσω της αναγωγής σε παλαιότερα υστεροβυζαντινά πρότυπα. Ο **Νικόλαος (II) από το Λινοτόπι** είναι ένας από τους τελευταίους ζωγράφους της περιοχής του Γράμμου, που κινούνται στη συντηρητική γραμμή, την οποία χάραξε ο ζωγράφος Ιωάννης, γιος του Θεοδώρου από τη Γράμμοστα και συνέχισε ο Νικόλαος (I) των Παλατισιών. Το 1592/93 ο Νικόλαος (II) αναλαμβάνει την εκτέλεση του τέμπλου της μονής Μακρυαλέξη, έπειτα από παραγγελία των μοναχών<sup>316</sup>. Από το αρχικό ξυλόγλυπτο τέμπλο που φιλοτέχνησε ο Νικόλαος (II) ελάχιστα δείγματα σώζονται σήμερα στο καθολικό της μονής. Οι δέκα εικόνες της ζώνης του επιστυλίου με τις ένθρονες μορφές του Χριστού και των αποστόλων και τις σεβίζουσες μορφές των αρχαγγέλων Μιχαήλ και Γαβριήλ, καθώς και της Παναγίας και του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου<sup>317</sup> βρίσκονται ακόμα στην αρχική τους θέση στο τέμπλο του ναού, το οποίο φέρει και μεταγενέστερες προσθήκες [εικ. 290-292]. Οι δεσποτικές εικόνες και τα βημόθυρα του τέμπλου έχουν αφαιρεθεί από το ναό και εκτίθενται σήμερα στο Βυζαντινό Μουσείο Ιωαννίνων [εικ. 288-289, 293]<sup>318</sup>.

<sup>313</sup> MONUMENTS 2008, σ. 70-81, όπου παρατίθεται και η παλαιότερη βιβλιογραφία για τα συγκεκριμένα μνημεία.

<sup>314</sup> MAŠNIĆ 1990, σ. 5-11. MONUMENTS 2008, σ. 182-185.

<sup>315</sup> MONUMENTS 2008, σ. 110-113.

<sup>316</sup> ΤΟΥΡΤΑ 2001, σ. 345-346.

<sup>317</sup> Αδημοσίευτες.

<sup>318</sup> Πρόκειται για τις εικόνες του ένθρονου Χριστού Παντοκράτορα (αρ. κατ. ΛΑΒΔ 4), της ένθρονης Θεοτόκου Βρεφοκρατούσας με μορφές προφητών και δύο σεβίζοντες αγγέλους σε μετάλλια (αρ. κατ. ΛΑΒΔ 3) και των βημοθύρων (αρ. κατ. ΛΑΒΔ 2). Στο Βυζαντινό Μουσείο Ιωαννίνων βρίσκεται και μια τρίτη εικόνα που προέρχεται από το καθολικό της μονής, απεικονίζει την Κοίμηση της Θεοτόκου και χρονολογείται το 1652/53



Ο Νικόλαος (ΙΙ) φαίνεται πως είχε αποκτήσει φήμη ικανού ζωγράφου φορητών εικόνων, αφού κοινά μορφολογικά χαρακτηριστικά με τις εικόνες της μονής Μακρυαλέξη εντοπίζονται σε μια σειρά έργων με διαφορετική προέλευση. Στο Νικόλαο (ΙΙ) πρέπει να αποδοθούν οι δεσποτικές εικόνες από το ναό της Κοίμησης στον Ελαφότοπο Ζαγορίου, όπου εργάζονται διάφοροι λινοτοπίτες ζωγράφοι κατά το πρώτο μισό του 17<sup>ου</sup> αιώνα [αρ. κατ. 6, 21]. Πρόκειται για τις τρεις δεσποτικές εικόνες του τέμπλου (Χριστός Παντοκράτορας, Παναγία Οδηγήτρια, Κοίμηση της Θεοτόκου), οι οποίες, όμως, έχουν κλαπεί και είναι γνωστές μόνο μέσω φωτογραφικών αποτυπώσεων<sup>319</sup> [εικ. 301, 302]. Παρά τη δυσκολία που παρουσιάζει η εξέταση των εικόνων μέσω φωτογραφιών, η πασιδήλη τεχνοτροπική ομοιότητα των εικόνων του ναού της Κοίμησης Ελαφότοπου με τις αντίστοιχες της μονής Μακρυαλέξη δεν αφήνει περιθώρια αμφιβολίας για την απόδοσή τους στο ζωγράφο Νικόλαο (ΙΙ) από το Λινοτόπι<sup>320</sup>.

Στο Νικόλαο (ΙΙ) μπορούν να αποδοθούν τα βημόθυρα από το ναό της Κοίμησης στο Κουκούλι Ζαγορίου [εικ. 295], τα οποία παρουσιάζουν πειστικές ομοιότητες με τα βημόθυρα της μονής Μακρυαλέξη<sup>321</sup>. Σχεδόν πανομοιότυπα με τα δύο παραπάνω ηπειρώτικα σύνολα είναι τα βημόθυρα που εκτίθενται στο Βυζαντινό Μουσείο της Βέροιας<sup>322</sup> [εικ. 294], τα οποία με τη σειρά τους θα πρέπει ίσως να αποδοθούν στον ίδιο καλλιτέχνη, Νικόλαο (ΙΙ) από το Λινοτόπι. Ο εντοπισμός των συγκεκριμένων βημοθύρων στην επικράτεια της Μητρόπολης Βέροιας υποδηλώνει μια εσωτερική σχέση της τέχνης του Νικολάου (Ι) των Παλατιτσίων και του Νικολάου (ΙΙ), που αναδεικνύεται σε κληρονόμο των παραγγελιών του πρώτου στην περιοχή. Από την ύπαρξη αξιόλογων έργων που παρουσιάζουν σημαντικές ομοιότητες με τα

---

(αρ. κατ. ΛΑΒΔ 1). Ωστόσο, η εικόνα αυτή δεν έχει φιλοτεχνηθεί από τον ίδιο ζωγράφο και δε συνανήκει με τις προηγούμενες.

<sup>319</sup> ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2011, σ. 367-368, εικ. 8-9. Ο συγγραφέας δεν αποδίδει τις εικόνες σε συγκεκριμένο εργαστήριο και τις τοποθετεί, κατά τη γνώμη μας εσφαλμένα, στην περίοδο 1616-1645/46, δηλαδή μετά την ανάληψη της παραγγελίας για την ιστόρηση του ναού από το ζωγράφο Μιχαήλ από το Λινοτόπι. Τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά των εικόνων, ωστόσο, οδηγούν σε μια πρωιμότερη χρονολόγηση, πιθανότατα την πρώτη δεκαετία του 17<sup>ου</sup> αιώνα και σε κάθε περίπτωση πριν από το έτος 1616.

<sup>320</sup> Ενδεικτικά αναφέρουμε την ομοιότητα στους έκτυπους φωτοστεφάνους των μορφών, στο πλάσιμο του προσώπου και των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών, στην απόδοση των μεταλλίων με τους αγγέλους εκατέρωθεν των μορφών, αλλά και στα χαρακτηριστικά παχιά γράμματα στις επιγραφές και στο ευαγγέλιο του Χριστού Παντοκράτορα. Παρόμοια χαρακτηριστικά παρουσιάζει και εικόνα του Χριστού Παντοκράτορα στο τέμπλο του ναού του Αγίου Δημητρίου Άνω Σουδενών, η οποία θα πρέπει να θεωρηθεί έργο του ίδιου ζωγράφου (βλ. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ 1966, σ. 307, πίν. 317α)

<sup>321</sup> ΤΟΥΡΤΑ 2001, σ. 346-347, εικ. 7-8. Η συγγραφέας αποδίδει αόριστα τα βημόθυρα σε ζωγράφο από τη Μακεδονία, μολοντί επισημαίνει τις εικονογραφικές και τεχνοτροπικές ομοιότητες με τα βημόθυρα της μονής Μακρυαλέξη.

<sup>322</sup> Πρόκειται για βημόθυρα με άγνωστη προέλευση και αριθμό ευρητηρίου 39α και β. (ΑΓΙΟΙ ΤΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΟΥ 2004, σ. 106-108, αρ. 8). Οι συγγραφείς του καταλόγου χρονολογούν τα βημόθυρα στα τέλη του 16<sup>ου</sup> ή τις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα.

παραπάνω έργα του Νικολάου (II) στην ευρύτερη περιοχή του Prilep<sup>323</sup>, καθίσταται φανερό, ότι τουλάχιστον στα πρώτα χρόνια του 17<sup>ου</sup> αιώνα, οι καλλιτέχνες της περιοχής του Γράμμου τελούν ακόμη υπό την επιρροή της Αρχιεπισκοπής Αχρίδας.

Ήδη από τις εικόνες του τέμπλου της μονής Μακρυαλέξη, αλλά και από τα υπόλοιπα έργα που του αποδόθηκαν παραπάνω, ο Νικόλαος (II) αναδεικνύεται σε αξιόλογο ζωγράφο με αρετές τόσο στο σχέδιο, όσο και στην εικονογραφική πραγμάτευση των θεμάτων του. Όμως, ο χαρακτήρας των εικόνων του παραμένει συντηρητικός, καθώς ο ζωγράφος φαίνεται να αγνοεί τα πρωτοπόρα καλλιτεχνικά ρεύματα που άρχισαν να κάνουν δυναμικά την εμφάνισή τους από τα μέσα του 16<sup>ου</sup> αιώνα<sup>324</sup>, πιστός στο πνεύμα της παράδοσης, που αποτελεί δίχως αμφιβολία ζητούμενο των παραγγελιοδοτών του. Άλλωστε, οι μοναχοί της μονής Μακρυαλέξη, που παραγγέλλουν τις εικόνες του τέμπλου, αποτελούν χαρακτηριστικό παράδειγμα του νέου πελατειακού δικτύου, που διαμορφώνεται με την ίδρυση μικρών μοναστηριακών ιδρυμάτων στις ορεινές περιοχές της Πίνδου και της νότιας Αλβανίας στις τελευταίες δεκαετίες του 16<sup>ου</sup> αιώνα. Η εμμονή σε καθιερωμένα και επιτυχημένα πρότυπα του βυζαντινού παρελθόντος εξασφάλιζε σε αυτά τα νέα περιφερειακά ιδρύματα το επιδιωκόμενο κύρος, μέσω της έμμεσης σύνδεσης με τα παλαιότερα μοναστήρια των Βαλκανίων, παρόλο που στα σύγχρονα μοναστικά κέντρα του Αγίου Όρους και των Μετεώρων η ζωγραφική ακολουθούσε διαφορετική εξέλιξη, καθώς η αναγωγή στην παράδοση δεν αποτελούσε συνώνυμο της καλλιτεχνικής αξίας.

Το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα των εικόνων του τέμπλου της μονής Μακρυαλέξη φαίνεται πως ικανοποίησε τους παραγγελιοδότες μοναχούς, οι οποίοι επτά χρόνια αργότερα κάλεσαν εκ νέου το ζωγράφο Νικόλαο (II) από το Λινοτόπι, για να ιστορήσει τον κυρίως ναό και το νάρθηκα του καθολικού. Το μεγάλο μέγεθος του έργου ανάγκασε το Νικόλαο (II) να επιστρατεύσει ένα δεύτερο, νεότερο ζωγράφο, το Μιχαήλ, επίσης από το Λινοτόπι, που πιθανότατα ανήκε ήδη στο καλλιτεχνικό εργαστήριό του. Με τη συνδρομή του ζωγράφου Μιχαήλ, ο οποίος φαίνεται περισσότερο ενήμερος από το Νικόλαο για τα τρέχοντα καλλιτεχνικά ρεύματα της εποχής, ο χαρακτήρας της ζωγραφικής του μνημείου υπέστη ουσιαστική μεταβολή. Από τη μία, ο Νικόλαος (II) προσέφερε τη μεγάλη εικονογραφική του

---

<sup>323</sup> Ομοιότητες εντοπίζονται με τις εικόνες του εικονοστασίου στο καθολικό της μονής του Αγίου Γεωργίου στο Ploško (KORNAKOV 2006, σ. 138-148) και ιδιαίτερα με τα βημόθυρα του τέμπλου (ό.π. σ. 139 και POPOVSKA-KOROBAR 2004, σ. 241, αρ. 43).

<sup>324</sup> Η Α. Τούρτα βασίζεται στην ύπαρξη γύψινου ανάγλυφου φωτοστεφάνου στις μορφές των εικόνων, για να επισημάνει τη σχέση της ζωγραφικής του Νικολάου (II) με το Φράγγο Κατελάνο (TOYPTA 2001, σ. 345). Είναι φανερό, όμως, ότι ο ζωγράφος ακολουθεί το προγενέστερο παράδειγμα των φορητών εικόνων του Νικολάου (I) των Παλατιτίσιων.

κατάρτιση και τους λιτούς καλλιτεχνικούς τρόπους της μακεδονικής παράδοσης. Από την άλλη, ο ζωγράφος Μιχαήλ πρότεινε εντυπωσιακότερα ζωγραφικά αποτελέσματα, με την πληθώρα των διακοσμητικών μοτίβων και την πολυχρωμία του συνόλου, στοιχεία που θα καθιερωθούν και θα επανέρχονται στην τέχνη των λινοτοπίτικων εργαστηρίων τουλάχιστον μέχρι τα μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Ωστόσο, η εμπλοκή ενός ζωγράφου με μικρή τεχνική πείρα, όπως ο Μιχαήλ, στο μεγάλων διαστάσεων σύνολο της μονής Μακρυαλέξη έχει ως συνέπεια την αποδιοργάνωση της εικονογραφικής διάταξης του Νικολάου (II) σε πολλά σημεία, χωρίς όμως να καταλύεται πλήρως ο συμβολισμός του προγράμματος.

Ο τοιχογραφικός διάκοσμος της μονής Μακρυαλέξη σηματοδοτεί τη μετάβαση από το συντηρητισμό των προηγούμενων καλλιτεχνών του Γράμμου σε μια νέα γενιά λινοτοπίτων ζωγράφων, οι οποίοι θα διαμορφώσουν ένα υβριδικό τεχνοτροπικό ύφος με στοιχεία από τη συντηρητική ζωγραφική του 16<sup>ου</sup> αιώνα και τη νέα καλλιτεχνική γλώσσα των Κονταρήδων και του Φράγγου Κατελάνου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της διάθεσης για εκλεκτικισμό αποτελεί το έργο του ζωγράφου **Μιχαήλ από το Λινοτόπι**, που για πρώτη φορά παρουσιάζεται στο καθολικό της μονής Μακρυαλέξη το 1599<sup>325</sup>. Παρόλο που στο συγκεκριμένο μνημείο συνεργάζεται με το Νικόλαο (II) από το Λινοτόπι ως δεύτερος ζωγράφος, δε φαίνεται να βρίσκεται ακόμη σε καθεστώς μαθητείας. Αντίθετα, ο Μιχαήλ εμφανίζεται ως ολοκληρωμένος ζωγράφος με διαμορφωμένο χαρακτήρα και διακριτή τεχνοτροπία από τον Νικόλαο (II), αλλά αισθάνεται μάλλον ακόμη ανασφαλής να αναλάβει μόνος του μεγάλης κλίμακας έργα. Η παρουσία του Μιχαήλ στο καθολικό της μονής Μακρυαλέξη αποτέλεσε το εφαλτήριο για την καθιέρωση του νεαρού ζωγράφου στο τοπικό πελατειακό δίκτυο της Ηπείρου και αφορμή για τη σταδιακή χειραφέτησή του από το εργαστήριο του Νικολάου (II).

Η μεγάλη κλίμακα του επόμενου μνημείου, στο οποίο εμφανίζεται ο χρωστήρας του Μιχαήλ και πιθανότατα η υπογραφή του<sup>326</sup>, καθιστά επιβεβλημένη και πάλι τη συνεργασία του Μιχαήλ με τουλάχιστον έναν ακόμη ζωγράφο (πιθανώς με το όνομα Ιωάννης). Πρόκειται για το καθολικό της μονής Σωσίνου στον Παρακάλαμο Ιωαννίνων [αρ. κατ. 43], το οποίο

<sup>325</sup> Η Α. Τούρτα υποθέτει, ότι ο Μιχαήλ της μονής Μακρυαλέξη θα μπορούσε να ταυτίζεται με το Μιχαήλ που συνεργάζεται με το ζωγράφο Κώστα στο καθολικό της μονής Φωτμού το 1589 (ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 227), ενώ η Α. Καραμπερίδη δε συμφωνεί με την ταύτιση των δύο ζωγράφων, άποψη με την οποία συντασσόμαστε (ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 298, σημ. 2491).

<sup>326</sup> Η υπογραφή του Μιχαήλ διακρίνεται κάτω από μεταγενέστερη επιγραφή του 1838. Μέχρι την πλήρη αποκάλυψη της παλαιότερης επιγραφής του 1603, δεν είναι δυνατή η εξαγωγή βέβαιων συμπερασμάτων με βάση τα υπάρχοντα επιγραφικά δεδομένα του μνημείου, βλ. σχετ. αρ. κατ. 43.

ιστορήθηκε το έτος 1601/2 με χορηγία του σημαντικού εμπόρου της εποχής, Ιωάννη Σιμωτά. Η μικρή χρονική απόσταση που χωρίζει τις τοιχογραφίες της μονής Σωσίνου και της μονής Μακρυαλέξη, αλλά και η γεωγραφική εγγύτητα των δύο μνημείων, υποδηλώνουν, ότι οι πειραματισμοί του Μιχαήλ στη μονή Μακρυαλέξη έγιναν ευνοϊκά αποδεκτοί, εξασφαλίζοντας στο ζωγράφο την επόμενη παραγγελία του. Η επιλογή ενός νέου ζωγράφου από ένα μικρό και αναπτυσσόμενο ακόμη καλλιτεχνικό κέντρο, όπως το Λινοτόπι, δε συνάδει με την οικονομική και πολιτική δύναμη του χορηγού Ιωάννη Σιμωτά<sup>327</sup>, ωστόσο είναι ενδεικτική της δυναμικής που εμφανίζουν τα εργαστήρια του Λινοτοπίου στις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα και ειδικότερα το συνεργείο του Μιχαήλ, που θα αναδεικνυόταν στον πιο δραστήριο λινοτοπίτη ζωγράφο του πρώτου μισού του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Η αποσπασματική κατάσταση διατήρησης της αρχικής φάσης των τοιχογραφιών της μονής Σωσίνου καθιστά δυσχερή τη μελέτη των τοιχογραφιών του Μιχαήλ, παρ' όλα αυτά διαπιστώνεται ότι ο ζωγράφος, δύο χρόνια μετά την τοιχογράφηση της μονής Μακρυαλέξη, παραμένει ακόμη εξαιρετικά προσεκτικός στην απόδοση των λεπτομερειών, έχει αρχίσει όμως ήδη να διαφαίνεται μια τάση τυποποίησης των δημιουργιών, ορατή κυρίως στην ομοιομορφία των προσωπογραφικών χαρακτηριστικών των αγίων της κατώτερης ζώνης [εικ. 327-329].

Σε συνεργασία με έναν άλλο ζωγράφο βασίζεται και η επόμενη παραγγελία του Μιχαήλ το 1603, μόλις ένα χρόνο μετά την ολοκλήρωση της ιστορίας της μονής Σωσίνου. Οι τοιχογραφίες της μονής Εισοδίων της Θεοτόκου στο χωριό Περιστέρι Ιωαννίνων (Μέγγουλη) [αρ. κατ. 44], παρά τις εκτεταμένες φθορές τους, είναι φανερό ότι έχουν εκτελεστεί από το ζωγράφο Μιχαήλ από το Λινοτόπι, σε συνεργασία με τον επίσης λινοτοπίτη ζωγράφο Θεολόγη, ο οποίος θα αποτελέσει σταθερό συνεργάτη του Μιχαήλ σε αρκετά από τα έργα του. Από τεχνοτροπική άποψη δεν είναι δυνατό να εξαχθούν ασφαλή συμπεράσματα για τη ζωγραφική του Μιχαήλ, δεδομένου ότι ο χρωστήρας του Θεολόγη κυριαρχεί στις κατώτερες ζώνες του ναού, οι οποίες βρίσκονται σε καλύτερη κατάσταση διατήρησης. Η τυποποίηση, ωστόσο, των παραστάσεων, που είχε ήδη αρχίσει να παρουσιάζεται στις τοιχογραφίες της μονής Σωσίνου, κλιμακώνεται στη μονή Μέγγουλης, μαζί με μια τάση απλοποίησης των παραστάσεων και περιορισμού των λεπτομερειών. Εικονογραφικά, μάλιστα, το έργο του Μιχαήλ μοιάζει να έχει μεγαλύτερη σχέση με τα μεταγενέστερα υπογεγραμμένα σύνολά του της δεύτερης δεκαετίας του 17<sup>ου</sup> αιώνα.

---

<sup>327</sup> ΒΡΑΝΟΥΣΗΣ 1956, σ. 86-96. Α. Βρανούσης – Β. Σφυρόερας, “Δημογραφικές εξελίξεις – οι Ηπειρώτες της διασποράς”, στο ΗΠΕΙΡΟΣ 1997, σ. 262. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ 1998, σ. 361, σημ. 59. ΓΑΡΙΔΗΣ 2007, σ. 322, 481.

Στο ίδιο κλίμα κινούνται και οι τοιχογραφίες στο ναό του Αγίου Ιωάννη στον Πολύλοφο Ιωαννίνων [αρ. κατ. 45], που πρέπει να φιλοτεχνήθηκαν μέσα στην πρώτη δεκαετία του 17<sup>ου</sup> αιώνα από το ζωγράφο Μιχαήλ. Το εικονογραφικό πρόγραμμα που ακολουθείται στο συγκεκριμένο ναό δεν παρουσιάζει μεγάλες ομοιότητες με μεταγενέστερα έργα του ζωγράφου, γεγονός που οφείλεται στην ιδιαίτερη αρχιτεκτονική του μνημείου, αλλά και στο πνεύμα πειραματισμού που εμφανίζει ο Μιχαήλ την πρώτη δεκαετία της δράσης του.

Στο υπογεγραμμένο έργο του Μιχαήλ στο ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου στο Ζερβάτι Δρόπολης [αρ. κατ. 5], χρονολογημένο με ακρίβεια το 1605/6, τεκμηριώνεται η συνεργασία του με ένα νέο ζωγράφο, το Νικόλαο (III) ο οποίος, όμως, δε φαίνεται στη συνέχεια να ακολουθεί τα βήματα του Μιχαήλ και να εντάσσεται ως μόνιμο μέλος του εργαστηρίου του. Η μεταγενέστερη επιζωγράφιση του ναού εμποδίζει τη μελέτη των τοιχογραφιών του, η παρουσία του Μιχαήλ στο μνημείο, ωστόσο, αποδεικνύεται από τις ιδιαίτερες εικονογραφικές του επιλογές και τη γενικότερη οργάνωση του εικονογραφικού προγράμματος, αλλά και από τον αναγνωρίσιμο γραφικό χαρακτήρα του ζωγράφου τόσο στην κτητορική επιγραφή όσο και σε πολλές από τις παραστάσεις του ναού [εικ. 352]. Προς την ίδια κατεύθυνση οδηγεί και η ύπαρξη τουλάχιστον μίας εικόνας στο τέμπλο του ναού, που μπορεί να αποδοθεί στο Μιχαήλ. Πρόκειται για την εικόνα του Χριστού Παντοκράτορα [εικ. 353, 354β], που εμφανίζει όλα τα στοιχεία της τέχνης του Μιχαήλ, όπως θα αποκρυσταλλωθούν στα μεταγενέστερα έργα του της δεύτερης δεκαετίας του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Η κτητορική επιγραφή του μνημείου αναφέρει ότι ο ναός ιστορήθηκε με συλλογική χορηγία ολόκληρου του οικισμού, γεγονός που φανερώνει το ευρύ φάσμα της πελατείας του Μιχαήλ και τις περιορισμένες ατομικές οικονομικές δυνατότητες των κατοίκων της κοινότητας.

Ανάλογης φύσης παραγγελία από το σύνολο του οικισμού αποτελεί και το επόμενο υπογεγραμμένο έργο του Μιχαήλ, αυτό της ιστόρησης του ναού της Κοίμησης στον Ελαφότοπο Ζαγορίου το 1615/16<sup>328</sup> [αρ. κατ. 6]. Αξίζει να σημειωθεί, ότι στο συγκεκριμένο ναό φαίνεται να εργάστηκε πριν από το 1615/16 ο Νικόλαος (II), στον οποίο αποδίδουμε τις δεσποτικές εικόνες του τέμπλου [εικ. 301-302]. Αποδεικνύεται συνεπώς, ότι ο Μιχαήλ εκμεταλλεύεται το πελατειακό δίκτυο του Νικολάου (II) από το Λινοτόπι και αναδεικνύεται άτυπα ως διάδοχος του εργαστηρίου του. Στο ναό της Κοίμησης ο Μιχαήλ συνεργάζεται ξανά με το ζωγράφο Θεολόγη, που επανεντάσσεται στο εργαστήριο του Μιχαήλ, μετά από μία μεγάλη περίοδο απουσίας την πρώτη δεκαετία του 17<sup>ου</sup> αιώνα, κατά την οποία επιχείρησε,

---

<sup>328</sup> Η ζωγραφική του ναού έχει αποτελέσει ιδιαίτερο κεφάλαιο στη διατριβή του Ι. Χουλιάρá (ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 285-347. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2011, σ. 363-387).

μάλλον ανεπιτυχώς, να συστήσει το δικό του εργαστήριο στην Καστοριά. Η συμβολή του Θεολόγου στο ναό είναι αυτή τη φορά περιορισμένης έκτασης, καθώς ο Μιχαήλ αναλαμβάνει να εκτελέσει το μεγαλύτερο μέρος των παραστάσεων. Άλλωστε, στην κτητορική επιγραφή του μνημείου ο Μιχαήλ εμφανίζεται ως ο μόνος ζωγράφος του ναού. Στο πρώτο αυτό έργο του της δεύτερης δεκαετίας του 17<sup>ου</sup> αιώνα η τεχνοτροπική γραφή του Μιχαήλ παρουσιάζεται ήδη διαμορφωμένη σχεδόν στο ακέραιο και στα μεταγενέστερα έργα του ο ζωγράφος θα προβεί μόνο σε μικρής σημασίας προσθήκες και αλλαγές.

Γύρω στα 1615, ενώ ο ζωγράφος Μιχαήλ πρέπει να διένυε την τέταρτη δεκαετία της ζωής του, η φήμη του φαίνεται να έχει πλέον παγιωθεί, εξασφαλίζοντας στο εργαστήριο του ζωγράφου πληθώρα παραγγελιών. Το έτος 1616/17 ο Μιχαήλ αναλαμβάνει να ιστορήσει το μικρό νάρθηκα της μονής του Προφήτη Ηλία στο Γεωργουτσάτι Δρόπολης [αρ. κατ. 7], ένα έργο περιορισμένης κλίμακας και μικρής σημασίας. Το εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα είναι τυπικό και η εκτέλεση των τοιχογραφιών πρόχειρη. Παρόμοιες αξίες διέπουν και τη ζωγραφική στο καθολικό της γειτονικής μονής Ευαγγελισμού στη Βάνιστα Δρόπολης [αρ. κατ. 8], που ιστορεί ο Μιχαήλ το ίδιο έτος<sup>329</sup>.

Η τελειοποίηση του τεχνοτροπικού ύφους του Μιχαήλ και η διαμόρφωση του ώριμου ύφους του ζωγράφου είναι εμφανής στα επόμενα έργα του στο Ζαγόρι της Ηπείρου. Στο ναό του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα [αρ. κατ. 9] για πρώτη φορά ο Μιχαήλ κατορθώνει να οργανώσει σωστά το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού, γεγονός που ίσως οφείλεται στην ένταξη του γιου του, Κωνσταντίνου στο οικογενειακό εργαστήριο. Λόγω των πολλών παραγγελιών που αναλαμβάνει το εργαστήριο, ο επικεφαλής ζωγράφος αναγκάζεται να προβεί στην τυποποίηση των παραστάσεων του, που επαναλαμβάνονται σχεδόν απαράλλακτες από ναό σε ναό [εικ. 355-357]. Ο ναός του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι Ζαγορίου [αρ. κατ. 10], ζωγραφισμένος ένα χρόνο αργότερα, καταδεικνύει τη σταθερή ποιότητα του ζωγράφου, η οποία προκύπτει όμως από την αναπαραγωγή των ίδιων εικονογραφικών τύπων<sup>330</sup>. Το όνομα του γιου του Μιχαήλ, Κωνσταντίνου, εμφανίζεται για πρώτη φορά στο ναό του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι και η παρουσία του θα πρέπει να θεωρηθεί βέβαιη στα περισσότερα έργα που ιστορεί στη συνέχεια το εργαστήριο του πατέρα του.

---

<sup>329</sup> Η ζωγραφική του νάρθηκα της μονής του Προφήτη Ηλία στο Γεωργουτσάτι και της μονής Ευαγγελισμού στη Βάνιστα έχουν αποτελέσει αντικείμενο έρευνας στη διδακτορική διατριβή της Μ. Σκαβάρα (ΣΚΑΒΑΡΑ 2011, σ. 55-172).

<sup>330</sup> Ο ναός του Αγίου Νικολάου της Βίτσας και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι αποτελεί θέμα της διδακτορικής διατριβής της Α. Τούρτα (ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 47-180, 211-215).

Το 1620/21 ο Μιχαήλ ιστορεί μόνο το τεταρτοσφαίριο της κόγχης του Ιερού [εικ. 382] στο καθολικό της μονής Ραβενίων στη Γοραντζή Δρόπολης [αρ. κατ. 48]. Αναλαμβάνοντας μία τόσο μικρής κλίμακας παραγγελία, ο ζωγράφος Μιχαήλ εγκαινιάζει ένα νέο τρόπο ανάληψης παραγγελιών από μεμονωμένους χορηγούς περιορισμένης οικονομικής δύναμης, που έχουν τη δυνατότητα να χρηματοδοτούν μικρά τμήματα μόνο της ιστόρησης των ναών. Στην περίπτωση της μονής Ραβενίων το έργο ολοκληρώθηκε σταδιακά, με τη συμβολή διαφορετικών χορηγών κάθε φορά και την ανάθεση των επιμέρους παραγγελιών σε διάδοχα εργαστήρια. Δε φαίνεται να συνέβη το ίδιο, όμως, και στο επόμενο έργο του Μιχαήλ, την ιστόρηση του ναού του Αγίου Νικολάου στην Κλειδωνιά Κόνιτσας<sup>331</sup> [αρ. κατ. 50], που παρέμεινε ανολοκλήρωτο. Ο δωρητής Νικόλας Κυργιάκης, η οικογένεια του οποίου προβαίνει επανειλημμένα σε χορηγίες σε ναούς της Κλειδωνιάς<sup>332</sup>, χρηματοδοτεί μονάχα την ιστόρηση του τεταρτοσφαιρίου της κόγχης του ιερού και του τρούλου [εικ. 285-286]. Μέσω διαφορετικής χορηγίας φιλοτεχνούνται οι δεσποτικές εικόνες του τέμπλου του ίδιου ναού<sup>333</sup>, οι οποίες αποδίδονται επίσης στο Μιχαήλ<sup>334</sup>.

Στην τεχνοτροπία της ίδιας δημιουργικής περιόδου του Μιχαήλ παραπέμπουν και άλλα δύο αχρονολόγητα έργα, που αποδίδουμε στον ίδιο ζωγράφο. Πρόκειται για την ιστόρηση του ναού του Αγίου Νικολάου στη Μπομποστίτσα Κορυτσάς [αρ. κατ. 51], η οποία σώζεται αποσπασματικά [εικ. 395-398]. Στην ίδια παραγγελία εντάσσεται κατά πάσα πιθανότητα και η εικόνα του αγίου Γεωργίου [εικ. 392-394], που προέρχεται από τον ίδιο ναό και βρίσκεται σήμερα στο Εθνικό Μουσείο Μεσαιωνικής Τέχνης Κορυτσάς<sup>335</sup>. Η εικόνα θα πρέπει και αυτή να θεωρηθεί έργο του Μιχαήλ, βάσει εικονογραφικών και τεχνοτροπικών ομοιοτήτων.

Περίπου την ίδια εποχή πρέπει να τοποθετηθεί η ιστόρηση του καθολικού της μονής Κοίμησης Ραγίου Θεσπρωτίας [αρ. κατ. 52], η οποία έχει αποδοθεί ήδη στο ζωγράφο Μιχαήλ από την Α. Καραμπερίδη<sup>336</sup>. Το μνημείο αποτελεί τυπικό παράδειγμα της τέχνης του Μιχαήλ,

<sup>331</sup> Ο ναός έχει δημοσιευθεί στη διατριβή του Ι. Χουλιάρη (ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 353-372).

<sup>332</sup> Βλ. αρ. κατ. 50.

<sup>333</sup> ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ 1975, σ. 30-33, εικ. 38-42.

<sup>334</sup> ΤΟΥΡΤΑ 2001, σ. 352-354, εικ. 15-17.

<sup>335</sup> Η εικόνα έχει αριθμό ευρετηρίου IN 5676. ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ 2006, σ. 95, αρ. 27.

<sup>336</sup> ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 316-317. Η ίδια συγγραφέας, μάλιστα, αποδίδει στον ίδιο ζωγράφο τις τοιχογραφίες στο ναό των Ταξιαρχών της Βίτσας Ζαγορίου, οι οποίες καλύπτονται από εκτεταμένη επιζωγράφιση, καθιστώντας αδύνατο τον εντοπισμό των ιδιαίτερων τεχνοτροπικών χαρακτηριστικών του Μιχαήλ [εικ. ]. Η εικονογραφία, πάντως, που ακολουθείται από τους ζωγράφους της μεταγενέστερης φάσης, φαίνεται να βασίζεται πράγματι στα πρότυπα του Μιχαήλ, χωρίς να αποκλείεται το ενδεχόμενο της αντιγραφής τους λόγω της μεγάλης γεωγραφικής εγγύτητας του μνημείου και του ναού του Αγίου Νικολάου στον ίδιο οικισμό.

με τη συνηθισμένη διάταξη των παραστάσεων, τους καθιερωμένους εικονογραφικούς τύπους και την αναγνωρίσιμη μανιέρα του ζωγράφου [εικ. 399-406].

Η ζωγραφική του καθολικού της μονής Μεταμόρφωσης στην Τσιάτιστα Πωγωνίου στη νότια Αλβανία [αρ. κατ. 11], υπογεγραμμένο έργο του ζωγράφου του έτους 1626<sup>337</sup>, πρέπει να θεωρηθεί ότι εγκαινιάζει μια νέα περίοδο στην καλλιτεχνική πορεία του Μιχαήλ, η οποία χαρακτηρίζεται αφενός από την επανάληψη των γνωστών προτύπων του ζωγράφου, έτσι όπως διαμορφώθηκαν στο τέλος της δεύτερης και στις αρχές της τρίτης δεκαετίας του 17<sup>ου</sup> αιώνα, αφετέρου από την έντονη σχηματοποίηση, την προχειρότητα στην εκτέλεση, τη σχεδόν ολοκληρωτική παράλειψη των διακοσμητικών λεπτομερειών, αλλά κυρίως από την εμπλοκή πολλών καλλιτεχνών στη ζωγραφική επιφάνεια, που τροποποιεί το τελικό ζωγραφικό αποτέλεσμα του εργαστηρίου. Στην Τσιάτιστα ο ζωγράφος Μιχαήλ συνεργάζεται για ακόμη μια φορά με το ζωγράφο Θεολόγη από το Λινοτόπι και ενδεχομένως με έναν τρίτο αδιάγνωστο ζωγράφο, χαμηλότερων ικανοτήτων. Το έργο του Μιχαήλ στο καθολικό της μονής Τσιάτιστας αποτελεί μια πρόχειρη αναπαραγωγή των παλαιότερων επιτευγμάτων του ζωγράφου και προδίδει την έλλειψη ευρηματικότητας και τη μειωμένη διάθεσή του για πρωτοτυπία. Το περιορισμένο εικονογραφικό ρεπερτόριο του ζωγράφου ακολουθεί την ίδια διάταξη με προηγούμενα έργα του, αγνοώντας πολλές φορές τις ιδιαιτερότητες της αρχιτεκτονικής του μνημείου.

Το εργαστήριο του Μιχαήλ αναλαμβάνει πιθανότατα μέσα στην τρίτη δεκαετία του 17<sup>ου</sup> αιώνα και την ιστόρηση του ναού του Αγίου Ζαχαρία Γράμμου [αρ. κατ. 53]. Παρά τις μικρές διαστάσεις του μνημείου ο ζωγράφος Μιχαήλ επιλέγει τη συνεργασία με τουλάχιστον άλλους δύο ζωγράφους, το γνώριμό του Θεολόγη και το Νικολό, ένα ζωγράφο με πιθανή σλαβική καταγωγή, το χρωστήρα του οποίου εντοπίζουμε για πρώτη φορά στο συγκεκριμένο ναό. Οι δύο δευτερεύοντες ζωγράφοι ιστορούν πλέον το μεγαλύτερο τμήμα του ναού, ενώ ο επικεφαλής της συγκεκριμένης συντροφιάς, Μιχαήλ αναλαμβάνει κυρίως την τοιχογράφηση των ανώτερων επιφανειών και νευραλγικά σημεία του εικονογραφικού προγράμματος.

Παρόμοια κατανομή των εργασιών με ακόμα μεγαλύτερη ελευθερία στους συνεργάτες του εντοπίζεται και στο επόμενο υπογεγραμμένο έργο του Μιχαήλ, την ιστόρηση του ναού

---

<sup>337</sup> Τη ζωγραφική του Μιχαήλ στο μνημείο έχει μελετήσει στη διδακτορική της διατριβή η Μ. Σκαβάρα (ΣΚΑΒΑΡΑ 2011, σ. 173-235). Η συγγραφέας αποδίδει το σύνολο του έργου στο ζωγράφο Μιχαήλ, βασισμένη στην κτητορική επιγραφή, όπου αναφέρεται μόνο το όνομα του Μιχαήλ, και δεν προβαίνει στην αναγνώριση της ιδιαίτερης τεχνοτροπίας του ζωγράφου Θεολόγη.



του Αγίου Νικολάου στη Σαρακίνιστα Λιούντζης<sup>338</sup> [αρ. κατ. 13]. Ο ναός είναι χρονολογημένος το 1629/30 και φέρει την υπογραφή των ζωγράφων Μιχαήλ, Κωνσταντίνου και Νικολού. Ο Μιχαήλ εμπιστεύεται ακόμη και σημαντικά τμήματα του συγκεκριμένου ναού, όπως τον τρούλο, στους δευτερεύοντες ζωγράφους και ο ίδιος περιορίζεται σε άνευρες αναπαραγωγές παλαιότερων συνθέσεων του στις κατώτερες ζώνες.

Μαζί με το γιο του Κωνσταντίνο ο Μιχαήλ αναλαμβάνει την ιστορία του Ιερού και του τρούλου στο καθολικό της μονής Πατέρων κοντά στη Ζίτσα Ιωαννίνων<sup>339</sup> [αρ. κατ. 54]. Πρόκειται για ένα έργο που εκτελέστηκε τμηματικά από την τρίτη έως την πέμπτη δεκαετία του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Κατά την πρώτη φάση εργασιών ο Μιχαήλ εκτελεί τις παραστάσεις του ανατολικού τμήματος του ναού και τμήμα του τρούλου, ο οποίος χρονολογείται με επιγραφή το 1631. Η μεγάλη κλίμακα του έργου δε συμβαδίζει με το ήδη διαμορφωμένο πρόγραμμα που ακολουθεί στα προηγούμενα μνημεία του ο Μιχαήλ, γι' αυτό οδηγείται σε μία ιδιότυπη οργάνωση του εικονογραφικού προγράμματος με μεγάλο αριθμό παραστάσεων, ενταγμένων σε μικρά διάχωρα, με σημαντικά θέματα να εμφανίζονται σε συνεπτυγμένες αποδόσεις [εικ. 441].

Το τελευταίο υπογεγραμμένο έργο του Μιχαήλ είναι η ιστορία του καθολικού της μονής Σπηλαίου στη Σαρακίνιστα Λιούντζης [αρ. κατ. 15], που χρονολογείται με επιγραφή το 1634. Παρά την αποκλειστική αναφορά του ονόματος του Μιχαήλ στην κτητορική επιγραφή του ναού, είναι ολοφάνερο ότι το μεγαλύτερο μέρος της ιστορίας έχει εκτελεστεί από το γιο του, ζωγράφο Κωνσταντίνο από το Λινοτόπι, ενώ εντοπίζεται και ο χρωστήρας του ζωγράφου Θεολόγη<sup>340</sup>. Η συμβολή του ζωγράφου Μιχαήλ στην ιστορία της μονής Σπηλαίου είναι μικρή τόσο σε έκταση όσο και σε σημασία, καθώς κυρίαρχος ζωγράφος αναδεικνύεται πλέον ο γιος του, Κωνσταντίνος, ο οποίος αναλαμβάνει και τη φιλοτέχνηση του τέμπλου<sup>341</sup> [εικ. 580-581].

Έπειτα από την παραπάνω ιχνηλάτηση της πορείας του Μιχαήλ καθίσταται σαφές, ότι ο συγκεκριμένος ζωγράφος διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στη ζωγραφική των αρχών του 17<sup>ου</sup> αιώνα στην περιοχή της Ηπείρου και της νότιας Αλβανίας. Από την εικονογραφική και

<sup>338</sup> Οι τοιχογραφίες του ναού αναλύονται στο ΣΚΑΒΑΡΑ 2011, σ. 236-277, χωρίς να διαχωρίζεται το έργο των επιμέρους ζωγράφων που εργάζονται στο ναό.

<sup>339</sup> Η ζωγραφική του ναού αποτέλεσε το θέμα της διδακτορικής διατριβής της Α. Καραμπερίδη (ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 33-325).

<sup>340</sup> Η Μ. Σκαβάρια που δημοσιεύει το ναό αγνοεί τη δράση των ζωγράφων Κωνσταντίνου και Θεολόγη στο συγκεκριμένο μνημείο (ΣΚΑΒΑΡΑ 2011, σ. 278-328).

<sup>341</sup> Από το τέμπλο σώζονται σήμερα στο ναό μόνο τα εικονίδια με μορφές προφητών από το επιστύλιο, έργο δημοσιευμένο από τον Κ. Γιακουμή, ο οποίος το αποδίδει, εσφαλμένα κατά την άποψή μας, στο ζωγράφο Μιχαήλ (ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 2001, σ. 360).

τεχνοτροπική ανάλυση των έργων του διακρίνονται τρεις κύριες περίοδοι στη δημιουργική πορεία του ζωγράφου. Κατά την πρώτη περίοδο, που χρονολογείται από την πρώτη του εμφάνιση το 1599 έως τα έργα της πρώτης δεκαετίας του 17<sup>ου</sup> αιώνα, το τεχνοτροπικό ύφος του ζωγράφου είναι ακόμη πειραματικό. Δίνει έμφαση στην απόδοση της λεπτομέρειας, πειραματίζεται πάνω στην ένταση και τους συνδυασμούς των χρωμάτων και δοκιμάζει διαφορετικές διατάξεις του εικονογραφικού προγράμματος, μέχρι να καταρτίσει το προσωπικό του εικονογραφικό ρεπερτόριο. Η ζωγραφική του Μιχαήλ στην πρώτη αυτή φάση φέρει έντονες επιρροές από τα εργαστήρια στις σχολές της λεγόμενης βορειοδυτικής Ελλάδας και ειδικότερα από τα έργα των ζωγράφων Κονταρήδων, από τους οποίους εντάσσει χωρίς δευτερογενή επεξεργασία συγκεκριμένους εικονογραφικούς τύπους. Αξιοπρόσεκτες αναλογίες με την τέχνη των Κονταρήδων παρουσιάζει και η τεχνοτροπική πραγμάτευση των παραστάσεων του Μιχαήλ, η οποία σταδιακά θα αποκτήσει πιο προσωπικό χαρακτήρα<sup>342</sup>.

Η δεύτερη και πλέον παραγωγική περίοδος του ζωγράφου, από το ναό της Κοίμησης στον Ελαφότοπο το 1615/16 έως τα μέσα της τρίτης δεκαετίας του 17<sup>ου</sup> αιώνα περιλαμβάνει έργα της ωριμότητας του ζωγράφου. Οι δημιουργίες του τυποποιούνται και το εικονογραφικό του λεξιλόγιο περιορίζεται, η έλλειψη πειραματισμών, όμως, καθιστά το εργαστήριό του πιο αποτελεσματικό, μειώνοντας το χρόνο εκτέλεσης των παραγγελιών, κάτι που ενδεχομένως έχει αντίκτυπο στη χρηματική αξία των έργων του. Ο Μιχαήλ, μάλιστα, δε διστάζει να αναλάβει ακόμη και παραγγελίες εξαιρετικά μικρής κλίμακας, που θα του απέφεραν με τη σειρά τους μελλοντικές αναθέσεις έργων, όπως την ιστόρηση μικρών τμημάτων στο καθολικό της μονής Ραβενίων, στο ναό του Αγίου Νικολάου στην Κλειδωνιά και στο καθολικό της μονής Πατέρων.

Τέλος, η τρίτη περίοδος δράσης του ζωγράφου Μιχαήλ τοποθετείται από το 1626, οπότε αναλαμβάνει την ιστόρηση του καθολικού της μονής Μεταμόρφωσης Τσιάτιστας, έως και το τελευταίο γνωστό του έργο στο καθολικό της μονής Σπηλαίου Σαρακίνιστας το 1634. Σε αυτή τη φάση ο Μιχαήλ, ως καταξιωμένος πλέον ζωγράφος και επικεφαλής ενός ανθηρότατου εργαστηρίου αποσύρεται σταδιακά από την εκτέλεση των δευτερευουσών παραστάσεων των ναών και επικεντρώνεται σε επιλεγμένα και περισσότερο προβεβλημένα σημεία της ιστόρησης, διατηρώντας, ωστόσο, τη γενικότερη εποπτεία των εργασιών, που δε χάνουν την προσωπική του σφραγίδα, παρά την εμπλοκή πολλών ζωγράφων.

---

<sup>342</sup> Για τη σχέση του ζωγράφου Μιχαήλ από το Λινοτόπι με τη ζωγραφική της σχολής της βορειοδυτικής Ελλάδας βλ. ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 211-215. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 318, 363-364. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 321. ΣΚΑΒΑΡΑ 2011, σ. 411-445.

Η ταυτότητα του ζωγράφου **Νικολάου (III) από το Λινοτόπι** είναι ιδιαίτερα προβληματική<sup>343</sup>, καθώς εμφανίζεται στην κτητορική επιγραφή ενός μόνο μνημείου στο ναό της Κοίμησης στο Ζερβάτι Δρόπολης [αρ. κατ. 5], το οποίο ιστορεί με το ζωγράφο Μιχαήλ το 1605/6. Ο χρωστήρας του Νικολάου (III) δεν είναι δυνατό να διακριθεί στις τοιχογραφίες του ναού, επειδή καλύπτονται από εκτεταμένη επιζωγράφιση.

Ο Νικόλαος δε μπορεί σε καμία περίπτωση να ταυτιστεί με τους συνονόματους ζωγράφους από το Λινοτόπι του δεύτερου μισού του 16<sup>ου</sup> αιώνα, οι οποίοι θα εμφανίζονταν ως επικεφαλής του εργαστηρίου και όχι ως δεύτεροι ζωγράφοι στην κτητορική επιγραφή του ναού. Από την άλλη, η σύνδεση του συγκεκριμένου Νικολάου (III) με το Νικόλαο (IV) από το Λινοτόπι πρέπει να αποκλειστεί, κατ' αρχήν με χρονολογικά κριτήρια, εφόσον το έργο του τελευταίου εκτείνεται από την τέταρτη έως την όγδοη δεκαετία του 17<sup>ου</sup> αιώνα, πράγμα που οπωσδήποτε δε θα επέτρεπε την ενεργό δράση του από το 1605/6. Εξάλλου, ο Νικόλαος (IV) ακολουθεί ένα συγκεκριμένο και αναγνωρίσιμο τεχνοτροπικό ιδίωμα, που δε φαίνεται να έχει επηρεαστεί σε σημαντικό βαθμό από το εργαστήριο του ζωγράφου Μιχαήλ. Επιπλέον, η ταύτιση του Νικολάου (III) με το μεταγενέστερο ζωγράφο του δεύτερου μισού του 17<sup>ου</sup> αιώνα, Νικόλαο (V) από το Λινοτόπι δε φαίνεται πειστική, καθώς το όνομα του τελευταίου εμφανίζεται το 1653 στην κτητορική επιγραφή του καθολικού της μονής Προφήτη Ηλία στη Στεγόπολη Λιούντζης, όπου δηλώνεται ότι ο συγκεκριμένος Νικόλαος είναι μαθητής του ζωγράφου Κωνσταντίνου από το Λινοτόπι και όχι συνεργάτη του πατέρα του, Μιχαήλ. Δε θα ήταν λογικό, άλλωστε, ο Νικόλαος (III) να διατηρεί την ιδιότητα του μαθητή κατά τη διάρκεια μιας ολόκληρης πεντηκονταετίας.

Όπως ήδη αποδείχθηκε, ο ζωγράφος Μιχαήλ από το Λινοτόπι φιλοτέχνησε τουλάχιστον μία εικόνα στο τέμπλο του ναού της Κοίμησης στο Ζερβάτι [εικ. 353-354β]. Στο συγκεκριμένο τέμπλο, όμως, διακρίνεται ο χρωστήρας ακόμη ενός ζωγράφου του 17<sup>ου</sup> αιώνα, με ύφος παραπλήσιο με αυτό του Μιχαήλ [εικ. 119, 450β, 451β, 452]. Δεδομένης της ήδη γνωστής συνεργασίας του Μιχαήλ με το Νικόλαο (III) στις τοιχογραφίες του συγκεκριμένου ναού, δε θα μπορούσε να αποκλειστεί η συνεργασία τους και στην εκτέλεση του τέμπλου. Ο δεύτερος αυτός ζωγράφος φαίνεται, μάλιστα, να ακολουθεί τις βασικές αρχές της ζωγραφικής

<sup>343</sup> Στη βιβλιογραφία επικρατεί πλήρης σύγχυση σχετικά την ταυτότητα των ζωγράφων από το Λινοτόπι με το όνομα Νικόλαος. Ειδικότερα για το ζωγράφο Νικόλαο του ναού της Κοίμησης στο Ζερβάτι, οι ερευνητές αποφεύγουν συστηματικά να εκφράζουν τη θέση τους ή να επιχειρήσουν οποιαδήποτε σύνδεση με άλλους συνονόματους ζωγράφους από το Λινοτόπι (βλ. σχετ. ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ-ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1997, σ. 235-237. ΤΟΥΡΤΑ 2001, σ. 343, σημ. 4. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 388, αρ. 3. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 320). Ενδεικτική της σύγχυσης που επικρατεί σχετικά με τους ζωγράφους του ναού στο Ζερβάτι είναι η άποψη του Κ. Γιακουμή, ο οποίος θεωρεί τους ζωγράφους του ναού Γραμμοστινούς και ταυτίζει λανθασμένα τον Μιχαήλ του Ζερβατίου με το γραμμοστινό ζωγράφο Μιχαήλ της μονής Διβροβουνίου (ΓΙΑΚΟΥΜΙΣ 2002, σ. 206).

του Λινοτοπίου. Θα πρέπει να θεωρηθεί, συνεπώς, ότι στο συγκεκριμένο εργαστήριο ανατέθηκε το σύνολο της διακόσμησης του ναού, που περιλάμβανε τόσο την τοιχογράφηση όσο και τη φιλοτέχνηση του τέμπλου, ακόμη και την εκτέλεση των μικρών εικόνων του ξυλόγλυπτου πολυελαίου του ναού [εικ. 453]. Επομένως, εκείνα τα σημεία της διακόσμησης του ναού, που εμφανίζουν παρόμοια χαρακτηριστικά με τη ζωγραφική του Μιχαήλ [εικ. 447-448], αλλά διακρίνονται σαφώς από αυτήν, αλλά και οι εικόνες του επιστυλίου του τέμπλου και τα εικονίδια του ξυλόγλυπτου χορού, θα μπορούσαν να αποτελούν έργα του Νικολάου (III).

Η συνεργασία των δύο ζωγράφων Νικολάου (III) και Μιχαήλ δε φαίνεται να συνεχίστηκε στα μεταγενέστερα έργα που ανέλαβε το εργαστήριο του τελευταίου. Η δράση του Νικολάου (III), ωστόσο, δε σταματά στο ναό του Ζερβατίου, καθώς ο χρωστήρας του ζωγράφου εντοπίζεται και σε άλλα ανυπόγραφα έργα των αρχών του 17<sup>ου</sup> αιώνα, όπως οι εικόνες που αργότερα εντάχθηκαν στο μεταγενέστερο τέμπλο του 1637 του ζωγράφου Δημητρίου (I) από τη Γράμμοστα στο καθολικό της μονής Κοίμησης στο Σπήλαιο Γρεβενών<sup>344</sup>. Πρόκειται για μία μεγάλη εικόνα της Κοίμησης της Θεοτόκου [εικ. 451α, 452α, 455], μία εικόνα του ένθρονου αγίου Νικολάου [εικ. 456], καθώς και μία μικρότερη εικόνα με τρεις ολόσωμες αγίες, η οποία δε βρίσκεται στο τέμπλο, αλλά φυλάσσεται στο Ιερό του καθολικού<sup>345</sup> [εικ. 454]. Τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά των συγκεκριμένων εικόνων δεν αφήνουν αμφιβολία σχετικά με την απόδοσή τους στο ζωγράφο που εργάστηκε στο τέμπλο του ναού της Κοίμησης στο Ζερβάτι, τον οποίο έχουμε ήδη ταυτίσει με το Νικόλαο (III). Έργο του ίδιου ζωγράφου φαίνεται να είναι και η εικόνα της ένθρονης Θεοτόκου με σεβίζοντες αγγέλους, η οποία βρίσκεται αποθηκευμένη στο ναό των Ταξιαρχών στη Σιάτιστα Κοζάνης<sup>346</sup> [εικ. 457].

Οι εικόνες του Νικολάου (III) εμπνέονται από τις ίδιες αρχές με τη ζωγραφική του Μιχαήλ από το Λινοτόπι, λόγω, όμως, των μειωμένων τεχνικών του ικανοτήτων, ο ζωγράφος επενδύει σε μια έξαρση των διακοσμητικών σχεδίων, που δεν καταφέρνουν όμως να καλύψουν τη φανερή αδυναμία του στο σχέδιο.

<sup>344</sup> Για το τέμπλο του καθολικού βλ. αρ. κατ. 17.

<sup>345</sup> Οι εικόνες του καθολικού είναι αδημοσίευτες. Οι εικόνες του αγίου Νικολάου και της Κοίμησης της Θεοτόκου περιγράφονται στη μεταπτυχιακή εργασία του Ν. Παπαγεωργίου (ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ 1997, σ. 52-57, 59-60). Στο κατώτερο μέρος της εικόνας του Αγίου Νικολάου υπάρχει αφιερωματική επιγραφή ενός μοναχού με το όνομα Μεθόδιος (βλ. αρ. κατ. 17). Η μικρότερων διαστάσεων εικόνα, που φυλάσσεται στο ιερό παριστάνει σε ολόσωμες αποδόσεις τις αγίες Κυριακή, Παρασκευή και Βαρβάρα.

<sup>346</sup> Αδημοσίευτη.

Ο Θεολόγης από το Λινοτόπι αποτελεί μια ιδιαίτερη περίπτωση ανάμεσα στους ζωγράφους από την περιοχή του Γράμμου. Το όνομά του εμφανίζεται μόνο μία φορά σε κτητορική επιγραφή ναού στο τέλος της καριέρας του το 1645 στο καθολικό της μονής του Αγίου Αθανασίου στη Ζαγορά του Πηλίου, που ιστορεί μαζί με το ζωγάφο Νικόλαο (ΙV) από το Λινοτόπι<sup>347</sup>. Με βάση τη ζωγραφική του Θεολόγη στο συγκεκριμένο μνημείο είναι δυνατό να ανασυστήσουμε τη δημιουργική του πορεία, που φαίνεται να ξεκινά πολύ νωρίτερα, στις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Η γνώση των βασικών κανόνων της τοιχογραφικής τέχνης, αλλά και ο απλοϊκός χαρακτήρας της ζωγραφικής του, που δεν επιμένει σε προσωπικά ιδιώματα, τον καθιστούν έναν από τους πλέον αξιόπιστους και ευέλικτους ζωγράφους του Λινοτοπίου και του εξασφαλίζουν αλληπάλληλες συνεργασίες με πολλούς συντοπίτες του ζωγράφου.

Στις δύο πρώτες δεκαετίες του 17<sup>ου</sup> αιώνα η δράση του ζωγράφου Θεολόγη μετεωρίζεται ανάμεσα στην προσπάθειά του να συστήσει το δικό του εργαστήριο και τη συνεργασία του με το ζωγάφο Μιχαήλ από το Λινοτόπι, στο συνεργείο του οποίου θα ενταχθεί πλέον ως σταθερό μέλος από την τρίτη δεκαετία του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Για πρώτη φορά ο χρωστήρας του Θεολόγη εμφανίζεται το 1603 στη ζωγραφική του καθολικού της μονής Εισοδίων της Θεοτόκου στο Περιστέρι Πωγωνίου [αρ. κατ. 44], όπου φαίνεται να συνεργάζεται με το ζωγάφο Μιχαήλ από το Λινοτόπι. Οι παραστάσεις του Θεολόγη διακρίνονται με σαφήνεια από τις αντίστοιχες του Μιχαήλ, καταδεικνύοντας τις διαφορετικές καταβολές της τέχνης των δύο ζωγράφων. Το ύφος του Θεολόγη χαρακτηρίζεται από αυστηρότητα και εξαιρετική λιτότητα των ζωγραφικών τρόπων, ενώ οι επιρροές του φαίνεται να προέρχονται από τα συντηρητικά ρεύματα της ζωγραφικής της Καστοριάς και της Αχρίδας του 15<sup>ου</sup> και 16<sup>ου</sup> αιώνα και όχι από την τέχνη των Κονταρήδων, όπως στην περίπτωση του Μιχαήλ.

Στην ίδια ατμόσφαιρα κινούνται οι τοιχογραφίες δύο τουλάχιστον μνημείων στην πόλη της Καστοριάς. Πρόκειται για τη ζωγραφική στην Παναγία του άρχοντα Αποστολάκη [αρ. κατ. 46] έργο του 1605/6 και το μάλλον σύγχρονο ναό των Εισοδίων της Θεοτόκου του Τσιατσαπά<sup>348</sup> [αρ. κατ. 47]. Η απλοϊκή τεχνοτροπία του Θεολόγη στα δύο καστοριανά μνημεία, που διακρίνεται από την έντονη σχηματοποίηση, την παράλειψη των διακοσμητικών

<sup>347</sup> Για το κείμενο της επιγραφής βλ. αρ. κατ. 19.

<sup>348</sup> Τα δύο μνημεία έχουν μελετηθεί από τη Μ. Παϊσίδου (ΠΑΪΣΙΔΟΥ 2002α, σ. 40-43, 275-278). Η συγγραφέας θεωρεί έργο του ίδιου ζωγράφου και τις τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου Ελεούσας στην πόλη της Καστοριάς, που πράγματι παρουσιάζει εικονογραφική και τεχνοτροπική συνάφεια με τα άλλα δύο καστοριανά μνημεία, δε φαίνεται, ωστόσο, να αποτελεί έργο του Θεολόγη.

μοτίβων και την αναπαραγωγή παλαιότερων προτύπων δε συμβαδίζει με τις σύγχρονες τάσεις άλλων ζωγράφων από την περιοχή του Γράμμου, όπως του Μιχαήλ από το Λινοτόπι και των ζωγράφων Μιχαήλ και Κωνσταντίνου από τη Γράμμοστα, αλλά και σε καμία περίπτωση δεν ανταποκρίνεται στο γούστο των καστοριανών παραγγελιοδοτών, όπως είχε διαμορφωθεί από τα τοιχογραφημένα έργα υψηλής ποιότητας του δεύτερου μισού του 16<sup>ου</sup> αιώνα στην πόλη της Καστοριάς<sup>349</sup>. Ενδιαφέρουσα, επίσης, είναι η πρόσφατα διατυπωμένη άποψη, που θέλει το ζωγάφο του ναού της Παναγίας του άρχοντα Αποστολάκη να ταυτίζεται με το δημιουργό των τοιχογραφιών της μονής του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στην Κάτω Μερόπη Πωγωνίου<sup>350</sup>, έργο που εκτελέστηκε με τη χρηματοδότηση εξεχόντων χορηγών<sup>351</sup>. Η συγκεκριμένη άποψη, η οποία βασίζεται κυρίως σε παλαιογραφικά δεδομένα<sup>352</sup> και δεν έχει ακόμη επαληθευτεί με γνώμονα τη ζωγραφική του μνημείου, χρήζει περαιτέρω διερεύνησης, ώστε να εξεταστούν οι λόγοι που αναγκάζουν χορηγούς μεγάλης οικονομικής δύναμης να αναθέτουν έργα σε ζωγράφους μάλλον περιορισμένων καλλιτεχνικών δυνατοτήτων.

Η προσπάθεια του Θεολόγη να συστήσει το δικό του εργαστήριο σε ένα αστικό κέντρο, όπως η Καστοριά, δε φαίνεται να βρήκε μεγάλη ανταπόκριση στην τοπική αριστοκρατία και για το λόγο αυτό δεν έλαβε συνέχεια. Στα μέσα της δεύτερης δεκαετίας του 17<sup>ου</sup> αιώνα ξαναβλέπουμε το Θεολόγη να εντάσσεται στο εργαστήριο του Μιχαήλ από το Λινοτόπι, το οποίο στο μεσοδιάστημα είχε αποκτήσει ιδιαίτερη δυναμική και δεχόταν αλληπάλληλες παραγγελίες για την τοιχογράφιση ναών. Στο ναό της Κοίμησης στον Ελαφότοπο [αρ. κατ. 6], έργο του 1615/16, η συμβολή του Θεολόγη είναι σημαντική [εικ. 478-481], δεν τεκμηριώνεται όμως στην κτητορική επιγραφή, στην οποία μνημονεύεται μονάχα ο ζωγράφος Μιχαήλ<sup>353</sup>. Το ίδιο θα συμβεί και στα επόμενα μνημεία, τα οποία θα ιστορήσει ο Μιχαήλ σε συνεργασία με το Θεολόγη, όπου θα παραλείπεται συστηματικά η αναφορά του ονόματος του τελευταίου.

Μετά το ναό στον Ελαφότοπο η συνεργασία των δύο ζωγράφων Μιχαήλ και Θεολόγη εντοπίζεται το 1619 στις τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι [αρ. κατ. 10 και εικ 482-483] και πιο ξεκάθαρα το 1626 στο καθολικό της μονής Μεταμόρφωσης στην Τσιάτισσα Πωγωνίου [αρ. κατ. 11 και εικ. 484-488], αλλά και στο ναό του Αγίου Ζαχαρία

<sup>349</sup> DRAKOPOULOU 2003, σ. 269-271. ΓΑΡΙΔΗΣ 2007, σ. 295-303.

<sup>350</sup> ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2011, σ. 372-373.

<sup>351</sup> ΚΩΣΤΗ 2003, σ. 211-215. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2008β, σ. 21-30.

<sup>352</sup> ΒΕΛΕΝΗΣ 2007, σ. 103-106.

<sup>353</sup> Ο Ι. Χουλιάρης διατυπώνει την άποψη ότι ο Θεολόγης δε σημειώνει την υπογραφή του στον Ελαφότοπο εξαιτίας της μαθητικής του ακόμα σχέσης με το ζωγάφο Μιχαήλ και την έλλειψη συγγένειας με την οικογένεια των Μιχαήλ και Κωνσταντίνου (ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2011, σ. 372).

στο Γράμμο [αρ. κατ. 53 και εικ. 489-501] και για τελευταία φορά το 1634 στο καθολικό της μονής Σπηλαίου στη Σαρακίνιστα [αρ. κατ. 15 και εικ. 506-509]<sup>354</sup>. Η συμβολή του Θεολόγη στους ναούς που αναλαμβάνει το εργαστήριο του Μιχαήλ, γίνεται ολοένα και σημαντικότερη, αφού του ανατίθενται περισσότερες και πιο προβεβλημένες επιφάνειες των μνημείων. Παράλληλα, η τεχνοτροπική του γραφή αποκτά εντονότερα προσωπικό χαρακτήρα, αφομοιώνοντας στοιχεία από την τέχνη του Μιχαήλ, όπως η διάθεση για διακοσμητικότητα και οι ζωνρές χρωματικές αντιθέσεις, που απουσιάζουν από τα πρώτα του έργα.

Γύρω στα 1634 η αρχηγία του εργαστηρίου του Μιχαήλ από το Λινοτόπι περνά στο γιο του Κωνσταντίνο, καθώς ο Μιχαήλ φαίνεται να αποσύρεται από την ενεργό δράση<sup>355</sup>. Την περίοδο αυτή ο ζωγράφος Θεολόγης επιλέγει να πειραματιστεί, συνεργαζόμενος με άλλους ζωγράφους από το Λινοτόπι. Προϊόν αυτής της αναζήτησης αποτελεί ο ναός του Αγίου Δημητρίου στο Žvan της Π.Γ.Δ.Μ. [αρ. κατ. 55], όπου ο Θεολόγης συνεργάζεται κατά πάσα πιθανότητα με το ζωγράφο Ιωάννη (Ι) από το Λινοτόπι, ο οποίος είχε πρόσβαση στο τοπικό δίκτυο παραγγελιοδοτών στις περιοχές του Železnec και του Prilep. Παράλληλα, την ίδια δεκαετία ξεκινά να συνεργάζεται με το νεότερο ζωγράφο Νικόλαο (ΙV) από το Λινοτόπι, βοηθώντας τον στη σύμπληξη του εργαστηρίου του. Ο χρωστήρας του εντοπίζεται πάλι στον Νικόλαο (ΙV) στις σχεδόν κατεστραμμένες τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο [αρ. κατ. 18 και εικ. 510-512] και πιο emphaticά στο καθολικό της μονής Παναγίας Νεβόλιανης στο Μεγαλόβρυσσο της Αγιάς το 1638/39 [αρ. κατ. 57 και εικ. 513-527], όπου εντοπίζεται και ο χρωστήρας ενός τρίτου εμπειρότερου ζωγράφου, πιθανώς του Δημητρίου (Ι) από τη Γράμμοστα. Η επαφή του Θεολόγη με τους νέους αυτούς ζωγράφους τροποποιεί αισθητά το ζωγραφικό του ύφος. Η έμφαση στη λεπτομέρεια γίνεται μεγαλύτερη, ενώ ο ζωγράφος προσπαθεί να αποδώσει συγκεκριμένα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά στα πρόσωπα των μορφών, που μέχρι τότε παρουσίαζαν μία αδιαφοροποίητη ομοιομορφία.

Όταν πλέον ο γιος του Μιχαήλ από το Λινοτόπι, Κωνσταντίνος καταφέρει να στήσει το δικό του διάδοχο εργαστήριο, θα απευθυνθεί στον παλιό συνεργάτη του πατέρα του, Θεολόγη<sup>356</sup>. Στο μεγάλο έργο που αναλαμβάνει ο Κωνσταντίνος, την αποπεράτωση της ιστορίας του καθολικού της μονής Πατέρων κοντά στη Ζίτσα [αρ. κατ. 59], η τεχνοτροπία του Θεολόγη παρουσιάζεται πλέον εντελώς διαφορετική από τα πρώτα του έργα, με σαφείς

<sup>354</sup> Η παρουσία του χρωστήρα του Θεολόγη στη μονή Σπηλαίου Σαρακίνιστας και στον Άγιο Ζαχαρία του Γράμμου, έχει επισημανθεί πρόσφατα και από τον Ι. Χουλιάρη (ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2011, σ. 271-272).

<sup>355</sup> ΓΙΑΚΟΥΜΙΣ 2002, σ. 356-358. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 316. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, 319-322. ΣΚΑΒΑΡΑ 2011, σ. 367, 450-452.

<sup>356</sup> ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 322-324.

επιρροές από τη ζωγραφική του Νικολάου (IV) από το Λινοτόπι, αλλά και στοιχεία από την ιδιαίτερη γραφή του Κωνσταντίνου, όπως τα έντονα χρώματα και ο εξπρεσιονισμός της φόρμας [εικ. 528-531].

Το τελευταίο μνημείο, όπου εντοπίζεται το χέρι του Θεολόγη, είναι και το μόνο μνημείο, που αναγράφει το όνομά του στην κτητορική επιγραφή. Πρόκειται για το μικρό καθολικό της μονής του Αγίου Αθανασίου στη Ζαγορά του Πηλίου [αρ. κατ. 19], που ιστορεί το 1645 σε συνεργασία με το ζωγράφο Νικόλαο (IV) από το Λινοτόπι. Η ζωγραφική του Θεολόγη στο μνημείο δεν παρουσιάζει αξιοσημείωτες διαφορές από το έργο του στο καθολικό της μονής της Παναγίας στο Μεγαλόβρυσο Αγιάς [εικ. 522].

Η δράση του Θεολόγη εκτείνεται σε διάστημα περίπου τεσσάρων δεκαετιών στο πρώτο μισό του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Τα προσωπικά έργα του στην Καστοριά, μολονότι συντηρητικά, φαίνεται να επηρέασαν την εξέλιξη της τέχνης τόσο στην πόλη της Καστοριάς, όσο και σε επαρχιακές περιοχές στην επικράτεια της Αρχιεπισκοπής Αχρίδας. Το αυστηρό ύφος των πρώτων έργων του οδήγησε ορισμένους μελετητές να τα θεωρήσουν προϊόντα διαφορετικού καλλιτέχνη<sup>357</sup>, η ύπαρξη, ωστόσο, συγκεκριμένων εικονογραφικών, τεχνοτροπικών και επιγραφικών ομοιοτήτων συνηγορούν στην απόδοση και αυτών των έργων στο χρωστήρα του Θεολόγη. Με εξαίρεση τα μνημεία της Καστοριάς, η δράση του Θεολόγη αναπτύχθηκε δορυφορικά των κυριότερων εργαστηρίων του Λινοτοπίου του πρώτου μισού του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Η αποκατάσταση της πορείας του ζωγράφου φανερώνει τις δυσκολίες ενός τεχνίτη περιορισμένων ικανοτήτων να συμπήξει δικό του εργαστήριο<sup>358</sup>, μέσα στην πληθώρα των αναπτυσσόμενων εργαστηρίων της εποχής, με αποτέλεσμα τελικά να περιοριστεί στον επικουρικό ρόλο του βοηθού άλλων καλύτερων ζωγράφων του Λινοτοπίου.

Ως περιστασιακός συνεργάτης του Μιχαήλ από το Λινοτόπι εμφανίζεται και ο ζωγράφος **Νικολός**. Το όνομά του σημειώνεται με τη συγκεκριμένη μορφή (*ἡπὸ χειρὸς [...]* *Νικολού*) στην κτητορική επιγραφή του ναού του Αγίου Νικολάου στη Σαρακίνιστα το 1629/30 [αρ. κατ. 13] μαζί με αυτά του Μιχαήλ και του γιου του, Κωνσταντίνου. Δεν

<sup>357</sup> ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2011, σ. 372-373.

<sup>358</sup> Στην αδυναμία του Θεολόγη να ιδρύσει το δικό του εργαστήριο συνηγορεί και η πλήρης απουσία φορητών εικόνων με την υπογραφή του ή το τεχνοτροπικό του ιδίωμα. Μοναδική εξαίρεση αποτελεί μια φορητή εικόνα που προέρχεται από το ναό Μεταμόρφωση του Σωτήρος στην Αγιά και απεικονίζει τη Μεταμόρφωση, που αποδίδεται στο ζωγράφο από την Ε. Τσιμπίδα (ΤΣΙΜΠΙΔΑ 2011, σ. 282). Στον ίδιο ζωγράφο αποδίδει η συγγραφέας μέρος της ιστόρησης του ναού του Αγίου Νικολάου του Κερασά στην Αγιά και του ναού του Αγίου Γεωργίου και του παρεκκλησίου των Αγίων Αναργύρων στην Αγιά (ό.π., σ. 74-77).



αποκλείεται, ωστόσο, οι ζωγράφοι Μιχαήλ και Νικολός να είχαν συνεργαστεί και νωρίτερα στο ναό του Αγίου Ζαχαρία στο Γράμμο [αρ. κατ. 53], όπως προδίδει η παρουσία της ξεχωριστής τεχνοτροπικής γραφής του Νικολού και στα δύο μνημεία.

Έχουμε αποδείξει ήδη ότι ο ζωγράφος Νικολός δεν ταυτίζεται με το Νικόλαο (III) από το Λινοτόπι, ενώ η χρονική απόσταση από τους ζωγράφους Νικόλαο (I) και Νικόλαο (II) δεν επιτρέπει τη σύνδεση με αυτούς. Θα πρέπει να αποκλειστεί, επίσης, η ταύτιση του ζωγράφου με το Νικόλαο (IV), ο οποίος εμφανίζεται μεν την ίδια σχεδόν περίοδο, αλλά διαθέτει μία εντελώς διαφορετική και αναγνωρίσιμη τεχνοτροπία. Εξάλλου, παρά τη μακρόχρονη δράση των δύο εργαστηρίων του Μιχαήλ και του Νικολάου (IV), οι δρόμοι τους δε φαίνεται να συνδέονται, καθώς απευθύνονται σε διαφορετικό παραγγελιοδοτικό κοινό. Τέλος, η Μ. Σκαβάρα, η οποία έχει δημοσιεύσει το μνημείο του Αγίου Νικολάου της Σαρακίνιστας, υποστηρίζει ότι ο Νικολός πρέπει να ταυτιστεί με το μαθητή του Κωνσταντίνου, Νικόλαο (V), που εμφανίζεται 23 χρόνια αργότερα, στο καθολικό της μονής Στεγόπολης<sup>359</sup>. Η υπόθεση αυτή δε μοιάζει πιθανή, αφού αυτό θα σήμαινε την παραμονή του Νικολού σε καθεστώς μαθητείας για τουλάχιστον δύο δεκαετίες. Εκτός αυτού, οι καλλιτεχνικές δεξιότητες του Νικολάου (V) είναι μάλλον περιορισμένες, όπως διαπιστώνεται στο μνημείο της Στεγόπολης [εικ. 815-827], και δε θα επέτρεπαν την ταύτιση με το ζωγράφο που εργάζεται στο ναό του Αγίου Νικολάου στη Σαρακίνιστα [εικ. 535-557].

Ο ζωγράφος Νικολός δε φαίνεται να γαλουχήθηκε με τις ίδιες ζωγραφικές αξίες που διέπουν το έργο του ζωγράφου Μιχαήλ. Η ζωγραφική του φέρει μακρινές αναφορές στην παλαιολόγεια τέχνη της Μακεδονίας και φαίνεται εμφανώς επηρεασμένη από τη συντηρητική ζωγραφική του Ιωάννη, γιου του Θεοδώρου, από τη Γράμμοστα, του Νικολάου (I) από το Λινοτόπι, αλλά και από τη ζωγραφική που ασκείται στην περιφέρεια του Πατριαρχείου του Ρεέ προς τα τέλη του 16<sup>ου</sup> αιώνα. Οι σαφείς καταβολές του ζωγράφου από τη σερβική τέχνη επιβεβαιώνονται από την ύπαρξη κυριλλικών επιγραφών στις παραστάσεις που αναλαμβάνει να ιστορήσει στο ναό του Αγίου Ζαχαρία στο Γράμμο [εικ. 541]. Η ένταξη ενός πιθανότατα σλαβόφωνου ζωγράφου στο εργαστήριο του Μιχαήλ από το Λινοτόπι και μάλιστα η επιστράτευσή του σε ένα μνημείο τόσο κοντά στον τόπο καταγωγής των ζωγράφων καταδεικνύει αφενός τις ιδιαίτερες σχέσεις των ζωγράφων της περιοχής του Γράμμου με τις βρειότερες επικράτειες της Αρχιεπισκοπής Αχρίδας και του Πατριαρχείου του Ρεέ,

---

<sup>359</sup> ΣΚΑΒΑΡΑ 2004, σ. 458. ΣΚΑΒΑΡΑ 2011, σ. 239, 332, σημ. 2158. Η συγγραφέας ενστερνίζεται παλαιότερη άποψη της Α. Τούρτα, η οποία προέκυπτε με βάση τα επιγραφικά δεδομένα και όχι τη σύγκριση της ζωγραφικής των μνημείων (βλ. σχετ. ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 34-35, 42, 227).

αφετέρου την πολυσυλλεκτικότητα του εργαστηρίου του Μιχαήλ, ο οποίος δε δίσταζε να συνεργαστεί με ζωγράφους διαφορετικής παιδείας, προκειμένου να ολοκληρώσει τις παραγγελίες του. Οι μεγάλες ικανότητες του ζωγράφου Νικολού στο σχέδιο επιτρέπουν στο Μιχαήλ να του αναθέσει νευραλγικά σημεία της διακόσμησης, όπως το κατώτερο μέρος της αψίδας του Ιερού και εικονιστικές παραστάσεις των μεσαίων ζωνών στους πλάγιους τοίχους.

Ο ζωγράφος Νικολός φαίνεται να έχει εργαστεί και στην ιστόρηση του κυρίως ναού στο καθολικό της μονής του Αγίου Γεωργίου στο Επταχώρι της Καστοριάς, έργο που χρονολογείται με επιγραφή το 1625<sup>360</sup>. Ο Νικολός συνεργάζεται στο συγκεκριμένο ναό με άλλους, αδιάγνωστους έως σήμερα, ζωγράφους και αναλαμβάνει για ακόμη μια φορά σημαντικά τμήματα της ζωγραφικής, όπως την ιστόρηση του Ιερού Βήματος και παραστάσεις στις μεσαίες και στις κατώτερες ζώνες του κυρίως ναού [εικ. 545-552]. Η ζωγραφική του Νικολού στο καθολικό της μονής Αγίου Γεωργίου είναι σχεδόν πανομοιότυπη με τη ζωγραφική του στο ναό του Αγίου Νικολάου στη Σαρακίνιστα του 1629/30, παρουσιάζοντας συνάφεια τόσο στο σχεδιασμό και το χρωματισμό των μορφών και των παραστάσεων όσο και σε λεπτομέρειες, όπως στις επιγραφές και στα διακοσμητικά μοτίβα [εικ. 549-551]. Το παγιωμένο αυτό ύφος της τέχνης του Νικολού στα μνημεία του δεύτερου μισού της τρίτης δεκαετίας τοποθετεί τη συμμετοχή του στο ναό του Αγίου Ζαχαρία στο Γράμμο τουλάχιστον στις αρχές της ίδιας δεκαετίας, πιθανώς και νωρίτερα, εντός πάντως του πρώτου τετάρτου του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Ο Νικολός, λοιπόν, είναι ήδη ολοκληρωμένος ζωγράφος το 1625 και δρα ανεξάρτητα από το εργαστήριο του Μιχαήλ, γεγονός που αποδεικνύει ότι τους δύο ζωγράφους δε συνδέει σχέση μαθητείας. Δεδομένων αυτών των παραγόντων αλλά και των κυριλλικών επιγραφών του Νικολού στον Άγιο Ζαχαρία Γράμμου δε θα μπορούσε να αποκλειστεί το ενδεχόμενο ο συγκεκριμένος ζωγράφος να είχε λάβει μέρος και στην ιστόρηση του κυρίως ναού στο καθολικό του Νονο Ηορονο το 1608<sup>361</sup>, υπόθεση που υποστηρίζεται άλλωστε από τη μεγάλη εικονογραφική και τεχνοτροπική συνάφεια του συγκεκριμένου μνημείου με τη ζωγραφική του Νικολού στο καθολικό της μονής του Αγίου Γεωργίου Επταχωρίου [εικ. 542-544].

Στο ναό του Αγίου Νικολάου στη Σαρακίνιστα ο Νικολός, παρότι αναφέρεται στην κτητορική επιγραφή του μνημείου τρίτος κατά σειρά μετά το Μιχαήλ και τον Κωνσταντίνο, αναλαμβάνει εξέχοντα σημεία της διακόσμησης, όπως τον τρούλο και τις ανώτερες

<sup>360</sup> ΠΟΛΥΒΙΟΥ 1982, σ. 36. ΔΑΡΔΑΣ 1993, σ. 256-270.

<sup>361</sup> Για τη ζωγραφική του κυρίως ναού του Νονο Ηορονο βλ. BAJALOVIC-BIRTASEVIC 1953, σ. 17. MILANOVIĆ 1955, σ. 256. DAVIDOV 1964, σ. 4-5. KYRIAKOUDIS 1983, σ. 503-504. DAVIDOV 1990, σ. 46. MILANOVIĆ 2003, σ. 11-17.

επιφάνειες στις πλάγιες καμάρες του σταυρού [εικ. 553-556]. Η ζωγραφική του Νικολού στο συγκεκριμένο ναό μοιάζει ωριμότερη, με σχεδιαστική ακρίβεια, σαφή απόδοση των μορφών με έντονα περιγράμματα και μεγάλη φροντίδα στη χρωματική ισορροπία των παραστάσεων. Οι καλλιτεχνικές αρετές του ζωγράφου φαίνονται από τον τρόπο που διαχειρίζεται τις διακοσμητικές λεπτομέρειες στις παραστάσεις του· τα γραπτά κοσμήματα και οι δευτερεύουσες λεπτομέρειες σχεδιάζονται με εξαιρετική προσοχή, όμως τοποθετούνται στοχευμένα σε εμφανή σημεία της διακόσμησης, όσο για να αποδείξουν την εμπειρία του διακοσμητικού λεξιλογίου του ζωγράφου, χωρίς να φορτώνουν τις παραστάσεις, υποκύπτοντας στο φόβο του κενού [εικ. 557]. Παρά την περιστασιακή ένταξή του στο εργαστήριο του Μιχαήλ ο ζωγράφος Νικολός καταφέρνει να διατηρήσει και να εξελίξει το προσωπικό του καλλιτεχνικό ιδίωμα, χωρίς να αφομοιώσει αναγνωρίσιμα στοιχεία της τεχνοτροπίας του Μιχαήλ, γεγονός που αποδεικνύει τη μεγάλη ελευθερία που του είχε παραχωρηθεί από τον επικεφαλής του συγκεκριμένου εργαστηρίου.

Μέσα από το καλλιτεχνικό εργαστήριο του Μιχαήλ προήλθε και ο γιος του, ζωγράφος **Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι**, ο οποίος, όμως, σύντομα κατόρθωσε να χειραφετηθεί από την παράδοση του πατέρα του και να εξελιχθεί σε αξιόλογο ζωγράφο, με ιδιαίτερα προσωπικό ύφος. Μέχρι σήμερα η έρευνα έχει δώσει έμφαση στην εξέταση του ζωγράφου Κωνσταντίνου μέσα από το πρίσμα του εργαστηρίου του Μιχαήλ και μόνο σε συνάρτηση με τα έργα του τελευταίου<sup>362</sup>.

Η ζωγραφική του Κωνσταντίνου εμφανίζεται για πρώτη φορά το 1618 στο ναό του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα [αρ. κατ. 9] και η υπογραφή του σημειώνεται ένα χρόνο αργότερα στην κτητορική επιγραφή του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι [αρ. κατ. 10], όπου δηλώνεται ρητά η συγγενική σχέση με τον πατέρα του, Μιχαήλ. Το τεχνοτροπικό ύφος του ζωγράφου στην πρώτη αυτή παρουσία του Κωνσταντίνου μοιάζει εξαιρετικά, όπως είναι αναμενόμενο, με αυτό του πατέρα του. Οι τεχνικές του ικανότητες, όμως, φαίνεται να υπερβαίνουν αυτές του Μιχαήλ, κάτι το οποίο έχει άμεση επίδραση στο ζωγραφικό αποτέλεσμα του εργαστηρίου. Από το πρώτο του έργο αναλαμβάνει να ιστορήσει την περίπλοκη παράσταση των Αίνων [εικ. 559], θέμα πάνω στο οποίο θα πειραματίζεται μέχρι

---

<sup>362</sup> ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 176-180, 225. ΓΙΑΚΟΥΜΙΣ 2002, σ. 258. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 321-322. ΣΚΑΒΑΡΑ 2011, σ. 441-445. Εξαιρέση αποτελεί το έργο της Α. Καραμπερίδη, η οποία επιχειρεί να αποτιμήσει την καλλιτεχνική προσωπικότητα του Κωνσταντίνου, χωρίς, όμως, να έχει πλήρη εποπτεία του έργου του ζωγράφου (ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 319-325, 339-341, 360-361).

το τέλος της σταδιοδρομίας του. Η μεγάλη ελευθερία που λαμβάνει ο Κωνσταντίνος μέσα στο εργαστήριο του Μιχαήλ, αποδεικνύεται από το γεγονός ότι δεν του ανατίθενται επιφάνειες μικρής σημασίας, όπως συμβαίνει αντίθετα με το ζωγράφο Θεολόγη, αλλά μεγάλες και σημαντικές παραστάσεις των ναών.

Ήδη από τις αρχές της τρίτης δεκαετίας του 17<sup>ου</sup> αιώνα ο Κωνσταντίνος αναδεικνύεται στο πλέον δραστήριο μέλος του εργαστηρίου του Μιχαήλ. Στο ναό του Αγίου Νικολάου και το καθολικό της μονής Σπηλαίου στη Σαρακίνιστα [αρ. κατ. 13, 15] η πλειονότητα των παραστάσεων ζωγραφίζεται από τον Κωνσταντίνο [εικ. 565-572]. Πρόκειται για μία περίοδο μετάβασης της αρχηγίας του εργαστηρίου από το Μιχαήλ στο γιο του, κατά την οποία ο Κωνσταντίνος θα τελειοποιήσει τις τεχνικές του ικανότητες, δε θα μπορέσει όμως πλήρως να αναδείξει το προσωπικό του ύφος. Στο καθολικό της μονής Σπηλαίου ο Κωνσταντίνος φαίνεται να έχει εκτελέσει και τις εικόνες στο επιστύλιο του τέμπλου<sup>363</sup> [εικ. 580-581], γεγονός που καταδεικνύει την εξοικειώσή του με τη ζωγραφική φορητών εικόνων.

Αμέσως μετά την αποχώρηση του Μιχαήλ από το καλλιτεχνικό προσκήνιο γύρω στα μέσα της τέταρτης δεκαετίας του 17<sup>ου</sup> αιώνα, μεσολαβεί ένα διάστημα περίπου πέντε ετών, κατά το οποίο ο Κωνσταντίνος, ανέτοιμος ίσως να αναλάβει έργα μνημειακών διαστάσεων, καταπιάνεται με τη φιλοτέχνηση φορητών έργων και εικόνων τέμπλων. Συγκεκριμένα, μετά τα εικονίδια της μονής Σπηλαίου, ο Κωνσταντίνος υπογράφει ένα ακόμη επιστύλιο τέμπλου ένα χρόνο αργότερα, το 1635/36 στο ναό της Κοίμησης στο Κουκούλι<sup>364</sup> [εικ. 582-584]. Το 1637/38 ο Κωνσταντίνος ζωγραφίζει τα βημόθυρα που προορίζονταν για το ναό των Ταξιαρχών της Ζίτσας και σήμερα βρίσκονται στο ναό του Αγίου Νικολάου στον ίδιο οικισμό<sup>365</sup>. Αργότερα, στα τέλη της πέμπτης δεκαετίας του 17<sup>ου</sup> αιώνα, ο Κωνσταντίνος θα ολοκληρώσει τη φιλοτέχνηση των εικόνων του τέμπλου [εικ. 601], μαζί με την τοιχογράφηση

---

<sup>363</sup> ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 2001, σ. 360. Ο συγγραφέας αποδίδει τα εικονίδια του τέμπλου στο ζωγράφο Μιχαήλ, κρίνοντας από την κτητορική επιγραφή του μνημείου που αναφέρει μονάχα τον επικεφαλής του εργαστηρίου, ενώ τα τεχνοτροπικά τους χαρακτηριστικά οδηγούν ξεκάθαρα σε μια απόδοση τους στο ζωγράφο Κωνσταντίνο.

<sup>364</sup> Το τμήμα του επιστυλίου εκτίθεται στο Βυζαντινό Μουσείο Ιωαννίνων (αρ. κατ. 26) και έχει ήδη δημοσιευθεί από την Α. Τούρτα (ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 348-349, εικ. 9). Κάτω από τη μορφή της Θεοτόκου αναγράφεται το έτος ΖΡΜΑ (1635/36) ενώ κάτω από τη μορφή του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου αναγράφεται η ακόλουθη επιγραφή: *Διά χιρός ελαχίστου κ(αί) άμαρ/τολού κονσταντίνου τού ζω/γράφον έκ χάρας λινοτόπι/ εις Καστοριάν.* Η συγγραφέας συνδέει το συγκεκριμένο έργο με το επιστύλιο του Μουσείου Μπενάκη (βλ. *Οι Πύλες τον Μυστηρίου. Θησαυροί της Ορθοδοξίας από την Ελλάδα*, Μ. Μπορμπουδάκης (επιμ.), κατάλογος έκθεσης, Εθνική Πινακοθήκη, Αθήνα 1994, σ. 251, αρ. 69) και προβαίνει στην υπόθεση ότι ο ζωγράφος Κωνσταντίνος θα μπορούσε να έχει αναλάβει την τοιχογράφηση του ναού.

<sup>365</sup> ΚΟΣΜΑΣ 2010, σ. 280-281, αρ. 9. Η επιγραφή των βημοθύρων βρίσκεται στο αριστερό φύλλο και έχει ως εξής: *Δέυσς του δούλου του Θεού) Κόστα / Ζομστ.*

του ίδιου του ναού<sup>366</sup> [αρ. κατ. 22]. Υπογεγραμμένο έργο του Κωνσταντίνου είναι και η εικόνα της Κοίμησης της Θεοτόκου από τη μονή Βελλάς [εικ. 585], που χρονολογείται το έτος 1637/38<sup>367</sup>, δηλαδή το ίδιο έτος με τα βημόθυρα του ναού των Ταξιαρχών. Στην εικόνα της Κοίμησης ο Κωνσταντίνος προτιμά το ιδιαίτερο εικονογραφικό σχήμα της Εκφοράς της Σορού της Θεοτόκου, που παραπέμπει σε υστεροβυζαντινά πρότυπα<sup>368</sup>. Στην ίδια δημιουργική περίοδο πρέπει να ενταχθούν και ο σταυρός και τα λυπηρά από τέμπλο [εικ. 586-587], που φυλάσσονται στο ναό της Κοίμησης στο Δελβινάκι Ιωαννίνων και φέρουν επιγραφή που τα χρονολογεί το 1641/42<sup>369</sup>.

Την πέμπτη δεκαετία του 17<sup>ου</sup> αιώνα ο Κωνσταντίνος αποφασίζει να εκμεταλλευτεί το εκτεταμένο πελατειακό δίκτυο του πατέρα του, ολοκληρώνοντας έργα που είχε αφήσει ημιτελή ή επιδιορθώνοντας άλλα που είχαν στο μεταξύ καταστραφεί. Το 1645/46 ο Κωνσταντίνος επανέρχεται στο έργο του πατέρα του στο ναό της Κοίμησης στον Ελαφότοπο [αρ. κατ. 21], που είχε ιστορηθεί το 1615/16 και είχε παρουσιάσει φθορές στο Ιερό και το νότιο τοίχο [εικ. 598-599]. Παρόλο που η παρέμβαση του Κωνσταντίνου δεν ήταν εκτεταμένη, οι εργασίες του στο ναό συνοδεύονται από νέα επιγραφή πάνω ακριβώς από την κτητορική επιγραφή του 1615/16, όπου αναφέρεται το όνομα του νέου χορηγού και σημειώνεται το όνομα του ζωγράφου Κωνσταντίνου με το ίδιο λεκτικό σχήμα του πατέρα του, Μιχαήλ (δια χηρός ζωγράφου ελαχίστου και αμαρτωλου). Ο Κωνσταντίνος επιστρέφει στο χωριό της Βίτσας, όπου είχε δουλέψει στο παρελθόν με τον πατέρα του, για να εργαστεί στην ιστόρηση του καθολικού της μονής Προφήτη Ηλία [αρ. κατ. 58]. Παρά την αποσπασματική κατάσταση του διακόσμου και την απουσία κτητορικής επιγραφής, είναι φανερό ότι το έργο πρέπει να αποδοθεί στον Κωνσταντίνο, αφού εντοπίζονται όλα τα στοιχεία της

---

<sup>366</sup> Στο ναό σώζονται σήμερα οι εικόνες του Χριστού στον τύπο του Μεγάλου Αρχιερέα, της ένθρονης Θεοτόκου Βρεφοκρατούσας, η οποία φέρει μεταγενέστερη επιζωγράφιση, αλλά και η σειρά των εικόνων του επιστυλίου. Η εικόνα του Χριστού φέρει την ακόλουθη επιγραφή: *Δεησις του / δουλου του Θεου Μη/χο Κοστα.* ΚΟΣΜΑΣ 2010, σ. 288-289, αρ. 16.

<sup>367</sup> ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2008α, σ. 75-94. Η επιγραφή της εικόνας έχει ως εξής: *Ζημιστ / δια σίνδρομιστη κύρ Μίχο Θωμα Δια χηίρος ελαχίστου κ(αι) αμ(α)ρτωλου / Κόνσταντήνου εκ χωρας Λινοτοπιου τ(ης) Καστ[οριάς].*

<sup>368</sup> Βλ. σχετ. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2008α, σ. 78-86. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 320.

<sup>369</sup> ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 322. Η επιγραφή βρίσκεται στο κάτω μέρος του Εσταυρωμένου και έχει ως ακολούθως: *Δια χηρος ελαχιστου κ(αι) / αμαρτωλου Κοσταντηνου / Ζον.* Ο συγγραφέας αποδίδει στο ζωγράφο Κωνσταντίνο και τις εικόνες από το επιστύλιο τέμπλου που βρίσκεται στον ίδιο ναό, οι οποίες, όμως, δε φαίνεται να έχουν εκτελεστεί από το χέρι του ζωγράφου, καθώς διαφέρουν ως προς την τεχνοτροπία και το γραφικό χαρακτήρα.

εικονογραφίας, του τεχνοτροπικού του ύφους, αλλά και του ιδιαίτερου γραφικού του χαρακτήρα στις επιγραφές των παραστάσεων<sup>370</sup> [εικ. 588-590].

Γύρω στα μέσα της ίδιας δεκαετίας ο Κωνσταντίνος καλείται να αποπερατώσει το έργο που είχε αρχίσει μαζί με τον πατέρα του το 1631, την ιστορία του καθολικού της μονής Πατέρων<sup>371</sup> στην περιοχή της Ζίτσας [αρ. κατ. 59]. Για την ολοκλήρωση της τοιχογράφησης του κυρίως ναού ο Κωνσταντίνος αναθέτει πλήθος παραστάσεων στο ζωγράφο Θεολόγη από το Λινοτόπι, σταθερό συνεργάτη του πατέρα του, αποδεικνύοντας ότι το εργαστήριό του αναπτύχθηκε ως συνέχεια του εργαστηρίου του Μιχαήλ, με τη συμμετοχή, μάλιστα, των ίδιων προσώπων. Απελευθερωμένος πλέον από την εποπτεία του Μιχαήλ, ο Κωνσταντίνος παρουσιάζει στο συγκεκριμένο μνημείο το εύρος των καλλιτεχνικών του δυνατοτήτων. Οι μορφές της κατώτερης ζώνης, που ήταν περισσότερο ευδιάκριτες, είναι σχεδιασμένες με εξαιρετική ακρίβεια και μεγάλη προσήλωση στην απόδοση της λεπτομέρειας των ενδυμάτων των μορφών [εικ. 595]. Στις ανώτερες ζώνες διακρίνεται ο επιδέξιος χειρισμός των σύνθετων εικονογραφικών κύκλων [εικ. 591-593]. Το σύνολο της ζωγραφικής, όμως, ξεχωρίζει μέσω της ιδιαίτερης χρήσης αντιθετικών χρωμάτων, που συνδυάζονται με σκοπό ένα εντυπωσιακό αποτέλεσμα [εικ. 594].

Με την ίδια εξπρεσιονιστική διάθεση και το εξαιρετικά αντιθετικό χρωματολόγιο ο Κωνσταντίνος συνεχίζει και ένα άλλο έργο, που είχε αναλάβει ο πατέρας του το 1620/21, την ιστορία του καθολικού της μονής Ραβενίων στη Γοραντζή της Δρόπολης [αρ. κατ. 60]. Η παραγγελία που αναλαμβάνει ο Κωνσταντίνος περιλαμβάνει μόνο την τοιχογράφηση ορισμένων τμημάτων του καθολικού και συγκεκριμένα την ολοκλήρωση της κόγχης του Ιερού, από την οποία ο πατέρας του, Μιχαήλ είχε εκτελέσει μόνο το τεταρτοσφαίριο με την παράσταση της Πλατυτέρας, τον τρούλο και το νότιο χορό. Πρόκειται για ένα από τα ωριμότερα έργα του Κωνσταντίνου, στο οποίο δεν εντοπίζονται δεύτερα χέρια και κατά συνέπεια αναγνωρίζεται με μεγαλύτερη ευκρίνεια το προσωπικό καλλιτεχνικό ιδίωμα του ζωγράφου [εικ. 609-613].

Στην περιοχή της βόρειας Ηπείρου αναλαμβάνει και ένα ακόμη μνημείο μεγάλων διαστάσεων, την ιστορία του καθολικού της μονής Κάμενας, κοντά στο Δέλβινο [αρ. κατ.

---

<sup>370</sup> Τη συγκεκριμένη απόδοση έχει υποδείξει η Α. Καραμπερίδη (ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 320), με την οποία συμφωνεί και ο Ι. Χουλιαράς, που είχε αρχικά αποδώσει τις τοιχογραφίες στο Μιχαήλ (ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 322).

<sup>371</sup> Οι τοιχογραφίες του ναού περιγράφονται και αναλύονται εικονογραφικά από την Α. Καραμπερίδη, η οποία θεωρεί ότι ο Κωνσταντίνος αρχίζει το έργο της αποπεράτωσης της ιστορίας στα τέλη της τέταρτης δεκαετίας του 17<sup>ου</sup> αιώνα και την ολοκληρώνει λίγο πριν το 1649 (ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 57-325).

61]. Το έργο διατηρείται αποσπασματικά, καθώς επιζωγραφίστηκε το 1662 και το 1674 από το ζωγράφο Μιχάλη από τη Ζέρμα, μετά από πιθανή καταστροφή που έπληξε το ναό. Η τεχνοτροπία των σωζόμενων παραστάσεων αποδεικνύει ότι πρόκειται για έργο που θα πρέπει να χρονολογηθεί στην ίδια δημιουργική περίοδο με το καθολικό της μονής Πατέρων και τις παραστάσεις του Κωνσταντίνου στο καθολικό της μονής Ραβενίων [εικ. 614-626].

Το 1648 ο Κωνσταντίνος, έχοντας μόλις ολοκληρώσει την ιστόρηση του νάρθηκα της μονής Πατέρων, καλείται εκ νέου στην περιοχή της Ζίτσας, για να διακοσμήσει το ναό των Ταξιαρχών [αρ. κατ. 22]<sup>372</sup>. Η ιστόρηση του ναού ολοκληρώνεται το επόμενο έτος, μετά από τη χορηγία πολλών προσώπων του οικισμού, που αναλαμβάνουν τη χρηματοδότηση μικρών τμημάτων της διακόσμησης. Πρόκειται για έργο που έχει εκτελεστεί με προχειρότητα [εικ. 603-608] και μας εισάγει σε μια νέα περίοδο άνευρων δημιουργιών του ζωγράφου, όπου υποπίπτει σε επαναλήψεις, συνοπτικές αποδόσεις και πλημμελή σχεδιασμό. Η φανερή υποβάθμιση της ποιότητας των έργων του Κωνσταντίνου στα τέλη της πέμπτης δεκαετίας και στις αρχές της έκτης οφείλεται πιθανώς στην εμπλοκή των μαθητών του στο ζωγραφικό έργο, οι οποίοι δε διαθέτουν τη δημιουργική δύναμη του δασκάλου τους.

Στην αποσπασματική διακόσμηση του ανατολικού τμήματος του ναού της Αγίας Παρασκευής στο Πάτερο Ιωαννίνων [αρ. κατ. 62] είναι πρόδηλη η παρέμβαση των δεύτερων ζωγράφων του εργαστηρίου, που τεκμηριώνεται επιγραφικά και στο καθολικό της μονής του Προφήτη Ηλία στη Στεγόπολη Λιούντζης [αρ. κατ. 25], όπου μνημονεύεται ότι μαζί με τον Κωνσταντίνο εργάστηκε για την τοιχογράφιση του ναού το 1653 και ο μαθητής του Νικόλαος (V). Το έργο του Κωνσταντίνου στο μικρό αυτό καθολικό είναι ενδεικτικό της τυποποιημένης μανιέρας του ζωγράφου και της άμβλυνσης της καλλιτεχνικής του οξυδέρκειας [εικ. 629-635].

Το σώμα των έργων του ζωγράφου Κωνσταντίνου από το Λινοτόπι αποτελεί σταθμό στη δημιουργική δράση των εργαστηρίων του Λινοτοπίου. Ο ζωγράφος Κωνσταντίνος δεν περιορίζεται σε αναπαραγωγές παλαιότερων προτύπων του 16<sup>ου</sup> αιώνα, αλλά παρουσιάζει μια ιδιότυπη καλλιτεχνική πρόταση, που αποτελεί καρπό των προσωπικών του ζωγραφικών αναζητήσεων. Ο προσωπικός χαρακτήρας της καλλιτεχνικής του γλώσσας, όμως, θα σταθεί εμπόδιο στην αναπαραγωγή του στυλ του από τους επόμενους ζωγράφους του Λινοτοπίου,

---

<sup>372</sup> Η ταύτιση του ζωγράφου του ναού με τον Κωνσταντίνο από το Λινοτόπι έγινε με τρόπο πειστικό για πρώτη φορά στο: ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 336-341. Η συγγραφέας δεν έχει λάβει υπόψη την επιγραφή του Ιερού που χρονολογεί την εκκίνηση του έργου το έτος 1648 βλ. ΚΟΣΜΑΣ 2010, σ. 283.

ακόμη και από τους ίδιους τους μαθητές του, οι οποίοι δείχνουν να επηρεάζονται από παλαιότερα πρότυπα των αρχών του 17<sup>ου</sup> αιώνα, τα οποία είναι πιο εύκολο να αντιγράψουν.

Ο **Ιωάννης (Ι) από το Λινοτόπι** σε αντίθεση με άλλους ζωγράφους του Λινοτοπίου, εμφανίζει μικρή γεωγραφική κινητικότητα. Η δράση του περιορίζεται στις επαρχίες του Železnec και του Prilep, στην περιοχή, δηλαδή, όπου κινήθηκε περίπου εκατό χρόνια πριν από αυτόν ο ζωγράφος Ιωάννης, γιος του Θεοδώρου από τη Γράμμοστα. Ο Ιωάννης (Ι) από το Λινοτόπι αναλαμβάνει να ιστορήσει ναούς πολύ μικρών διαστάσεων, την διακόσμηση των οποίων ολοκληρώνει πιθανότατα χωρίς βοηθούς. Η υπογραφή του έχει εντοπιστεί μέχρι σήμερα σε ένα μόνο έργο, αυτό του μικρού κοιμητηριακού ναού στο χωριό Rilevo του Prilep της Π.Γ.Δ.Μ. το 1626/27<sup>373</sup>, η δραστηριότητά του, όμως, φαίνεται να έχει αρχίσει τουλάχιστον από τις αρχές της τρίτης δεκαετίας του 17<sup>ου</sup> αιώνα.

Με βάση κυρίως τεχνοτροπικά στοιχεία οδηγούμαστε στην απόδοση στο ζωγράφο Ιωάννη (Ι) της ιστορίας του ανοιχτού προστώου στη δυτική πλευρά του καθολικού της μονής του Αγίου Αθανασίου στο Žurče [αρ. κατ. 49], έργο που χρονολογείται με επιγραφή το 1621/22. Η επιγραφή του προστώου αναφέρει, επίσης, ότι το έργο της ιστορήσής του έχει χρηματοδοτηθεί από όλους τους χριστιανούς του χωριού, όπως συμβαίνει σε σύγχρονα έργα τοιχογράφησης, που αναλαμβάνει ο ζωγράφος Μιχαήλ από το Λινοτόπι. Η ζωγραφική δε διακρίνεται για την υψηλή της ποιότητα, αλλά διαθέτει ζωντάνια, που προσδίδουν η ενδιαφέρουσα διαχείριση της εικονογραφίας και η προσθήκη θεμάτων λαϊκότερου χαρακτήρα [εικ. 637-638].

Η ζωγραφική του Žurče είναι περισσότερο επιμελημένη από αυτή του ναού του Αγίου Αθανασίου στο Rilevo, που αναλαμβάνει να ιστορήσει ο Ιωάννης (Ι) το 1626/27 [αρ. κατ. 12]. Στην κτητορική επιγραφή του μνημείου γίνεται λόγος για χαλεπούς καιρούς και σημειώνονται οι χρηματικές ισοτιμίες της εποχής στο συγκεκριμένο τόπο. Η ποιότητα της ζωγραφικής του Ιωάννη (Ι) στο ναό είναι αντίστοιχη των περιορισμένων οικονομικών δυνατοτήτων του χορηγού του, ενώ η προχειρότητα της εκτέλεσης προδίδει τη μεγάλη ταχύτητα, με την οποία πραγματοποιήθηκε η ιστορήση [εικ. 646-652]. Προς την ίδια κατεύθυνση συνηγορούν και οι εξαιρετικά πρόχειρες εικόνες του τέμπλου, που κατά πάσα πιθανότητα αποτελούν έργο του ίδιου ζωγράφου [εικ. 657-663]. Οι δεσποτικές εικόνες της

---

<sup>373</sup> Μια πρώτη προσέγγιση στο έργο του Ιωάννη (Ι) επιχειρήθηκε από την Α. Τούρτα, η οποία βασίστηκε μόνο στο υπογεγραμμένο έργο του Ιωάννη στο Rilevo (ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 31-32, 195-196).



Παναγίας Οδηγήτριας και του Χριστού Παντοκράτορα [εικ. 658-659] φέρουν, μάλιστα, ανάγλυφα σχέδια στους φωτοστεφάνους, παρουσιάζοντας μεγαλύτερη εκλέπτυνση από τις τοιχογραφίες του μνημείου και συνδέοντας τη ζωγραφική του Ιωάννη (Ι) με τις τεχνικές σύγχρονων και παλαιότερων ζωγράφων από το Λινοτόπι.

Το 1633/34 ο Ιωάννης (Ι) φαίνεται να εργάστηκε πλάι σε έναν ικανότερο ζωγράφο, τον οποίο έχουμε ταυτίσει με το Θεολόγη από το Λινοτόπι, στο ναό του Αγίου Δημητρίου στο Žvan του Železnec της Π.Γ.Δ.Μ. [αρ. κατ. 55]. Οι τοιχογραφίες του ναού σώζονται αποσπασματικά, είναι ενδεικτικές, όμως, της ευεργετικής επίδρασης που είχε η συνεργασία με το Θεολόγη στο έργο του Ιωάννη (Ι) [εικ. 664-667]. Δύο χρόνια αργότερα, εντοπίζουμε το χρωστήρα του ζωγράφου Ιωάννη (Ι) στις τοιχογραφίες του ανοιχτού προστώου στη δυτική πλευρά του καθολικού της μονής Μεταμόρφωσης στο Zrze του Prilep [αρ. κατ. 56]. Το ύφος του ζωγράφου παρουσιάζει αισθητή βελτίωση σε σχέση με το έργο του Ιωάννη (Ι) στο γειτονικό μνημείο του Rilevo [εικ. 672-673]. Οι περίπλοκοι εικονογραφικοί κύκλοι του συγκεκριμένου χώρου, που αναλαμβάνει να ιστορήσει ο Ιωάννης (Ι), φαίνεται να έχει υπαγορευθεί από τους χορηγούς της ζωγραφικής και τους μοναχούς του Zrze και δε δίνουν την εντύπωση ενός συνόλου με ενιαία εικονογραφική σύλληψη [εικ. 668]. Η παρουσία του Ιωάννη (Ι) στη μονή τεκμηριώνεται και από τις εικόνες του ξυλόγλυπτου χορού, που βρίσκονται στο ναό και φέρουν τεχνοτροπικά στοιχεία της τέχνης του λινοτοπίτη ζωγράφου<sup>374</sup> [εικ. 674-676]. Τόσο οι συγκεκριμένες εικόνες όσο και η ζωγραφική του δυτικού προστώου έρχονται σε καταφανή αντίθεση με την υψηλή ποιότητα των προηγούμενων ζωγράφων που εργάστηκαν στο ναό<sup>375</sup> και προδίδουν τη μειωμένη οικονομική δύναμη των χορηγών των αρχών του 17<sup>ου</sup> αιώνα, που τεκμηριώνεται, άλλωστε, και στην κτητορική επιγραφή του ναού του Αγίου Αθανασίου στο Rilevo.

Ο Ιωάννης (Ι) από το Λινοτόπι είναι ένας από τους ελάχιστους λινοτοπίτες ζωγράφους, που φαίνεται να έχουν επηρεαστεί από τη ζωγραφική των εργαστηρίων της περιοχής του Γράμμου του 16<sup>ου</sup> αιώνα. Κινείται αποκλειστικά στην περιοχή της δικαιοδοσίας της Αρχιεπισκοπής Αχρίδας, στους δρόμους, δηλαδή, που ακολούθησαν οι ζωγράφοι Ιωάννης, γιος του Θεοδώρου, από τη Γράμμοστα και Νικόλαος (Ι) από το Λινοτόπι. Η τεχνοτροπία της ζωγραφικής του Ιωάννη (Ι) και κυρίως τα εικονογραφικά του πρότυπα και ο τρόπος

<sup>374</sup> Οι εικόνες της συγκεκριμένης περιόδου από τη μονή του Zrze έχουν συνδεθεί από τη V. Popovska-Korobar με τη ζωγραφική στο ναό του Αγίου Αθανασίου στο Rilevo και έχουν αποδοθεί αόριστα σε εργαστήρια από το Λινοτόπι βλ. σχετ. POPOVSKA-KOROBAR 2004, σ. 270-272, αρ. 78-82. NIKOLOVSKI 2011, σ. 100-101, εικ. 127.

<sup>375</sup> Για τη ζωγραφική των προηγούμενων φάσεων του καθολικού της μονής του Zrze βλ. αρ. κατ. 56, σημ. 1034.

οργάνωσης των παραστάσεων υποδηλώνει πράγματι μία εσωτερική σχέση με τη ζωγραφική του Νικολάου (I) από το Λινοτόπι, ώστε δε θα μπορούσε να αποκλειστεί, ότι ο ζωγράφος Ιωάννης (I) προήλθε από το εργαστήριο του Νικολάου (I). Προς αυτήν την κατεύθυνση συνηγορεί η ύπαρξη μνημείων του τέλους του 16<sup>ου</sup> αιώνα, που μετεωρίζονται ανάμεσα στους εικονογραφικούς τύπους του Νικολάου (I) και την προχειρότητα εκτέλεσης του Ιωάννη (I) από το Λινοτόπι, όπως ο ναός του Αγίου Αθανασίου στην Κάτω Μερόπη Πωγωνίου, έργο που κατά πάσα πιθανότητα έχει εκτελεστεί από μαθητές του Νικολάου (I) από το Λινοτόπι<sup>376</sup>.

Η ζωγραφική του Ιωάννη (I) αποτελεί μια υστερότοκη έκφραση των συντηρητικών τάσεων των εργαστηρίων του Λινοτοπίου του 16<sup>ου</sup> αιώνα, δε συμβαδίζει με τις σύγχρονες τάσεις των ζωγράφων από την περιοχή του Γράμμου, επηρεάζει, ωστόσο, σημαντικά τη ζωγραφική των αγροτικών περιοχών της Αρχιεπισκοπής Αχρίδας, στις οποίες εργάζεται, και φαίνεται ότι συντάσσεται με οπισθοδρομικά ρεύματα του πρώτου μισού του 17<sup>ου</sup> αιώνα στην ευρύτερη περιοχή της Μακεδονίας και της νότιας Βουλγαρίας.

Η μέγιστη ακμή των εργαστηρίων του Λινοτοπίου τοποθετείται γύρω στα μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα και εκφράζεται με εύγλωττο τρόπο μέσα από το έργο του ζωγράφου **Νικολάου (IV) από το Λινοτόπι**, ενός καλλιτέχνη με αξιόλογη δράση τόσο σε χρονική όσο και σε γεωγραφική έκταση. Τα πρώτα δείγματα της τέχνης του εμφανίζονται την τέταρτη δεκαετία του 17<sup>ου</sup> αιώνα, με τα έργα του στο ναό του Αγίου Νικολάου στη Μέλιανη Πρεμετής [αρ. κατ. 14], στο καθολικό της μονής του Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο [αρ. κατ. 18], στο καθολικό της μονής της Παναγίας Νεβόλιανης στο Μεγαλόβρυσο της Αγιάς [αρ. κατ. 57] και στο ναό του Αγίου Νικολάου του άρχοντα Θωμάνου στην Καστοριά [αρ. κατ. 16]. Κατά την πρώτη αυτή φάση δημιουργίας του ο Νικόλαος (IV) δέχεται ποικίλες επιρροές τόσο από παλαιότερες συντηρητικές τάσεις των λινοτοπιτών αγιογράφων, όπως του Νικολάου (I) και του Νικολάου (II), όσο και από διαφορετικά ρεύματα, που εμφανίζονται το 16<sup>ο</sup> αιώνα, όπως η ζωγραφική του Ονουφρίου και σε μικρότερο βαθμό τα έργα της κρητικής σχολής<sup>377</sup>. Ήδη από τα πρώιμα έργα του Νικολάου (IV) στη Θεσσαλία διαπιστώνονται οι αξιόλογες σχεδιαστικές ικανότητες του ζωγράφου και η εικονογραφική του εμβρίθεια, που προδιαγράφουν τη

<sup>376</sup> ΜΕΡΑΝΤΖΑΣ – ΚΩΣΤΗ 2004, 77-210. Στο εκτενές άρθρο του ο συγγραφέας περιγράφει με ακρίβεια το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού του Αγίου Αθανασίου και δηλώνει τη σχέση του μνημείου με τη ζωγραφική της Καστοριάς και της Αχρίδας, διαπιστώνει κοινούς εικονογραφικούς τύπους με τη ζωγραφική των Παλατισίων, παρ' όλα αυτά δεν επιχειρεί την απόδοση του μνημείου με ζωγράφους από το Λινοτόπι, αλλά συνδέει αόριστα τη ζωγραφική με «την τοπική παράδοση των περιοχών που εγγράφονται στο νοητό τρίγωνο Αχρίδας-Μακεδονίας, Ηπείρου, Βουλγαρίας και Μολδαβίας».

<sup>377</sup> ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 197-198. ΠΑΪΣΙΔΟΥ 2002α, σ. 281.

μελλοντική του εξέλιξη σε έναν από τους σημαντικότερους ζωγράφους του 17<sup>ου</sup> αιώνα από την περιοχή του Γράμμου. Στο Μεγαλόβρυσο της Αγιάς συνεργάζεται με τους εμπειρότερους ζωγράφους Θεολόγη από το Λινοτόπι και Δημήτριο (I) από τη Γράμμοστα. Ο Νικόλαος (IV) βρίσκεται σε μία φάση πειραματισμού, εντάσσοντας ακόμη στοιχεία από άλλους καλλιτέχνες, χωρίς να έχει διαμορφώσει την προσωπική του καλλιτεχνική ταυτότητα. Για το λόγο αυτό τα πρώτα του έργα μοιάζουν να διαφέρουν μεταξύ τους, καθώς σε καθένα από αυτά ο ζωγράφος επιλέγει διαφορετικούς εικονογραφικούς κύκλους και πειραματίζεται πάνω στις παραλλαγές της τεχνοτροπικής του γραφής<sup>378</sup>. Τα υπογεγραμμένα έργα του Νικολάου (IV) στον Τύρναβο και στην Καστοριά παρουσιάζουν μεγάλη υφολογική συγγένεια, ορατή στη λιτότητα των εκφραστικών μέσων, την αυστηρότητα των αποδόσεων και την έλλειψη περίπλοκων διακοσμητικών μοτίβων, η παρουσία των οποίων χαρακτηρίζει το μεταγενέστερο έργο του ζωγράφου.

Τα αμέσως επόμενα χρόνια ο Νικόλαος (IV) επιχειρεί να επεκτείνει ακόμη περισσότερο το γεωγραφικό εύρος των παραγγελιών του στην περιοχή της Θεσσαλίας. Το 1645 τον βρίσκουμε στο Πήλιο, όπου ιστορεί το καθολικό της μονής του Αγίου Αθανασίου στη Ζαγορά [αρ. κατ. 19] μαζί με το ζωγάφο Θεολόγη από το Λινοτόπι. Πρόκειται για ένα έργο μάλλον διεκπεραιωτικό, το οποίο φαίνεται να έχει εκτελεστεί με προχειρότητα και βιασύνη. Η παρουσία του ζωγράφου Θεολόγη υποβαθμίζει την ποιότητα του συνόλου και δεν επιτρέπει να προβληθεί το καινοτόμο πνεύμα του Νικολάου (IV).

Παράλληλα, όμως, μέσα στην πέμπτη δεκαετία του 17<sup>ου</sup> αιώνα συντελείται αξιοσημείωτη μεταβολή στο καλλιτεχνικό ύφος του ζωγράφου. Πρέπει να υποθέσουμε, ότι αυτήν την περίοδο ο Νικόλαος αναλαμβάνει ένα μεγάλο αριθμό έργων, τα οποία ακόμη, όμως, λανθάνουν της έρευνας. Το έργο του Νικολάου (IV) στη Ζαγορά δεν είναι ενδεικτικό της καλλιτεχνικής μετάλλαξης που υφίσταται ο ζωγράφος τα χρόνια αυτά. Σε κάθε περίπτωση, όμως, στα τέλη της ίδιας δεκαετίας τα έργα του ζωγράφου παρουσιάζουν ήδη διαμορφωμένο ένα νέο στιλ, δηλωτικό των ανανεωτικών διεργασιών, που προηγήθηκαν. Ορόσημο σε αυτήν τη διαδικασία υπήρξε η συνεργασία του ζωγράφου Νικολάου (IV) με το Δημήτριο (I) από τη Γράμμοστα.

<sup>378</sup> Κατά την Α. Τούρτα τα έργα που αποδίδουμε στην πρώιμη περίοδο του Νικολάου (IV) αλλά και το καθολικό της Μονής Ζέρμας πρέπει να αποδοθούν σε διαφορετικούς λινοτοπίτες ζωγράφους με το όνομα Νικόλαος (ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 227), κάτι που θα σήμαινε ότι γύρω στα μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα 5 ζωγάφοι με το όνομα Νικόλαος υπογράφουν με το ίδιο όνομα. Η κατάταξη της Α. Τούρτα δεν εξηγεί επίσης την ύπαρξη των τεχνοτροπικών και εικονογραφικών ομοιοτήτων μεταξύ των έργων που αποδίδουμε στο Νικόλαο (IV), κάτι το οποίο διαπιστώνει και η ίδια. Η διάσπαση των έργων του Νικολάου προκάλεσε σύγχυση στη μεταγενέστερη έρευνα βλ. σχετ. ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ – ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1997, σ. 237-239. VITALIOTIS 1998, σ. 446-447. ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 2000, σ. 258. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 361, 394, 418, σ. 2837,

Το 1641 ο Νικόλαος (IV) φαίνεται να συνεργάζεται για δεύτερη φορά με το Δημήτριο (I) από τη Γράμμοστα στην ιστόρηση του Ιερού του καθολικού της μονής Κοίμησης Σπηλαίου Γρεβενών [αρ. κατ. 17], έργο στο οποίο θα επιστρέψει περίπου μια δεκαετία αργότερα, όταν θα έχει ήδη διαμορφώσει πλήρως το προσωπικό του ύφος. Η επανειλημμένη επαφή του Νικολάου (IV) με το Δημήτριο (I) θα επανακαθορίσει τις προτεραιότητες της τέχνης του πρώτου. Στο εξής ο Νικόλαος (IV) θα διευρύνει τον ορίζοντα των εικονογραφικών του προτύπων, προσεγγίζοντας βαθύτερα την τέχνη του Φράγγου Κατελάνου και των Κονταρήδων, την οποία ως τότε φαίνεται να γνώριζε μόνο μέσω των αναπαραγωγών του εργαστηρίου του Μιχαήλ από το Λινοτόπι, εντάσσοντας, παράλληλα, στοιχεία από τη δυτική τέχνη και τα ισλαμικά διακοσμητικά μοτίβα. Η τεχνοτροπία των έργων του παραμένει αναγνωρίσιμη, η ζωγραφική του, ωστόσο, μοιάζει πιο επιμελημένη, καθώς ο Νικόλαος (IV) επιμένει πλέον περισσότερο στην απόδοση της λεπτομέρειας.

Το 1649 ο ζωγράφος Νικόλαος (IV) καλείται από τους μοναχούς της μονής Κοίμησης στο Σπήλαιο Γρεβενών, που είχαν προτιμήσει οκτώ χρόνια νωρίτερα το εργαστήριο του Δημητρίου (I) από τη Γράμμοστα, για να ιστορήσει αυτή τη φορά το κεντρικό τμήμα του καθολικού [αρ. κατ. 23]. Οι μεγάλες διαστάσεις του έργου αναγκάζουν το Νικόλαο (IV) να συνεργαστεί με έναν εξίσου ταλαντούχο ζωγράφο, τον Ιωάννη (II) από το Λινοτόπι. Πρόκειται για το πρώτο υπογεγραμμένο έργο της δεύτερης και ωριμότερης δημιουργικής περιόδου του Νικολάου (IV). Ο ζωγράφος προσπαθεί να αγγίξει το επίπεδο των ισορροπημένων συνθέσεων του Φράγγου Κατελάνου στη γειτονική μονή της Ζάβορδας<sup>379</sup>, ενισχύοντας την πρότασή του με μια συγκρατημένη διάθεση διακοσμητισμού, η οποία φαίνεται τόσο στους επιμελημένους έκτυπους φωτοστεφάνους των μορφών [εικ. 706-708], όσο και σε εμβόλιμες προσθήκες από το ρεπερτόριο της ισλαμικής διακοσμητικής [εικ. 711]. Εντύπωση προκαλεί ο εντοπισμός της καλλιγραφημένης υπογραφής του ζωγράφου στην ίδια τη ζωγραφική επιφάνεια κατά το πρότυπο των παλαιότερων βυζαντινών μαστόρων [εικ. 708, 712]. Στην ασπίδα του συνονόματου με αυτόν αγίου Νικολάου του στρατιώτη, ανάμεσα στην πληθώρα των διακοσμητικών μοτίβων της εξάρτυσης των στρατιωτικών αγίων της κατώτερης ζώνης, ο Νικόλαος σημειώνει το όνομα και την καταγωγή του (*Νικόλαος ζῶγραφος ἐκ' χωρας · Λινοτοπι*), παραλείποντας το όνομα του συνεργάτη του Ιωάννη (II). Η συγκεκριμένη υπογραφή του Νικολάου (IV), μοναδική ανάμεσα στους ζωγράφους του Γράμμου, υποδηλώνει τη συναίσθηση της αξίας του συγκεκριμένου έργου<sup>380</sup>. Η ιδιαίτερη μορφολογία

<sup>379</sup> ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ 1971, σ. 346-355. SEMOGLU 1999, σ. 126-128.

<sup>380</sup> ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ 2001, σ. 131.

της υπογραφής θυμίζει έντονα τις αντίστοιχες υπογραφές των Μιχαήλ Αστραπά και Ευτυχίου<sup>381</sup>, μαρτυρώντας ενδεχομένως την επαφή του Νικολάου (IV) με τα έργα τους. Δεδομένου, μάλιστα, ότι η μονή της Κοίμησης στο Σπήλαιο Γρεβενών αποτελούσε σταυροπήγιο της Αρχιεπισκοπής Αχρίδας και όχι του Οικουμενικού Πατριαρχείου<sup>382</sup>, η υπογραφή του Νικολάου (IV) στο συγκεκριμένο μνημείο θα μπορούσε να συνιστά αναφορά στην παλαιότερη ζωγραφική παράδοση της Αχρίδας.

Έργο της ίδιας περιόδου, αλλά εντονότερου προσωπικού χαρακτήρα είναι η ιστορία του καθολικού της μονής Μεταμόρφωσης Δρυοβούνου Κοζάνης το 1652 [αρ. κατ. 24]. Ο Νικόλαος (IV) συνεχίζει τη διακοσμητική τάση, που είχε ξεκινήσει νωρίτερα στο καθολικό μονής Σπηλαίου, αγγίζοντας σε ορισμένες περιπτώσεις την εκζήτηση [εικ. 714, 730-732], ενώ παράλληλα εμβαθύνει το πνεύμα εκλεκτικισμού της τέχνης του. Το φιλοδυτικό κλίμα που επικρατεί υπό την αρχιερατεία του επισκόπου Δανιήλ<sup>383</sup> στην επισκοπή Σισανίου, όπου υπάγεται η μονή Δρυοβούνου, επιτρέπει στο Νικόλαο (IV) να εντάξει θέματα από τη δυτική εικονογραφία στις τοιχογραφίες του καθολικού [εικ. 723]. Παράλληλα, ο Νικόλαος (IV), ενήμερος για τις σύγχρονες καλλιτεχνικές τάσεις, ισχυροποιεί τους δεσμούς του με την κρητική τέχνη, υιοθετώντας αυτούσιους τύπους που προέρχονται από την εικονογραφία της κρητικής σχολής [εικ. 716-717, 725, 728]. Δεν πρέπει να παραλειφθεί επίσης η ολοένα και εντονότερη παρείσφρηση μοτίβων από την οθωμανική διακοσμητική παράδοση στη ζωγραφική του Νικολάου (IV) [εικ. 734-737].

Ο ζωγράφος Νικόλαος (IV) ενδεχομένως επιχείρησε να ασχοληθεί και με τη ζωγραφική φορητών εικόνων, όπως προδίδει η λεπτολόγος διάθεση στις τοιχογραφίες του, αλλά και η ύπαρξη συγκεκριμένων εικόνων που μπορούν να αποδοθούν στο χρωστήρα του. Ένα μικρό σύνολο εικόνων, που βρίσκεται σήμερα στη συλλογή της Μητρόπολης Σισανίου και Σιατίστης και προέρχεται πιθανότατα από τον πρώτο ναό του Αγίου Δημητρίου στη Σιάτιστα, εμφανίζει τα χαρακτηριστικά της τέχνης του Νικολάου (IV). Οι δύο εικόνες της ένθρονης Παναγίας Βρεφοκρατούσας και του ένθρονου Χριστού Παντοκράτορα [εικ. 740-741] παρουσιάζουν έντονες τεχνοτροπικές ομοιότητες με τις τοιχογραφίες του Νικολάου (IV) στη μονή Δρυοβούνου, τόσο στη γενικότερη σύνθεση, όσο και σε ειδικότερες λεπτομέρειες, όπως η διαμόρφωση των θρόνων και η απόδοση των φυσιολογικών χαρακτηριστικών των απεικονιζόμενων προσώπων [εικ. 742-743, 767]. Οι δύο εικόνες αυτές κατά τον Α. Δάρδα

<sup>381</sup> ΚΑΛΟΠΙΣΗ-BERTH 2000, σ. 122-130. MARKOVIC 2010, σ. 9-33, όπου παρατίθεται και η προγενέστερη βιβλιογραφία για τις υπογραφές των ζωγράφων.

<sup>382</sup> ΚΟΤΖΙΑΣ 1951, σ. 20 και ΕΝΙΣΛΕΙΔΗΣ 1951, σ. 76. Βλ. σχετ. αρ. κατ. 17.

<sup>383</sup> ΒΑΡΝΑΛΙΔΗΣ 1979, σ. 127-134, 149. ΔΑΡΔΑΣ 1993, σ. 68, σημ. 119.

αποτελούσαν τις δεσποτικές εικόνες του πρώτου ναού του Αγίου Δημητρίου στη Σιάτιστα, ο οποίος σύμφωνα με μεταγενέστερες πληροφορίες οικοδομήθηκε το 1647<sup>384</sup> και κατά συνέπεια, θα πρέπει να χρονολογηθούν στα τέλη της πέμπτης ή στις αρχές της έκτης δεκαετίας του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Λίγο παλαιότερη, αλλά έργο του ίδιου ζωγράφου φαίνεται να είναι η εικόνα της αγίας Παρασκευής, που εκτίθεται σήμερα στο Εκκλησιαστικό Μουσείο της Σιάτιστας<sup>385</sup> [εικ. 690-692]. Η εικόνα φέρει τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά της προηγούμενης δημιουργικής περιόδου του Νικολάου (IV) και παρουσιάζει αξιοσημείωτη συνάφεια με τις τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Νικολάου του άρχοντα Θωμάνου στην πόλη της Καστοριάς [εικ. 690].

Έχοντας αποκτήσει μεγάλη τεχνική πείρα ο Νικόλαος (IV) το 1654 επιχειρεί το μακρινό ταξίδι στη Σερβία, για να ιστορήσει το νάρθηκα της μονής του Αγίου Νικολάου στο Νονο Χορονο της Βοϊβοντίνας [αρ. κατ. 63]. Ήδη στον κυρίως ναό του καθολικού είχαν εργαστεί το 1608 έλληνες καλλιτέχνες, πιθανότατα από την περιοχή του Γράμμου<sup>386</sup>, εγκαινιάζοντας τη σύνδεση της μονής με εργαστήρια από τον ελλαδικό χώρο. Δε θα πρέπει, συνεπώς, να εκπλήσσει η ανάθεση του έργου σε έναν καλλιτέχνη από το μακρινό Γράμμο, καθώς τους ίδιους δρόμους ακολουθούσαν έλληνες ζωγράφοι μισό αιώνα νωρίτερα<sup>387</sup>. Πρόκειται για ένα έργο μνημειακών διαστάσεων, πολύ μεγαλύτερο από τα έργα που έχει συνηθίσει να διακοσμεί ο Νικόλαος (IV) και θα πρέπει να υποθεθεί ότι η ιστορήσή του εκτελέστηκε σε συνεργασία με άλλους ντόπιους καλλιτέχνες, πιθανότατα από την ίδια περιοχή της Βοϊβοντίνας, δεδομένου, μάλιστα, του μικρού χρόνου αποπεράτωσης του έργου σε μόλις 183 ημέρες. Παρά τις μεγάλες διαστάσεις του νάρθηκα ο Νικόλαος (IV) δεν καταφεύγει στη μεγέθυνση των παραστάσεων, αλλά επιλέγει μία διάταξη των σκηνών σε στενές επάλληλες ζώνες, που προσδίδει στο χώρο ένα πλούσιο ζωγραφικό αποτέλεσμα, το οποίο υστερεί σε συνοχή, λόγω της πληθώρας των απεικονιζόμενων θεμάτων [εικ. 744-747].

Δύο χρόνια αργότερα, το 1656, ο Νικόλαος (IV) επιστρέφει στο γενέθλιο τόπο του και αναλαμβάνει την ιστορήση του καθολικού της μονής της Κοίμησης της Θεοτόκου στη Ζέρμα [αρ. κατ. 26]. Το έργο χρηματοδοτήθηκε από τον επίσης Λινοτοπίτη Ιωάννη, που

<sup>384</sup> ΔΑΡΔΑΣ 1995, σ. 21-22, εικ. 22-23. ΤΣΑΜΠΟΥΡΑΣ 2005, σ. 154.

<sup>385</sup> Αδημοσίευτη. Η επιγραφή της εικόνας έχει ως ακολούθως: *Δεήσις τού δούλου του Θε(ε)ῦ / Κύρ Παῆγκο κ(αί) π(ῆ)ς σινωδίας αὐτου.*

<sup>386</sup> Η επικρατούσα άποψη στη βιβλιογραφία είναι ότι οι καλλιτέχνες του Νονο Χορονο προέρχονται από το Άγιο Όρος (βλ. αρ. κατ. 63, σημ. 1080), είναι πιθανότερο, όμως, το συγκεκριμένο μνημείο να συνδέεται με τη δράση των ζωγράφων Μιχαήλ και Κωνσταντίνου από τη Γράμμοστα, που το 1603 ιστορήσαν το καθολικό της μονής Διβροβουνίου και του λινοτοπίτη ζωγράφου Νικολού.

<sup>387</sup> Για τη δράση ελλήνων ζωγράφων στην Αρχιεπισκοπή του Ρεέ βλ. KYRIAKOUDIS 1983, σ. 485-510.

προσλαμβάνει και τον αδερφό του, Γεώργιο, για να συνεργαστεί με τον πρωτομάστορα Νικόλαο (IV). Πρόκειται για ένα από τα ελάχιστα έργα, στα οποία χορηγοί και καλλιτέχνες προέρχονται από τον οικισμό του Λινοτοπίου. Η συγγενική σχέση, μάλιστα, του ζωγράφου Γεωργίου με τον παραγγελιοδότη της ιστορήσης, Ιωάννη ανατρέπει τις παλαιότερες απόψεις σχετικά με την οικονομική δύναμη των κατοίκων του Λινοτοπίου και την κοινωνική θέση των ζωγράφων του οικισμού<sup>388</sup>. Η ζωγραφική στη μονή της Ζέρμας είναι υψηλής ποιότητας και δεν απομακρύνεται αισθητά από το χαρακτήρα των έργων του Νικολάου της έκτης δεκαετίας του 17<sup>ου</sup> αιώνα.

Το ωριμότερο, ίσως, έργο του Νικολάου (IV) είναι η ιστορήση του καθολικού της μονής Τιμίου Προδρόμου στη Μοσχόπολη το 1659 [αρ. κατ. 64]. Παρόλο που οι τοιχογραφίες του κυρίως ναού δε σώζονται σε καλή κατάσταση, οι παραστάσεις του νάρθηκα είναι ενδεικτικές των νέων προτεραιοτήτων του Νικολάου (IV). Η απόδοση της λεπτομέρειας γίνεται σε επιλεγμένα μέρη της διακόσμησης, δίχως, ωστόσο, να καταλύεται η γενικότερη αίσθηση ενός επιμελημένου συνόλου. Απουσιάζουν οι διακοσμητικές εξάρσεις του παρελθόντος, τα ισλαμικά μοτίβα και οι περίπλοκες εικονογραφικές συνθέσεις. Μοναδικοί απόηχοι του διακοσμητισμού της προηγούμενης δεκαετίας απομένουν η προσθήκη περίτεχνων γύψινων φωτοστεφάνων στις μορφές των αγίων και οι φροντισμένες αποδόσεις των ενδυμάτων τους [εικ. 786-789]. Οι παραστάσεις, ωστόσο, έχουν απλοποιηθεί και το γενικότερο ύφος της ζωγραφικής του Νικολάου (IV) μοιάζει αυστηρότερο. Η αντιγραφή ενός αναγεννησιακού μοτίβου στην ποδέα του νάρθηκα [εικ. 790] φανερώνει ότι ο Νικόλαος (IV) δεν έχει χάσει την εκλεκτικιστική του διάθεση και προδίδει την επαφή του με νέες καλλιτεχνικές τάσεις.

Πέντε χρόνια αργότερα, το 1664, υποθέτουμε ότι οι καλλιτεχνικές αναζητήσεις του Νικολάου (IV) τον οδηγούν στην Κωνσταντινούπολη. Μνεία του ταξιδιού αυτού γίνεται σε ενθύμηση στην κτητορική επιγραφή του ναού του Αγίου Νικολάου του άρχοντα Θωμάνου στην Καστοριά<sup>389</sup>, όπου επιστρέφει ο ζωγράφος, για να σημειώσει κάτω από την παλαιότερη υπογραφή του, την επιτυχή έκβαση του ταξιδιού του “*ηστὴν κωστάντηνουπόλην (sic)*”<sup>390</sup>.

Η ευκολία μετακινήσεων του Νικολάου (IV) στο βαλκανικό χώρο πρέπει να του επέτρεψε επίσης τη μετάβαση στο Arbanasi της Βουλγαρίας, όπου το 1667 το εργαστήριό του ιστορήσε το ναό του Αγίου Αθανασίου [αρ. κατ. 69]. Ο Νικόλαος (IV), στην ύστερη αυτή

<sup>388</sup> ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ 1957, σ. 311-312. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1987, σ. 89-96.

<sup>389</sup> ΠΑΪΣΙΔΟΥ 2002α, 48-49, 293.

<sup>390</sup> Βλ. αρ. κατ. 16.

φάση της δημιουργίας του, φαίνεται να έχει μεταβιβάσει τις εργασίες εκτέλεσης της διακόσμησης στους μαθητές και τους βοηθούς του, ενώ ο ίδιος διατηρεί μόνο την επίβλεψη και την οργάνωση του εικονογραφικού προγράμματος.

Όταν ιστορεί το τελευταίο του γνωστό έργο ο Νικόλαος (IV) έχει πια επιστρέψει στον τόπο καταγωγής του. Το 1671 αναλαμβάνει τις τοιχογραφίες των εξωτερικών τοίχων στο ναό του Αγίου Ζαχαρία στο Γράμμο [αρ. κατ. 70], ένα έργο προσωπικού χαρακτήρα, εκτελεσμένο από το ίδιο το χέρι του ζωγράφου [εικ. 798-804]. Η λαμπρότητα της διακόσμησης και η επιμέλεια του συνόλου δείχνει ότι ο Νικόλαος (IV) ακόμη και στα τελευταία δημιουργικά του χρόνια παραμένει λεπτολόγος, αλλά και εξαιρετικός δεξιότηχης.

Από την εξέταση της μεγάλης χορείας των υπογεγραμμένων και αποδιδόμενων έργων του ο ζωγράφος Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι αναδεικνύεται σε έναν πολύπλευρο καλλιτέχνη. Καταφέρνει να συγκεφαλαιώσει στο έργο του τόσο ετερόκλητες τάσεις από τη ζωγραφική του 16<sup>ου</sup> αιώνα, όσο και στοιχεία από το συγχρονικό του καλλιτεχνικό περιβάλλον, αφομοιώνοντας γόνιμα τις επιρροές που δέχεται. Η ώσμωση των προτύπων που επιτελείται στη ζωγραφική του, τόσο από την τέχνη της Δύσης, όσο και από την οθωμανική διακοσμητική θα καταστήσουν το έργο του περιζήτητο ακόμη και σε μακρινές περιοχές των Βαλκανίων, εκτός του συνηθισμένου πεδίου δράσης των μετακινούμενων καλλιτεχνικών εργαστηρίων του Γράμμου. Η πολύχρονη και γεωγραφικά εκτεταμένη δράση του Νικολάου (IV) επηρέασε μία πληθώρα ζωγράφων του Βαλκανικού χώρου, επέδρασε, μάλιστα, καταλυτικά στην καλλιτεχνική εξέλιξη των εργαστηρίων της περιοχής του Γράμμου, τουλάχιστον έως τα μέσα του 18<sup>ου</sup> αιώνα. Ο γιος του και οι μαθητές του θα μετακενώσουν τα δημιουργικά του επιτεύγματα στις επόμενες γενιές ζωγράφων<sup>391</sup>, όχι μόνο του Λινοτοπίου, αλλά της Κορυτσάς, της Μοσχόπολης και του Βυθκουκίου, οι οποίοι θα αργήσουν να απεμπλακούν από την καλλιτεχνική γλώσσα του Νικολάου (IV).

Ο ζωγράφος **Ιωάννης (II) από το Λινοτόπι** εμφανίζεται για πρώτη φορά ως συνεργάτης του Νικολάου (IV) στο καθολικό της μονής Κοίμησης της Θεοτόκου στο Σπήλαιο Γρεβενών [αρ. κατ. 23]. Η συνεργασία αυτή θα επιδράσει καταλυτικά στην καλλιτεχνική γραφή του Ιωάννη (II), ο οποίος φαίνεται να έχει διαμορφώσει το προσωπικό του ύφος με βάση τις καλλιτεχνικές αρχές του Νικολάου (IV). Οι τεχνοτροπικές ομοιότητες στο έργο των δύο ζωγράφων δεν επιτρέπουν τον ακριβή διαχωρισμό των παραστάσεων που

<sup>391</sup> KIEL 1985, σ. 345. ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 2000, σ. 263.



έχει ιστορήσει ο καθένας στη μονή Κοίμησης στο Σπήλαιο. Όπως προκύπτει, όμως, και από τα επόμενα έργα του, ο Ιωάννης (II) δεν απομακρύνεται αισθητά από τις κατακτήσεις του ζωγράφου Νικολάου (IV) και μάλλον θα πρέπει να εξαχθεί το συμπέρασμα, ότι παρέμενε αφανής συνεργάτης του σε διάφορα μνημεία. Ίσως για το λόγο αυτό δεν εντοπίζονται τοιχογραφημένα μνημεία, υπογεγραμμένα από το ζωγράφο Ιωάννη (II), ο οποίος αντίθετα, εμφανίζεται να έχει φιλοτεχνήσει αξιόλογες φορητές εικόνες.

Στο ναό των Αγίων Αποστόλων Νεστορίου, όπου μεταφέρθηκε ένας μεγάλος αριθμός εικόνων από τους οικισμούς του Γράμμου μετά την καταστροφή τους, φυλάσσεται μια εικόνα της ένθρονης βρεφοκρατούσας Θεοτόκου στον τύπο της «Κυρίας των Αγγέλων», υπογεγραμμένη από το ζωγράφο Ιωάννη (II)<sup>392</sup> [εικ. 805-808]. Η εκτέλεση της εικόνας προδίδει τη δεξιοτεχνία του ζωγράφου, ενώ η πληθώρα των διακοσμητικών λεπτομερειών αντανακλά το πολυσυλλεκτικό του πνεύμα, που επηρεάζεται οπωσδήποτε από τις σύγχρονες διακοσμητικές τάσεις της ζωγραφικής, αλλά και από τα έργα του ομοτέχνου του Νικολάου (IV) από το Λινοτόπι.

Στο χρωστήρα του ίδιου καλλιτέχνη είναι δυνατό να αποδοθούν άλλα δύο έργα που προέρχονται από την περιοχή της Ερσέκας της νότιας Αλβανίας και βρίσκονται σήμερα στο Εθνικό Μουσείο Μεσαιωνικής Τέχνης της Κορυτσάς. Η πρώτη είναι η εικόνα της ένθρονης Βρεφοκρατούσας στον τύπο και πάλι της «Κυρίας των Αγγέλων»<sup>393</sup> [εικ. 808β, 810]. Η διαμόρφωση του θρόνου με το πλούσια διακοσμημένο ερεισίνωτο και τα εξέχοντα κρινάνθεμα παρουσιάζει εξαιρετική ομοιότητα με την εικόνα του Νεστορίου [εικ. 813], ενώ η απόδοση των προσώπων και των πτυχώσεων των ενδυμάτων είναι πανομοιότυπες. Η δεύτερη εικόνα παριστάνει τον ένθρονο Χριστό στον τύπο του «Δίκαιου Κριτή», προέρχεται από το ναό του Αγίου Πέτρου στο χωριό Bezhan, χρονολογείται το 1651<sup>394</sup> και οπωσδήποτε έχει φιλοτεχνηθεί από τον ζωγράφο Ιωάννη (II) από το Λινοτόπι [εικ. 809, 811-812]. Στην εικόνα αναγνωρίζουμε την πολυτέλεια στη διακόσμηση του θρόνου, τα ανάγλυφα σχέδια του φωτοστεφάνου και του βάθους, αλλά κυρίως την ομοιότητα της επιγραφής στο κάτω μέρος της εικόνας με την αντίστοιχη στην υπογεγραμμένη εικόνα του Νεστορίου, όπου

<sup>392</sup> Η επιγραφή της εικόνας βρίσκεται εκατέρωθεν του υποποδίου της Θεοτόκου, είναι αδημοσίευτη και έχει ως εξής: *αφηερόθι ή άγια / εικόνα της Κυρι(ας) Θε(οτό)κου / παρ εμού τοῦ εὔτελους / δούλου τοῦ Θε(ο)ῦ / Ἰωάννου τάχα κ(αί) / ζωγράφου/ [...] ινδικτ(ι)ωνος*. Ο Δ. Μακρής ανάγει τη συγκεκριμένη εικόνα στο 1571 από λάθος ανάγνωση της επιγραφής, καθώς αναγινώσκει τη λέξη *ζωγράφου* ως *αφρα* από την οποία προκύπτει το έτος 1571 (ΜΑΚΡΗΣ 1972, σ. 30).

<sup>393</sup> Η εικόνα έχει αριθμό ευρετηρίου IN 4025 και έχει δημοσιευτεί στα: ΤΡΕΣΟΡΣ 1993, σ. 81, αρ. 36. ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ 2006, σ. 100-101 αρ. 30. SANTI SULL'ADRIATICO 2009, σ. 120-121.

<sup>394</sup> Η εικόνα έχει αριθμό ευρετηρίου IN 6283 και έχει δημοσιευτεί στα: ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ 2006, σ. 97-99, αρ. 29. SANTI SULL'ADRIATICO 2009, σ. 122-123.

εμφανίζονται τα χαρακτηριστικά γράμματα του ζωγράφου, παρόμοιοι σολοικισμοί και τα ίδια βραχυγραφικά σύμβολα<sup>395</sup>.

Το έργο του ζωγράφου Ιωάννη (II) είναι ακόμα άγνωστο<sup>396</sup>, παρά την εξαιρετική ποιότητα των έργων του. Η διαγραφόμενη πορεία του ζωγράφου με βάση τα έργα που του αποδώσαμε, περιορίζεται στην ευρύτερη περιοχή του Γράμμου την περίοδο 1649-1651, αλλά δε μπορεί να αποκλειστεί η πιθανότητα ο Ιωάννης (II) την έκτη δεκαετία του 17<sup>ου</sup> αιώνα να εντάχθηκε πλήρως στο εργαστήριο του Νικολάου (IV) από το Λινοτόπι, ακολουθώντας τις μεγάλες παραγγελίες του ζωγράφου και για το λόγο αυτό να μην εμφανίζεται η υπογραφή του σε άλλα έργα μετά το 1651.

Ο **Νικόλαος (V) από το Λινοτόπι** είναι ακόμη ένας ζωγράφος που δεν έχει απασχολήσει ιδιαίτερα την έρευνα, καθώς η υπογραφή του εμφανίζεται μόνο μία φορά το 1653 στο καθολικό της μονής Προφήτη Ηλία στη Στεγόπολη Λιούντζης [αρ. κατ. 25], όπου εμφανίζεται ως μαθητής του Κωνσταντίνου από το Λινοτόπι<sup>397</sup>. Στο συγκεκριμένο έργο ο ζωγράφος περιορίζεται στο χώρο του Ιερού, όπου παρέχει απλοϊκές συνθέσεις με έναν έντονο διακοσμητισμό [εικ. 815-827], ενδεικτικό των μικρών τεχνικών του δεξιοτήτων τουλάχιστον κατά την περίοδο της μαθητείας του. Η ζωγραφική του δε φαίνεται να έχει επηρεαστεί σημαντικά από αυτή του δασκάλου του, Κωνσταντίνου, αλλά αναφέρεται σε παλαιότερα πρότυπα του ζωγράφου Μιχαήλ και Θεολόγη, τα ανθίβολα των οποίων θα ήταν ευκολότερο να ακολουθήσει. Η ορμητική εισβολή των διακοσμητικών μοτίβων στις ζωγραφικές επιφάνειες που αναλαμβάνει ο Νικόλαος (V) [εικ. 817-818, 820-823], αποδυναμώνει το συμβολικό νόημα των παραστάσεων και αποδεικνύει ότι ο ζωγράφος επιθυμεί να

<sup>395</sup> Η επιγραφή βρίσκεται εκατέρωθεν του υποποδίου του Χριστού και έχει ως εξής: [προηγούνται τρεις δυσδιάκριτοι στίχοι] / πανοσι[ιστ]ά[του...]/ ληνοτοπι · εκ [...] τού περίβο / ήτου ναού [τῆς] μεταμορφώσεως / εν μηνί ιανουαρίω 16 · / πλησίον τῆς κόμης νικολή/τζας εἰς μνημώσηνον αὐτ/ οὔ : ~ ἀπο τὴν ἔνσαρ/κον εἰκονομίαν τοῦ Χ(ριστο)ῦ · /1651: ~ ἀπο κτήσεως / κόσμου ἔτις 7159<sup>ο</sup> ~/ ινδ(ικτιῶ)νος. Πανομοιότυπη επιγραφή του ίδιου έτους παρουσιάζει και αδημοσίευτη εικόνα της Θεοτόκου, πάριση πιθανότατα της εικόνας του Χριστού από το ναό του Αγίου Γεωργίου στο Βυθκούκι της νότιας Αλβανίας η οποία σύμφωνα με τον T. Pora (POPA 1998, σ. 160, αρ. 310) έχει ως εξής: ...οικονα κυριας Θεοτόκου...μετα της πανσε / [του ζβγραφη... τον μεγιστον ναον της μεταμορφωσεως πλησιον / της Νικολητζας. Ιωαννου του Νιτζου του Γεωργι παπα Στεφανου, εις /μνημοσηνον αυτου εν ετη α(πο) κ(τη)σ(ε)λος κοσμου 7159, / εν μηνι ιανουαριω. Η σύνδεση των δύο εικόνων έχει γίνει για πρώτη φορά στο: ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ 2006, σ. 97.

<sup>396</sup> Ο ζωγράφος δεν αναφέρεται στη μελέτη της Α. Τούρτα. Μοναδική αναφορά γίνεται λόγω της συμμετοχής του στην τοιχογράφηση της μονής Κοίμησης Σηπλαιίου στον κατάλογο του Μ. Χατζηδάκη (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1987, σ. 326), όπου όμως δεν αναφέρεται η καταγωγή του από το Λινοτόπι, ούτε οι φορητές του εικόνες.

<sup>397</sup> Η Μ. Σκαβάρα ταυτίζει το ζωγράφο με τον ζωγράφο Νικολό που εμφανίζεται όμως με διαφορετικό τεχνοτροπικό ύφος στα τέλη της τρίτης δεκαετίας του 17<sup>ου</sup> αιώνα (ΣΚΑΒΑΡΑ 2004, σ. 458. ΣΚΑΒΑΡΑ 2011, σ. 239, 332, σημ. 2158).

ακολουθήσει τα σύγχρονα ρεύματα των μέσων του 17<sup>ου</sup> αιώνα, όπου δίνεται μεγάλη έμφαση στον πλούτο της διακόσμησης και την πολυτέλεια των ζωγραφικών συνόλων.

Ο ζωγράφος **Γεώργιος από το Λινοτόπι** είναι ένας από τους ζωγράφους, που παρουσιάζουν δράση παράλληλη με αυτή του ζωγράφου Νικολάου (IV). Η υπογραφή του ζωγράφου εμφανίζεται μόνο μία φορά το 1656 στην κτητορική επιγραφή του καθολικού της μονής Ζέρμας [αρ. κατ. 26], όπου δηλώνεται ότι είναι αδελφός του κτήτορα, άρχοντα Ιωάννη, γιου του Νικολάου από το Λινοτόπι<sup>398</sup>. Ο Γεώργιος εργάζεται στις τοιχογραφίες του ναού της Ζέρμας με επικεφαλής το ζωγράφο Νικόλαο (IV) από το Λινοτόπι και το τεχνοτροπικό του ύφος ακολουθεί επακριβώς τα διδάγματα του τελευταίου, όπως συνέβη και παλαιότερα με τον έτερο βοηθό του, Ιωάννη (II) από το Λινοτόπι. Στο καθολικό της Ζέρμας ο Γεώργιος δεν πρέπει να περιορίστηκε σημαντικά από τον Νικόλαο (IV), καθώς φαίνεται ότι συμμετείχε στην ιστόρηση των περισσότερων από τις σωζόμενες σήμερα παραστάσεις του ναού, δίνοντας απλουστευμένες αναπαραγωγές βασισμένες πάνω στα πρότυπα του Νικολάου (IV) [εικ. 870].

Στην εικόνα του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου [εικ. 828], που προέρχεται πιθανότατα από την ίδια μονή, μπορούμε ευκολότερα να αναγνωρίσουμε το χρωστήρα του Γεωργίου<sup>399</sup>. Το τεχνοτροπικό ύφος του ζωγράφου, χαρακτηρίζεται από επιμέλεια στις αποδόσεις των μορφών και των αρχιτεκτονημάτων και από εμμονή στην απόδοση των διακοσμητικών λεπτομερειών. Η ζωγραφική του Γεωργίου διαφέρει ελάχιστα από αυτή του Νικολάου (IV), γεγονός που υποδηλώνει ότι ο Γεώργιος ανδρώθηκε καλλιτεχνικά μέσα στο εργαστήριο του Νικολάου (IV) και ότι υπήρξε κατά πάσα πιθανότητα μαθητής του. Θα πρέπει επίσης να θεωρήσουμε ότι το έργο που αναλαμβάνει το εργαστήριο του Νικολάου (IV) το 1667 στο ναό του Αγίου Αθανασίου στο Arbanasi της Βουλγαρίας [αρ. κατ. 69] έχει εκτελεστεί σε μεγάλο βαθμό από το Γεώργιο, όπως προδίδει η ύπαρξη κοινών τεχνοτροπικών χαρακτηριστικών με τις επιφάνειες που ιστορεί ο Γεώργιος στο καθολικό της Ζέρμας αλλά και στα χαρακτηριστικά διακοσμητικά μοτίβα που εμφανίζονται τόσο στις τοιχογραφίες του, όσο και στο φορητό έργο που του αποδόθηκε [εικ. 829].

---

<sup>398</sup> Η Α. Τούρτα (ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 41) θεωρεί, λανθασμένα κατά τη γνώμη μας, ότι ο άρχοντας Ιωάννης είναι αδελφός και των δύο ζωγράφων Νικολάου (IV) και Γεωργίου βλ. σχετ. αρ. κατ. 26.

<sup>399</sup> Βλ. αρ. κατ. 26 και ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ 1984, σ. 159, πίν. 97δ.

Το έργο του Γεωργίου με βάση τα λίγα δείγματα της τέχνης του που γνωρίζουμε σήμερα, μοιάζει να αποτελεί μια μικρής καλλιτεχνικής αξίας παραλλαγή των επιτευγμάτων του Νικολάου (IV). Ο Γεώργιος σε αντίθεση με άλλους ζωγράφους που προέκυψαν από το ίδιο εργαστήριο, όπως ο Λινοτοπίτης Ιωάννης (II), δε θα καταφέρει να παραγάγει καλλιτεχνικά αποτελέσματα ανάλογα με αυτά του Νικολάου (IV) και θα περιοριστεί στην επαναδιατύπωση ενός πανομοιότυπου εικονογραφικού λεξιλογίου με κατώτερης ποιότητας ζωγραφικά μέσα.

Ο ζωγράφος **Δημήτριος από το Λινοτόπι** εμφανίζεται σε ένα μόνο τοιχογραφημένο μνημείο, που ιστορεί στα τέλη του 17<sup>ου</sup> αιώνα, τον άγιο Αθανάσιο στη Λένγκα της νότιας Αλβανίας [αρ. κατ. 38]. Στην κτητορική επιγραφή του μνημείου δηλώνει την καταγωγή του από το Λινοτόπι, αλλά και ότι είναι γιος του ζωγράφου Νικολάου (*ταπηνος Δημητριος γιος Νικολαου · ζωγραφου*). Πρόκειται κατά πάσα πιθανότητα για το γιο του πιο δραστήριου Λινοτοπίτη, Νικολάου (IV), χωρίς όμως να μπορεί να αποκλειστεί το ενδεχόμενο ο Δημήτριος να είναι γιος του ζωγράφου Νικολάου (V), που εμφανίζεται το 1653 ως μαθητής του ζωγράφου Κωνσταντίνου στο καθολικό της μονής Προφήτη Ηλία στη Στεγόπολη [αρ. κατ. 25]<sup>400</sup>. Θεωρούμε ωστόσο την τελευταία υπόθεση λιγότερο πιθανή, καθώς ο ζωγράφος Νικόλαος (V) μετά το βοηθητικό του ρόλο στη Στεγόπολη, δεν εμφανίζεται σε μεταγενέστερα μνημεία ως ανεξάρτητος ζωγράφος με αξιοσημείωτη δράση και κατά συνέπεια δύσκολα μπορούμε να φανταστούμε το ζωγράφο Δημήτριο να συστήνεται στο πελατειακό του κοινό αναφέροντας τη συγγενική του σχέση με έναν άσημο ζωγράφο.

Στον ίδιο ζωγράφο θα μπορούσε να ανήκει η φιλοτέχνηση φορητής εικόνας του 1673 με σκηνές Δωδεκαόρτου, από το Βυζαντινό Μουσείο Καστοριάς<sup>401</sup> [εικ. 830-832]. Η εικόνα δε μοιάζει να απομακρύνεται από το τεχνοτροπικό ύφος του Νικολάου (IV) από το Λινοτόπι, αναγνωρίζουμε μάλιστα τα ίδια εικονογραφικά πρότυπα και την παρόμοια απόδοση των

---

<sup>400</sup> Ο Κ. Γιακουμής ταυτίζει το ζωγράφο Δημήτριο με το γιο του ζωγράφου «Νικολάου, που υπογράφει είτε ως βοηθός είτε ως μάστορας σε ναούς και καθολικά μοναστηριών το πρώτο μισό του 17<sup>ου</sup> αιώνα» ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 2000, σ. 263), συμφύροντας προφανώς τη δράση του Νικολάου (III), το Νικολάου (IV) και του ζωγράφου Νικολού. Υποθέτει, ωστόσο, ότι ο Δημήτριος θα πρέπει να δηλώνει τη συγγένεια του με τον πατέρα του, γιατί ο «Νικόλαος πρέπει να ήταν φημισμένος για την εποχή του», εννοώντας προφανώς τη δράση του Νικολάου (IV) από το Λινοτόπι.

<sup>401</sup> ΚΑΚΑΒΑΣ 2010, σ. 442-423, εικ. 53-57 (αρ. ευρ. 76/72). Ο συγγραφέας συμπληρώνει τη δυσανάγνωστη επιγραφή της εικόνας που βρίσκεται στο κατώτερο τμήμα της παράστασης της Πεντηκοστής ως εξής: *Χιρ Δημητ[ριου] / ιερε[ως] / εκ χω[ρας] / Λινο[τοπι]*. Η εικόνα φέρει και δεύτερη αφιερωματική επιγραφή στην παράσταση του Ευαγγελισμού, που χρονολογεί την εικόνα το έτος 1673 και έχει ως εξής: *δεησις Κ(ύρι)ε / τον δουλον σου / Δανη[λ] [ι]ερομονα/χου ετους αχσγ.*

μορφών και των αρχιτεκτονημάτων. Στις παραστάσεις του Ευαγγελισμού, της Σταύρωσης και της Πεντηκοστής αναγνωρίζουμε τα διακοσμητικά μοτίβα που γεμίζουν τον κενό χώρο στα οικοδομήματα του βάθους, μια τάση που παρουσιάζεται στα έργα πολλών καλλιτεχνών του Γράμμου στο τελευταίο τέταρτο του 17<sup>ου</sup> αιώνα, όπως του Μιχάλη από τη Ζέρμα ή του Ευσταθίου από τη Γράμμοστα.

Από τα ελάχιστα δεδομένα που διαθέτουμε για το ζωγράφο Δημήτριο από το Λινοτόπι συμπεραίνουμε ότι πρόκειται για έναν καλλιτέχνη που έχει μαθητεύσει πιθανότατα στο εργαστήριο του Νικολάου (IV) και επηρεάζεται από τις σύγχρονες διακοσμητικές τάσεις της ζωγραφικής της εποχής του. Ο Κ. Γιακουμής εγγράφει στη δραστηριότητα του Δημητρίου την ιστόρηση του ναού του Αγίου Παντελεήμονα στη Μπομποστίτσα<sup>402</sup>, μια υπόθεση που δε θεωρούμε πιθανή, καθώς οι τοιχογραφίες του ναού μοιάζουν παλαιότερες και πρέπει κατά πάσα πιθανότητα να εγγραφούν στη δραστηριότητα ζωγράφων από το Λινοτόπι του πρώτου μισού του 17<sup>ου</sup> αιώνα [εικ. 395-398].

---

<sup>402</sup> ΓΙΑΚΟΥΜΙΣ 2002, σ. 269, σημ. 50. ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 2004, σ. 251, σημ. 112. Πρόκειται για τη ζωγραφική του δυσυπόστατου ναού του Αγίου Νικολάου στη Μπομποστίτσα, την οποία έχουμε ήδη αποδώσει με βάση τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά στο ζωγράφο Μιχάηλ από το Λινοτόπι, βλ. αρ. κατ. 51.

### III. Ζωγράφοι από τη Ζέρμα και το Μπουρμπουτσικό

Γύρω στα μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα κάνει την πρώτη εμφάνισή του ζωγράφος από τον οικισμό της Ζέρμας. Πρόκειται για το ζωγράφο **Μιχάλη από τη Ζέρμα**, που φαίνεται να ακολουθεί τους δρόμους των εργαστηρίων του Λινοτοπίου. Το έργο του είναι ακόμη άγνωστο στην έρευνα, παρά τη μεγάλη γεωγραφική έκταση της δράσης του και τη σημασία των μνημείων που ιστορεί.

Το πρώτο μνημείο, στο οποίο εντοπίζεται η υπογραφή του Μιχάλη είναι το καθολικό της μονής Κοίμησης της Θεοτόκου στο Σπήλαιο Γρεβενών [αρ. κατ. 27], όπου το 1658 αναλαμβάνει μαζί με το ζωγράφο Ηλία από το Μπουρμπουτσικό να περατώσει τις εργασίες ιστόρησης, που είχαν αρχίσει το 1641 από το εργαστήριο του ζωγράφου Δημητρίου (I) από τη Γράμμοστα και είχαν συνεχιστεί το 1649 από τους ζωγράφους Νικόλαο (IV) και Ιωάννη (II) από το Λινοτόπι. Ο ζωγράφος Μιχάλης έχει πιθανότατα διαμορφώσει ήδη το εργαστήριό του το 1658, όταν καλείται στο Σπήλαιο, αφενός επειδή το όνομά του αναφέρεται πρώτο στην κτητορική επιγραφή, αφετέρου επειδή μετά τους αξιόλογους ζωγράφους των προηγούμενων φάσεων οι μοναχοί της σταυροπηγιακής μονής δε θα επέλεγαν για την ολοκλήρωση του έργου έναν πρωτόπειρο τεχνίτη. Πράγματι, ο ζωγράφος Μιχάλης μέσα από το έργο του στο Σπήλαιο αποδεικνύεται ικανός ζωγράφος με βαθιά γνώση των εικονογραφικών προγραμμάτων και της λειτουργικής τους σημασίας<sup>403</sup> και αποκρυσταλλωμένο το τεχνοτροπικό του ιδίωμα, το οποίο σχεδόν απaráλλακτο θα ακολουθήσει στα επόμενα έργα του. Οι καλλιτεχνικές του καταβολές προέρχονται πιθανότατα από τη ζωγραφική της Καστοριάς των μέσων του 17<sup>ου</sup> αιώνα, ενώ το έργο των προηγούμενων εργαστηρίων στη μονή Κοίμησης στο Σπήλαιο φαίνεται να έχει καταλυτική επίδραση στην εξέλιξη της τέχνης του. Είναι φανερό, ότι ο Μιχάλης εντυπωσιάζεται ιδιαίτερα από το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα του Νικολάου (IV) και προσπαθεί να αναπαραγάγει τόσο το γενικότερο ύφος [εικ. 833], όσο και ειδικότερες λεπτομέρειες της ζωγραφικής του, όπως τα περίτεχνα σχέδια σε γύψο των ανάγλυφων φωτοστεφάνων και εγκολπίων των αγίων της κατώτερης ζώνης, η απομίμηση των καμουχένιων υφασμάτων και τα εμβόλιμα στοιχεία από την οθωμανική διακοσμητική [εικ. 838-844].

Δε μπορούμε να αποκλείσουμε το ενδεχόμενο ο Μιχάλης από τη Ζέρμα να ξεπήδησε και αυτός από το καλλιτεχνικό εργαστήριο του Νικολάου (IV) από το Λινοτόπι, όπου γύρω

<sup>403</sup> ΤΣΙΛΙΠΑΚΟΥ 2011, σ. 259-264.

στα μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα μαθητεύουν και άλλοι ζωγράφοι, όπως ο Ιωάννης (II) και ο Γεώργιος από το Λινοτόπι. Δεν είναι τυχαίο, ίσως, το γεγονός ότι η πρώτη ενυπόγραφη εμφάνιση του Μιχάλη από τη Ζέρμα συμβαίνει μόλις δύο χρόνια μετά το πέρασμα του εργαστηρίου του Νικολάου από τη μονή Ζέρμας, όπου καλείται να ιστορήσει το καθολικό. Αλλωστε, μερικά χρόνια αργότερα ο Μιχάλης θα εργαστεί στο νάρθηκα της ίδιας μονής, γεγονός που αποδεικνύει ότι ο ζερματινός ζωγράφος ακολουθούσε τα βήματα του εργαστηρίου του Νικολάου (IV), ίσως μάλιστα είχε διατελέσει αφανής βοηθός του, περιοριζόμενος σε δευτερεύουσας φύσης εργασίες.

Το 1662, τέσσερα χρόνια μετά το Σπήλαιο Γρεβενών, ο Μιχάλης από τη Ζέρμα αναλαμβάνει να εκτελέσει την εκτεταμένη επιζωγράφιση του καθολικού της μονής Κάμενας στο Δέλβινο [αρ. κατ. 30], ένα μνημείο που είχε ιστορηθεί πιθανότατα την πέμπτη δεκαετία του 17<sup>ου</sup> αιώνα από το ζωγάφο Κωνσταντίνο από το Λινοτόπι, είχε όμως στο μεταξύ καταστραφεί σημαντικά από πυρκαγιά, που είχε ως συνέπεια την κατάρρευση του τρούλου. Οι μοναχοί επισκευάζουν πρόχειρα το κεντρικό τμήμα του ναού με την προσθήκη ενός χαμηλού φουρνικού και καλούν το ζωγάφο Μιχάλη από τη Ζέρμα να επιδιορθώσει τις τοιχογραφίες του Κωνσταντίνου, που σώθηκαν από την καταστροφή, και να επανιστορήσει τις κατεστραμμένες επιφάνειες. Το έργο του Μιχάλη φαίνεται αισθητά βελτιωμένο σε σύγκριση με τη ζωγραφική του στη μονή Κοίμησης Σπηλαίου, γεγονός που ίσως οφείλεται και στην απουσία του υποδεέστερου ζωγράφου Ηλία από το Μπουρμπουτσικό. Το προσωπικό ύφος του Μιχάλη εξελίσσεται με την ορθολογική πλέον χρήση των διακοσμητικών μοτίβων και τη βελτίωση των σχεδιαστικών ικανοτήτων του, που γίνεται ορατή τόσο στη σύνθεση των εικονιστικών παραστάσεων, όσο και στην καλύτερη απόδοση των προσωπογραφικών χαρακτηριστικών των απεικονιζόμενων μορφών [εικ. 849-860].

Το έργο του Μιχάλη στην περιοχή συνεχίζεται δέκα χρόνια αργότερα με την ιστορία του μικρού καθολικού της μονής Κοκαμιάς στη Νίβιτσα [αρ. κατ. 33]. Η ζωγραφική του μνημείου σώζεται σε πολύ άσχημη κατάσταση, αναγνωρίζουμε, όμως, το χαρακτηριστικό τεχνοτροπικό ύφος του Μιχάλη [εικ. 866-873], το οποίο δεν παρουσιάζει ιδιαίτερη διαφοροποίηση από το έργο του στη μονή Κάμενας. Το μικρό μέγεθος του μνημείου οδηγεί το Μιχάλη σε συνοπτικότερες αποδόσεις και στη μερική αποδιοργάνωση του εικονογραφικού προγράμματος, ενώ συγκρατημένη είναι, επίσης, η διακοσμητική διάθεση του ζωγράφου.

Το 1674 ο Μιχάλης επιστρέφει στη μονή Κάμενας [αρ. κατ. 36], για να ιστορήσει το νάρθηκα του καθολικού. Το εικονογραφικό ρεπερτόριο του ζωγράφου παραμένει πλούσιο,

αλλά στις τοιχογραφίες αναγνωρίζεται μια αισθητή μεταβολή του τεχνοτροπικού του ύφους, που μοιάζει αυστηρότερο και λιτότερο, κλίνοντας περισσότερο προς το γκροτέσκο [εικ. 874-877].

Ως τελευταίο έργο του Μιχάλη από τη Ζέρμα πρέπει να θεωρηθεί η ιστόρηση του νάρθηκα της μονής Ζέρμας [αρ. κατ. 71], όπου συνεργάζεται εκ νέου με τον παλιό του συνεργάτη Ηλία από το Μπουρμπουτσικό. Η παρουσία του Μιχάλη είναι σχετικά περιορισμένη και το ύφος του άνευρο και απλοϊκό [εικ. 878-884], όπως παρουσιάζεται περίπου στο νάρθηκα της μονής Κάμενας το 1674, ενώ μεγαλύτερη έκταση καταλαμβάνουν οι παραστάσεις του Ηλία, γεγονός που δείχνει ότι οι δύο ζωγράφοι μετά τη συνεργασία τους στο Σπήλαιο Γρεβενών ακολούθησαν διαφορετική εξέλιξη.

Δεν πρέπει να αποκλειστεί επίσης η ενασχόληση του Μιχάλη από τη Ζέρμα με την εκτέλεση φορητών εικόνων και τέμπλων. Παρόλο που έως σήμερα δεν έχουν εντοπιστεί ενυπόγραφες εικόνες του, είναι δυνατό με βάση τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά να αποδοθεί στο χρωστήρα του μια σειρά ανυπόγραφων έργων. Στη μονή της Κοίμησης στο Σπήλαιο Γρεβενών φαίνεται έχει φιλοτεχνήσει τα βημόθυρα του τέμπλου [εικ. 845-848], τα οποία θα πρέπει να θεωρηθούν έργο σύγχρονο με την παρουσία του Μιχάλη στο ναό το 1658. Αναγνωρίζουμε τόσο τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά των μορφών του Μιχάλη, όσο και το σχεδιασμό των οικοδομημάτων του βάθους στην παράσταση του Ευαγγελισμού, ενώ η διαμόρφωση του θρόνου της Παναγίας με τους ερωτιδείς στο κατώτερο μέρος μοιάζει με τη μεταγενέστερη απόδοση του θρόνου της Πλατυτέρας στις υπογεγραμμένες τοιχογραφίες του στο καθολικό της μονής Κάμενας [εικ. 849].

Έργο του Μιχάλη θα πρέπει να θεωρηθεί η φιλοτέχνηση των εικόνων στο τέμπλο του ναού του Αγίου Νικολάου της αρχόντισσας Θεολογίνας στην Καστοριά<sup>404</sup>, που χρονολογούνται με επιγραφή το 1663<sup>405</sup> [εικ. 862-864]. Πρόκειται για τις εικόνες του επιστυλίου, αλλά και τις δεσποτικές εικόνες του ένθρονου Χριστού, της Θεοτόκου Βρεφοκρατούσας και του αγίου Νικολάου με σκηνές από το βίο του, οι οποίες φέρουν μεταγενέστερη επιζωγράφιση τουλάχιστον στα πρόσωπα των μορφών. Στις εικόνες αναγνωρίζουμε τα ιδιαίτερα τεχνοτροπικά γνωρίσματα του Μιχάλη, τη χαρακτηριστική

<sup>404</sup> Για τις τοιχογραφίες του 17<sup>ου</sup> αιώνα στο ναό βλ. ΠΑΪΣΙΔΟΥ 2002α, σ. 56-57, 289-292.

<sup>405</sup> Τόσο οι εικόνες του τέμπλου, όσο και η επιγραφή που τις χρονολογεί στο 1663 είναι αδημοσίευτες. Η επιγραφή βρίσκεται στο κάτω μέρος της εικόνας του ένθρονου Χριστού δεξιά του υποποδίου και έχει ως εξής: Δέοισοι του Δου/λου του Θε(ο)υ σεβαστόν / του Δημοιτηρου α[...] / σην την σημβηα κ(αι) / τα τεκνη αυτου ·· / ,̄α·  
χ· ξ̄· γ̄ / ετελιωθι ο τέμπλος και τα δεσποτηκα εν μηνη / Δικεμβρηο ης ·· · κ̄ δ̄ ηνδικτιώνος α ·· ·



διαμόρφωση του θρόνου, την απόδοση των οικοδομημάτων στις εικόνες του Δωδεκαόρτου και στις σκηνές του βίου του αγίου Νικολάου, τα διακοσμητικά μοτίβα των ενδυμάτων – πανομοιότυπα με τις υπογεγραμμένες τοιχογραφίες στο Σπήλαιο Γρεβενών [εικ. 865], και τέλος το γραφικό χαρακτήρα του ζωγράφου στην αφιερωματική επιγραφή της εικόνας του Χριστού [εικ. 862].

Το έργο του ζωγράφου Μιχάλη από τη Ζέρμα εναρμονίζεται πλήρως με τις προτεραιότητες της ζωγραφικής στην πόλη της Καστοριάς κατά το τρίτο τέταρτο του 17<sup>ου</sup> αιώνα<sup>406</sup>. Ο συνδυασμός της έντονης διακοσμητικότητας και ο εικονογραφικός πλουραλισμός είναι στοιχεία που ήδη έχουμε συναντήσει στο έργο του πολύ ικανότερου Νικολάου (IV) από το Λινοτόπι, κοντά στον οποίο φαίνεται να μαθήτευσε ο ζωγράφος Μιχάλης. Το έργο του Μιχάλη, ωστόσο, δεν κατορθώνει να αγγίξει την εκλέπτυνση της ζωγραφικής του Νικολάου (IV) ή άλλων μαθητών του, παρά τις κοινές καλλιτεχνικές τους ρίζες. Σε κάθε περίπτωση, ενώ ο Νικόλαος (IV) αισθάνεται συνεχιστής των μεγάλων δημιουργών της βυζαντινής παράδοσης, σταχυολογώντας μόνο δευτερεύουσες λεπτομέρειες από το συγχρονικό καλλιτεχνικό του ορίζοντα, ο Μιχάλης από τη Ζέρμα είναι δημιουργός χαμηλότερων προσδοκιών, που προσεγγίζει περισσότερο τους λαϊκούς τεχνίτες του 18<sup>ου</sup> αιώνα. Στην πραγματικότητα, δηλαδή, η ζωγραφική του Μιχάλη, με τα ζωηρά χρώματα, τα διάσπαρτα διακοσμητικά μοτίβα σε όλη τη ζωγραφική επιφάνεια, αλλά και την εισαγωγή λαϊκότροπων λεπτομερειών, αποτελεί μια λαϊκότερη έκφανση της υψηλής ζωγραφικής των ζωγράφων του Γράμμου των μέσων του 17<sup>ου</sup> αιώνα.

Η περίπτωση του ζωγράφου Μιχάλη δεν είναι μοναδική, καθώς ο λαϊκός χαρακτήρας της ζωγραφικής του παρουσιάζει μεγάλες ομοιότητες με έργα του συνεργείου που πρωτοεμφανίζεται το 1654 στις τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Νικολάου του Κυρίτζη στην Καστοριά και δραστηριοποιείται τουλάχιστον έως το 1663, οπότε ιστορεί το ναό του Αγίου Νικολάου της αρχόντισσας Θεολογίνας στην ίδια πόλη<sup>407</sup>. Μέλος του συγκεκριμένου συνεργείου ίσως υπήρξε ο ζωγράφος **Ηλίας από το Μπουρμπουτσικό**, ο οποίος πιθανώς αποτέλεσε το συνδετικό κρίκο με το εργαστήριο του Μιχάλη από τη Ζέρμα.

Η υπογραφή του Ηλία εμφανίζεται σε ένα μόνο μνημείο, στο καθολικό της μονής Κοίμησης στο Σπήλαιο Γρεβενών το έτος 1658 [αρ. κατ. 27], όπου συνεργάζεται με το

<sup>406</sup> ΠΑΪΣΙΔΟΥ 2002α, σ. 293-295.

<sup>407</sup> Ο.π., σ. 284-292.

Μιχάλη από τη Ζέρμα<sup>408</sup>. Η χαμηλή ποιότητα της ζωγραφικής του Ηλία συντελεί στον εύκολο διαχωρισμό των παραστάσεων του από εκείνες που εκτέλεσε ο Μιχάλης [εικ. 841]. Οι μορφές του Ηλία παρουσιάζουν αφύσικες δυσαναλογίες με μικρά κεφάλια και εξαιρετικά επιμηκυσμένους τους κορμούς των σωμάτων [εικ. 839]. Ο ζωγράφος υστερεί, επίσης, στην απόδοση των προσωπογραφικών χαρακτηριστικών των απεικονιζόμενων μορφών, που εμφανίζουν μονότονη ομοιομορφία, αλλά και στο σχεδιασμό των ενδυμάτων, που διακρίνονται από έντονη σχηματοποίηση [εικ. 843].

Λίγα χρόνια μετά την παρουσία του στο καθολικό της μονής Σπηλαίου, ο Ηλίας συνεργάζεται για δεύτερη φορά με το Μιχάλη στην ιστορία του νάρθηκα της μονής της Κοίμησης της Θεοτόκου στη Ζέρμα [αρ. κατ. 71]. Το τεχνοτροπικό ύφος του Ηλία κυριαρχεί ιδιαίτερα στις συνθέσεις των κατώτερων ζωνών, που διακρίνονται από έντονη σχηματοποίηση των αποδόσεων και τους αφύσικους όγκους των μορφών [εικ. 881-882].

Παρόμοια χαρακτηριστικά εμφανίζει και μία εικόνα της ένθρονης Βρεφοκρατούσας από το Sinicë της Κορυτσάς<sup>409</sup>, χρονολογημένη το 1668/69 [εικ. 887]. Η εικόνα φέρει την υπογραφή του ζωγράφου και εμφανίζει τα περισσότερα χαρακτηριστικά της τέχνης του, όπως οι δυσανάλογοι όγκοι των τμημάτων του σώματος, η έντονη σχηματοποίηση, που είναι εμφανής στην απόδοση του θρόνου της Παναγίας, τον τρόπο σχεδιασμού των ενδυμάτων, αλλά και σε ειδικότερες λεπτομέρειες, όπως η διακόσμηση της παρυφής του ερεισίνωτου του θρόνου με λευκούς ρόμβους. Η εικόνα έχει αποδοθεί στο παρελθόν αόριστα σε κάποιο ζωγράφο Δημήτριο από τη Γράμμοστα, λόγω παρερμηνείας της επιγραφής<sup>410</sup>, είναι όμως φανερό ότι αποτελεί προσωπικό έργο του Ηλία από το Μπουρμπουτσικό, η δράση του οποίου φαίνεται να εκτείνεται έως τα τέλη της έβδομης δεκαετίας του 17<sup>ου</sup> αιώνα.

---

<sup>408</sup> Η πρόταση του Μ. Χατζηδάκη (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1987, σ. 299) για ταύτιση του Ηλία από το Μπουρμπουτσικό με το ζωγράφο Ηλία, που ιστορεί το 1622 το ναό των Ταξιαρχών «του Τσιατσαπά» στην Καστοριά δε φαίνεται να ευσταθεί. Για τις τοιχογραφίες του καστοριανού ναού βλ. ΠΑΪΣΙΔΟΥ 2002α, σ. 43-44, 279.

<sup>409</sup> Η εικόνα βρίσκεται σήμερα στο Εθνικό Μουσείο Μεσαιωνικής Τέχνης της Κορυτσάς και έχει αριθμό ευρετηρίου IN 1443 (ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ 2006, σ. 114-115, αρ. 37).

<sup>410</sup> Η επιγραφή της εικόνας δημοσιεύεται στο ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ 2006, σ. 114 και έχει ως εξής: *Δέυσῃς / των δούλων / του Θεού / Δημητρί/ου ηο / π(α)πα Υλῆα / δηα χῆρος / αυτου*. Η συγγραφέας αναφέρει ως ζωγράφο της εικόνας το Δημήτριο, γιο του παπα-Ηλία, καθώς εννοεί ότι το «*δηα χῆρος αυτου*» στο τέλος της επιγραφής αναφέρεται στο Δημήτριο. Η ερμηνεία αυτή θα μπορούσε να ευσταθεί, μόνο εάν δωρητής της εικόνας ήταν μονάχα ο Δημήτριος. Από την εισαγωγική φράση της επιγραφής, όμως, («*Δέυσῃς των δούλων*» και όχι «*του δούλου*») προκύπτει, ότι δωρητής της εικόνας μαζί με το Δημήτριο υπήρξε και ο πατέρας παπα-Ηλίας, το όνομα του οποίου αναγράφεται δεύτερο, για να βρίσκεται πιο κοντά στη λέξη «*αυτου*», την οποία προσδιορίζει, και να μοιάζει περισσότερο με υπογραφή ζωγράφου.

Ο Ηλίας αποτελεί το μοναδικό έως σήμερα γνωστό ζωγράφο με καταγωγή από τον οικισμό του Μπουρμπουτσικού. Πρόκειται για έναν απλό χειροτέχνη με περιορισμένες ικανότητες στο σχέδιο, που δεν κατορθώνει να συστήσει το δικό του εργαστήριο, αλλά δρα επικουρικά σε άλλα σύγχρονα συνεργεία, όπως αυτό του Μιχάλη από τη Ζέρμα και των ζωγράφων του Αγίου Νικολάου της αρχόντισσας Θεολογίνας στην Καστοριά<sup>411</sup> [εικ. 885-886]. Η πιθανή ταύτισή του με τον παπα-Ηλία, ζωγράφο της εικόνας του Sinicë, θα αποδείκνυε ότι εκτός από ζωγράφος υπήρξε και ιερέας, πράγμα που θα εξηγούσε την περιστασιακή μόνο ενασχόλησή του με τη ζωγραφική.

---

<sup>411</sup> Αυτόθι, σημ. 404.

# ΤΑ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΗΜΕΝΑ ΜΝΗΜΕΙΑ

## I. Υπογεγραμμένα μνημεία

### 1) Ναός Αγίου Δημητρίου, Παλατίτσια (1569-1570)

Ο ναός του Αγίου Δημητρίου βρίσκεται δυτικά του χωριού Παλατίτσια Ημαθίας μέσα στο παλαιό νεκροταφείο<sup>412</sup>. Πρόκειται για μία τρίκλιτη ξυλόστεγη βασιλική με αμφικλινή στέγη και μεταγενέστερο νάρθηκα στα δυτικά<sup>413</sup>. Οι διαστάσεις του ναού είναι αξιοσημείωτες<sup>414</sup>, ακόμα και σε σύγκριση με ναούς της ίδιας περιόδου από τη γειτονική Βέροια, όπου παρατηρείται το 16<sup>ο</sup> αιώνα μια τάση για αύξηση του μεγέθους των εκκλησιών<sup>415</sup>, γεγονός που αποδεικνύει την οικονομική ευρωστία των χορηγών και την πληθυσμιακή δύναμη του οικισμού των Παλατιτσίων το 16<sup>ο</sup> αιώνα<sup>416</sup>.

Ο κυρίως ναός διαθέτει τρεις επιγραφές, η παλαιότερη από τις οποίες βρίσκεται στο υπέρθυρο της δυτικής εισόδου του κυρίως ναού και έχει ως εξής<sup>417</sup>:



+*Ανηγέρθη και ανεστορίθη ὁ θεῖός καί πάνσεπτος ναός τοῦ ἁγίου καί ἐνδόξου μεγαλομάρ-*

*τυρος Δυμητρίου τοῦ μυροβλητου:~*

*+δέϋσῆς τ(ην) δουλη(ν) τοῦ Θ(εο)ῦ· Δαύνη/*

*ἔτους ,ξ̄ ὀ ξ̄ :~ [Ι]ουλη[...] ε :*

<sup>412</sup> Ο Μ. Ανδρόνικος μας πληροφορεί, ότι στην περιοχή των Παλατιτσίων υπήρχαν και άλλες εκκλησίες, η μία από τις οποίες μάλιστα, κατεστραμμένη σήμερα, ήταν εκατό χρόνια παλαιότερη από το ναό του Αγίου Δημητρίου (ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΣ 1940, σ. 194, σημ. 4).

<sup>413</sup> Η επιγραφή που υπάρχει στο υπέρθυρο του νάρθηκα, μας πληροφορεί ότι κατά το έτος 1591 (*ζο' εν μηνί Οκτωβρίω*) ανακαινίστηκε και ιστορήθηκε ο ναός με τη συνδρομή τοπικών αρχόντων, τα ονόματα των οποίων δε μας έχουν σωθεί. Η χρονολογία αυτή αναφέρεται προφανώς στην ιστόρηση του νάρθηκα και όχι του κυρίως ναού, όπως προκύπτει, άλλωστε, από τη μεγάλη διαφοροποίηση στη ζωγραφική των δύο χώρων. Για το κείμενο της επιγραφής βλ. ΠΑΠΑΕΥΑΓΓΕΛΟΥ 1976, σ. 14, 18. ΠΟΛΑΤΙΔΟΥ 2010, σ. 156.

<sup>414</sup> Για τις ακριβείς διαστάσεις του ναού και αρχιτεκτονικές αποτυπώσεις του μνημείου βλ. ΠΑΠΑΕΥΑΓΓΕΛΟΥ 1976, σ. 13, εικ. 3 και ΠΟΛΑΤΙΔΟΥ 2010, σ. 150-155, σχ. 1-7.

<sup>415</sup> ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ 1994, σ. 182, 185, 193, 197-198, 200-201, 205, 206-207, 235-238, 240.

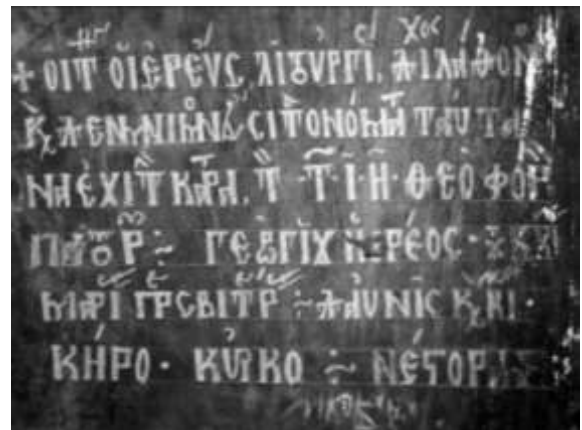
<sup>416</sup> ΧΙΟΝΙΔΗΣ 1970, σ. 104.

<sup>417</sup> Η επιγραφή δημοσιεύεται για πρώτη φορά στο ΠΑΠΑΕΥΑΓΓΕΛΟΥ 1976, σ. 16 με πλημμελή ανάγνωση του δεύτερου στίχου και χωρίς να διαβαστεί το έτος ιστόρησης. Ο συγγραφέας θεωρεί, ότι η επιγραφή έμεινε ημιτελής και ότι η μνεία της δωρήτριας Δάφνης αποτελεί μεταγενέστερη προσθήκη διαφορετικού γραφέα. Οι αναγνώσεις της Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη και της Α. Τούρτα παρουσιάζουν και αυτές ελλείψεις (ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 25 και ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΤΣΙΟΥΜΗ 1982, σ. 91). Ορθότερη είναι η ανάγνωση του Θ. Παπαζώτου, ο οποίος σημειώνει το έτος *ζοζ'* στον τρίτο στίχο της επιγραφής (ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ 1987, σ. 630, σημ. 12).

Από την επιγραφή αυτή πληροφορούμαστε, ότι ο ναός είναι αφιερωμένος στον άγιο Δημήτριο και ότι στην ανέγερση και ιστόρησή του συνέβαλε η δωρήτρια Δάφνη, το όνομα της οποίας σημειώνεται και στη δεύτερη επιγραφή στην κόγχη της πρόθεσης, πρώτο ανάμεσα στους λαϊκούς κτήτορες. Ο τρίτος στίχος της επιγραφής, παρότι παρουσιάζει φθορές, είναι δυνατό να αποκατασταθεί ως “έτους ζ̄ ο̄ ζ̄ :~ [Ι]ουλι[...] ε”, τοποθετώντας το χρόνο ανέγερσης του ναού τον Ιούλιο του 1569. Είναι δύσκολο να επαληθευτεί εάν η ιστόρηση του ναού άρχισε το 1569, καθώς στην επιγραφή της πρόθεσης προσδιορίζεται με ακρίβεια ο χρόνος έναρξης και ολοκλήρωσης των εργασιών από τον Απρίλιο έως το Μάιο του 1570. Η επιγραφή του δυτικού τοίχου είναι γραμμένη με προχειρότητα και βιασύνη σε αντίθεση με τις άλλες δύο επιγραφές του ναού, γεγονός που αποδεικνύεται από την πλήρωση τριών μόνο από τους πέντε χαραγμένους στίχους του παρεχόμενου πλαισίου.

Η δεύτερη επιγραφή του ναού βρίσκεται στην ανατολική κόγχη της πρόθεσης, στο κάτω δεξί μέρος της παράστασης της Άκρας Ταπείνωσης<sup>418</sup>:

+ Οί τής ό ιερέυε, λιτούργῑ διχως λάθον/  
 κ(αι) δεν μνημονεύσι τα ονόματ(α) ταύτα /  
 να έχι τ(ην) κατ(ά)ρα, τ(ον) ·τ̄· ἱ̄· ἦ· θεόφόρ(ον)/  
 πατορ(ων) :~ Γεώργῑου ἡρέος· του κ(αι) κτη[το](ρος)/  
 5 Μαρι(ας) πρεσβιτέρ(ας) :~ Δάυνις κ(αι) κτη[το](ρων)·/  
 Κήρο· Κύρκο :~ Νέστορα του Ν[...]



Στην δεύτερη αυτή επιγραφή σημειώνονται με σαφήνεια οι κτήτορες του ναού και δίνεται μάλιστα κατάρα στον ιερέα που θα τελέσει τη θεία λειτουργία χωρίς να μνημονεύσει τα ονόματά τους<sup>419</sup>, κάτι που έρχεται σε καταφανή αντίθεση με την τρίτη επιγραφή, που αναφέρει πως όλοι οι κτήτορες επιθυμούν να παραμείνουν ανώνυμοι. Στον τέταρτο στίχο αναγράφεται ως κτήτορας ο ιερέας Γεώργιος ο οποίος συνοδεύεται από την πρεσβυτέρα Μαρία. Στον πέμπτο στίχο αναφέρεται η δωρήτρια Δάφνη, που μνημονεύεται και στην

<sup>418</sup> Δημοσιεύεται στα: ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 25 και ΠΟΛΑΤΙΔΟΥ 2010, σ. 155-156.

<sup>419</sup> Το ίδιο ακριβώς λεκτικό σχήμα είναι αρκετά συνηθισμένο, βλ. ενδεικτικά την επιγραφή του 1554 σε παλαίτυπο από τη μονή της Κοίμησης Θεοτόκου στη Βίτσα Ζαγορίου: “...έχέτω τὰς ἀράς τῶν τι ἡ' θεοφόρων πατέρων τῶν ἐν Νικαίᾳ συναθροισθέντων...” (ΑΘΗΝΑΓΟΡΑΣ 1929, σ. 10). Για ανάλογες επιγραφές βλ. ΤΣΑΜΙΣΗΣ 1949, σ. 135. ΠΑΪΣΙΔΟΥ 2002α, σ. 52-53 και σημ. 175.

επιγραφή του δυτικού τοίχου του ναού. Αναφέρονται στη συνέχεια και άλλα ονόματα (*Κύρος, Κύρκος, Νέστορας*), τα οποία συνέβαλαν στην ιστόρηση του ναού<sup>420</sup>.

Η τρίτη επιγραφή του ναού βρίσκεται, όπως και η δεύτερη, στο χώρο της πρόθεσης και είναι τοποθετημένη σε ειδικό πλαίσιο πάνω από την είσοδο προς το Ιερό Βήμα. Η επιγραφή αυτή φέρει ομοιότητες με τις υπόλοιπες επιγραφές του ναού, είναι όμως περισσότερο επιμελημένη με καλλιγραφημένα γράμματα και πλήθος βραχυγραφιών. Το κείμενό της, γραμμένο σε βυζαντινό δωδεκασύλλαβο, έχει ως ακολούθως<sup>421</sup>:



+ Τίνος τό ἔργων, ἐν γράμμασιν οὐ λέγω Θεός γάρ ηδεν/

ὁ ερευνῶν καρδία(ας), οἱ τῆς τ(ων) αν(θρωπ)ός δωρε(ον) μοὶ προσφέρει · καμαι εὐρηση/

προ[ς] τ(ων) Θε(όν) πρόστατ(ήν) · ἐχηρήστ[η] εν μηνή Απρίλλ[ι]ο · ἦπο χῆρ, Νικ[ο]λ[ά]ου ζῶγράφου ·/

ἐκ τῶπου, Λινότοπου, · ἐλαχ[ί]στου κ(αι) αμαρτωλού · εταιλεθηθ[η] κατά μινός Μαῖου ·/

εγραφη ἐπὶ ετεῖ · ζ̄ · ο̄ · η̄ · ζ(ωγράφ)ος Ν(ικόλα)ος :-

Η αρχική πρόταση της επιγραφής δηλώνει, ότι οι δωρητές επιθυμούν να παραμείνουν ανώνυμοι<sup>422</sup>, γιατί ο Θεός ήδη γνωρίζει τα ονόματα τους και προσθέτει ότι ο άγιος του ναού θα μεσολαβήσει για την προστασία τους<sup>423</sup>. Πρόκειται εμφανώς, όμως, για ένα ρητορικό βερμπαλισμό, καθώς τα ονόματα όλων των κτητόρων βρίσκονται γραμμένα λίγο δεξιάτερα

<sup>420</sup> Η ανάγνωση της λέξης *Κήρο* ενδεχομένως αποτελεί προσδιοριστικό του ονόματος *Κύρκο* και όχι όνομα διαφορετικού κτήτορα με το όνομα «Κύρος». Κάτω από το όνομα Νέστορας έχει χαραχθεί το όνομα *Νικολα(ος)* ως συμπλήρωση του μισοσβησμένου ονόματος του τελευταίου στίχου.

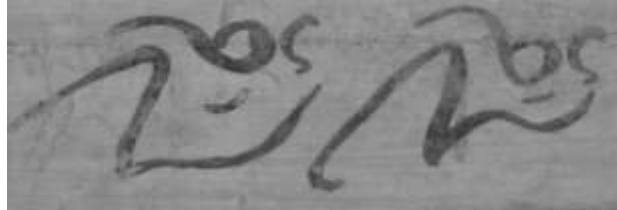
<sup>421</sup> Δημοσιεύεται για πρώτη φορά από τον Μ. Ανδρόνικο (ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΣ 1940, σ. 190-194) και στη συνέχεια στα: ΠΑΠΑΕΥΑΓΓΕΛΟΥ 1976, σ. 16-17. ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΤΣΙΟΥΜΗ 1982, σ. 91-92. ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 23-24. ΠΟΛΑΤΙΔΟΥ 2010, σ. 155.

<sup>422</sup> Το ίδιο ακριβώς λεκτικό σχήμα (“[Τιν]ος ἐστὶν τὸ ἔργον τοῖς γράμμασιν οὐ λέγ[ω] Θεός [γ]άρ εἶδεν, ὁ ἐρευνῶν καρδίας”) εμφανίζεται σε εικόνα του Χριστού Παντοκράτορα του 1581/82 από το Добрич της Βουλγαρίας βλ. σχετικά: Α. Трифонова, “Икона на Христос Панτοкратор (1581/2 г.) от Художествената галерия в Добрич (България)”, *Patrimonium* 10 (2012), έτος 5<sup>ο</sup>, σ. 253-257.

<sup>423</sup> ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 24.

στην κόγχη της πρόθεσης. Αναφέρεται στη συνέχεια, ότι η ιστόρηση αποτελεί έργο του ζωγράφου Νικολάου από το Λινοτόπι και οι εργασίες άρχισαν το μήνα Απρίλιο και ολοκληρώθηκαν το μήνα Μάιο του έτους 1570 ( $\bar{\zeta} \bar{\sigma} \bar{\eta}$ ).

λεπτομέρεια της επιγραφής :



Τα δύο παρόμοια συμπλήματα στο τέλος της επιγραφής (βλ. ανωτ. λεπτ.) φαίνεται να προβλημάτισαν ιδιαίτερος την έρευνα, ωστόσο οι ερμηνείες που έχουν δοθεί μέχρι σήμερα δεν είναι πειστικές<sup>424</sup>. Θα ήταν πράγματι πιθανό τα συμπλήματα να προσδιορίζουν πράγματι τη χρονολογία, που αναφέρεται στον ίδιο στίχο, σημειώνοντας την ινδικτιώνα ή τις ακριβείς ημέρες των μηνών. Οι καταλήξεις όμως των δύο βραχυγραφημένων λέξεων είναι με σαφήνεια *-ος*, οπότε τα συμπλήματα θα έρεπε να αναλυθούν ως *ιν(δικτιών)ος ιγ'ος*, καθώς το έτος 1570 συμπίπτει με τη δέκατη τρίτη ινδικτιώνα. Ωστόσο η ανάλυση αυτή δε μοιάζει ικανοποιητική με βάση τη μορφή των συμπλημάτων. Το συγκεκριμένο σημείο θα μπορούσε ενδεχομένως να αναγνωστεί ως *ζ(ωγράφ)ος Ν(ικόλα)ος*, δεδομένου ότι πολλοί ζωγράφοι από το Λινοτόπι αρέσκονται να προσθέτουν στο έργο τους συμπλήματα που περιέχουν το όνομά τους, εν είδει καλλιτεχνικής υπογραφής κατά τα πρότυπα παλαιών βυζαντινών μαστόρων<sup>425</sup>.

Η υπογραφή του Νικολάου (Ι) από το Λινοτόπι ως «*Νικ[ο]λ[ά]ου ζωγράφου. εκ τόπου, Λινοτόπου, έλαχ[ί]στου κ(αί) αμαρτωλού*» ορίζει την αρχή των υπογεγραμμένων έργων των ζωγράφων του Λινοτοπίου<sup>426</sup>, καθιερώνοντας έναν τύπο υπογραφής που θα ακολουθήσουν στο μέλλον οι περισσότεροι λινοτοπίτες ζωγράφοι. Η φράση «*εκ τόπου*», που προσδιορίζει

<sup>424</sup> Στις προηγούμενες αναγνώσεις της επιγραφής τα συμπλήματα αποδίδονται ως «*ινδικτιώνος ιγ'*» (ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΣ 1940, σ. 193), «*ιν(δικτιών)ος...*» (ΠΑΠΑΕΥΑΓΓΕΛΟΥ 1976, σ. 17) ή αγνοούνται παντελώς (ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΤΣΙΟΥΜΗ 1982, σ. 92). Η Α. Τούρτα (ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 24) διαφωνεί με τις αναγνώσεις αυτές και αντιπροτείνει την ανάγνωση «*ιν(δικτιών)νος ιν(δικτιών)νος*», η οποία όμως στερείται λογικής ερμηνείας και δε δικαιολογεί την επιμελημένη μορφή των συμπλημάτων. Την πρόταση της Α. Τούρτα υιοθετούν και μεταγενέστεροι ερευνητές της ζωγραφικής του ναού (ΠΟΛΑΤΙΔΟΥ 2010, σ. 155).

<sup>425</sup> Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του ζωγράφου Νικολάου (ΙV) από το Λινοτόπι, ο οποίος τοποθετεί μια περίπλοκη υπογραφή στην ασπίδα αγίου στο καθολικό της μονής Κοίμησης Θεοτόκου στο Σπήλαιο Γρεβενών [αρ. κατ. 23]. Με μονοκονδυλιά υπογράφει και ο ζωγράφος Ιωάννης (ΙΙ) από το Λινοτόπι.

<sup>426</sup> Η Α. Τούρτα σημειώνει, ότι η επιγραφή αυτή αποτελεί *terminus ante quem* για την ίδρυση του οικισμού του Λινοτοπίου, άποψη που ισχύει έως σήμερα (ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 24). Η ίδρυση όμως του οικισμού, αν δεχτούμε ότι ακολουθεί την τύχη της γειτονικής Γράμμοστας, πρέπει να εντοπίζεται τουλάχιστον στις αρχές του 16<sup>ου</sup> αιώνα (βλ. προηγουμένως σελ. ).



τον οικισμό του Λινοτοπίου<sup>427</sup>, πιθανώς να καθρεπτίζει την πληθυσμιακή του κατάσταση γύρω στο 1570<sup>428</sup> σε αντιπαράβολή με τους τύπους «εκ χώρας», «εκ κόμης» ή «εκ πόλεως», που στη συνέχεια χρησιμοποιούνται συνηθέστερα από τους ζωγράφους του Λινοτοπίου. Σε κάθε περίπτωση ο ζωγράφος Νικόλαος δεν επιλέγει να προσδιορίσει τον τόπο καταγωγής του σε συνάρτηση με την υπαγωγή του οικισμού σε κάποιο ευρύτερο σύνολο ή σε σχέση με μια μεγαλύτερη πόλη, αναφέροντας λ.χ. τον καζά όπου ανήκει το Λινοτόπι ή την επαρχία της Καστοριάς, όπου εντάσσεται γεωγραφικά<sup>429</sup>, γεγονός που σημαίνει ότι τη συγκεκριμένη εποχή το Λινοτόπι ήταν ένας γνωστός οικισμός στο χώρο της Μακεδονίας ή ότι τουλάχιστον στην ευρύτερη περιοχή της Βέροιας ήταν γνωστή η δράση ζωγράφων από το Λινοτόπι.

Ο εικονογραφικός σχεδιασμός του ναού δεν φαίνεται να αποτελεί σύλληψη ενός καλλιτέχνη. Η τοποθέτηση ορισμένων σκηνών μοιάζει να έγινε με μεγάλη προχειρότητα, ιδιαίτερα εάν αναλογιστεί κανείς, ότι πρόκειται για έναν τρίκλιτο ναό χωρίς ανοίγματα, που προσφέρει στο ζωγράφο ευρείες επιφάνειες. Το μεγάλο ύψος των επιφανειών στο Ιερό, δίνει τη δυνατότητα στο ζωγράφο να αναπτύξει τη ζωγραφική σε πολλές επάλληλες ζώνες με ολόσωμους ιεράρχες, με ιεράρχες σε μετάλλια και παραστάσεις ευχαριστιακού περιεχομένου [εικ. 238-240, 245-246]. Στις ανώτερες ζώνες των κλιτών οι παραστάσεις διατάσσονται σε συνεχόμενη παράταξη χωρίς διακοπή. Στο κεντρικό κλίτος αναπτύσσεται ο κύκλος του Δωδεκαόρτου και σκηνές των Παθών [εικ. 249-250] με μία εξαιρετικά μεγάλη παράσταση της Κοίμησης της Θεοτόκου στο δυτικό τοίχο<sup>430</sup> [εικ. 251] και ενδιαφέρουσες παραστάσεις των Ευαγγελιστών, του αγίου Σεβαστιανού [εικ. 243] και του αρχαγγέλου Μιχαήλ [εικ. 259β]. Στο βόρειο κλίτος υπάρχει μεγάλος κύκλος παραστάσεων από το βίο και τα Πάθη του Ιησού με έμφαση σε σκηνές ιάσεων [εικ. 247-248], ενώ στο νότιο κλίτος υπάρχουν μικρότεροι κύκλοι παραστάσεων του αγίου Δημητρίου [εικ. 255-256], του αγίου Νικολάου και της Θεοτόκου. Στο κατώτερο τμήμα των πλαγίων κλιτών υπάρχουν ζώνες με αγίους σε μετάλλια, με ολόσωμους αγίους και με διακοσμητικές παραστάσεις. Ξεχωρίζουν η απεικόνιση του αγίου Δημητρίου [εικ. 254], στον οποίο είναι αφιερωμένος ο ναός, μέσα σε

---

<sup>427</sup> Ο ίδιος τύπος χρησιμοποιείται και από το ζωγράφο Μιχαήλ από το Λινοτόπι στο ναό του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι και στο καθολικό της μονής Μεταμόρφωσης Τσιάτιστας [αρ. κατ. 10 και 11].

<sup>428</sup> ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ 2001 σ. 131.

<sup>429</sup> Ο ζωγράφος Ιωάννης (I) αναφέρει ότι το Λινοτόπι ανήκει στον καζά της Καστοριάς [βλ. αρ. κατ. 12], ενώ ο ζωγράφος Νικόλαος (IV) τονίζει επανειλημμένα ότι το Λινοτόπι ανήκει στην επαρχία της Καστοριάς [βλ. αρ. κατ. 18, 19].

<sup>430</sup> Η παράσταση της Κοίμησης επιγράφεται ως «εξοδον Κόρις» και με βάση την εικονογραφία της θα πρέπει να θεωρηθεί ως μια παραλλαγή του εικονογραφικού θέματος της εκφοράς της Σορού της Θεοτόκου, ένα θέμα που ακολουθούν και μεταγενέστεροι Λινοτοπίτες όπως ο ζωγράφος Κωνσταντίνος (βλ. σχετ. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2008α, σ. 77-87, όπου παρατίθεται και η σχετική βιβλιογραφία για το θέμα). Η παράσταση των Παλατιτίσιων περιλαμβάνει επίσης τα σπανίως εικονιζόμενα επεισόδια της αναγγελίας της Κοίμησης της Θεοτόκου από άγγελο και του διαμοιρασμού των ενδυμάτων σε φτωχές χήρες (βλ. ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 86).

αβαθή κόγχη του νοτίου τοίχου και η παράσταση της Δέησης στο βόρειο τοίχο [εικ. 252]. Στα εσωράχια των τόξων παριστάνεται η κλίμακα του Ιακώβ, ο Χριστός Μεγάλος Αρχιερέας [εικ. 241] και ολόσωμες παραστάσεις αποστόλων [εικ. 242, 244]. Μεγάλη έμφαση έχει δοθεί από τους μελετητές του μνημείου στην απεικόνιση αγίων, που προτιμώνται στην περιοχή του πατριαρχείου του Ρεέ και την Αρχιεπισκοπή Αχρίδας<sup>431</sup> και συνδέουν άμεσα τη ζωγραφική του Νικολάου από το Λινοτόπι με σύγχρονα και παλαιότερα σερβικά μνημεία, γεγονός που αποδεικνύεται τόσο από το ιδιαίτερο αυτό εικονογραφικό ρεπερτόριο όσο και από στιλιστικά στοιχεία.

Σύγχρονη με τις τοιχογραφίες του κυρίως ναού είναι και η μεγάλη παράσταση του έφιππου αγίου Δημητρίου στον εξωτερικό τοίχο πάνω από την κόγχη του Ιερού [εικ. 257]. Η τοιχογράφηση του εξωτερικού τοίχου του ναού και μάλιστα σε μεγάλο ύψος, που σημαίνει δηλαδή ότι χρειάστηκε να τοποθετηθούν εκ νέου ικριώματα στο συγκεκριμένο σημείο, είναι ένα στοιχείο ιδιαίτερα ενδιαφέρον, το οποίο επαναλαμβάνεται και αργότερα από το ζωγράφο Ιωάννη από το Λινοτόπι<sup>432</sup>. Η σπάνια λύση αυτή φαίνεται να προτιμάται, όταν ο προσανατολισμός του ναού είναι αντίθετος από τη θέση του οικισμού και η πρόσβαση στο χώρο γίνεται αναγκαστικά από τα ανατολικά.

Η άνιση ποιότητα της ζωγραφικής στα διάφορα μέρη του ναού φανερώνει την εκτέλεσή της από ένα πολυάριθμο εργαστήριο με καλλιτέχνες διαφορετικών δυνατοτήτων. Ο Θ. Παπαζώτος αναγνωρίζει στον κυρίως ναό τους χρωστήρες πολλών διαφορετικών ζωγράφων<sup>433</sup>, του Νικολάου από το Λινοτόπι, που υπογράφει στην κτητορική επιγραφή και εργάζεται στις παραστάσεις του Ιερού, και άλλων δύο ζωγράφων, που ονομάζει Ανώνυμο Δ' και Ανώνυμο Ε' και τους οποίους βλέπει να συνεργάζονται μεταξύ τους στην ιστόρηση του κυρίως ναού<sup>434</sup>. Η πρόταση του Θ. Παπαζώτου δε στερείται επιχειρημάτων, υπάρχουν ωστόσο συγκεκριμένα εικονογραφικά και τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά που συνηγορούν σε μια ενιαία χρονολόγηση της ζωγραφικής του κυρίως ναού και στην επίβλεψη του έργου από

---

<sup>431</sup> Πρόκειται για τις απεικονίσεις του αγίου Σάββα, του αγίου Κλήμεντα, του αγίου Αχιλλείου και κυρίως του νεομάρτυρα Γεωργίου Κρατόβου βλ. ΠΑΠΑΕΥΑΓΓΕΛΟΥ 1976, σ. 35-37 και ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 186-187.

<sup>432</sup> Βλ. αρ. κατ. 12, εικ. 646.

<sup>433</sup> ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ 1987, σ. 630-633 και ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ 1994 σ. 282-284.

<sup>434</sup> Η παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας στο νάρθηκα θεωρεί ότι είναι έργο ενός ζωγράφου τον οποίο ονομάζει Ανώνυμο Α' και του αποδίδει και άλλα έργα στην πόλη της Βέροιας, ενώ στην ιστόρηση του βορείου και νοτίου τοίχου του νάρθηκα διακρίνει το χρωστήρα του λεγόμενου ζωγράφου του ναού των Αγίων Κηρύκου και Ιουλίττας στη Βέροια (ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ 1987, σ. 630-633).

τον ίδιο ζωγράφο, παρά την ύπαρξη διαφορετικών τεχνοτροπιών στα επιμέρους σημεία του<sup>435</sup>.

Η μορφή του Χριστού στις παραστάσεις του Οράματος του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας [εικ. 238] και της Άκρας Ταπείνωσης στο χώρο της πρόθεσης φαίνεται να έχει γίνει από το ίδιο χέρι με τη μορφή του αγίου Σεβαστιανού στο δυτικό τοίχο του ναού [εικ. 243], όπως αποδεικνύει η διάπλαση του θώρακα και των χεριών, που αποδίδονται με παρόμοιο τρόπο. Ιδιαίτερα πειστικές για το ενιαίο ύφος της διακόσμησης είναι η οργάνωση του σκηνικού βάθους των παραστάσεων<sup>436</sup> αλλά κυρίως οι πολλές διάσπαρτες διακοσμητικές λεπτομέρειες που εμφανίζονται απaráλλακτες σε όλο το ναό, λ.χ. η διακόσμηση των ενδυμάτων με το μοτίβο των πέντε λευκών στιγμών που σχηματίζουν μαργαρίτες<sup>437</sup> [εικ. 259β]. Παρατηρείται, επίσης, ομοιογένεια στα γράμματα των επιγραφών στις παραστάσεις του Ιερού, του κεντρικού και του βόρειου κλίτους.

Σαφώς χαμηλότερων δυνατοτήτων είναι ο ζωγράφος που αναλαμβάνει να ιστορήσει το νότιο κλίτος. Ξεχωρίζει τόσο η τεχνοτροπία του, όσο και το χρωματολόγιό του, ενώ διαφορές παρουσιάζουν οι διαστάσεις των μορφών και η οργάνωση των παραστάσεων του. Κατά πάσα πιθανότητα, όμως, πρέπει να εντάξουμε το έργο και αυτού του ζωγράφου στο ίδιο εργαστήριο από το Λινοτόπι για τους ακόλουθους λόγους: α) την ύπαρξη επιφανειών στο νότιο κλίτος που έχουν ζωγραφιστεί από το ζωγράφο του βόρειου κλίτους. Οι παραστάσεις των δύο ζωγράφων εφάπτονται μεταξύ τους χωρίς εμφανείς ασυνέχειες, γεγονός που αποδεικνύει ότι οι δύο ζωγράφοι εργάζονταν ταυτόχρονα και συμπληρωματικά<sup>438</sup>, β) την επανάληψη της ιδιαίτερης μορφής του γράμματος Ν, που αποδίδεται ανεστραμμένο, όπως το σλαβικό Η, σε αγίους του βόρειου κλίτους<sup>439</sup> όσο και σε αγίους του νοτίου κλίτους<sup>440</sup> και γ) το γεγονός ότι η τεχνοτροπία και η ιδιαίτερη χρωματική παλέτα του ζωγράφου του νοτίου κλίτους εμφανίζουν εξαιρετική ομοιότητα με τη δεύτερη φάση τοιχογράφησης του ναού του Αγίου Ιωάννη του

---

<sup>435</sup> Την ίδια άποψη συμμερίζεται και η Α. Τούρτα (βλ. ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 189) αναφέροντας παραδείγματα που στηρίζουν τη συγκεκριμένη επιχειρηματολογία.

<sup>436</sup> Αναφέρουμε ενδεικτικά τη σύγκριση των βουνών στην παράσταση του Επιταφίου Θρήνου στο κεντρικό κλίτος και του Θαύματος της επιτίμησης των ανέμων στην πρόθεση ή των αρχιτεκτονημάτων στις παραστάσεις του Εμπαιγμού στο δυτικό τοίχο, του μαρτυρίου του αγίου Δημητρίου στο νότιο και της Αγίας Τριάδας στον ανατολικό τοίχο.

<sup>437</sup> Εμφανίζονται στις μορφές του αγίου Δημητρίου, του αγίου Παντελεήμονα και του αρχαγγέλου Μιχαήλ στο δυτικό τοίχο, στους αγίους Μερκούριο, Ευστάθιο και Νικόλαο του βόρειου τοίχου, αλλά και στην παράσταση του Μελισμού στην κόγχη του Ιερού.

<sup>438</sup> Η συνεργασία των δύο ζωγράφων είναι εμφανής σε παράσταση δικαίου στη άνω τριγωνική απόληξη του δυτικού τοίχου του νοτίου κλίτους και σε μορφή προφήτη στη νότια πλευρά της παραστάδας του νοτίου κλίτους.

<sup>439</sup> Ο ΑΓΙΟΣ ΗΪΚΟΛΑΟΣ Ο ΗΪΕΟΣ, Ο ΑΓΙΟΣ ΜΗΛΑΣ, Ο ΑΓΙΟΣ ΔΑΜΙΑΝΟΣ, Ο ΑΓΙΟΣ ΑΙΤΩΝΙΟΣ Ο ΒΕΡΪΑΣ.

<sup>440</sup> Ο ΔΙΚΕΟΣ ΗΙΟΕ, [Ο ΑΓΙΟΣ Ο]ΙΟΥΦΡΙΟΣ.

Προδρόμου στη Μπομποστίτσα Κορυτσάς<sup>441</sup>, συνδέοντας έτσι άμεσα τη συγκεκριμένη ζωγραφική του νοτίου κλίτους με έργα λινοτοπιτών αγιογράφων.

Η ζωγραφική του νοτίου κλίτους φαίνεται να έχει εκτελεστεί με μεγάλη ταχύτητα και επιπολαιότητα<sup>442</sup>, όπως αποδεικνύουν και τα σώματα των κίωνων του νοτίου κλίτους, τα οποία μένουν ακόσμητα σε αντίθεση με την επιμελημένη όψη των κίωνων του βορείου κλίτους. Αξίζει μάλιστα να σημειωθεί ότι ο ζωγράφος έχει χρησιμοποιήσει την ακόσμητη επιφάνεια του δυτικού κίονα του νοτίου κλίτους, για να κατασκευάσει προσχέδια της ζωγραφικής του. Συγκεκριμένα στην ανατολική επιφάνεια του οκτάπλευρου κίονα υπάρχει με κεραμιδί χρώμα σχεδιασμένο το περίγραμμα του αρχαγγέλου Μιχαήλ που εικονίζεται στο δυτικό τοίχο [εικ. 260α], ενώ στη δυτική πλευρά του ίδιου κίονα υπάρχει το προσχέδιο ενός αγγέλου<sup>443</sup> [εικ. 260β]. Σκοπός του ζωγράφου θα ήταν φυσικά τα προσχέδια αυτά να μην είναι ορατά στον θεατή<sup>444</sup>, όμως φαίνεται ότι για κάποιο λόγο η ζωγραφική του νοτίου κλίτους δεν αποπερατώθηκε, προσφέροντάς μας σήμερα ένα σπάνιο δείγμα από την τεχνική διαδικασία των ζωγράφων του Λινοτοπίου.

Θα πρέπει επίσης να τονιστεί η εξαιρετική ποιότητα των διακοσμητικών μοτίβων, που δεν έχει απασχολήσει μέχρι σήμερα τους μελετητές της ζωγραφικής του μνημείου. Στις άνω απολήξεις των τοίχων εντοπίζεται ένα επαναλαμβανόμενο γραμμικό μοτίβο με αλληλοσυμπλεκόμενα ανθέμια [εικ. 255]. Οι επιστέφεις των κίωνων διακοσμούνται με επάλληλες γραμμές κληματίδων, που καταλήγουν σε ένα περίτεχνο σχέδιο, πολύ συχνό σε σερβικά μνημεία<sup>445</sup> [εικ. 262]. Ανάμεσα στις ζώνες τις διακόσμησης σημειώνουμε μια σειρά με συνεχή αναγραφή των στοιχείων N και H, που ίσως να σχετίζεται με το αρχικό γράμμα του ονόματος του ζωγράφου. Προκειμένου να πετύχει ο ζωγράφος την απομίμηση μαρμάρου στους βόρειους κίονες, αποτυπώνει στη ζωγραφική επιφάνεια το απότομο τίναγμα του

---

<sup>441</sup> Ο ναός είναι αδημοσίευτος, ενώ δε σώζεται η κτητορική επιγραφή. Το δεύτερο στρώμα τοιχογράφησης χρονολογείται πιθανότατα στα τέλη του 16<sup>ου</sup> αιώνα. Η εγγύτητα του ναού με τον τόπο καταγωγής των ζωγράφων, σε απόσταση μόλις 20 χιλιομέτρων από το Λινοτόπι, αλλά και η μεγάλη εικονογραφική και τεχνολογική συνάφεια με έργα συνεργείων από το Λινοτόπι, συνηγορούν στο ότι η ζωγραφική του συγκεκριμένου μνημείου θα μπορούσε να έχει εκτελεστεί από λινοτοπιτες ζωγράφους.

<sup>442</sup> Κατά την Α. Τούρτα η ζωγραφική του νοτίου κλίτους «δίνει την εντύπωση ενός ατελείωτου έργου» (ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 188).

<sup>443</sup> Πρόκειται μάλλον για το προσχέδιο κάποιου αγγέλου από τη σκηνή της Κοίμησης της Θεοτόκου, την οποία έχει κάποιος στο οπτικό του πεδίο, όταν βλέπει το ίδιο το προσχέδιο.

<sup>444</sup> Ανάλογο σκαρίφημα με μαύρη μελάνη υπάρχει και στο δυτικό τοίχο του βορείου κλίτους κάτω από τη μορφή του αγίου Δημητρίου, όπου ο ζωγράφος προσπαθεί να υπολογίσει τη σωστή προοπτική κάποιου αρχιτεκτονήματος, χωρίς εμφανή πρόθεση να εξαφανίσει το σχέδιο εκ των υστέρων, καθώς αυτό ζωγραφίζεται πάνω στην ποδέα του τοίχου.

<sup>445</sup> Εμφανίζεται πανομοιότυπο στο νάρθηκα του πατριαρχείου του Ρεέ (PETKOVIĆ 1965, σ. 216, εικ. 4, 10). Βλ. επίσης Z. Janc, *Ornaments in the Serbian and Makedonian frescoes from the XII to the middle of the XV century*, Belgrade 1961, πίν. XLI-XLII, αρ. 260-269.

πινέλου του. Η ίδια τεχνική χρησιμοποιείται και για την απόδοση του εδάφους στις παραστάσεις του νοτίου κλίτους με ένα εντυπωσιακό χρωματικά αποτέλεσμα<sup>446</sup> [εικ. 255]. Οι νότιοι κίονες, στο κοσμημένο τους μέρος φέρουν γεωμετρική διακόσμηση και ανθοπλοχμούς με ημίσωμους αγίους σε μικρογραφία [εικ. 258]. Εξίσου φροντισμένες είναι οι διακοσμήσεις των αρχιτεκτονημάτων και οι πεποικιλμένες ενδυμασίες των μορφών, που αποκαλύπτουν τον φόβο του κενού, κυρίως των δεύτερων ζωγράφων του εργαστηρίου.

Η εμμονή στη γεωμετρική διακόσμηση διακρίνεται και στο τέμπλο του ναού [εικ. 236], το οποίο επίσης πρέπει να θεωρήσουμε έργο του ίδιου εργαστηρίου για τους ακόλουθους λόγους<sup>447</sup>: α) οι τεχνίτες των τοιχογραφιών υπολογίζουν την ύπαρξη του τέμπλου, αφήνοντας ακόσμητο το χώρο όπου πακτώνεται στους πλάγιους τοίχους, συνεπώς θα πρέπει να το θεωρήσουμε προγενέστερο της ιστόρησης του ναού ή τουλάχιστον σύγχρονο με αυτή, β) η προτίμηση του εργαστηρίου στα γεωμετρικά μοτίβα αποδεικνύεται περίτρανα από την λεπτοδουλεμένη γεωμετρική διαμόρφωση της ξυλόγλυπτης διακόσμησης στο επιστύλιο του τέμπλου, η οποία παρουσιάζει ομοιότητες με τα γεωμετρικά σχέδια των επιστέψεων των κίωνων, γ) τα γραπτά τόξα, που καλύπτουν τη ζώνη των ημίσωμων αγίων, διακοσμούνται με ένα ανθεωτό κόσμημα<sup>448</sup>, πανομοιότυπο με το αντίστοιχο μοτίβο από την παράσταση της Δέησης στο βόρειο τοίχο [εικ. 265], δ) το φυλλόσχημο μαύρο κόσμημα που κοσμεί το κόκκινο ιμάτιο των αγίων είναι το ίδιο που βρίσκουμε και στους αγγέλους της παράστασης του Μελισμού στο Ιερό, στο ιστίο της βάρκας στην παράσταση του Χριστού εν τη θαλάσση, αλλά και στη στολή του αγίου Νικολάου του Νέου στο βόρειο τοίχο και ε) η γραπτή διακόσμηση στα υπέρθυρα της Ωραίας Πύλης είναι η πολύχρωμη εκδοχή του διακοσμητικού μοτίβου που επαναλαμβάνεται πάνω από την βόρεια και την ανατολική κόγχη της πρόθεσης [εικ. 264]. Τα τρία τελευταία επιχειρήματα συνηγορούν όχι απλώς στην απόδοση των εικόνων του επιστυλίου του τέμπλου στο εργαστήριο, αλλά στον ίδιο το χρωστήρα του Νικολάου από το Λινοτόπι.

Το τέμπλο, που διατρέχει εγκάρσια όλο το ναό, είναι μεγάλο σε διαστάσεις, αλλά σώζεται σε εξαιρετικά κακή κατάσταση. Σήμερα διατηρούνται μόνο οι παραστάδες της βάσης του, το κατώτερο μέρος της επίστεψης και ο θριγκός, που στο κεντρικό κλίτος διαρθρώνεται

---

<sup>446</sup> Την ίδια τεχνική ακολουθεί και ο σύγχρονος του Νικολάου ζωγράφος στο ναό του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στη Μπομποσίτσα της Κορυτσάς.

<sup>447</sup> Το τέμπλο του ναού είναι αδημοσίευτο και δε φαίνεται να έχει απασχολήσει την έρευνα, παρότι τα βημόθυρα και η εικόνα του αγίου Γεωργίου, που αποτελούν μέρος του ίδιου συνόλου, έχουν δημοσιευτεί (ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ 1987, σ. 631-633 και ΤΟΥΡΤΑ 2001, σ. 249-351).

<sup>448</sup> Η Α. Τούρτα βρίσκει ομοιότητες ανάμεσα στο συγκεκριμένο κόσμημα της Δέησης με το αντίστοιχο στη μονή Μεταμόρφωσης του Ζrze (ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 186, σημ. 1555).

σε τρεις επάλληλες ζώνες. Η κατώτερη, που εκτείνεται από το βόρειο στο νότιο τοίχο με τη Δέηση, τους αποστόλους και άλλους αγίους, φέρει μεγάλες φθορές, με αποτέλεσμα να μη διακρίνεται ούτε ένα από τα πρόσωπα των απεικονιζόμενων μορφών. Η αμέσως επόμενη ζώνη φέρει την παράσταση του «άνωθεν οί προφήται», όπου η Θεοτόκος σε στηθάρια παραπέμπει τεχνοτροπικά στην παράσταση της Πλατυτέρας στο Ιερό. Στην ανώτερη ζώνη του θριγκού απεικονίζεται σε μετάλλιο ο Χριστός ως Άγγελος της Μεγάλης Βουλής περιστοιχισμένος από αγγελικές δυνάμεις. Τα υπέρθυρα της Ωραίας Πύλης φέρουν ένα πολύ προσεγμένο αραβούργημα του τύπου Rumi-Hatayi, χαρακτηριστικό της οθωμανικής τέχνης του 16<sup>ου</sup> αιώνα<sup>449</sup>, που θυμίζει αντίστοιχες διακοσμήσεις στο νάρθηκα του καθολικού της μονής Ντίλιου<sup>450</sup>. Το τέμπλο του ναού των Παλατιτσίων είναι το πρώτο χρονολογικά τέμπλο, που αναλαμβάνουν να διακοσμήσουν οι ζωγράφοι του Λινοτοπίου. Για το λόγο αυτό αποτελεί πολύτιμο δείγμα της πολύπλευρης ενασχόλησης των εργαστηρίων από το Λινοτόπι, που φαίνονται ικανά αναλαμβάνουν, αλλά και να εκτελούν στο ακέραιο περίπλοκες παραγγελίες σε πολύ μικρό χρονικό διάστημα<sup>451</sup>.

**Βιβλιογραφία:** ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΣ 1940, σ. 190-194. ΧΙΟΝΙΔΗΣ 1970, σ. 104. Π. ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ, “Βυζαντινά και Μεσαιωνικά Μνημεία Κεντρικής και Δυτικής Μακεδονίας”, *ΑΔ*, 29 (1973-74): Χρονικά, σ. 735, 739. ΠΑΠΑΕΥΑΓΓΕΛΟΥ 1976, σ. 1-62. ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΤΣΙΟΥΜΗ 1982, σ. 91-97. ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ 1987, σ. 629-640. ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 23-25, 183-190, 216-218. ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ 1994, σ. 286-289. ΤΟΥΡΤΑ 2001, σ. 249-351. ΠΟΛΑΤΙΔΟΥ 2010, σ. 149-211.

**Εικόνες:** 238-258, 259β, 260-261α, 262α, 263-267, 269α, 272β, 274β-δ, 276β, 277β-δ.

## 2) Καθολικό μονής Φωτμού, Πετροχώρι (1589)

---

Το μοναστηριακό συγκρότημα της ερειπωμένης πλέον μονής Φωτμού βρίσκεται πολύ κοντά στην όχθη της λίμνης Τριγωνίδας, στον παραλίμνιο δρόμο μεταξύ των χωριών Παλαιόμυλου και Πετροχωρίου. Οι πληροφορίες για την ίδρυση της μονής περιορίζονται σε αυτές που παρέχει η κτητορική επιγραφή του καθολικού. Η ανέγερση μοναστηριών στην περιοχή σχετίζεται με την εκμετάλλευση του εύφορου παραλίμνιου κάμπου, γεγονός που

---

<sup>449</sup> ΜΕΡΑΝΤΖΑΣ 2007, σ. 120-122.

<sup>450</sup> ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ 1980, σ.188-190, εικ. 88-91.

<sup>451</sup> Για το σύντομο χρόνο αποπεράτωσης του συγκεκριμένου έργου βλ. ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 189.

αποδεικνύεται και από σχετικά ιδιοκτησιακά έγγραφα<sup>452</sup>. Η μονή διαλύεται πλέον με το Βασιλικό Διάταγμα της 25-9-1833 και μεταβιβάζει τη διαχείριση των κτημάτων της σε κατοίκους της γύρω περιοχής. Σε μεταγενέστερη περίοδο, πιθανότατα πριν από το 1915<sup>453</sup>, το καθολικό της ερειπωμένης μονής καίγεται, γεγονός που αλλοιώνει σημαντικά τις τοιχογραφίες του μνημείου.

Από το παλαιό μοναστηριακό συγκρότημα σήμερα διατηρείται ακέραιο μόνο το καθολικό της μονής, που είναι ένας μικρών διαστάσεων μονόχωρος καμαροσκέπαστος ναός με ημικυκλική αψίδα στα ανατολικά. Τα ελάχιστα φωτιστικά ανοίγματα (ένα δίλοβο παράθυρο στην αψίδα του Ιερού, ένα πάνω από το υπέρθυρο της εισόδου και ένα ψηλά στο νότιο τοίχο) προσφέρουν μια ενιαία επιφάνεια στους τεχνίτες της ζωγραφικής, με αντάλλαγμα όμως ένα εξαιρετικά σκοτεινό μνημείο.

Ο ναός σώζει σε καλή σχετικά κατάσταση την κτητορική του επιγραφή στο υπέρθυρο της τοιχισμένης σήμερα νότιας εισόδου του ναού<sup>454</sup>. Η επιγραφή είναι πρόχειρα προσαρμοσμένη σε ένα γραπτό πλαίσιο, με απλή γεωμετρική διακόσμηση και σχηματοποιημένες κληματίδες στο άνω μέρος του:



+ Άνηγέρθη και/

ανηστῶρητι ὁ θῆως /

κ(αι) πάνσεπτος ναός τῆς ὑ/

περάγη[ας] Δεσπίνοις ημῶν Θεοτόκου /

5 κ(αι) αἰτάρθενου Μαρ(ια)ς τῆς κατὰ κόσ- /

μου ὑπονόμαζομένης Περὶβλεπτός /

δῆα σῆνδρομῆς κόποϋ τῆ κ(αι) ε /

Ξόδου· Δά(υ)δῆ ιερο(μο)να(χου) [...] (μον)α(χου) Ανθήμου  
(μον)α(χου) /

Νηφου (μον)α(χου) Ἰωάσαφ (μον)α(χου) Σοφρονήου (μον)α(χου) /

10 εν τῷ Ⲫⲁⲓⲱ̅̅ Μαΐῳ̅̅ ἅ· κ(αι) ἡ[μ]ῆς εὐτελου[ς] /

<sup>452</sup> ΣΚΑΒΑΡΑ 2009, σ. 40-41

<sup>453</sup> ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ 1985, σ. 243.

<sup>454</sup> Η επιγραφή έχει δημοσιευθεί με ορισμένες διαφορές στο παρελθόν στα: ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ 1925, σ. 322. ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ 1985, σ. 244-245. ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 25-26. ΣΚΑΒΑΡΑ 2009, σ. 63-65.

δούλη τῆς ὑ[περαγίας]/

Αββακούμ (μον)αχ(ου) Πανάγνης ζογραφι/

Γεωργίου) Μιχαήλ κε Κώστα/

[ης] Καστωρήας χώρας

15

Ληνότηπή

Πληροφορούμαστε από την επιγραφή ότι ο ναός είναι αφιερωμένος στην Παναγία Περίβλεπτο<sup>455</sup>. Ως δωρητές της ανέγερσης και της ιστόρησης του ναού αναφέρονται αποκλειστικά μοναχοί<sup>456</sup>. Οι ζωγράφοι Μιχαήλ και Κώστας από το Λινοτόπι υπογράφουν το έργο τους, σημειώνοντας την ημερομηνία της 1<sup>ης</sup> Μαΐου του έτους 1589, προφανώς ως το χρονικό σημείο της ολοκλήρωσης των εργασιών της τοιχογράφησης. Πρόκειται για την πρώτη επιγραφικά τεκμηριωμένη συνεργασία μεταξύ ζωγράφων από το Λινοτόπι. Οι δύο ζωγράφοι, πολλά χιλιόμετρα μακριά από τον τόπο καταγωγής τους, φροντίζουν να σημειώσουν και τη μεγαλύτερη πόλη της Καστοριάς στην επιγραφή ως προσδιοριστικό του οικισμού τους.

Αριστερά από τα ονόματα των δύο ζωγράφων αναφέρονται τα ονόματα Αββακούμ και Γεώργιος. Ο Α. Παλιούρας θεωρεί ότι πρόκειται για ονόματα βοηθών των Μιχαήλ και Κώστα<sup>457</sup>, προσεκτικότερη όμως παρατήρηση της επιγραφής αποκαλύπτει πάνω από το όνομα του Αββακούμ τη βραχυγραφία «αχ», που μεταγράφεται ως «μοναχός». Με αυτό το δεδομένο η Α. Τούρτα και η Μ. Σκαβάρα θεώρησαν τους Αββακούμ και Γεώργιο ως μοναχούς που συνέβαλαν στη χορηγία της ιστόρησης<sup>458</sup>. Πρέπει να σημειωθεί, όμως, ότι η βραχυγραφία που δηλώνει την ιδιότητα του μοναχού, δε συνοδεύει το όνομα του Γεωργίου, ενώ δε λείπει σε κανένα από τα παραπάνω ονόματα των δωρητών, πράγμα που οδηγεί στην υπόθεση ότι πρόκειται για κάποιο λαϊκό δωρητή. Το γεγονός μάλιστα, ότι η αναφορά του ονόματος του Γεωργίου έπεται της λέξης «ζωγράφοι», καθιστά πιθανή την υπόθεση να είναι και ο ίδιος ο Γεώργιος μέλος του ζωγραφικού συνεργείου.

<sup>455</sup> Ο Κ. Κώνστας αναφέρει ότι ο ναός ήταν αφιερωμένος στον άγιο Γεώργιο (Κ. Σ. Κώνστας, «Άγιος Γεώργιος ή Φωτεινός», *Αιτωλοακαρνανική και Ευρυτανική Εγκυκλοπαίδεια*, εκδ. Ιωάννης Ν. Κουφός, τ. Α', Αθήνα χ.χ., σ. 97), πληροφορία που αναπαράγεται και στις μετέπειτα δημοσιεύσεις του μνημείου (ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ 1985, σ. 243, ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 25, ΣΚΑΒΑΡΑ 2009, σ. 36).

<sup>456</sup> ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 26-27.

<sup>457</sup> ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ 1985, σ. 245.

<sup>458</sup> ΣΚΑΒΑΡΑ 2009, σ. 65, ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 26, όπου τα δύο ονόματα στο κάτω δεξί μέρος της επιγραφής θεωρούνται ως προσθήκη της τελευταίας στιγμής.



Η Α. Τούρτα αναγνωρίζει δύο χέρια στις τοιχογραφίες του ναού, άποψη που συμμερίζεται και η Μ. Σκαβάρα<sup>459</sup>. Ο σχεδιασμός του εικονογραφικού προγράμματος, όμως, είναι ενιαίος και η εκτέλεση ξεκάθαρα ταυτόχρονη, με το ίδιο μάλιστα αισθητικό αποτέλεσμα<sup>460</sup>. Η κατάσταση διατήρησης των τοιχογραφιών, μολονότι φέρει εκτεταμένες φθορές, επιτρέπει την πλήρη σχεδόν ανασύνθεση της εικονογραφικής σύλληψης των ζωγράφων. Στα κατώτερα μέρη του ναού εικονίζονται στρατιωτικοί και μοναχοί άγιοι [εικ. 286-287], καθώς και ιεράρχες στο χώρο του Ιερού [εικ. 285], ενώ στο νότιο τοίχο, μεταξύ του αρχικού τοιχισμένου ανοίγματος και του τέμπλου, ιστορείται μια μεγάλη παράσταση Δέησης. Ψηλότερα, ιστορείται μια μεγάλη ζώνη χριστολογικών παραστάσεων [εικ. 281] και μια μικρότερη ζώνη με ημίσωμους προφήτες και αγίες [εικ. 283-284]. Η διάταξη του εικονογραφικού προγράμματος της καμάρας του ναού αποτελεί μια συνεπτυγμένη παραλλαγή ενός αντίστοιχου προγράμματος για ένα πολύ μεγαλύτερο τρουλαίο μνημείο. Από τα δυτικά προς τα ανατολικά εικονίζονται διαδοχικά η Δευτέρα Παρουσία, που εκτείνεται κυρίως στο ανώτερο μέρος του δυτικού τοίχου, ο Χριστός ως Άγγελος της Μεγάλης Βουλής [εικ. 279], ο Χριστός Παντοκράτορας σε μια απλοποιημένη απόδοση της σύνθεσης των Αίνων<sup>461</sup> [εικ. 278], η Μεταμόρφωση του Χριστού, μια εμβόλιμη ζώνη με προφήτες σε προτομή, που πλαισιώνουν την Παναγία με το Χριστό, και τέλος στο ανατολικό τμήμα της καμάρας η παράσταση της Ανάληψης και το Άγιο Μανδήλιο. Οι μελετητές του μνημείου προσπαθούν να αποδώσουν θεολογικό υπόβαθρο σε αυτή την συγκεκριμένη αλληλουχία των παραστάσεων<sup>462</sup>, η οποία μάλλον στοχεύει στη δημιουργία μιας ζωγραφικής πολυπλοκότητας σε ένα εξαιρετικά απλής μορφής οικοδόμημα. Τα μικρά και ανισομεγέθη διάχωρα, που ορίζονται με σαφήνεια από έντονα κόκκινα περιγράμματα, δίνουν μια ψευδαίσθηση οργάνωσης του ζωγραφικού χώρου, η οποία αδυνατεί παρ' όλα αυτά να κρύψει τις αλληλοεπικαλύψεις των διαχώρων και τα κενά σημεία ανάμεσά τους, που προκύπτουν από την επιπόλαια σχεδιαστική οργάνωση.

Η Α. Τούρτα αποκλείει την σύνδεση των ζωγράφων Μιχαήλ και Κώστα με τους ομώνυμους Λινοτοπίτες που δραστηριοποιούνται το πρώτο μισό του 17<sup>ου</sup> αιώνα, λόγω της

---

<sup>459</sup> Κατά την Α. Τούρτα ο εμπειρότερος ζωγράφος αναλαμβάνει την ιστόρηση της κατώτερης ζώνης των ολόσωμων αγίων (ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 193), ενώ η Μ. Σκαβάρα εντοπίζει «έλλειψη σταθερού ύφους και εσωτερικής συνοχής» και καταλήγει στο συμπέρασμα, ότι οι ζωγράφοι δεν εργάζονται από κοινού (ΣΚΑΒΑΡΑ 2009, σ. 151-152).

<sup>460</sup> Η Μ. Σκαβάρα περιγράφει με ενδελέχεια το εικονογραφικό πρόγραμμα και παραθέτει προοπτική άνοψη, όπου σημειώνονται οι παραστάσεις του ναού (ΣΚΑΒΑΡΑ 2009, σ. 76-148).

<sup>461</sup> Για την παράσταση των Αίνων στη μονή Φωτισμού βλ. ΠΑΡΧΑΡΙΔΟΥ 2000, σ. 78-79.

<sup>462</sup> ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 193-194. ΣΚΑΒΑΡΑ 2009, 80-101.

χρονικής απόστασης και τις στιλιστικής διαφοροποίησης<sup>463</sup> και μάλλον θα πρέπει να ενστερνιστούμε την άποψη αυτή, καθώς ενυπόγραφα έργα των Μιχαήλ και Κωνσταντίνου εντοπίζονται και μετά τα μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Ομοίως, η ζωγραφική της μονής Φωτμού δε σχετίζεται ούτε με τη ζωγραφική της μονής Διβροβουνίου [αρ. κατ. 4], την οποία υπογράφουν οι ζωγράφοι Μιχαήλ και Κωνσταντίνος από τη Γράμμοστα 14 χρόνια αργότερα.

Η ζωγραφική στο καθολικό της μονής Φωτμού φαίνεται να είναι έργο χειροτεχνικής ζωγραφικής δύο τεχνιτών που δεν είχαν μαθητεύσει πλάι στους ικανότερους ζωγράφους της προηγούμενης γενιάς, Νικόλαο (Ι) από το Λινοτόπι και Ιωάννη, γιο του Θεοδώρου, από τη Γράμμοστα. Είναι χαρακτηριστική η αδυναμία των ζωγράφων στη Φωτμού να σχεδιάσουν σωστά ευθείες γραμμές, περνώντας πολλές φορές το πινέλο πάνω στην ίδια επιφάνεια, για να καταφέρουν να προσδώσουν το σωστό αποτέλεσμα και να περιγράψουν με λευκές γραμμές τα ασαφή περιγράμματα των μορφών και των αρχιτεκτονημάτων [εικ. 280, 282]. Κατά συνέπεια η ζωγραφική τους μοιάζει ταραγμένη, κακοσχεδιασμένη και πρόχειρη. Η χρωματική γκάμα των ζωγράφων είναι πολύ περιορισμένη και τα διακοσμητικά μοτίβα σχεδόν ανύπαρκτα. Θα πρέπει να θεωρήσουμε, λοιπόν, ότι οι τοιχογραφίες της μονής Φωτμού αποτελούν ένα πειραματικό έργο μαθητευόμενων ζωγράφων από το Λινοτόπι, που αναζητούν σε ένα απομακρυσμένο περιβάλλον μια πελατεία με χαμηλές προσδοκίες<sup>464</sup> ή μια φιλόδοξη προσπάθεια περιπλανώμενων τεχνιτών, που καταπιάνονται μόνο περιστασιακά με την αγιογράφιση εκκλησιών. Η κακή κατάσταση των τοιχογραφιών του μνημείου δεν επιτρέπει την εξαγωγή περαιτέρω συμπερασμάτων.

**Βιβλιογραφία:** Δ. Λουκόπουλος, “Η ἐν Αἰτωλία Μονή τῆς Μυρτιᾶς”, *Ἡμερολόγιον τῆς Μεγάλης Ἑλλάδος*, τ. 7, αρ. 7 (1928), σ. 312. Κ. Σ. Κώνστας, “Ἅγιος Γεώργιος ἢ Φωτεινός”, *Αἰτωλοακαρνανική και Ἐνρυτανική Ἐγκυκλοπαίδεια*, τ. Α΄, Αθήνα, χ.χ., σ. 97 κ.ε. Φ. Κόντογλου, “Οἱ ταπεινοὶ αγιογράφοι τῆς Τουρκοκρατίας”, *Κιβωτός τχ.* Μαΐου 1952, σ. 224. ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ 1985, σ. 243-246. Α. Τούρτα, “Το ἔργο δύο ζωγράφων τῆς Μακεδονίας στὴ μονὴ Φωτμοῦ Αἰτωλίας”, *Πρακτικά Α΄ Αρχαιολογικοῦ Ἱστορικοῦ Συνεδρίου Αἰτωλοακαρνανίας (Ἀργίνιο 21-22-23 Οκτωβρίου 1988) – Μνημειακὴ Κληρονομιά και Ἱστορία Αἰτωλοακαρνανίας*, Ἀργινιο 1991, σ. 379-385, πίν. 80-84. ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 25-27, 190-193. ΣΚΑΒΑΡΑ 2009, σ. 36-157.

**Εικόνες:** 278-287.

<sup>463</sup> ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 227.

<sup>464</sup> Η Α. Τούρτα υποστηρίζει ότι «το στοιχείο του αυθορμητισμού δείχνει, ότι πρόκειται για έργα άπειρου και απαίδευτου ζωγράφου» (ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 193).

### 3) Καθολικό μονής Μακρυαλέξη, Κάτω Λάβδανη (1599)

Η μονή βρίσκεται βορειοδυτικά του χωριού Κάτω Λάβδανη στο Πωγώνι Ιωαννίνων, σε απόσταση περίπου δύο ωρών πεζοπορίας από τα πρώτα σπίτια του οικισμού και σε υψόμετρο χιλίων μέτρων στο όρος Τσαμαντά (ή Μουργκάνα). Η μονή είναι αφιερωμένη στη Θεοτόκο και αναφέρεται ως Μακραλέξη, Μακρυαλέξη, Μακρή Αλέξη και Μαραλέξη<sup>465</sup>. Οι πλίνθινες επιγραφές στους εξωτερικούς τοίχους του ναού επαναλαμβάνουν τη χρονολογία 'ξγγ' (=1584/85), που θα πρέπει να θεωρήσουμε ως έτος ανέγερσης του καθολικού<sup>466</sup>. Στο δυτικό εξωνάρθηκα υπήρχε πάνω από την είσοδο προς το νάρθηκα μια κατεστραμμένη σήμερα επιγραφή<sup>467</sup>, που ανέφερε ότι το έτος 1902 ο ζωγράφος Βασίλειος Χρήστος «εκ χωρίου Μπαμπούρι» ιστόρησε το ναό και διόρθωσε τις ήδη υπάρχουσες τοιχογραφίες<sup>468</sup>. Η μονή ήταν σε λειτουργία τουλάχιστον έως τα μέσα του 20<sup>ου</sup> αιώνα και ανακαινίστηκε το έτος 2000<sup>469</sup>.

Το καθολικό ακολουθεί τον τύπο του εγγεγραμμένου σταυροειδούς ναού με οκτάπλευρο τρούλο. Στα δυτικά υπάρχει σύγχρονος με τον κυρίως ναό θολωτός νάρθηκας με χαμηλό φουρνικό στο κέντρο. Ο εξωνάρθηκας αποτελεί μεταγενέστερη προσθήκη και οι τοιχογραφίες του είναι σχεδόν στο σύνολό τους κατεστραμμένες, μην επιτρέποντας περαιτέρω παρατηρήσεις. Η κτητορική επιγραφή του ναού βρίσκεται στην εσωτερική παρειά του δυτικού τοίχου, στο υπέρθυρο της εισόδου, σώζεται ακέραια και έχει ως εξής:



<sup>465</sup> ΑΡΑΒΑΝΤΙΝΟΣ 1984, σ. 159. ΚΑΜΑΡΟΥΛΙΑΣ 1996, τ. Α', σ. 241-242. ΤΑΤΣΗΣ 2009, σ. 12-15.

<sup>466</sup> ΤΑΤΣΗΣ 2009, εικ. 5-7.

<sup>467</sup> Α. Π. Μουσελίμης, *Αρχαιότητες της Θεσπρωτίας*, Ιωάννινα 1980, σ. 252. ΚΑΜΑΡΟΥΛΙΑΣ 1996, τ. Α', σ. 244.

<sup>468</sup> Στο εσωτερικό του ναού η επιζωγράφιση του 1902 περιορίστηκε στο χώρο του Ιερού Βήματος.

<sup>469</sup> ΚΑΜΑΡΟΥΛΙΑΣ 1996, τ. Α', σ. 245. ΤΑΤΣΗΣ 2009, σ. 30-37.

+Ανηγέρθη καὶ ἀνηστωρίθη ὁ θῆος καὶ πάνσεπτο(ς) ναός τις/  
 ἤπεραγία(ς) Δέσπιν(ης) ἡμῶν Θεοτόκου καὶ αἰπάρθένου Μαρί(ας)/  
 δῆα συνδρομῆς κόπου τὲ καὶ ἐξόδου/  
 ἡγούμενου κῆρ Λεόντιου ἡερομονάχου · καὶ Δεμετίου/  
 5 ἡερομονάχου :~ Ἀχρηιθῆ Ἰουνίου ·  $\bar{a}$  καὶ ετελιῶθη/  
 Αὐγού[σ]του ·  $\bar{\epsilon}$  διὰ χιρὸς ἡμῶν ζῶογράφου/  
 Νικολάου · καὶ Μῆχαήλ · ἐκο χορα(ς) πόλεος Λινοτόπι ·/  
 ἐπὶ ἔτου(ς)  $\bar{\zeta}\rho\zeta'$  :~

Από την επιγραφή πληροφορούμαστε ότι ο ναός είναι αφιερωμένος στη Θεοτόκο και ότι τα έξοδα για την ανέγερση και την ιστόρησή του ανέλαβαν ο ηγούμενος Λεόντιος και ο ιερομόναχος Δημήτριος ή Δομέτιος. Η επιγραφή μάς παρέχει επίσης την εξαιρετικά χρήσιμη πληροφορία της εκκίνησης των εργασιών ιστόρησης την 1<sup>η</sup> Ιουνίου και της λήξης τους στις 5 Αυγούστου του έτους 1599. Το μνημείο είναι ευμέγεθες και θα πρέπει να υποθέσουμε, ότι οι δύο ζωγράφοι θα χρειάστηκαν αρκετούς βοηθούς, για να ολοκληρώσουν το έργο σε χρονικό διάστημα μόλις δύο μηνών<sup>470</sup>. Οι ζωγράφοι δηλώνουν ότι κατάγονται εκ «χώρας πόλεως Λινοτόπι» με την προσδιοριστική λέξη «πόλη» να πλεονάζει, καθώς οι ζωγράφοι θα μπορούσαν να έχουν περιοριστεί στο «εκ χώρας Λινοτοπίου», που είναι άλλωστε ο πιο συνηθισμένος τύπος υπογραφής των Λινοτοπιτών. Ο χαρακτηρισμός «εκ πόλεως» θα χρησιμοποιηθεί ως προσδιοριστικό του τόπου καταγωγής μονάχα μια φορά ακόμη από ζωγράφους του Γράμμου<sup>471</sup>.

Τα αντιθετικά χρώματα της ζωγραφικής και τα έντονα περιγράμματα μορφών και σκηνών σχετίζονται οπωσδήποτε με τον προβληματικό φωτισμό του ναού. Τα φωτιστικά ανοίγματα στον τρούλο και το νότιο τοίχο του ναού είναι πολύ μικρών διαστάσεων<sup>472</sup>, παρέχοντας στο μνημείο ελάχιστο φυσικό φως, προσφέροντας, όμως, στους ζωγράφους την ευκαιρία για μια παράθεση σκηνών χωρίς ασυνέχειες. Η ενιαία ζωγραφική επιφάνεια, παρ' όλα αυτά, δε διευκόλυνε τους ζωγράφους, αντίθετα μάλιστα, ο αρχιτεκτονικός τύπος του ναού, με το πλήθος των καμπύλων επιφανειών φαίνεται να τους δυσκόλεψε στη σωστή

<sup>470</sup> ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 28.

<sup>471</sup> Ο όρος χρησιμοποιείται το 1658 για το χαρακτηρισμό της Γράμμοστας από τους ζωγράφους Ιωάννη, Δημήτριο (II) και Γεώργιο στο καθολικό της μονής Προφήτη Ηλία Ζίτσας [αρ. κατ. 28].

<sup>472</sup> Το μεγαλύτερο παράθυρο του νότιου τοίχου είναι μεταγενέστερο της ιστόρησης του ναού.

οργάνωση του εικονογραφικού τους προγράμματος, αλλά και στην προσαρμογή των παραστάσεων στα παρεχόμενα διάχωρα<sup>473</sup>. Η προχειρότητα της σύλληψης και της εκτέλεσης του προγράμματος είναι εμφανής. Οι ζωγράφοι προσπαθούν να εφαρμόσουν ένα σύστημα επάλληλων ζωνών, που, όμως, φαίνεται να αποτυγχάνει στις μεσαίες ζώνες ανάμεσα στον τρούλο και τις κατώτερες ζώνες των αγίων. Την καθορισμένη θέση τους διατηρούν οι παραστάσεις του τρούλου (Παντοκράτορας, Αγγελική Λειτουργία, ζώνη με προφήτες, Ευαγγελιστές), του Ιερού (Πλατυτέρα, Κοινωνία των Αποστόλων, ιεράρχες) και των κατώτερων ζωνών του ναού (άγιοι σε στηθάρια, ολόσωμοι άγιοι). Η μεσαία ζώνη αποτελεί συνέχεια των παραστάσεων που βρίσκονται στις κεραίες του σταυρού, απόδειξη ότι οι ζωγράφοι είχαν πρόθεση να παρουσιάσουν με χρονολογική σειρά έναν ενιαίο κύκλο σκηνών Δωδεκαόρτου, εμπλουτισμένο με σκηνές του Πάθους.

Η εκτέλεση, όμως, είναι μάλλον κατώτερη των προσδοκιών των ζωγράφων. Τα διάχωρα είναι σχεδόν όλα διαφορετικών σχημάτων και μεγέθους [εικ. 311], ενώ ο θεατής δεν αντιλαμβάνεται με ευκολία τη διαδοχή των παραστάσεων. Το πρόγραμμα αρχίζει με την παράσταση του Ευαγγελισμού στην νοτιοανατολική γωνία του ναού και συνεχίζει με τις παραστάσεις των Εισοδίων της Θεοτόκου, της Βάπτισης, της Έγερσης του Λαζάρου στη μεσαία ζώνη του νοτίου τοίχου. Οι παραστάσεις της Γέννησης του Χριστού και της Βρεφοκτονίας τοποθετούνται στην καμάρα της νότιας κεραίας του σταυρού, που έχει χωριστεί καθέτως σε δύο διάχωρα με τον ζωγράφο Μιχαήλ να παλεύει να προσαρμόσει τις παραστάσεις στον περίπλοκο ζωγραφικό χώρο που δημιουργήσε<sup>474</sup> [εικ. 319].

Ο δυτικός τοίχος περιλαμβάνει μόνο παραστάσεις των Παθών, με τις σκηνές της Προδοσίας, της Απόνισης του Πιλάτου, της Έφιππης πορείας του Πιλάτου [εικ. 313], της Ανάβασης στο Σταυρό και της Αποκαθήλωσης στη μεσαία ζώνη [εικ. 312]. Στο μεγάλο διάχωρο, που προκύπτει από της ένωση της δυτικής κεραίας του σταυρού και του ανώτερου τμήματος του δυτικού τοίχου, εικονίζεται η παράσταση της Σταύρωσης, που περιλαμβάνει ως παραπληρωματικά επεισόδια τις σκηνές του Ελκόμενου και της αίτησης του σώματος του Χριστού από τον Ιωσήφ από Αριμαθαίας.

---

<sup>473</sup> Προβλήματα προσαρμογής σκηνών στα παρεχόμενα διάχωρα παρατηρούμε λ.χ. στις παραστάσεις της Σφαγής των Νηπίων, της Γέννησης του Χριστού, της Ίασης του τυφλού, της Πλατυτέρας, αλλά και στην παράσταση των Αίνων στο νάρθηκα.

<sup>474</sup> Το συγκεκριμένο πρόβλημα στις μεγάλες καμπύλες επιφάνειες αντιμετωπίζει ο ζωγράφος Μιχαήλ έως το τέλος της σταδιοδρομίας του. Χαρακτηριστικές είναι οι συστροφές των μορφών σε παραστάσεις του ναού του Αγίου Νικολάου στη Σαρακίνιστα [αρ. κατ. 13 και εικ. 568].

Στο βόρειο τοίχο τοποθετούνται στη μεσαία ζώνη οι παραστάσεις του Επιταφίου Θρήνου [εικ. 314], του Λίθου, της Μεταμόρφωσης και της Κοίμησης της Θεοτόκου [εικ. 311], ενώ στη βόρεια καμάρα του σταυρού εικονίζεται η περίπλοκη παράσταση της Καθόδου στον Άδη που περιλαμβάνει στο ίδιο διάχωρο τις δευτερεύουσες παραστάσεις του «Άρατε Πύλας» και της Ψηλάφησης του Θωμά [εικ. 310].

Στο χώρο του Ιερού η σειρά των παραστάσεων της μεσαίας ζώνης συνεχίζεται και περιλαμβάνει τα επεισόδια της Ύασης του παραλυτικού της Βηθεσδά, της Συνάντησης του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα και της Ύασης του τυφλού, ενώ στην ανατολική καμάρα του σταυρού εικονίζεται σε μια ενιαία παράσταση η Ανάληψη και η Πεντηκοστή. Στους θολίσκους των γωνιακών διαμερισμάτων τοποθετούνται απεικονίσεις της Παναγίας σε διάφορες παραλλαγές (Γλυκοφιλούσα, Νικοποιός, Βλαχερνίτισσα, Βρεφοκρατούσα) [εικ. 306-309].

Η ζωγραφική του νάρθηκα, όπως προκύπτει από τεχνοτροπικές συγκρίσεις, πρέπει να θεωρηθεί σύγχρονη της ιστόρησης του κυρίως ναού. Η κατάσταση διατήρησης των τοιχογραφιών στο συγκεκριμένο χώρο είναι σαφώς καλύτερη από αυτή των επιφανειών του κυρίως ναού, και εκ πρώτης όψεως υποδεικνύει μια μεταγενέστερη χρονολόγηση. Στο ίδιο συμπέρασμα συνηγορεί και η απλή, αλλά ενιαία σύλληψη του προγράμματος του νάρθηκα, που έρχεται σε καταφανή αντίθεση με την περιπλοκότητα του προγράμματος του κυρίως ναού. Από την προσεκτικότερη θεώρηση, όμως, της διάταξης των παραστάσεων, από επιμέρους τεχνοτροπικές συγκρίσεις, αλλά και μέσω της αντιπαραβολής των επιγραφών, μπορούμε με ασφάλεια να εξαγάγουμε το συμπέρασμα, ότι και ο νάρθηκας αποτελεί έργο των ζωγράφων του κυρίως ναού.

Το καθολικό της μονής Μακρυαλέξη αποτελεί το μόνο τοιχογραφημένο σύνολο, που μπορεί να αποδοθεί στο ζωγράφο Νικόλαο (II) από το Λινοτόπι. Πρόκειται για έναν ικανό ζωγράφο που διαφοροποιείται σαφώς από το Νικόλαο (I) από το Λινοτόπι. Σε αντίθεση με το ζωγράφο των Παλατισίων, ο Νικόλαος φαίνεται να ακολουθεί διαφορετικά εικονογραφικά πρότυπα, καθώς και έναν ξεχωριστό τρόπο απόδοσης των μορφών και χρωματισμού των παραστάσεων, που θα επηρεάσει άμεσα την επόμενη γενιά των ζωγράφων από το Λινοτόπι. Η τεχνοτροπική του γραφή χαρακτηρίζεται από σχεδιαστική λιτότητα, έντονα αντιθετικά χρώματα και μια ιδιαίτερη οικονομία στις λεπτομερειακές αποδόσεις, που χρησιμοποιούνται μόνο στις άμεσα ορατές παραστάσεις. Χαρακτηριστική είναι η αντίθεση στην απόδοση των μορφών των ολόσωμων αγίων στους πλάγιους τοίχους του κυρίως ναού και στις επιφάνειες

των πεσσών του Ιερού πίσω από το τέμπλο. Ο ίδιος ζωγράφος παρουσιάζει επίσης μεγάλη αδυναμία στην οργάνωση εικονιστικών σκηνών και γενικότερα στη απόδοση της κίνησης, ενώ είναι πιο επιδέξιος στην απόδοση μεμονωμένων μορφών [εικ. 304], κάτι που οπωσδήποτε σχετίζεται με τη θητεία του στην τέχνη των φορητών εικόνων.

Ο χρωστήρας του δεύτερου ζωγράφου του καθολικού, Μιχαήλ, αναγνωρίζεται εύκολα στις επιφάνειες που παρουσιάζουν προβληματική οργάνωση, όπως αυτές της νότιας καμάρας του κυρίως ναού και του κεντρικού τμήματος του νάρθηκα. Το πληθωρικό τεχνοτροπικό του ύφος διαφοροποιείται από τον πιο αυστηρό χαρακτήρα της ζωγραφικής του Νικολάου (II) και χαρακτηρίζεται από μεγάλη πολυχρωμία, προσήλωση στην απόδοση των διακοσμητικών λεπτομερειών και έναν έντονο φόβο του κενού που φαίνεται στο ασφυκτικό γέμισμα κάθε κενής επιφάνειας. Πρόκειται σαφώς για τον ίδιο ζωγράφο Μιχαήλ, που θα υπογράψει μια μεγάλη σειρά ιστορημένων μνημείων στις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα, όπως δείχνει η απόδοση πολλών μορφών στον κυρίως ναό και το νάρθηκα, αλλά και τα γράμματα ορισμένων παραστάσεων, που επαναλαμβάνονται απaráλλαχτα σε όλες τις επιγραφές του ζωγράφου. Στο ζωγράφο Μιχαήλ πρέπει να αποδοθεί η ιστόρηση του θόλου του νάρθηκα, ορισμένες παραστάσεις των υψηλότερων ζωνών στο νότιο τμήμα του κυρίως ναού, καθώς και πολλοί ολόσωμοι άγιοι της κατώτερης ζώνης. Εν τούτοις, στη μονή Μακρυαλέξη η ζωγραφική του Μιχαήλ είναι περισσότερο προσεγμένη από μεταγενέστερα έργα του, γεγονός που ίσως συνδέεται με τη συνεργασία και την καθοδήγησή του από το ζωγράφο Νικόλαο, ο οποίος είναι ξεκάθαρα ο επικεφαλής του συγκεκριμένου εργαστηρίου ως ικανότερος τεχνίτης<sup>475</sup>. Χαρακτηριστική είναι η σύγκριση της επιμελημένης μορφής ενός λιονταριού στην παράσταση των Αίνων στο νάρθηκα της μονής Μακρυαλέξη<sup>476</sup> [εικ. 318], έργο του ζωγράφου Νικολάου (II) που ακόμα και για μια τέτοια δευτερεύουσα λεπτομέρεια αναζητά ένα καλύτερο ζωγραφικό πρότυπο, πιθανότατα δυτικής προέλευσης. Ο ζωγράφος Μιχαήλ, αντίθετα, έως και το τέλος της καριέρας του δεν επιδιώκει ούτε καταφέρνει να μάθει πως να σχεδιάζει τη σωστή μορφή ενός λιονταριού [εικ. 411], πρόκειται δηλαδή ουσιαστικά για δύο ζωγράφους που έχουν διαφορετικές προτεραιότητες.

Η Α. Τούρτα έχει ήδη συνδέσει δυο δεσποτικές εικόνες και τα βημόθυρα του τέμπλου [εικ. 288-289, 293] από το καθολικό της μονής Μακρυαλέξη με τη δραστηριότητα των

---

<sup>475</sup> Η Α. Τούρτα θεωρεί ότι ο Νικόλαος (II) είναι δάσκαλος του Μιχαήλ (ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 195, 227), υπόθεση που ίσως ευσταθεί, αν και συχνά οι σχέσεις μαθητείας ή συγγένειας μεταξύ δύο λινοτοπιτών ζωγράφων σημειώνονται στις κτητορικές επιγραφές των μνημείων τους [αρ. κατ. 13, 25].

<sup>476</sup> Για την παράσταση των Αίνων στη μονή Μακρυαλέξη εκτελής αναφορά γίνεται στη μελέτη της Μ. Παρχαρίδου (ΠΑΡΧΑΡΙΔΟΥ 2000, σ. 81-83).

ζωγράφων Νικολάου και Μιχαήλ<sup>477</sup>. Οι εικόνες έχουν σήμερα αφαιρεθεί από το ναό και εκτίθενται στο Βυζαντινό Μουσείο Ιωαννίνων. Η εικόνα του Χριστού [εικ. 288] φέρει την ημερομηνία *ζρα'* (1592/93), έχει φιλοτεχνηθεί δηλαδή έξι περίπου χρόνια πριν την ιστόρηση του καθολικού, ενώ στην επιγραφή δεν αναφέρεται με σαφήνεια το όνομα του ζωγράφου<sup>478</sup>. Κρίνοντας από την αναγραφή στις εικόνες των ίδιων ονομάτων που χορήγησαν για την ανέγερση και την ιστόρηση του ναού<sup>479</sup>, αλλά και από την ομοιότητα των τεχνοτροπικών χαρακτηριστικών πρέπει να είναι όλες σύγχρονες και μάλιστα να έχουν εκτελεστεί από τον ίδιο τεχνίτη.

Στον ίδιο το ναό υπάρχουν ακόμα άλλες δέκα εικόνες επιστυλίου από το τέμπλο [εικ. 290-292], που φαίνεται να ανήκουν στην ίδια φάση με τις δεσποτικές εικόνες και τα βημόθυρα<sup>480</sup> και είναι φανερό ότι έχουν φιλοτεχνηθεί από τον ίδιο ζωγράφο. Ομοιότητες παρατηρούνται στην απόδοση της μορφής του Χριστού, στη διακόσμηση των θρόνων με τη χαρακτηριστική σειρά των μικρών κιονίσκων στο κάτω μέρος και τα καμπυλωτά ανοίγματα στο ψηλό ερεισίνωτο, στα μαξιλάρια του θρόνου, ενώ παρόμοιος είναι ο γραφικός χαρακτήρας του ζωγράφου, όπως διακρίνεται στην επιγραφή του ανοιχτού Ευαγγελίου<sup>481</sup>.

Ολόκληρο το τέμπλο, λοιπόν, αποτελεί μία ενιαία παραγγελία από τους ίδιους παραγγελιοδότες προς τον ίδιο ζωγράφο, αποδεικνύοντας ότι η ανέγερση του ναού (1584/85), η κατασκευή του τέμπλου (1592/3) και η εκτέλεση των τοιχογραφιών (1599) γίνονται σταδιακά, ανάλογα μάλλον με την οικονομική δυνατότητα των χορηγών. Η ταυτότητα του τεχνίτη των εικόνων του τέμπλου, θα πρέπει να αναζητηθεί στο ζωγράφο Νικόλαο, που υπογράφει μαζί με το Μιχαήλ την ιστόρηση του ναού. Τα χαρακτηριστικά παχιά γράμματα<sup>482</sup>, η απόδοση των φυσιολογικών γνωρισμάτων του προσώπου, οι πλατιές πτυχώσεις με το ενιαίο γέμισμα, τα οικοδομήματα στα βημόθυρα<sup>483</sup> και η διακοσμητικοί

---

<sup>477</sup> ΤΟΥΡΤΑ 2001, σ. 342-348.

<sup>478</sup> Για τις επιγραφές των εικόνων βλ. ό.π., σ. 345. Το όνομα Μιχαήλ που αναφέρεται στην εικόνα της Παναγίας δεν μπορεί με ασφάλεια να συσχετιστεί με τον ζωγράφο της εικόνας, καθώς τα ονόματα που προηγούνται είναι όλα ονόματα δωρητών.

<sup>479</sup> Ό.π., σ. 345-346. Αναφέρονται τα ονόματα των ιερομονάχων «Λεοντίου και Δεμετίου» που αναφέρονται και στην κτητορική επιγραφή του καθολικού.

<sup>480</sup> Πρόκειται για πέντε παραστάσεις έθρονων αποστόλων και δύο αρχαγγέλων που πλαισιώνουν μία Δέηση με τον ένθρονο Χριστό.

<sup>481</sup> Διαφορές παρατηρούνται στην ορθογραφία των δύο επιγραφών, παρόλο που το κείμενο είναι ακριβώς το ίδιο, γεγονός που δείχνει την ελλιπή παιδεία του ζωγράφου ή την πιθανή εμπλοκή περισσότερων του ενός τεχνίτη στην κατασκευή της εικόνας.

<sup>482</sup> Ο τρόπος γραφής των γραμμάτων *A, M, N* κ.ά.

<sup>483</sup> Ο χαρακτηριστικός τρόπος διβαθμιδωτής και τριβαθμιδωτής απόδοσης του εσωτερικού των ανοιγμάτων στα οικοδομήματα επαναλαμβάνεται στις περισσότερες παραστάσεις του ναού, όπως και στα βημόθυρα του τέμπλου.



κιονίσκοι στους θρόνους<sup>484</sup> είναι λεπτομέρειες ενδεικτικές του χρωστήρα του Νικολάου (II) και όχι του Μιχαήλ.

**Βιβλιογραφία:** ΛΑΜΠΡΙΔΗΣ 1971β, σ. 66, ΜΠΑΡΑΣ 1966, σ. 242. Δ. Δ. Τάτσης, “Η Ίερά Μονή Μαραλέξη Πωγωνίου. Συμβολή στην ιστορία της”, *HE* 31 (1982), σ. 494-502, ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 27-28, 193-195, 218-219. ΚΑΜΑΡΟΥΛΙΑΣ 1996, τ. Α΄, σ. 241-247. ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ 2007, σ. 341-342. ΤΑΤΣΗΣ 2009.

**Εικόνες:** 288-293, 296γ, 297α,γ, 298-300, 303-320, 321α, 328β, 334β, 399β, 421α, 436α.

## 4) Καθολικό μονής Κοιμήσεως Θεοτόκου, Διβροβούνι, κυρίως ναός (1603)

---

Το καθολικό της μονής Διβροβουνίου<sup>485</sup>, γνωστής και ως μονής Στύλου και Δίβρεως<sup>486</sup> ή μονής της Παναγίας της Στυλιώτισσας<sup>487</sup>, βρίσκεται σε απομακρυσμένη τοποθεσία, στην οποία φτάνει κανείς με δύσκολη ανάβαση περίπου μίας ώρας στο όρος Διβροβούνι από το χωριό της Δίβρης της νότιας Αλβανίας.

Επικρατεί σύγχυση για το έτος ίδρυσης της μονής, η οποία κατά τον Π. Αραβαντινό πρέπει να τοποθετηθεί στην κομνήγεια περίοδο<sup>488</sup>, ωστόσο ο κατάλογος των γνωστών ηγουμένων της μονής ξεκινάει πριν από το έτος 1419<sup>489</sup>. Η Μονή Διβροβουνίου αποτελούσε πατριαρχική εξαρχία έως τις πρώτες δεκαετίες του 17<sup>ου</sup> αιώνα<sup>490</sup>, οπότε και τα χωριά της Δίβρης και του Μεσοποτάμου υπάγονται στην Επισκοπή Χειμάρρας και Δελβίνου, ίσως λόγω πληθυσμιακών παραγόντων και οικονομικού μααρασμού<sup>491</sup>, αλλά και έπειτα από

---

<sup>484</sup> Οι ίδιοι κιονίσκοι εμφανίζονται στην παράσταση της Αγίας Τριάδος και της Πεντηκοστής στο Ιερό του ναού.

<sup>485</sup> Ήδη σε κώδικα αφιερωμένο από τον ηγούμενο Δοσίθεο το έτος 1649 η μονή αναφέρεται ως «μοναστήριον της κοι/μήσεως της Παναγ(ας)· όνομαζώμενον) Διβρωβούνη: εις τόν στήλον άνωθεν» βλ. ΒΕΗΣ 1952, σ. 130.

<sup>486</sup> ΕΥΑΓΓΕΛΙΔΗΣ 1996, σ. 106.

<sup>487</sup> ΒΕΗΣ 1952, σ. 133.

<sup>488</sup> ΑΡΑΒΑΝΤΙΝΟΣ 1984, τ. Γ΄, 154.

<sup>489</sup> Ν. Γ. Μυστακίδης, “Δρυϊνουπολίτικα. Ήγούμενοι χρηματίσαντες έν τή σταυροπηγιακή Δίβρεως και Στύλου μονή τής Θεοτόκου κτλ.”, *Εκκλησιαστική Αλήθεια* (1908), σ. 107-108.

<sup>490</sup> Ο Β. Μπάρας (ΜΠΑΡΑΣ 1966, σ. 153) αναφέρει το έτος 1664 ως το έτος, κατά το οποίο καταργείται η πατριαρχική εξαρχία Δίβρης, πληροφορία που επαναλαμβάνεται και από το Δ. Καμαρούλια (ΚΑΜΑΡΟΥΛΙΑΣ 1996, τ. Β΄, σ. 509). Σύμφωνα, όμως, με νεότερες έρευνες θα πρέπει να θεωρήσουμε το έτος 1636 ως *terminus post quem* για τη διάλυση της εξαρχίας αυτής βλ. ΠΑΪΖΗ-ΑΠΟΣΤΟΛΟΠΟΥΛΟΥ 1995, σ. 157-158.

<sup>491</sup> ΜΠΑΡΑΣ 1966, σ. 153.

συγκεκριμένες ενέργειες του επισκόπου Χειμάρρας<sup>492</sup>. Τεκμήριο για την ιστορική σημασία της μονής αποτελεί η ίδρυση «ανωτέρας σχολής αρχαίας διαλέκτου και επιστημών», η οποία παρέμεινε σε λειτουργία τουλάχιστον έως το έτος 1905<sup>493</sup>.

Το καθολικό της μονής, που τιμάται στο όνομα της Κοίμησης της Θεοτόκου, σώζεται σε καλή κατάσταση μέσα στον ερειπιώνα των υπόλοιπων κτισμάτων της μονής<sup>494</sup>. Η αρχιτεκτονική του καθολικού είναι εξαιρετικά λιτή· πρόκειται για μία τρίκλιτη καμαροσκέπαστη και κιονοστήρικτη βασιλική μικρών διαστάσεων με σύγχρονο νάρθηκα και αμφικλινή στέγη. Ο ναός διαθέτει αρκετά φωτιστικά ανοίγματα τα οποία προσφέρουν πλήρη φωτισμό στο εσωτερικό του<sup>495</sup>.

Ο νάρθηκας είναι ιστορημένος σε διαφορετικό χρόνο από τον κυρίως ναό. Η κτητορική επιγραφή στο δυτικό υπέρθυρο της δυτικής εισόδου του νάρθηκα έχει σχεδόν πλήρως αποσβεστεί. Μόλις που διακρίνεται στο τέλος της επιγραφής «...έτος αΨθ εν μινη Ιουνιου η̄», μια χρονολογία (8 Ιουνίου 1709) που συμφωνεί με την τεχνοτροπία της ζωγραφικής του νάρθηκα. Σύγχρονη όμως με τη ζωγραφική του κυρίως ναού φαίνεται να είναι η τοιχογραφία του εξωτερικού τοίχου του καθολικού στο τόξο πάνω από την είσοδο<sup>496</sup>. Μέσα στο τύμπανο εικονίζεται η Παναγία Οδηγήτρια, παράσταση την οποία περιβάλλει ένας απλός διακοσμητικός πλοχμός με λιοντάρια στο κατώτερο τμήμα του. Ακριβώς από κάτω υπάρχει μία μισοκατεστραμμένη επιγραφή, την οποία μεταγράφουμε ως ακολούθως: +Δεσποινα κ[...]/ ἀμαρτολλῶν / [...]τος ,ζρ[...] ἤστωρ...χωρῆς βᾶσκανο μη γέμι δόλου/ [...].

Η κτητορική επιγραφή του κυρίως ναού βρίσκεται στο υπέρθυρο της εισόδου στην εσωτερική παρειά του δυτικού τοίχου, εγγράφεται σε ορθογώνιο πλαίσιο με δίχρωμο βάθος και έχει ως εξής<sup>497</sup>:

+ *Ανεκ(αι)νισθη κ(αι) ἀνεστῶριθη ουτος ο θυος κ(αι) πάνσ(ε)πτο(ς) /*

*ναός · τῆς υπερὰ γᾶς ἐνδύξου Δεσπινῆς ἡμῶν Θε(εοτό)κου κ(αι) αείπαρθένου Μαρίας /*

<sup>492</sup> ΠΑΪΖΗ-ΑΠΟΣΤΟΛΟΠΟΥΛΟΥ 1995, σ. 157, σημ. 1.

<sup>493</sup> ΜΠΑΡΑΣ 1966, σ. 254-255.

<sup>494</sup> Σώζεται ο τοίχος του περιβόλου της μονής και ένα ημικυκλικό μεγάλο πρόσκτισμα στα νότια του περιβόλου.

<sup>495</sup> Για την αρχιτεκτονική του ναού και την κάτοψή του βλ. THOMO 1998, σ. 157-158, σχ. 55.

<sup>496</sup> Προκύπτει από την ομοιότητα της γραφής στο σωζόμενο τμήμα της επιγραφής και από την απόδοση του ενδύματος της Παναγίας.

<sup>497</sup> Η επιγραφή δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά από τον T. Pora (PORA 1998, σ. 295, αρ. 807). έχει υποστεί όμως μεγάλες φθορές τα τελευταία χρόνια. Από τη φωτογραφία που παραθέτει ο T. Pora, συμπληρώνεται το κείμενο που σήμερα έχει εκπέσει. Οι υπόλοιπες επιγραφές του ναού δεν αναφέρονται από τον T. Pora. Η ζωγραφική του καθολικού είναι πλήρως αδημοσίευτη.

τῆς ἐπὶ ὀνομαζομένης Βοντήστζης ἐν [τῆ]ς χρόνις τοῦ πάναγιωτάτου /

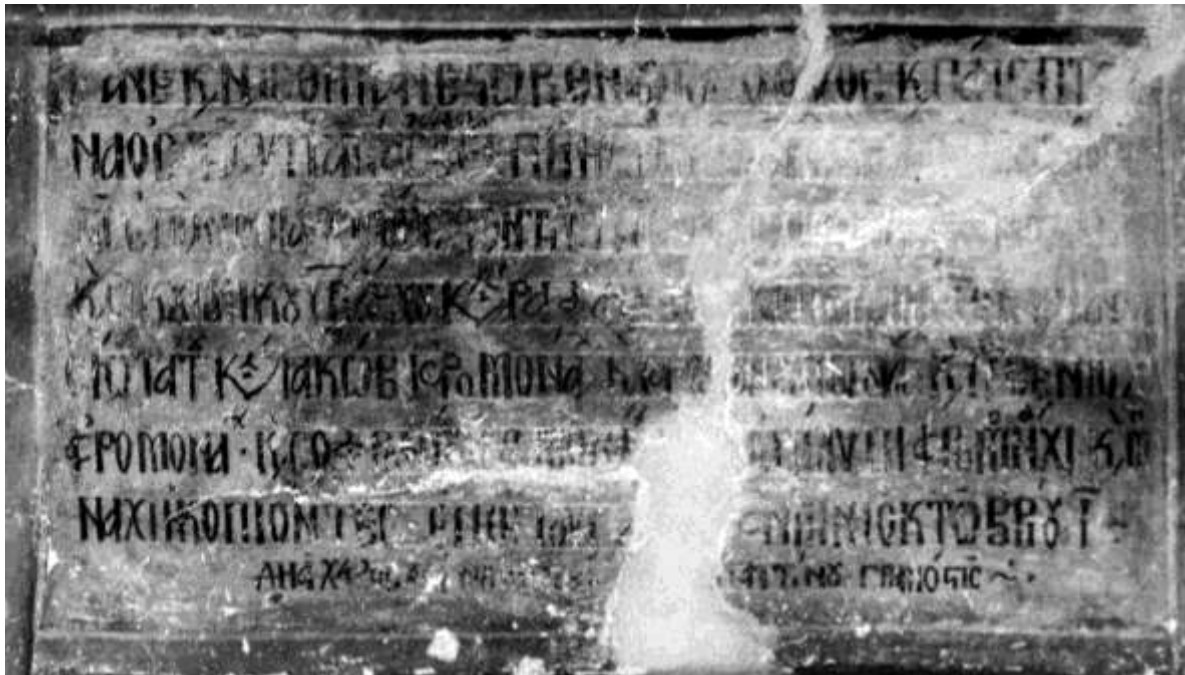
κ(αι) οἰκουμενικοῦ Π(ατ)ριάρχου Κ(υρίου) Ραφαήλ · δ[η]ὰ κοποῦ τέ κ(αι) μόχθοῦ του πανò /

5 σιώτάτου Κ(υρίου) Ἰακώβ ἱερομονάχ(ου) · κ(αι) Γερμανοῦ μοναχ(ού) · κ(αι) Παρθενίου /

ἱερομονάχ(ου) · κ(αι) Σοφρονίου ἱερομονάχ(ου) [κ(αι) ἦ] ἐπίλυπι ἱερομονάχι · κ(αι) μο /

ναχι ἢ κοπιόντες · ἐπὶ ἔτοῦς ῥ[οιβ] ἐν μῆνῃ Ὀκτωβρίου · ἰ :~ /

δηᾶ χειροσ δε ἔμου Μιχαήλ · [κ(αι) Κων]σταντίνου · Γραμόστῆς :~ ·



Από την επιγραφή πληροφορούμαστε, ότι η ιστόρηση του ναοῦ ολοκληρώθηκε στις 10 Οκτωβρίου του 1603<sup>498</sup>, συγχρόνως με την ανακαίνισή του, εννοώντας πιθανῶς την αντικατάσταση του προϋπάρχοντος κτίσματος με νεότερο. Αναφέρεται ἐπίσης ὅτι ο ναός εἶναι αφιερωμένος στην Παναγία την επονομαζόμενη και «Βόντιστζα», ἐνῶ ἀπὸ την αναφορά του Πατριάρχῃ Κωνσταντινουπόλεως Ραφαήλ Β΄ (1603-1607) τεκμηριώνεται και η σταυροπηγιακή ιδιότητα της μονῆς. Δωρητές της ανακαίνισης και της ιστόρησης του ναοῦ ἦταν οἱ ἱερομόναχοι Ἰακώβ, Γερμανός, Παρθέσιος και Σωφρόνιος, ἐνῶ συνέδραμαν και οἱ λοιποὶ μοναχοὶ<sup>499</sup>.

<sup>498</sup> Ο Τ. Ροπα (ΡΟΡΑ 1967, σ. 99) ἀναφέρει λαθασμένα ὡς ἔτος ιστόρησης του ναοῦ τὸ ἔτος 1604, που ἐπαναλαμβάνεται και ἀπὸ τον Ρ. Τομο (ΤΗΟΜΟ 1998, σ. 157), ἐνῶ ξεκάθαρα πρόκειται για τὸ ἔτος ῥοιβ' (=7112-5509= 1603), καθῶς πρόκειται για τὸ μῆνα Οκτώβριο.

<sup>499</sup> Στο σωζόμενο κατάλογο των ηγουμένων της μονῆς τα ονόματα των ἱερομονάχων συμπίπτουν τα ονόματα της κτητορικής επιγραφῆς (1604-1648 Ἰακώβος ἱερομόναχος, 1632-1649 Γερμανός ἱερομόναχος και

Πρόκειται για την πρώτη γνωστή επιγραφή Γραμμοστινών ζωγράφων το 17<sup>ο</sup> αιώνα. Οι δύο ζωγράφοι, Μιχαήλ και Κωνσταντίνος, υπογράφουν το έργο τεκμηριώνοντας τη συνεργασία τους και δηλώνοντας την καταγωγή τους, χωρίς να χρειαστεί να δώσουν περισσότερα προσδιοριστικά για τη Γράμμοστα πέρα από το όνομά της. Πρόκειται για το δεύτερο συνεργείο από την ευρύτερη περιοχή του Γράμμου με το ίδιο όνομα, καθώς το 1589 το συνεργείο των Μιχαήλ και Κώστα από το Λινοτόπι, ζωγράφισε το καθολικό της μονής Φωτιμού [αρ. κατ. 2], ενώ ένα τρίτο συνεργείο με τα ίδια ακριβώς ονόματα, του Μιχαήλ από το Λινοτόπι και του γιου του, Κωνσταντίνου, θα ιστορήσει μία μεγάλη σειρά ναών τη δεύτερη και τρίτη δεκαετία του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Η ζωγραφική του καθολικού της Μονής Διβροβουνίου, ωστόσο, αποκλείει την ταύτιση με οποιοδήποτε από τα δύο συνονόματα συνεργεία από το Λινοτόπι.

Η ζωγραφική στο καθολικό της μονής Διβροβουνίου είναι κομψή και φροντισμένη και το εικονογραφικό πρόγραμμα κατανέμεται με ορθολογικό τρόπο στις επιφάνειες του ναού, προδίδοντας την πείρα των ζωγράφων. Οι παραστάσεις στο Ιερό Βήμα είναι τυπικές: στην κεντρική κόγχη εικονίζονται η Πλατυτέρα [εικ. 65] και οι συλλειτουργούντες ιεράρχες [εικ. 68], ενώ ψηλότερα η Πεντηκοστή, ο Ευαγγελισμός και η Αγγελική Λειτουργία [εικ. 66-67]. Στην πρόθεση παριστάνονται η Ακρα Ταπείνωση και το όραμα του Πέτρου Αλεξανδρείας, ενώ στην κόγχη του διακονικού η Παναγία Βρεφοκρατούσα και πιο πάνω δύο άγγελοι που κρατούν το άγιο Μανδήλιο. Οι παραστάσεις του Ιερού συμπληρώνονται με απεικονίσεις ιεραρχών και διακόνων, αλλά και πολλά διάχωρα, που γεμίζουν με διακοσμητικά μοτίβα.

Στο κεντρικό κλίτος ιστορούνται στην καμάρα οι εξαιρετικά προσεγμένες παραστάσεις του Χριστού Παντοκράτορα, του Χριστού Εμμανουήλ και της Θεοτόκου σε δόξα [εικ. 69-71], καθώς και παραστάσεις του Δωδεκαόρτου στις κάθετες επιφάνειες [εικ. 75, 78-79]. Στο βόρειο κλίτος τοποθετούνται θεομητορικές παραστάσεις [εικ. 72-74], αλλά και σκηνές από το βίο του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου [εικ. 73], ενώ στο νότιο κλίτος απεικονίζονται θαύματα και παραβολές του Ιησού [εικ. 76-77]. Στα διάχωρα πάνω από τους κίονες υπάρχουν οι παραστάσεις των τεσσάρων Ευαγγελιστών στο κεντρικό κλίτος [εικ. 81] και παραστάσεις συγγραφέων αγίων και προφητών στις αντίστοιχες θέσεις των πλαγίων κλιτών. Οι χαμηλότερες ζώνες γεμίζουν με αγίους σε στηθάρια και ολόσωμους αγίους, κυρίως στρατιωτικούς, ενταγμένους με άνεση στο διατιθέμενο χώρο [εικ. 82-85]. Το εικονογραφικό

---

Παρθένιος ιερομόναχος, 1640-1645 Σωφρόνιος ιερομόναχος) βλ. σχετ. Ν. Γ. Μυστακίδης, “Δρυϊνουπολίτικα. Ήγούμενοι χρηματίσαντες ἐν τῇ σταυροπηγιακῇ Δίβρῳ καὶ Στύλου μονῇ τῆς Θεοτόκου κτλ.”, *Εκκλησιαστική Αλήθεια* (1908), σ. 107-108.

πρόγραμμα του καθολικού δεν ξαφνιάζει με την πρωτοτυπία του, εξάλλου ο αρχιτεκτονικός τύπος του ναού ευνοεί μια ξεκάθαρη οργάνωση των σκηνών. Οι ζωγράφοι επιλέγουν να τοποθετήσουν τις παραστάσεις τους σε μεγάλα διάχωρα καθορισμένα με σαφήνεια, γεγονός που περιορίζει την παραγωγή τους σε ένα μικρό αριθμό παραστάσεων, δίνει όμως στο τελικό αποτέλεσμα την σπάνια για την εποχή και τα εργαστήρια του Γράμμου αίσθηση της ορθολογικής οργάνωσης της ζωγραφικής επιφάνειας.

Οι τεχνίτες Μιχαήλ και Κωνσταντίνος προτιμούν να είναι λεπτολόγοι μόνο εκεί που χρειάζεται με σκοπό δημιουργία ενός εντυπωσιακού συνόλου με τη μικρότερη δυνατή προσπάθεια. Σε περίοπτα σημεία παρατηρείται μια εμμονή στην απόδοση της λεπτομέρειας, ενώ σε δευτερεύουσας σημασίας επιφάνειες η ιστορία γίνεται με τρόπο μάλλον επιπόλαιο. Σε παραστάσεις όπου χρειάζεται να τονιστεί η λαμπρότητα της ζωγραφικής οι τεχνίτες προσπαθούν να προσθέσουν με περισσή φαντασία περίπλοκα αρχιτεκτονήματα στις ιστορούμενες σκηνές ή να αποδώσουν με ακρίβεια τα μεταξωτά άμφια των απεικονιζόμενων μορφών. Δε λείπουν επίσης και οι έκτυπες λεπτομέρειες στους φωτοστεφάνους των σημαντικότερων μορφών (εμφανίζονται στον Παντοκράτορα και την Πλατυτέρα), ένα χαρακτηριστικό τέχνασμα, που γίνεται στη συνέχεια κοινός τόπος για όλους τους ζωγράφους από την περιοχή του Γράμμου<sup>500</sup>.

Το τέμπλο του ναού, από το οποίο σώζονται μόνο οι παραστάδες και τα βημόθυρα, είναι μεταγενέστερο της ζωγραφικής, αν και δεν πρέπει να απέχει χρονικά πολύ από αυτή, όπως φαίνεται από την τεχνική του ξυλόγλυπτου και τις μορφές στα βημόθυρα.

**Βιβλιογραφία:** ΛΑΜΠΡΙΔΗΣ 1971α, τ. Α', σ. 67. ΜΠΑΡΑΣ 1966, σ. 197-199. ΚΑΜΑΡΟΥΛΙΑΣ 1996, τ. Β', σ. 507-510. THOMO 1998, σ. 157-158. Θ. Τσάμπουρας, "Οι τοιχογραφίες του καθολικού της Μονής Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Διβροβούνι της Βορείου Ηπείρου και οι νέες προτεραιότητες της μνημειακής ζωγραφικής του 17<sup>ου</sup> αιώνα", 31<sup>ο</sup> Συμπόσιο βυζαντινής και μεταβυζαντινής αρχαιολογίας και τέχνης (περιλήψεις ανακοινώσεων), Αθήνα 2011, σ. 80-81.

**Εικόνες:** 65-85.

---

<sup>500</sup> Την τεχνική του έκτυπου φωτοστεφάνου στη μνημειακή ζωγραφική τους υιοθετούν οι Λινοτοπίτες Νικόλαος (II) και Μιχαήλ για πρώτη φορά στην παράσταση του Παντοκράτορα της Μονής Μακρυαλέξη [αρ. κατ. 3] επηρεασμένοι προφανώς από τις τεχνικές των ζωγράφων της λεγόμενης σχολής της βορειοδυτικής Ελλάδος.

## 5) Ναός Κοιμήσεως Θεοτόκου, Ζερβάτι (1605/6)

Χαμηλότερα από το σημερινό χωριό Ζερβάτι ή Ζερβάτες Δρόπολης της νότιας Αλβανίας, μέσα στον περίβολο του νεκροταφείου του χωριού, βρίσκεται ο ναός της Κοίμησης της Θεοτόκου. Ο ναός έχει υποστεί πολλές αρχιτεκτονικές μετασκευές, οι οποίες είναι ευδιάκριτες στο εξωτερικό του. Στη σημερινή του μορφή είναι ένας τρίκλιτος σταυρεπίστεγος ναός με τρούλο και πρόσθετο νάρθηκα στη δυτική πλευρά<sup>501</sup>. Στην εξωτερική επιφάνεια της δυτικής πλευράς του ναού βρίσκεται εντοιχισμένη επιγραφή με το έτος ζζα (=1582/83), που ορίζει ένα *terminus post quem* για τη χρονολόγηση των μετασκευών και της κατασκευής του νάρθηκα.

Οι τοιχογραφίες του ναού και οι εικόνες του τέμπλου συντηρήθηκαν το έτος 2008, παρ' όλα αυτά δεν προέκυψε μια ξεκάθαρη εικόνα για τη ζωγραφική φάση του 1605/6 που μελετούμε, η οποία έχει επιζωγραφιστεί σχεδόν πλήρως σε μεταγενέστερο χρόνο, πιθανότατα πάλι μέσα στο 17<sup>ο</sup> αιώνα. Ο ζωγράφος που εργάστηκε για την επιζωγράφιση του μνημείου ήταν προφανώς σλαβικής καταγωγής, όπως προκύπτει από τα λάθη στη χρήση της ελληνικής στις επιγραφές, αλλά και από την κυριλλική επιγραφή που συνοδεύει την παράσταση του Αναπεσόντα [εικ. 342]. Ο σλαβόφωνος αυτός ζωγράφος προτίμησε λοιπόν να κρατήσει πολλές από τις επιγραφές της αρχικής φάσης του 1605/6 αλλά και ακέραια την κτητορική επιγραφή πάνω από την δυτική είσοδο του κυρίως ναού η οποία έχει ως εξής<sup>502</sup>:



+Ηγέρθη ἐκ βάρων καὶ ἱστορήθη

<sup>501</sup> Για την κάτοψη του ναού βλ. ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 1994α, σ. 54.

<sup>502</sup> Ο Πουλίτσας δημοσιεύει πρώτος την επιγραφή του ναού χωρίς διαφορές από την παρούσα ανάγνωση. (ΠΟΥΛΙΤΣΑΣ 1928, σ. 55). Η επιγραφή δημοσιεύεται και από τον Τ. Ροπα (ΡΟΠΑ 1998, σ. 225, αρ. 536).

ο πάνσεπτος κ(αι) θειος ναος τῆς ὑπεραγίας

ἐνδόξου δεσποίνης(ς) ἡμῶν Θεοτόκου

κ(αι) ἀειπαρθένου Μαριάς:~ κ(αι) η συνδρομή δὲ

5 ὅλον γέγονεν:~

ἔτου ,ζριδ' :~

ἡστορίθη δὲ κ(αι) διὰ χειρὸς καμοῦ του ἀμαρτωλοῦ

Μιχαήλ:~ κ(αι) Νικολάου:~

Ἡ επιγραφή είναι λιτή, αλλά σαφής· ο ναός είναι αφιερωμένος στην Παναγία, η ιστορία και η ανέγερσή του «ἐκ βάρων» ολοκληρώθηκε το έτος 1605/6 και οι εργασίες αυτές έγιναν με τη συνδρομή ὅλων των κατοίκων του χωριού. Το έργο υπογράφουν με μικρότερους χαρακτήρες στο κάτω μέρος της επιγραφής οι ζωγράφοι Μιχαήλ και Νικόλαος. Ἡ συμμετοχή ολόκληρου του οικονομικού δυναμικού ενός οικισμού για την ανέγερση και εικονογράφηση ενός ναού δεν είναι σπάνια για την εποχή<sup>503</sup> και εμφανίζεται κατά κανόνα σε ναούς μικρῶν ορεινῶν οικισμῶν και ὄχι σε αστικά περιβάλλοντα, τεκμηριώνεται δε και σε άλλα δύο έργα του ζωγράφου Μιχαήλ από το Λινοτόπι<sup>504</sup>.

Υπάρχει μια σύγχυση στη βιβλιογραφία σχετικά με το αν θα πρέπει να ενταχθεί ο ναός στη χορεία των μνημείων, που ζωγραφίζει ο Λινοτοπίτης Μιχαήλ, γνωστός από τα πολυάριθμα έργα του της δεύτερης και τρίτης δεκαετίας του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Η Α. Τούρτα δεν αναφέρει το μνημείο ανάμεσα στα έργα του Μιχαήλ στη μελέτη της για τους ζωγράφους του Λινοτοπίου<sup>505</sup>, σε μεταγενέστερο άρθρο της όμως αποδίδει τη ζωγραφική του ναού στο Μιχαήλ<sup>506</sup>. Η Α. Στρατή θεωρεί το Ζερβάτι έργο του Μιχαήλ<sup>507</sup> βασισμένη στον Γ. Γιακουμή<sup>508</sup>, ο οποίος χωρίς αιτιολόγηση αναφέρει την ιστορία του ναού ως έργο του «λινοτοπιώτη Μιχαήλ»<sup>509</sup>. Ο Κ. Γιακουμής ταυτίζει το Μιχαήλ του Ζερβατίου με το Μιχαήλ, που εργάστηκε μαζί με τον Κωνσταντίνο στη Μονή Διβροβουνίου [αρ. κατ. 4], προφανώς

<sup>503</sup> Η συλλογική χορηγία εμφανίζεται στην ευρύτερη περιοχή του Αργυροκάστρου με μεγαλύτερη συχνότητα βλ. ΡΟΡΑ 1998, σ. 211-212, αρ. 525, σ. 227, αρ. 541 και σ. 237, αρ. 568 και ΣΚΑΒΑΡΑ 2011, σ. 239.

<sup>504</sup> Σε κτητορικές επιγραφές του Μιχαήλ τεκμηριωμένη χορηγία ὅλων των κατοίκων του οικισμού έχουμε στο ναό του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και στο ναό του Αγίου Νικολάου στη Σαρακίνιστα [αρ. κατ. 9 και 13].

<sup>505</sup> ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 176-180.

<sup>506</sup> ΤΟΥΡΤΑ 2001, σ. 343, σημ. 4.

<sup>507</sup> ΣΤΡΑΤΗ 2004, σ. 333.

<sup>508</sup> ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 1994β, σ. 26, όπου αναφέρεται αυθαίρετα ότι ο ναός «εκτελέστηκε από το Μιχαήλ, αιογράφος εκ χώρας Λινοτόπι», παραλείποντας μάλιστα τη συμβολή του ζωγράφου Νικολάου.

<sup>509</sup> ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 1994α, σ. 55.

λόγω παρανοήσεως, αφενός επειδή τα δύο έργα δεν φέρουν κοινά εικονογραφικά και τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά, αφετέρου επειδή παραπέμπει στη δημοσίευση του Γ. Γιακουμή, που έχει ήδη αποδώσει το ναό σε λινοτοπίτη καλλιτέχνη<sup>510</sup>. Η Α. Καραμπερίδη θεωρεί πιθανή, αλλά όχι επιβεβαιωμένη την απόδοση στο γνωστό Λινοτοπίτη Μιχαήλ<sup>511</sup>, ενώ ο Ι. Χουλιάρης θεωρεί ότι η ζωγραφική του Ζερβατίου φέρει εικονογραφικές ομοιότητες με τα υπόλοιπα έργα του Μιχαήλ και αποδίδει το έργο σε αυτόν<sup>512</sup>. Τέλος η μονογραφία της Μ. Σκαβάρα για το έργο των Λινοτοπιτών Μιχαήλ και Κωνσταντίνου στη βόρεια Ήπειρο δεν περιλαμβάνει το ναό του Ζερβατίου, στον οποίο βρίσκει μόνο θεματογραφικές ομοιότητες με τα υπόλοιπα έργα του λινοτοπίτικου εργαστηρίου<sup>513</sup>.

Εξαιτίας της ολοκληρωτικής επιζωγράφισης είναι δύσκολο να αναγνωρίσουμε με ασφάλεια το χρωστήρα του λινοτοπίτικου εργαστηρίου, όμως η εν λόγω ταύτιση υπαγορεύεται από τα ακόλουθα στοιχεία: α) υπάρχει η μορφολογική ομοιότητα μεταξύ των επιγραφών του Ζερβατίου και του νάρθηκα του καθολικού της μονής Προφήτη Ηλία στο γειτονικό Γεωργουτσάτι Δρόπολης, όπου ο Μιχαήλ σημειώνει και την καταγωγή του «*εκ της κώμης Λινοτοπίου της Καστορίας*». Δώδεκα χρόνια μετά την ιστόρηση του ναού στο Ζερβάτι ο τρόπος γραφής του Μιχαήλ έχει μείνει σχεδόν अपαράλλακτος. Τα χαρακτηριστικής μορφής γράμματα Α, Β, Ε, Ζ, Ι, Σ, η συμπλοκή του Α με άλλα γράμματα, η μορφολογία της στίξης, ειδικά στο τέλος κάθε πρότασης, αλλά και η τοποθέτηση του έτους ιστόρησης με μεγαλύτερους χαρακτήρες ξεχωριστά στο κατώτερο μέρος του πλαισίου είναι στοιχεία που εμφανίζονται στις επιγραφές και των δύο μνημείων. β) Ο Μιχαήλ υπογράφει με παρόμοιο τρόπο και στα δύο μνημεία, χρησιμοποιώντας το λεκτικό σχήμα «*και δια χειρός και (εμού του) αμαρτωλού Μιχαήλ*», το οποίο θα επαναλάβει και σε μεταγενέστερα μνημεία<sup>514</sup>, και τοποθετώντας την υπογραφή του στο κατώτερο μέρος της επιγραφής με μικρότερα γράμματα<sup>515</sup>. γ) Ο τεχνίτης της επιζωγράφισης έχει σε ορισμένες παραστάσεις του ναού κρατήσει ατόπιες τις επιγραφές, που αναμφίβολα έχουν γραφτεί από το χέρι του Μιχαήλ,

<sup>510</sup> ΓΙΑΚΟΥΜΙΣ 2002, σ. 206, σημ. 58.

<sup>511</sup> ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 316, σημ. 2597.

<sup>512</sup> ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 320-321.

<sup>513</sup> ΣΚΑΒΑΡΑ 2011, σ. 448.

<sup>514</sup> Εμφανίζεται με ελάχιστες παραλλαγές στο ναό της Κοίμησης στον Ελαφότοπο [αρ. κατ. 6], στο καθολικό της Μονής Ευαγγελισμού στη Βάνισσα [αρ. κατ. 8], στο ναό του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα [αρ. κατ. 9], στο ναό του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι [αρ. κατ. 10] και στο ναό της μονής Μεταμόρφωσης στην Τσιάτιτσα [αρ. κατ. 11]. Βλ. και ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 179.

<sup>515</sup> Η διαφορά της ορθογραφίας του ονόματος Μιχαήλ, άλλοτε με “ι” και άλλοτε με “η” δεν αποτελεί στοιχείο για την απόδοση στο ζωγράφο, καθώς ο Μιχαήλ υπογράφει και με τους δύο τρόπους, βλ. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 30, όπου όμως λανθασμένα σημειώνεται ότι το όνομα του Μιχαήλ στο Ζερβάτι αναγράφεται με “η”.



όπως προκύπτει μέσω συγκρίσεων με μεταγενέστερα έργα του<sup>516</sup> [εικ. 345-352]. δ) Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Μιχαήλ ταυτίζεται με το πρόγραμμα που ακολουθεί ο μεταγενέστερος ζωγράφος της επιζωγράφισης, καθώς φαίνεται από τις επιγραφές που απομένουν σε ορισμένες παραστάσεις, αλλά και από την επιλεκτική επιζωγράφιση κάποιων σκηνών. Ο δεύτερος ζωγράφος διατηρεί πιθανότατα όχι μόνο την αρχική σχεδίαση των διαχώρων και τη θεματολογία του Μιχαήλ, αλλά και σε ορισμένες περιπτώσεις ένα μέρος των παραστάσεων, κυρίως το φόντο ή ορισμένα ενδύματα των μορφών. Αναφέρουμε χαρακτηριστικά την παράσταση των Πειρασμών του Ιησού [εικ. 341], ένα θέμα που εμφανίζεται συχνά στα προγράμματα των Λινοτοπιτών και βρίσκει όμοιο παράλληλο σε ένα άλλο έργο του Μιχαήλ, στο ιερό του καθολικού της Μονής Πατέρων<sup>517</sup> [αρ. κατ. 54]. Η επιζωγράφιση έχει γίνει μόνο στο αρχιτεκτόνημα του βάθους και στην κάτω δεξιά πλευρά της παράστασης, ενώ ο τεχνίτης της επιζωγράφισης προτίμησε να κρατήσει τη μορφή του Ιησού, το βάθος στην αριστερή πλευρά της παράστασης και την επιγραφή με τα χωρία της ευαγγελικής περικοπής, η οποία βρίσκει το ακριβές αντίστοιχό της στην τοιχογραφία της μονής Πατέρων<sup>518</sup>. ε) Εντοπίζονται κοινά τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά με άλλα έργα του Μιχαήλ σε μορφές της νότιας πλευράς του ναού, στις οποίες λόγω διάβρωσης η φάση της επιζωγράφισης είναι λιγότερο διακριτή, όπως π.χ. στον όσιο Θεοδόσιο τον κοινοβιάρχη [εικ. 346], τον όσιο Δαβίδ Θεσσαλονίκης και τον άγιο Σάββα. στ) Στο τέμπλο του ναού υπάρχουν εικόνες, που θα μπορούσαν να θεωρηθούν έργα του Μιχαήλ από το Λινοτόπι.

Αποδείχθηκε λοιπόν ότι ο ένας από τους ζωγράφους στο Ζερβάτι είναι ο Μιχαήλ από το Λινοτόπι. Προβληματική παραμένει, ωστόσο, η ταύτιση του δεύτερου ζωγράφου του ναού Νικολάου, καθώς δε μπορεί να συνδεθεί εύκολα ούτε με τον Νικόλαο (Ι) των Παλατιτισίων, λόγω της μεγάλης χρονικής απόστασης και της εντελώς διαφορετικής τεχνοτροπίας, αλλά ούτε και με το συνονόματό του ζωγράφο της Μονής Μακρυαλέξη [αρ. κατ. 3], ο οποίος υπογράφει εκεί ως ο πρώτος ζωγράφος της ιστόρησης και ακολουθεί ένα εντελώς διαφορετικό τρόπο οργάνωσης των παραστάσεων. Η ταύτιση του Νικολάου του Ζερβατίου

---

<sup>516</sup> Διατηρούνται σε καλύτερη κατάσταση οι επιγραφές στις απεικονίσεις του αρχαγγέλου Μιχαήλ, του αγίου Ιακώβου του Πέρση, των αγίων Θεοδώρων, του οσίου Δαβίδ Θεσσαλονίκης, του Θεοδώρου του Στουδίτη, του αγίου Ιωσήφ του υμνογράφου, σε πολλούς αγίους σε μετάλλια και σε άλλα σημεία, κυρίως στο νότιο κλίτος του ναού.

<sup>517</sup> ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 136-137.

<sup>518</sup> Στη παράσταση του Ζερβατίου η επιγραφή του Μιχαήλ έχει ως εξής: «ει ὅς ει του Θεοῦ ειπε ινα /οι λιοθι ουτοι αρτοι γένονται ο Χ(ριστός) λέγει ου /κ ἐπ ἄρτω μονω /ζισεται αν /θρωπος / ὑπαγε οπίσω /μου σατανά», όπως ακριβώς και στην παράσταση της μονής Πατέρων βλ. ὁ.π., σ. 136-137, εικ. 77. Το ίδιο θέμα σε μια πιο συνεπτυγμένη μορφή παριστάνεται από το Μιχαήλ και στο ναό του Αγίου Νικολάου [αρ. κατ. 13] και στο καθολικό της μονής Σπηλαίου [αρ. κατ. 15] στη Σαρακίνιστα βλ. ΣΚΑΒΑΡΑ 2011, σ. 352, εικ. 263 και σ. 306, εικ. 363 αντίστοιχα.

με τους μεταγενέστερους Λινοτοπίτες Νικόλαο (IV) και Νικόλαο (V) θα πρέπει επίσης να αποκλειστεί λόγω της μεγάλης χρονικής απόστασης μεταξύ της ιστόρησης του ναού στο Ζερβάτι και των πρώτων τους υπογεγραμμένων έργων.

Αν δεχτούμε, ότι ο τεχνίτης της επιζωγράφισης ακολουθεί επακριβώς το αρχικό πρόγραμμα του ναού, που σχεδίασαν ο Μιχαήλ και ο Νικόλαος (III), διαπιστώνεται ότι ο αρχιτεκτονικός τύπος του ναού με τις πολυάριθμες καμπύλες επιφάνειες έχει δυσκολέψει ιδιαίτερα τους ζωγράφους στη σωστή κατανομή των παραστάσεων. Τα διάχωρα των σκηνών είναι άλλοτε πολύ μικρά και άλλοτε εξαιρετικά μεγάλα. Η σύνδεση των διαφόρων επιφανειών γίνεται με ένα μεγάλο αριθμό ζωνών με μορφές σε μετάλλια (ιεράρχες, προφήτες, δίκαιους, αγίους), οι οποίες επιτείνουν την αίσθηση ενός κατακερματισμένου προγράμματος. Οι σκηνές του Δωδεκαόρτου, σκορπισμένες σε διάφορα σημεία του ναού, δεν παρουσιάζουν ενότητα και δεν παρατίθενται κατά τη χρονική διαδοχή των γεγονότων. Ορισμένες από αυτές ζωγραφίζονται σε διάχωρα μεγάλων διαστάσεων, όπως ο Ευαγγελισμός, η Σταύρωση, η Πεντηκοστή και η Κοίμηση της Θεοτόκου κι άλλες πάλι αποδίδονται σε μικροσκοπικά διάχωρα ανάμεσα σε άλλες σκηνές παραβολών, θαυμάτων και σκηνών του Πάθους. Εντύπωση προκαλεί η μεγάλη παράσταση με τη Διδασκαλία του αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου, που παρατίθεται εμβόλιμη ανάμεσα σε σκηνές από τον κύκλο των Παθών και παραστάσεις από το βίο της Θεοτόκου και του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου.

Το ίδιο εργαστήριο των ζωγράφων Μιχαήλ και Νικολάου (III) εργάστηκε και στο νάρθηκα, όπως αποδεικνύεται από την πληθώρα των επιγραφών από το χέρι του Μιχαήλ, την οργάνωση του εικονογραφικού προγράμματος, αλλά και την απόφαση να αφήσουν το έργο ημιτελές, ενέργεια στην οποία προβαίνει αρκετές φορές το εργαστήριο του Μιχαήλ<sup>519</sup>. Στην παράσταση του προφήτη Ηλία στη νοτιανατολική γωνία του νάρθηκα υπάρχει με τα χαρακτηριστικά γράμματα του Μιχαήλ η επιγραφή: «*δεησις το δουλον του Θεου / τό αγγονυ*», γεγονός που σημαίνει, ότι η ζωγραφική του νάρθηκα αποτέλεσε ξεχωριστή δωρεά λαϊκού, ανεξάρτητη από τη συλλογική χορηγία του χωριού, που αφορούσε μόνο την ιστόρηση του κυρίως ναού.

Στο νάρθηκα το εικονογραφικό πρόγραμμα είναι καλύτερα οργανωμένο με το εικονογραφικό θέμα του «*άνωθεν οί προφήται*» να δεσπόζει στο χαμηλό φουρνικό [εικ. 348α], περιστοιχισμένο από παραστάσεις του Ακαθίστου [εικ. 349], ενώ μια μεγάλη Δευτέρα

---

<sup>519</sup> Στο καθολικό της μονής Ραβενίων [αρ. κατ. 48], στο ναό του Αγίου Νικολάου στην Κλειδωνιά [αρ. κατ. 50] και στο καθολικό της μονής Πατέρων [αρ. κατ. 54].

Παρουσία καταλαμβάνει τον ανατολικό τοίχο του νάρθηκα. Η ιστόρηση σταματάει απότομα με την ολόσωμη παράσταση του αγίου Νικολάου στον ανατολικό τοίχο [εικ. 351-352], ενώ οι υπόλοιποι τοίχοι μένουν ακόσμητοι εκτός από μια παράσταση της Άκρας Ταπείνωσης, η οποία εντάσσεται σε μικρό τυφλό αγίδωμα στο νότιο τοίχο του νάρθηκα<sup>520</sup> [εικ. 350]. Η συγκεκριμένη παράσταση της Άκρας Ταπείνωσης είναι μία από τις ελάχιστες του ναού που δε σώζουν επιζωγράφιση και μπορούμε, παρά τις μεγάλες φθορές, να διακρίνουμε το «χέρι» του ζωγράφου Μιχαήλ.

Το τέμπλο του ναού φέρει λιτή ξυλόγλυπτη διακόσμηση και σώζει τα βημόθυρα, τις δεσποτικές εικόνες και τις εικόνες του επιστυλίου. Καμία από τις εικόνες δεν φέρει κάποια επιγραφή που να προσδιορίζει τη χρονολόγησή τους ή το όνομα του ζωγράφου που τις φιλοτέχνησε. Με σιγουριά πρέπει να αποδοθεί στο Μιχαήλ από το Λινοτόπι τουλάχιστον η δεσποτική εικόνα του Χριστού Παντοκράτορα, όχι μόνο λόγω του χαρακτηριστικού τύπου γραφής του Μιχαήλ στο ανοιχτό βιβλίο του Χριστού, αλλά κυρίως λόγω της απόδοσης του προσώπου του Χριστού, που σχεδιάζεται πανομοιότυπα στις μεταγενέστερες τοιχογραφημένες παραστάσεις του Παντοκράτορα από το Μιχαήλ [εικ. 354]. Τα ανάγλυφα διακοσμητικά σχέδια του φωτοστεφάνου είναι, άλλωστε, τα ίδια με την εικόνα του Παντοκράτορα από το ναό του Αγίου Νικολάου στην Κλειδωνιά [εικ. 389], ένα ακόμα έργο που αποδίδεται στο Μιχαήλ από το Λινοτόπι<sup>521</sup>. Η εικόνα του αρχαγγέλου Μιχαήλ που κρατάει το «κοινόν του θανάτου ποτήριον», ένας σπάνιος εικονογραφικός τύπος, που θα εμφανιστεί αργότερα στο έργο του Λινοτοπίτη Νικολάου στο Δρυόβουνο [αρ. κατ. 24], αλλά και τα βημόθυρα του τέμπλου, δεν μπορούν να αποδοθούν με σιγουριά στο ζωγράφο, καθώς δεν σώζονται αντίστοιχα εικονογραφικά παράλληλα από τα μεταγενέστερα έργα του για ακριβή αντιπαραβολή των παραστάσεων.

Οι εικόνες του επιστυλίου του τέμπλου φαίνεται να είναι της ίδιας περιόδου με την εικόνα του Παντοκράτορα και παρουσιάζουν μεγάλη συνάφεια με το τεχνοτροπικό ύφος του Μιχαήλ. Η ζωγραφική τους, όμως, εκτελείται με ιδιαίτερη προχειρότητα, λόγω του μικρού μεγέθους των εικόνων και φαίνεται να ανήκει σε διαφορετικό τεχνίτη, η τεχνοτροπία του οποίου δεν ταυτίζεται ούτε με αυτή των υπόλοιπων εικόνων του τέμπλου, ούτε με τη ζωγραφική της επιζωγράφισης του ναού. Είναι ελκυστική η υπόθεση της απόδοσης των έργων στο δεύτερο ζωγράφο του ναού, Νικόλαο, που συνεργάστηκε με το Μιχαήλ από το

---

<sup>520</sup> Η παράσταση επιγράφεται «η αποκαθήλωσης» και φέρει πολλές ομοιότητες με την αντίστοιχη παράσταση στο νάρθηκα του καθολικού της Μονής Μεταμόρφωσης στην Τσιάτισσα (αρ. κατ. 11), που ιστορείται και εκεί σε τυφλό αγίδωμα [εικ. 420].

<sup>521</sup> ΤΟΥΡΤΑ 2001, σ. 325-353, εικ. 16.

Λινοτόπι στις εργασίες ιστόρησής του. Η χαρακτηριστική τεχνοτροπία του ζωγράφου του επιστυλίου εντοπίζεται και σε άλλα μνημεία, όπου έχουν εργαστεί λινοτοπίτικα εργαστήρια<sup>522</sup>, δε θα ήταν συνεπώς παράλογο να υποστηριχθεί, ότι πρόκειται για έργο ζωγράφου από το Λινοτόπι. Στον ίδιο πάντως τεχνίτη πρέπει αναμφίβολα να αποδοθούν και οι μικρές εικόνες του χορού του ναού, αποδεικνύοντας ότι τα εργαστήρια του Λινοτοπίου δεν περιορίζονταν στην ιστόρηση ενός ναού, αλλά παρείχαν ένα ευρύ φάσμα προϊόντων, που συμπεριλάμβανε τα ξυλόγλυπτα αντικείμενα και τις εικόνες ενός ναού.

Το έργο των Μιχαήλ και Νικολάου (III) στο Ζερβάτι, όπως ακριβώς και το έργο των Νικολάου (II) και Μιχαήλ στο καθολικό της Μονής Μακρυαλέξη λίγα χρόνια πιο πριν, αποτελεί τεκμήριο της παράλληλης εργασίας των εργαστηρίων του Λινοτοπίου σε φορητές εικόνες και εντοίχια έργα και υποδηλώνει μια εσωτερική σχέση των παραγγελιοδοτών με το εργαστήριο. Οι ίδιοι χορηγοί, δηλαδή, τείνουν να επιμένουν, πιθανότατα για λόγους οικονομικούς, στην επιλογή του ίδιου εργαστηρίου, τόσο για τις εικόνες του τέμπλου, όσο και για την τοιχογράφηση του ναού.

**Βιβλιογραφία:** ΠΟΥΛΙΤΣΑΣ 1928, σ. 54-56. ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 1994α, σ. 53-55. ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 1994β, σ. 26-27. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 320-321, εικ. 252.

**Εικόνες:** 341α, 342, 343α, 344α, 345-347α, 348α, 349-352α, 353, 354β, 389, 421β, 447-449, 450β, 451β, 452β, 453.

## 6) Ναός Κοίμησης Θεοτόκου, Ελαφότοπος (1615/16)

---

Στο βορειοανατολικό τμήμα του Ελαφότοπου Ζαγορίου βρίσκεται ο ναός της Κοίμησης Θεοτόκου, ενταγμένος στον οικοδομικό ιστό του οικισμού. Η πληροφορία του Μ. Κικόπουλου ότι ο ναός αποτελούσε μέρος μοναστηριού δεν επιβεβαιώνεται από την κτητορική επιγραφή του μνημείου και τα αρχιτεκτονικά δεδομένα<sup>523</sup>.

---

<sup>522</sup> Εικόνες του συγκεκριμένου ζωγράφου εντοπίζονται στο τέμπλο του καθολικού της μονής Κοίμησης Θεοτόκου στο Σπήλαιο Γρεβενών [εικ. 454-456] και σε δεύτερη χρήση στο ναό των Ταξιαρχών στη Σιάτιστα [εικ. 457].

<sup>523</sup> ΚΙΚΟΠΟΥΛΟΣ 1999, σ. 267.

Πρόκειται για ένα σταυρεπίστεγο ναό με εισόδους στη δυτική και τη νότια πλευρά και μικρές φωτιστικές θυρίδες σε μεγάλο ύψος στο νότιο και το δυτικό τοίχο και στην κόγχη του Ιερού. Σε μεταγενέστερο χρόνο προστίθεται στα δυτικά νάρθηκας και ανοίγονται μεγαλύτερα παράθυρα κάτω ακριβώς από τις αρχικές φωτιστικές θυρίδες του νοτίου τοίχου. Ο ναός σήμερα είναι ικανοποιητικά φωτεινός, στοιχείο το οποίο θα απουσίαζε από τον αρχική φάση του, κατά την οποία εργάστηκαν οι ζωγράφοι από το Λινοτόπι.

Η ζωγραφική του ναού φέρει μεγάλες καταστροφές στο χώρο του Ιερού, στο νότιο και κυρίως στο βόρειο τοίχο. Η κτητορική επιγραφή βρίσκεται στο υπέρθυρο της νότιας εισόδου του ναού και έχει ως ακολούθως:



+ Α[νηγερθη εκ β]αθρων κ(αι) ανηστωρίθη · ο θειος ουτος κ(αι) πανσεπτος /

ναός · της υπερευλογημένης δεσπίνης · ημων Θε(εοτόκου) κ(αι) αειπαρθεν[ου] /

[...]δρομη δε όλον γεγονεν αρχιερατευον[τος] δε του πανιε[ρωτ]α[του] /

[μητρο]πολήτου · κϋρου Νεοφ[υ]του κ(αι) ηπό[στο]λ[ου] [χει]ρος Μηχαη[λ] Ζ[ω]γ[ρα]φ[ου] · εκ κω[μης] · Λύ /

[ν]οτοπι έλαχιστου κ(αι) αμαρτ[ωλ]ου [...]

Ελάχιστες διαφορές έχει η παρούσα ανάγνωση της επιγραφής από αυτήν του Ι. Χουλιάρá<sup>524</sup>. Το σημείο, όπου θα αναγραφόταν το έτος ιστόρησης του ναού, έχει εκπέσει, οπότε θα πρέπει να αρκεστούμε σε προηγούμενες αναγνώσεις της επιγραφής. Ο Λαμπρίδης αναφέρει δύο διαφορετικές χρονολογίες ιστόρησης του ναού<sup>525</sup>, το έτος 1603 και το έτος 1608, ενώ οι Ι. Τότσκας<sup>526</sup> και Μ. Κικόπουλος<sup>527</sup> διαβάζουν το έτος ζρκδ´ (=1615/16). Η ανάγνωση του έτους ζρκδ´ φαίνεται ορθότερη, καθώς συμφωνεί με την αρχιερατεία του μητροπολίτη Ιωαννίνων Νεοφύτου Β´ (1616-1620)<sup>528</sup> το όνομα του οποίου αναγράφεται στην

<sup>524</sup> ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 30. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2011, σ. 364.

<sup>525</sup> ΛΑΜΠΡΙΔΗΣ 1971α, σ. 27 και ΛΑΜΠΡΙΔΗΣ 1971β, τ. Α´, σ. 28.

<sup>526</sup> Ι. Π. Τότσκας, *Κώδιξ της κοινότητας Τσερβαρίου*, Τσερβάρη 1912, σ. 23.

<sup>527</sup> ΚΙΚΟΠΟΥΛΟΣ, 1999, σ. 276.

<sup>528</sup> ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ 1982, σ. 74

επιγραφή, όπως έχει ήδη αποδείξει ο Ι. Χουλιάρης<sup>529</sup>. Η ανέγερση και η ιστόρηση του ναού έγινε με τη συνδρομή όλης της κοινότητας, όπως και στο ναό της Κοίμησης στο Ζερβάτι [αρ. κατ. 5]. Ο ζωγράφος Μιχαήλ από το Λινοτόπι υπογράφει το έργο, χρησιμοποιώντας το προσφιλές του λεκτικό σχήμα «ελαχίστου και αμαρτωλού»<sup>530</sup>, ενώ είναι η πρώτη φορά που ο συγκεκριμένος ζωγράφος δηλώνει την καταγωγή του από το Λινοτόπι, το οποίο εδώ αναφέρεται ως «κώμη»<sup>531</sup>. Πρόκειται για τον ίδιο Μιχαήλ από το Λινοτόπι, που ιστορεί μια σειρά μνημείων στην Ήπειρο και τη νότια Αλβανία στις τρεις πρώτες δεκαετίες του 17<sup>ου</sup> αιώνα, γεγονός που αποδεικνύεται αναμφίβολα από τις εικονογραφικές του επιλογές, την ξεχωριστή τεχνοτροπία του και τον χαρακτηριστικό τρόπο γραφής του. Ακριβώς πάνω από τη κτητορική επιγραφή του ναού σώζεται ακόμα μια επιγραφή, η οποία αναφέρεται στη φάση επισκευής του ζωγράφου Κωνσταντίνου από το Λινοτόπι του 1645/46 [αρ. κατ. 21].

Ο Ι. Χουλιάρης έχει ήδη προβεί σε εξαντλητική ανάλυση της εικονογραφίας του μνημείου<sup>532</sup>, αποδεικνύοντας ότι ο Μιχαήλ δεκαέξι χρόνια μετά τη συμβολή του στην ιστόρηση του καθολικού της μονής Μακρυαλέξης και δέκα χρόνια περίπου μετά την ιστόρηση του ναού στο Ζερβάτι, έχει συνθέσει πλέον ένα παγιωμένο εικονογραφικό πρόγραμμα με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, το οποίο αναπαράγει σχεδόν αυτούσιο στα έργα της δεύτερης και τρίτης δεκαετίας του 17<sup>ου</sup> αιώνα.

Η ζωγραφική εφαρμόζεται με ταχύτητα και προχειρότητα, ενώ ο σχεδιασμός των επιφανειών δε φαίνεται να έχει γίνει εκ των προτέρων, αλλά να αποφασίζεται κατά τη διάρκεια της εκτέλεσης. Χαρακτηριστικά είναι τα διάφορα σχημάτων και μεγθών διάχωρα που αλληλοεπικαλύπτονται<sup>533</sup>, σταματούν απότομα ή δημιουργούν κενούς χώρους που γεμίζουν με γραπτά κοσμήματα [εικ. 359]. Η απόφαση να προστεθεί μια ζώνη με παραστάσεις του Ακαθίστου που να περιτρέχει το ναό, κάνει την οργάνωση ακόμη πιο χαοτική, ιδιαίτερα στα σημεία, όπου τέμνονται οι διάφορες ζώνες. Ο δυτικός τοίχος του ναού είναι ένα χαρακτηριστικό σημείο προβληματικής οργάνωσης του προγράμματος. Στις

---

<sup>529</sup> ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 30-32. Ο συγγραφέας αναφέρει ως την πιθανότερη χρονολογία ιστόρησης του ναού το έτος 1616, δηλαδή το πρώτο έτος της αρχιερατείας του Νεοφύτου, χωρίς όμως να προσδιορίζει την αιτία, που ο πρώτος χρόνος της αρχιερατείας του Νεοφύτου θα ήταν προσφορότερος για την ιστόρηση του ναού.

<sup>530</sup> Αυτόθι, σημ. 514.

<sup>531</sup> Ο Μιχαήλ αποκαλεί το Λινοτόπι κώμη στα περισσότερα μνημεία, όπου δηλώνει την καταγωγή του, ενώ μόνο στο ναό του Αγίου Νικολάου στη Σαρακίνιστα [αρ. κατ. 13] χρησιμοποιεί το χαρακτηρισμό «χώρα».

<sup>532</sup> ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 286-317.

<sup>533</sup> Ένα προϊόν τέτοιας επικάλυψης είναι η αδιάγνωστη παράσταση του νοτίου τοίχου, την οποία ο Ι. Χουλιάρης θεωρεί ότι προέρχεται από προγενέστερη φάση τοιχογράφησης του ναού (ό.π., σ. 285, σημ. 1469. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2011, σ. 365), η οποία όμως είναι σύγχρονη της ζωγραφικής φάσης του 1615/16, όπως δείχνει το επίπεδο του συγκεκριμένου στρώματος της τοιχογραφίας, αλλά και η απουσία μορφής στο στηθάριο, που διακόπτεται από την εμβόλιμη παράσταση.

χαμηλότερες ζώνες με τους στριμωγμένους ολόσωμους αγίους προστίθεται μια ζώνη με κακοσχηματισμένα μετάλλια, που αφήνουν κενούς χώρους στην ένωσή τους με την παράσταση της Κοίμησης και διακόπτονται στις γωνίες του τοίχου. Λίγο πιο πάνω τοποθετούνται επίσης η μακρόστενη παράσταση της Κοίμησης της Θεοτόκου και μια σχεδόν ημικυκλική παράσταση της Σταύρωσης [εικ. 358]. Δεξιά και αριστερά σε μεγαλύτερη κλίμακα εικονίζονται δύο παραστάσεις του Ακαθίστου και στο ψηλότερο σημείο του τοίχου σχηματίζεται ένα πεταλόσχημο διάχωρο με τμήμα από την παράσταση των Αίνων<sup>534</sup>. Είναι φανερό, λοιπόν, ότι ζωγράφος Μιχαήλ προτιμά να επιδείξει το εύρος του εικονογραφικού του ρεπερτορίου, παρά να δώσει ένα οργανωμένο σύνολο. Ίσως να μην είναι τυχαίο, ότι το μεγάλο εικονογραφικό θεματολόγιο του Μιχαήλ αναπτύσσεται πλήρως σε ενοριακούς ναούς, για την ιστόρηση των οποίων έχουν χορηγήσει λαϊκοί, ενώ σε καθολικά μονών η τάση για επίδειξη των εικονογραφικών γνώσεων του ζωγράφου είναι περισσότερο συκρατημένη.

Ο Ι. Χουλιάρης παρατηρεί μεγάλη ομοιομορφία στη ζωγραφική του ναού και αποδίδει όλες τις παραστάσεις στο ζωγράφο Μιχαήλ, που υπογράφει ως επικεφαλής του συνεργείου στην κτητορική επιγραφή<sup>535</sup>. Η προσεκτική παρατήρηση των τοιχογραφιών, όμως, αποκαλύπτει ένα δεύτερο «χέρι» ζωγράφου σε ορισμένα σημεία του ναού. Η παράσταση του αγίου Στεφάνου, του αγίου Τρύφωνα σε μέταλλιο και όλες οι παραστάσεις του Ακαθίστου<sup>536</sup> φαίνεται να έχουν γίνει από έναν δεύτερο ζωγράφο, προφανώς βοηθό του από το Λινοτόπι, καθώς διαφέρουν οι εικονιζόμενες μορφές, το σκηνικό βάθος, αλλά και τα γράμματα στις επιγραφές των παραστάσεων. Η χαρακτηριστική γραφή της λέξης άγιος, ο τρόπος που αποδίδονται οι χαρακτήρες Α, Γ Θ, Ϛ, Τ, το γράμμα Η που είναι μικρότερο και συμπλέκεται με άλλα γράμματα, τα ανοίγματα των οικοδομημάτων που γεμίζουν με χρώμα έως τη μέση, η αντίθεση κόκκινου και κίτρινου χρώματος, τα σχηματοποιημένα άνθη με τη μορφή υακίνθων, όπως και άλλες λεπτομέρειες επιβεβαιώνουν την υπόθεσή μας. Ο δεύτερος αυτός ζωγράφος μπορεί με ασφάλεια να ταυτιστεί με τον Θεολόγη<sup>537</sup>, στον οποίο έχουμε αποδώσει μια σειρά μνημείων των αρχών του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Ο ζωγράφος αυτός χαρακτηρίζεται από ένα απλοϊκό

---

<sup>534</sup> Ο Μιχαήλ δε θα πάψει να χρησιμοποιεί, μέχρι και το τελευταίο μνημείο που υπογράφει, τα πεταλόσχημα διάχωρα, που επιβάλλονται συνήθως από την αρχιτεκτονική των μνημείων, αν και στα μεταγενέστερα μνημεία η προσαρμογή των παραστάσεων γίνεται πιο προσεκτικά, όπως π.χ. στο ναό του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα [αρ. κατ. 9] και στο ναό του Αγίου Νικολάου στη Σαρακίνιστα [αρ. κατ. 15], όπου ο αριθμός των παραστάσεων του δυτικού τοίχου είναι μικρότερος.

<sup>535</sup> ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 320-321.

<sup>536</sup> Η παράσταση της τέταρτης στροφής του Ακαθίστου Ύμνου αποτελεί μάλλον έργο του Κωνσταντίνου από το Λινοτόπι, που καλείται να επιδιορθώσει το ναό στα 1545/46. Η συγκεκριμένη παράσταση βρίσκεται δίπλα στην επιγραφή του Κωνσταντίνου και έχει μικρότερο μέγεθος από τις υπόλοιπες παραστάσεις του Ακαθίστου.

<sup>537</sup> Στο ίδιο συμπέρασμα καταλήγει και ο ίδιος ο Ι. Χουλιάρης αντικρούοντας τα πορίσματα της αρχικής του έρευνας (ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 320-321) σε νέο του άρθρο (ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2011, σ. 360-373).

στιλ και φαίνεται να προτιμάται επανειλημμένα για την ιστορία παραστάσεων Ακαθίστου<sup>538</sup>. Είναι η δεύτερη φορά που ο ζωγράφος Μιχαήλ συνεργάζεται με το Θεολόγη μετά το καθολικό της μονής Μέγγουλης [αρ. κατ. 44], ενώ η ίδια συνεργασία θα επαναληφθεί στο καθολικό της μονής Μεταμόρφωσης στη Τσιάτσιστα [αρ. κατ. 11], στη μονή Σπηλαίου στη Σαρακίνιστα [αρ. κατ. 15] και στο ναό του Αγίου Ζαχαρία στο Γράμμο [αρ. κατ. 53]. Η συνεργασία του Μιχαήλ με το Θεολόγη δεν τεκμηριώνεται στην κτητορική επιγραφή της Κοίμησης στον Ελαφότοπο, αλλά ούτε και στα επόμενα μνημεία, γεγονός που υποδηλώνει ότι ο Μιχαήλ, ως επικεφαλής του εργαστηρίου, δε θεωρεί απαραίτητο να αναφέρει και τους δευτερεύοντες ζωγράφους<sup>539</sup>, μολονότι και οι δύο ζωγράφοι πρέπει να είναι σχεδόν συνομήλικοι. Η συνεργασία τους, εντούτοις, είναι γόνιμη, καθώς ο Μιχαήλ φαίνεται να καλύπτει τις αδυναμίες του Θεολόγη, ζωγραφίζοντας τα πρόσωπα των κύριων μορφών των παραστάσεων του, επιτρέποντάς του να ασχοληθεί με τα πρόσωπα μόνο στις δευτερεύουσες σημασίας μορφές [εικ. 478].

Η παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας στον ανατολικό τοίχο του νάρθηκα [εικ. 360] φαίνεται να είναι προϊόν συνεργασίας των δύο ζωγράφων, Μιχαήλ και Θεολόγη, με ξεκάθαρη την υπεροχή του Μιχαήλ και το Θεολόγη να περιορίζεται στις παραστάσεις των αποστόλων, την απόδοση του βάθους και των ενδυμάτων ορισμένων μόνο μορφών. Ο βόρειος τοίχος του νάρθηκα και οι μορφές των ιεραρχών στην κόγχη του Ιερού είναι αποτέλεσμα μεταγενέστερων επεμβάσεων του 18<sup>ου</sup> αιώνα<sup>540</sup>.

Οι δεσποτικές εικόνες του τέμπλου<sup>541</sup> χρονολογούνται από τον Ι. Χουλιάρη στο πρώτο μισό του 17<sup>ου</sup> αιώνα<sup>542</sup> και δεν μπορούν να συνδεθούν άμεσα με τη ζωγραφική του Μιχαήλ, του Κωνσταντίνου ή του Θεολόγη. Μεγάλη συνάφεια στην τεχνική και στη ζωγραφική απόδοσή τους παρουσιάζουν, ωστόσο, με τα φορητά έργα του ζωγράφου Νικολάου (II) από

---

<sup>538</sup> Παραστάσεις από τον κύκλο του Ακαθίστου καλείται να ζωγραφίσει στο καθολικό του Αγίου Ζαχαρία στο Γράμμο [αρ. κατ. 46], στον Ελαφότοπο [αρ. κατ. 6], στο καθολικό της μονής Μέγγουλης [αρ. κατ. 44] και στο καθολικό της μονής Κοίμησης στο Μεγαλόβρυσο Αγίας [αρ. κατ. 57]. Οι παραστάσεις του Ακαθίστου καταλαμβάνουν ιδιαίτερη σημασία και στο ναό της Παναγίας του άρχοντα Αποστολάκη που του αποδίδεται [αρ. κατ. 44].

<sup>539</sup> ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 324.

<sup>540</sup> Ο Ι. Χουλιάρης αποδίδει τις μορφές των ιεραρχών στην κόγχη του Ιερού «στα τέλη του 17<sup>ου</sup> αιώνα και πιθανώς στις αρχές του επόμενου» (ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 31, 319), ενώ δεν κάνει λόγο για τις μορφές στον βόρειο τοίχο του νάρθηκα, οι οποίες μάλλον είναι της ίδιας περιόδου. Για τις μεταγενέστερες ζωγραφικές φάσεις του ναού και τους ζωγράφους τους βλ. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2011, σ. 368-369.

<sup>541</sup> Πρόκειται για τρεις δεσποτικές εικόνες (Χριστός Παντοκράτωρ, Παναγία Βρεφοκρατούσα, Κοίμηση της Θεοτόκου), οι οποίες έχουν κλαπεί και δε βρίσκονται πλέον στο ναό. Βλ. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ 1966, σ. 309. ΚΙΚΟΠΟΥΛΟΣ 1999, σ. 270-271. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2011, σ. 367-368.

<sup>542</sup> ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2011, σ. 387. Λόγω της χρονολόγησής των εικόνων μεταξύ των ετών 1616-1645/46, που επιχειρεί ο συγγραφέας, συνδέει χωρίς κανένα άλλο στοιχείο τις επίσης κλαπείσες εικόνες από το ναό του Αγίου Γεωργίου στον Ελαφότοπο, για τις οποίες γνωρίζουμε μόνο ότι χρονολογούνταν με επιγραφή ανάμεσα στα έτη 1634/35.



το Λινοτόπι και ιδίως με τις δεσποτικές εικόνες της μονής Μακρυαλέξη, γεγονός που σημαίνει ότι πρέπει μάλλον να χρονολογηθούν γύρω στα τέλη της πρώτης δεκαετίας του 17<sup>ου</sup> αιώνα και σαφώς πριν το 1616, πριν δηλαδή αναλάβει την ιστόρηση του εργαστήριου του ζωγράφου Μιχαήλ. Οι εικόνες παρουσιάζουν ομοιότητες στο τρόπο προπλασμού των προσώπων, στο σχεδιασμό των μεταλλίων με τους αγγέλους στο άνω τμήμα των εικόνων, στην κατασκευή των ανάγλυφων φωτοστεφάνων, αλλά και στα όμοιας μορφής γράμματα στο ανοιχτό Ευαγγέλιο του Χριστού.<sup>543</sup> Η απόδοση στο Νικόλαο (ΙΙ) των δεσποτικών εικόνων του ναού της Κοίμησης της Θεοτόκου στον Ελαφότοπο αποδεικνύει και τη σχέση μεταξύ των λινοτοπιτών ζωγράφων του Νικολάου (ΙΙ) και Μιχαήλ και ενισχύει την ορθότητα της ταύτισης του Μιχαήλ της Μονής Μακρυαλέξη με το Μιχαήλ που υπογράφει μια μεγάλη σειρά μνημείων στο πρώτο μισό του 17<sup>ου</sup> αιώνα [βλ. αρ. κατ. 3].

**Βιβλιογραφία:** ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ 1966, σ. 309. ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 179-180. ΚΙΚΟΠΟΥΛΟΣ 1999, σ. 267-283. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 27-32, 285-347. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2011, σ. 363-387.

**Εικόνες:** 301-302, 337β, 341β, 343β, 355, 358-363, 421γ, 433, 467γ, 478-479, 480-481.

## 7) Καθολικό της μονής Προφήτη Ηλία, Γεωργουτσάτι, νάρθηκας (1616/17)

---

Η μονή του Προφήτη Ηλία βρίσκεται σε δύσβατη περιοχή σε απόσταση περίπου δύο χιλιομέτρων από το χωριό Γεωργουτσάτι Δρόπολης της νότιας Αλβανίας. Το χωριό βρίσκεται πάνω στο φυσικό άξονα, που οδηγεί από τα Ιωάννινα στο Αργυρόκαστρο και η σύμπληξη του οικισμού οπωσδήποτε σχετίζεται με την ίδρυση της μονής, η εμφάνιση της οποίας στις αρχαιακές πηγές ξεκινά στα μέσα του 16<sup>ου</sup> αιώνα<sup>544</sup>.

Το μικρό καθολικό της μονής, ένας μονόχωρος καμαροσκέπαστος ναός με συνεπτυγμένους πλάγιους χορούς, αμφικλινή στέγη, νάρθηκα και εξωνάρθηκα στη δυτική πλευρά, χτίστηκε γύρω στα μέσα του 16<sup>ου</sup> αιώνα και χρειάστηκε να ανακαινιστεί το έτος

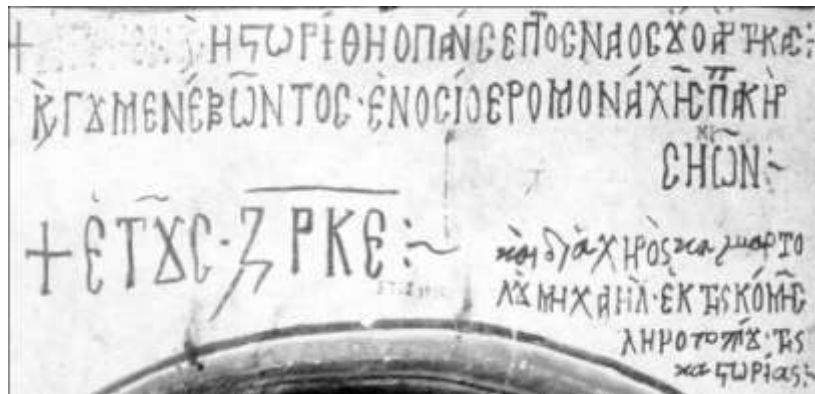
---

<sup>543</sup> Πανομοιότυπη είναι και εικόνα του Χριστού Παντοκράτορα στο τέμπλο του ναού του Αγίου Δημητρίου Άνω Σουδενών την οποία επίσης αποδίδουμε στο ζωγράφο Νικόλαο (ΙΙ) από το Λινοτόπι (βλ. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ 1966, σ. 307, πίν. 317α).

<sup>544</sup> ΓΙΑΚΟΥΜΙΣ 2002, σ. 77-78.

1575, οπότε γίνεται και η προσθήκη του νάρθηκα<sup>545</sup>. Ο χώρος του νάρθηκα είναι μικρών διαστάσεων αλλά διαθέτει ικανοποιητικό φωτισμό, που προκύπτει από τα τρία φωτιστικά ανοίγματα.

Ο κυρίως ναός αγιογραφείται από το μοναχό Νικηφόρο, αγνώστων λοιπών στοιχείων, το έτος 1585/86<sup>546</sup>, όπως προκύπτει από την επιγραφή στο υπέρθυρο του ναού, ενώ άγνωστοι παραμένουν οι χορηγοί της ιστόρησης της φάσης αυτής. Στο υπέρθυρο της εισόδου προς τον κυρίως ναό, στον ανατολικό τοίχο του νάρθηκα, υπάρχει η ακόλουθη επιγραφή<sup>547</sup>:



+ [Ανηγέ]ρθη κ(αι) ηστωρίθη ο πάνσεπτος ναος οὐ̄ ο ἄρτηκας:~/

κ(αι) γουμενέβωντος · ἐν οσί[ι]ερομονάχῃς π(α)πακῆρ/

Σημεῶν:~/

+ Ετους · ζ̄ρκε :~ καῑ διὰ χηρὸς κ(αμοῡ) αμαρτο/

5

λοῦ Μηχαήλ · ἐκ της κόμῆς/

Ληνοτοπίου · της/

Καστωρίας :~

<sup>545</sup> Η Α. Τούρτα (ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 28) δέχεται την άποψη των Α. Meksi και Ρ. Thomo για ανέγερση του ναού στα 1586 βλ. σχετ. Α. Meksi – Ρ. Thomo, “Architektura Pasbizantine në Shipëri”, *Monumentet* 19 (1980), σ. 95, 115. Ο Ρ. Thomo στη μεταγενέστερη μονογραφία του περί μεταβυζαντινής αρχιτεκτονικής στην Αλβανία δεν αναφέρει το έτος ανέγερσης του ναού (THOMO 1998, σ. 106-108). Για την αρχιτεκτονική του ναού βλ. Ι. Αρβανιτίδου, *Μονόχωροι καμαροσκεπείς ναοί με πλευρικούς χορούς*, (αδημοσίευτη μεταπτυχιακή εργασία), Θεσσαλονίκη 2011, σ. 115-118. ΣΚΑΒΑΡΑ 2011 σ. 56-58 και εκτενώς στο GIAKOUMIS 2002 126-134, όπου τεκμηριώνονται με ακρίβεια οι διαδοχικές αρχιτεκτονικές φάσεις του μνημείου.

<sup>546</sup> Ο Τ. Ρορά διαβάζει στην επιγραφή του κυρίως ναού το έτος ζ̄β', το οποίο μεταγράφει ως 1584 (ΡΟΡΑ 1998, σ. 222-223). Την ίδια ανάγνωση δέχεται και ο Κ. Γιακουμής (GIAKOUMIS 2002, σ. 208). Ο Π. Πουλίτσας έχει αναγνώσει το έτος ιστόρησης ως ζ̄δ', το οποίο αποδίδει ως έτος 1586 (ΠΟΥΛΙΤΣΑΣ 1928, σ. 61), εκδοχή που συµμερίζεται και η Μ. Σκαβάρα (ΣΚΑΒΑΡΑ 2011, σ. 59, σημ. 240).

<sup>547</sup> Η τελευταία μεταγραφή της επιγραφής γίνεται από τη Μ. Σκαβάρα, η οποία αναφέρει και όλες τις προηγούμενες αναγνώσεις άλλων μελετητών (ό.π., σ. 59, σημ. 244).

Η επιγραφή αναφέρεται στην ιστόρηση μονάχα του νάρθηκα από το ζωγράφο Μιχαήλ από το Λινοτόπι. Η πρώτη λέξη «*ανηγέρθη*» είναι ίσως σκοπίμως σβησμένη, καθώς η ανέγερση του νάρθηκα δεν ήταν σύγχρονη με την ιστόρησή του, όπως προκύπτει από τη μελέτη της αρχιτεκτονικής του μνημείου<sup>548</sup>. Ο Μιχαήλ χρησιμοποίησε το λεκτικό σχήμα, με το οποίο αρχίζει συνήθως κάθε επιγραφή, χωρίς να το προσαρμόσει στα δεδομένα της μονής με αποτέλεσμα στη συνέχεια να καταστεί απαραίτητη η αφαίρεσή του. Αναφέρεται, επίσης, μόνο ο ηγούμενος του μοναστηριού, χωρίς να γίνεται μνεία χορηγών της ιστόρησης, γεγονός που υποδηλώνει ότι τα χρήματα προήλθαν από τα ίδια τα έσοδα της μονής, υπόθεση που θα πρέπει να ισχύει και για τη ιστόρηση του κυρίως ναού. Ο Μιχαήλ από το Λινοτόπι, γνωστός στην περιοχή για το έργο του στο ναό της Κοίμησης στο Ζερβάτι [αρ. κατ. 5], επιλέγεται από τον ηγούμενο Συμεών<sup>549</sup> για να διακοσμήσει το μικρό χώρο του νάρθηκα, εμβαδού μόλις 9 τετραγωνικών μέτρων. Ο Μιχαήλ δηλώνει την καταγωγή του, χρησιμοποιώντας το προσδιοριστικό «*κώμη*», για να χαρακτηρίσει το Λινοτόπι, ενώ στο όνομά του προσθέτει το προσφιλές του λεκτικό σχήμα «*καμου του αμαρτωλού*». Στο σημείο αυτό η ανάγνωσή μας διαφέρει από τις προηγούμενες μεταγραφές της επιγραφής, οι οποίες αποδίδουν το συγκεκριμένο σημείο ως «*καμαρτωλού*»<sup>550</sup>, ενώ ο ζωγράφος Μιχαήλ έχει σκοπό να δημιουργήσει ένα είδος συμπλήματος, που παιχνιδίζει με τα τρία πρώτα γράμματα της λέξης «*αμαρτωλού*» και με τη λέξη «*καμού*» (=καί εμού), που χρησιμοποιεί στην επιγραφή στο Ζερβάτι και τον ίδιο χρόνο μάλιστα και στη Βάνιστα<sup>551</sup>. Για το λόγο αυτό φαίνεται να προτίμησε και τη μικρογράμματη γραφή ακριβώς στα γράμματα «*καμου/καμα*», ενώ πριν και μετά χρησιμοποιεί κεφαλαία.

Πρόκειται για ένα έργο μικρών διαστάσεων, που έγινε με την αποκλειστική φροντίδα του ζωγράφου Μιχαήλ. Δεύτερα χέρια και βοηθοί δεν εντοπίζονται, δίνοντας έτσι ένα σπάνιο δείγμα του προσωπικού του ύφους. Από εικονογραφικής άποψης ο Μιχαήλ επιλέγει το συνδυασμό της παράστασης των Αίνων και του κύκλου του Ακαθίστου, που προτιμήθηκε στην ιστόρηση του νάρθηκα του καθολικού της μονής Μακρυαλέξη [αρ. κατ. 3], απορρίπτοντας τον προφανέστερο συνδυασμό του «*άνωθεν οί προφήται*» και του Ακαθίστου, που είχε εφαρμόσει επιτυχώς στο νάρθηκα του ναού της Κοίμησης στο Ζερβάτι [αρ. κατ. 5].

---

<sup>548</sup> ΓΙΑΚΟΥΜΙΣ 2002, σ. 133.

<sup>549</sup> Το όνομα του ηγουμένου είναι γνωστό στις πηγές και φαίνεται να ηγουμενεύει ήδη από το έτος 1608 βλ. ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 2000, σ. 252-253 και ΣΚΑΒΑΡΑ σ. 59, που παραπέμπουν στο Γ. Γιωβάννης, *Ιστορική περίληψις της Ιεράς Μονής Προφήτου Ηλία Γεωργουτσάτων*, Ιωάννινα 1928, σ. 21-22.

<sup>550</sup> Τη μεταγράφει με αυτό τον τρόπο ο ΠΟΥΛΙΤΣΑΣ 1928, σ. 61 και επαναλαμβάνουν την ίδια ανάγνωση οι ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 28. ΡΟΡΑ 1998, σ. 227. ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 2000, σ. 252. ΣΚΑΒΑΡΑ 2011, σ. 59.

<sup>551</sup> Βλ. αρ. κατ. 5 και 8.

Η παράσταση των Αίων δε διαφέρει από τις υπόλοιπες παραστάσεις του ίδιου θέματος από το Μιχαήλ. Στην παράσταση των 24 στροφών του Ακαθίστου, διαρθρωμένη σε δύο επάλληλες ζώνες που περιτρέχουν το ναό, η ζωγραφική του Μιχαήλ είναι ρυθμική, αλλά μάλλον μονότονη και διαφέρει αισθητά από το αμέσως προηγούμενο έργο του Μιχαήλ στον Ελαφότοπο, όπου είχε αναθέσει τις παραστάσεις του Ακαθίστου στο ζωγράφο Θεολόγη<sup>552</sup>. Οι παραστάσεις των τριών παιδών εν καμίνω και του Χριστού Αναπεσόντος, που γεμίζουν τις κενές επιφάνειες μεταξύ των ζωνών, δεν κομίζουν εικονογραφικές ή τεχνοτροπικές καινοτομίες. Η κατώτερη ζώνη των ολόσωμων αγίων είναι σαφώς πιο προσεγμένη, αλλά το τελικό αποτέλεσμα αποπνέει προχειρότητα και βιασύνη. Τα γραπτά κοσμήματα είναι απλά και χαρακτηρίζονται από μονότονη γεωμετρική επανάληψη<sup>553</sup>.

Η ξερή τεχνοτροπία του Μιχαήλ στο μνημείο αυτό, ερμηνεύθηκε στο παρελθόν ως δείγμα νεανικής γραφής του ζωγράφου από τους μελετητές του<sup>554</sup>. Έχοντας υπόψη, όμως, τον επικαιροποιημένο κατάλογο των έργων του Μιχαήλ, διαπιστώνουμε ότι το έργο αυτό απέχει πολύ από το να είναι νεανικό έργο του ζωγράφου. Μοιάζει λογικότερο να αποδώσουμε τη λιτότητα της διακόσμησης στη βιασύνη του ζωγράφου Μιχαήλ να ολοκληρώσει το μικρό αυτό έργο, για να προχωρήσει στην επόμενη παραγγελία που έχει αναλάβει, την ιστορία του καθολικού της μονής Ευαγγελισμού στη Βάνιστα, ένα έργο το οποίο ολοκληρώνει μάλιστα μέσα στο ίδιο έτος με το νάρθηκα του καθολικού στη μονή του Προφήτη Ηλία στο Γεωργουτσάτι.

**Βιβλιογραφία:** Γ. Γιωβάννης, *Ιστορική περίληψις τῆς Ἱεράς Μονῆς Προφήτου Ἡλία Γεωργουτσάτων*, Ιωάννινα 1928. ΠΟΥΛΙΤΣΑΣ 1928, σ. 61-63. ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 28-29. ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 1994α, σ. 74-77. ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 1994β, σ. 34-35. ΚΑΜΑΡΟΥΛΙΑΣ 1996, τ. Β΄. σ. 458-461. ΡΟΡΑ 1998, σ. 224-227. ΤΗΜΟΜΟ 1998, σ. 106-108. ΓΙΑΚΟΥΜΙΣ 2002, σ. 77-79, 126-141, 208-210. ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 2000, σ. 252-253. ΣΚΑΒΑΡΑ 2004, σ. 455-473, 482. ΣΚΑΒΑΡΑ 2011, σ. 55-110.

**Εικόνες:** 347β, 364-366α, 367α.

---

<sup>552</sup> Για τις πηγές έμπνευσης και τα πρότυπα του Μιχαήλ στις παραστάσεις του Ακαθίστου βλ. ΣΚΑΒΑΡΑ 2011, σ. 72-100.

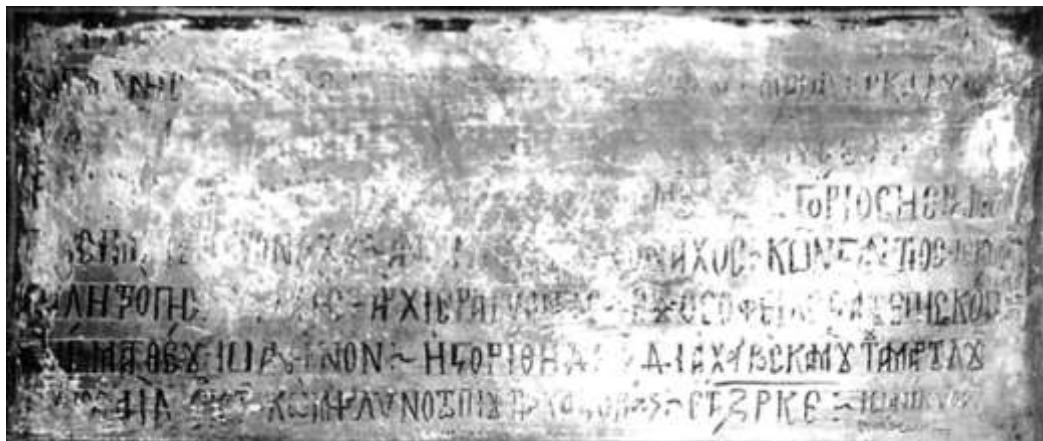
<sup>553</sup> Για την ανάλυση της εικονογραφίας του μνημείου παραπέμπουμε στη διατριβή της Μ. Σκαβάρα, η οποία προβαίνει σε εξαντλητική ανάλυση κάθε λεπτομέρειας του νάρθηκα (ό.π., σ. 60-110).

<sup>554</sup> ΓΙΑΚΟΥΜΙΣ 2002, σ. 210, ΣΚΑΒΑΡΑ 2011, σ. 366.

## 8) Καθολικό μονής Ευαγγελισμού, Βάνιστα (1616/17)

Η μονή βρίσκεται σε απόσταση ενός χιλιομέτρου ψηλότερα από το σημερινό χωριό της Βάνιστας στη Δρόπολη της νότιας Αλβανίας. Η ίδρυση του μοναστηριού στα βυζαντινά χρόνια, όπως θέλει η τοπική παράδοση, είναι υπό διερεύνηση<sup>555</sup>, η ύπαρξη του οικισμού όμως, με τον οποίο λόγω της εγγύτητας σχετίζεται άμεσα η μονή, αποδεικνύεται μέσα από γραπτά τεκμήρια ήδη από το έτος 1431/32<sup>556</sup>.

Το καθολικό της μονής ακολουθεί τον αρχιτεκτονικό τύπο των σύγχρονων μοναστηριών της γύρω περιοχής, μια συνεπτυγμένη παραλλαγή δηλαδή του σταυροειδούς εγγεγραμμένου με πλάγιους χορούς<sup>557</sup>. Η ανέγερση του ναού χρονολογείται με επιγραφή στα 1581/82<sup>558</sup>, ενώ η ιστόρησή του γίνεται το έτος 1616/17 σύμφωνα με την μισοκατεστραμμένη κτητορική επιγραφή, που βρίσκεται στο δυτικό τοίχο του κυρίως ναού και έχει ως ακολούθως<sup>559</sup>:



Ἄννη[έρθ]η [...]/

ογημένης Δεσπ[ο]ί[ν]ης [ἡμῶ]ν Θεοτόκου [...] [ἄειπαρ]θέν[ου] Μαρία[ς] κ(αί) αρχ... /

...[εὐλα]β[ε]σ[τάτου].... /

<sup>555</sup> ΓΙΑΚΟΥΜΙΣ 2002, σ. 146.

<sup>556</sup> Ο.π., σ. 80, 508.

<sup>557</sup> THOMO 1998, σ. 114-117, ΓΙΑΚΟΥΜΙΣ 2002, σ. 142-146. ΣΚΑΒΑΡΑ 2011, σ. 112-114.

<sup>558</sup> ΡΟΡΑ 1998, σ. 222, αρ. 527.

<sup>559</sup> Η επιγραφή δημοσιεύεται εν μέρει από τον Τ. Ρορά (ό.π., σ. 228, αρ. 542) και στη συνέχεια ολόκληρο το σωζόμενο τμήμα της από τον Κ. Γιακουμή με πρόσθετες συμπληρώσεις (ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 2000, σ. 253-255 και ΓΙΑΚΟΥΜΙΣ 2002, σ. 210-211) και προσφάτως από την Μ. Σκαβάρα (ΣΚΑΒΑΡΑ 2011, σ. 115). Μεταγράφουμε την επιγραφή χωρίς τις υποθετικές συμπληρώσεις των τελευταίων μεταγραφών.

ε[...][μ]ονάρχος Γρη[γ]όριος ιερομον[α]χος /

5 π[...][α] Συμονος [ι]ερο[μ]ονάρχου:~ Αντ[ο]ν[ι]ο[ς] [ι]ερο[μ]ονάρχου:~ Κωνσταντιος· ιερομ[ο]ν[α]χος /

[Κ]αλητρόπης. [μ]ονα[χ]ής:~ Άχιερα[τ]εύοντος:~ του θεοφειλεστάτου επισκόπου /

κύρ Ματθέου· Ιωανήνον:~ Ἱστορίθη δ[ε] κ[α]ι διὰ χειρὸς καμὸν του αμαρτολοῦ: /

Μηχαήλ ἐκ τῆ[ς] κώμης Λινοτωπίου της Καστορίας:~ ἔτη ,ζοκε:~ Ιωανίκυος· /

διάκων:-

Από το σωζόμενο τμήμα της επιγραφής πληροφορούμαστε, ότι την ιστόρηση του καθολικού ανέλαβε ο ζωγράφος Μιχαήλ από το Λινοτόπι, εργασία την οποία ολοκλήρωσε το έτος 1616/17, την ίδια χρονιά δηλαδή που ιστόρησε και το μικρό νάρθηκα στη γειτονική μονή του Προφήτη Ηλία στο Γεωργουτσάτι. Τα ονόματα των ιερομονάχων και των μοναχών που αναφέρονται στην επιγραφή, θα πρέπει να ταυτιστούν με δωρητές που δαπάνησαν για την ιστόρηση του ναού. Ενδιαφέρουσα είναι η αναγραφή του επισκόπου Δρυϊνουπόλεως Ματθαίου (1614-1617) ως επισκόπου Ιωαννίνων, επιχειρώντας μια απευθείας σύνδεση με τη δράση του στα Ιωάννινα, όπου πρωτοστάτησε στην επανάσταση του Διονυσίου του Σκυλόσοφου<sup>560</sup>.

Η ζωγραφική στο καθολικό της Βάνιστας είναι ένα σύνολο σαφώς ανώτερο σε ποιότητα από το σύγχρονο έργο του Μιχαήλ στο Γεωργουτσάτι [αρ. κατ. 7], όπου αποκρυσταλλώνεται το προσωπικό τεχνοτροπικό στιλ του Μιχαήλ. Οι τοιχογραφίες του μνημείου φέρουν μεγάλες φθορές, οι οποίες δεν επιτρέπουν τη διερεύνηση ύπαρξης δεύτερων ζωγράφων και βοηθών. Ο Μιχαήλ για ακόμα μία φορά αντιμετωπίζει προβλήματα σωστής οργάνωσης του εικονογραφικού προγράμματος<sup>561</sup>, κυρίως στις καμπύλες επιφάνειες και τις μεσαίες ζώνες των παραστάσεων, τις οποίες δε μπορεί να χειριστεί εύκολα σαν ενιαία ζωγραφική επιφάνεια. Τα διάχωρα, ωστόσο, είναι μεγαλύτερα και καλύτερα τοποθετημένα απ' ότι τα αντίστοιχα στον Ελαφότοπο [αρ. κατ. 6], περισσότερο μάλλον λόγω βιασύνης κι όχι τόσο επειδή ο Μιχαήλ αντιλαμβάνεται τον κατακερματισμό του προγράμματος, που αποδυναμώνει το συμβολικό περιεχόμενο των παραστάσεων. Στα μεταγενέστερα μνημεία του Μιχαήλ, εξάλλου, ο κατακερματισμός της ζωγραφισμένης επιφάνειας γίνεται ακόμη μεγαλύτερος. Συνεπώς, οι παραστάσεις στη Βάνιστα μεγεθύνονται, για να εξοικονομηθεί

<sup>560</sup> ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 2000, σ. 253-255. ΠΑΠΠΑ 2009, σ. 69. ΣΚΑΒΑΡΑ 2011, σ. 115, σημ. 820.

<sup>561</sup> Το εικονογραφικό πρόγραμμα του καθολικού περιγράφεται με ενάργεια από τη Μ. Σκαβάρα, η οποία παραθέτει προοπτικό ανάπτυγμα των παραστάσεων του ναού βλ. ό.π., σ. 116-172, σχ. 2.

χρόνος από τη λεπτομερειακή απόδοση, που θα απαιτούνταν από μικρότερου μεγέθους παραστάσεις, με την εικονογραφία, όμως, να μένει αμετάβλητη.

Η αλλαγή στην κλίμακα, αλλά όχι στην ίδια την παράσταση, γίνεται ιδιαίτερα αντιληπτή στην απεικόνιση των Αίωνων, την οποία ο Μιχαήλ έχει αποφασίσει να τοποθετήσει στη δυτική καμάρα του ναού. Στη δυτική κεραία του σταυρού, όπως ορίζεται από την αρχιτεκτονική του μνημείου, σχηματίζεται ένας επιμήκης παραλληλόγραμμος χώρος με μεγάλη διαφορά μήκους και πλάτους. Ο Μιχαήλ, αντί να αναδιοργανώσει το πρόγραμμά του διαιρώντας την διατιθέμενη επιφάνεια, προσαρμόζει την παράσταση των Αίωνων με τρόπο που του επιτρέπει να εκμεταλλευτεί όλη την επιφάνεια, επιμηκύνει δηλαδή το σχήμα της δόξας του Χριστού, το οποίο καταλήγει να πάρει σχήμα ωοειδές, αναγκάζοντας το ζωγράφο να χρησιμοποιήσει τον τύπο του όρθιου Χριστού, αντί του πιο συνηθισμένου τύπου του ένθρονου Χριστού στους Αίνους<sup>562</sup>. Το ίδιο συμβαίνει και με τις υπόλοιπες παραστάσεις μεγάλου μεγέθους, τη Μεταμόρφωση, το Γάμο στην Κανά, το Νιπτήρα, την Ψηλάφηση του Θωμά κ.ά., που δεν προσφέρουν τίποτα καινούργιο στη ζωγραφική του Μιχαήλ, παρά μόνο αναδιοργανώνονται μερικώς, για να προσαρμοστούν στα παρεχόμενα διάχωρα. Ο νάρθηκας του ναού σώζει από την ζωγραφική φάση του 1616/17 μόνο τη μικρή παράσταση της Άκρας Ταπείνωσης στο νότιο τοίχο<sup>563</sup>, ενώ η υπόλοιπη ζωγραφική είναι του 18<sup>ου</sup> αιώνα<sup>564</sup>.

Η ζωγραφική στο καθολικό της μονής Βάνιστας αποτελεί το μεταβατικό στάδιο της καλλιτεχνικής πορείας του Μιχαήλ ανάμεσα στον πειραματισμό και την τυποποίηση των παραστάσεων. Ο ζωγράφος στη συνέχεια θα αρχίσει να συνεργάζεται σε τακτική βάση με το γιό του Κωνσταντίνο και το ζωγράφο Θεολόγη και θα παγιώσει το σύστημα εφαρμογής του εικονογραφικού προγράμματος, που θα επαναλαμβάνει με επουσιώδεις τροποποιήσεις σε όλα του τα έργα.

**Βιβλιογραφία:** ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 1994α, σ. 81-85. ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 1994β, σ. 42-43. ΚΑΜΑΡΟΥΛΙΑΣ 1996, τ. Β'. σ. 466-467. ΡΟΡΑ 1998, σ. 224-227. ΤΗΜΟΜΟ 1998, σ. 114-

---

<sup>562</sup> Ανάλογη διαμόρφωση έχει το θέμα των Αίωνων στο δυτικό εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπινών ΠΑΡΧΑΡΙΔΟΥ 2000, σ. 95. ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 2004, σ. 144-145. ΣΚΑΒΑΡΑ 2004, σ. 459, σημ. 11. Χ. Μεράντζας, *Η εικονογραφηση των Αίωνων στη μεταβυζαντινή μνημειακή ζωγραφική του ελλαδικού χώρου (16<sup>ου</sup> - 18<sup>ου</sup> αιώνας)*, Αθήνα 2005, σ. 74-76 Για την απεικόνιση των Αίωνων από λινοτοπίτικα εργαστήρια βλ. ΤΟΥΡΤΑ 131-134, ΠΑΡΧΑΡΙΔΟΥ, σ. 78-83.

<sup>563</sup> ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 1994α, σ. 143, εικ. 286. Ο ίδιος συγγραφέας αποδίδει στο ζωγράφο Μιχαήλ από το Λινοτόπι μεγαλύτερο μέρος του νάρθηκα, έργο το οποίο υποστηρίζει, ότι έμεινε ημιτελές, καθότι «κάποια ξαφνική αιτία απομάκρυνε τον Μιχαήλ από το καθολικό της Βάνιστας».

<sup>564</sup> Η επιγραφή του νάρθηκα αναφέρει ότι ο Ιωάννης από το χωριό Κεστοράτες ολοκλήρωσε το έργο το έτος 1758 βλ. ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 2002, σ. 211-212. ΣΚΑΒΑΡΑ 2011.

117. ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 2000, σ. 253-255. ΓΙΑΚΟΥΜΙΣ 2002, σ. 79-81, 141-151, 210-224. ΣΚΑΒΑΡΑ 2004, σ. 455-473, 479-480, 485-486, 488-489. ΣΚΑΒΑΡΑ 2011, σ. 111-172. **Εικόνες:** 368-369.

## 9) Ναός Αγίου Νικολάου, Βίτσα (1618)

Συγκεκριμένες είναι οι πληροφορίες για τον οικισμό της Βίτσας το 17<sup>ο</sup> αιώνα, φαίνεται όμως, ότι ήδη τον 15<sup>ο</sup> αιώνα στην ευρύτερη περιοχή της εγκαθίστανται πληθυσμοί από διαλυμένα γειτονικά χωριά<sup>565</sup>.

Ο ναός του Αγίου Νικολάου είναι ένας σταυρεπίστεγος ναός της κατηγορίας Α1<sup>566</sup>, ένας τύπος που εμφανίζεται με μεγάλη συχνότητα στην περιοχή της Ηπείρου<sup>567</sup>. Το έτος ανέγερσης του ναού ορίζεται με ακρίβεια το 1611/12 με εγχάρακτη πλάκα, που εντοιχίζεται σε μεγάλο ύψος κάτω από τη στέγαση της εγκάρσιας καμάρας στη νότια εξωτερική πλευρά του ναού και αναγράφει «ετους ζρκ'». Ο ναός χωρίς να είναι μεγάλος σε διαστάσεις, δίνει την αίσθηση ενός ευρύχωρου εσωτερικού, κυρίως λόγω του αρχιτεκτονικού του τύπου, αλλά και των πολλών φωτιστικών ανοιγμάτων της νότιας πλευράς. Η κτητορική επιγραφή του ναού βρίσκεται στο υπέρθυρο της εισόδου, στη δυτική πλευρά του ναού και έχει ως εξής:



+ Άνηγέρθη ἐ[κ] βᾶθρον · ἐκαλιεργήθη · κ(αι) ἀνηστωρίθει · ὁ θεῖος τουτος · /

κ(αι) πάνσεπτος ναός · τοῦ ἐν ἀγίοις π(ατ)ρ(ός) ἡμῶν Νικολάου · τοῦ θαυματουργοῦ · /

διὰ σήνδρομῆς δαπάνης · κόπουται · κ(αι) ἐξόδου · δὲ ὄλονον γέγονεν · χόρας Βεζήτζας /

ἀρχιερατεύοντος δὲ τοῦ · πανιέροτάτου · μητροπολιτου · κῦρου Νεοφυτου · /

<sup>565</sup> ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 29 σημ. 47, όπου αναφέρεται και εκτενέστερη βιβλιογραφία για την ιστορία του οικισμού.

<sup>566</sup> Ο.π., σ. 49.

<sup>567</sup> ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ 1979, σ. 117-118.



5 ήστορίθη δὲ κ(αι) διὰ χειρὸς[ς] Μιχαήλ ζωγράφου · ἐλαχίστου κ(αι) ἀμαρτωλου · ἐκ τόπου /  
[Λινοτοπίου τῆς] Καστορίας·~ ἐγραφα ἐπὶ ἐτ(ου)ς ,ζρκζ· ἐτέλιωθη · κατὰ μῆνα Σεύπτέβρηου ισ /

στης κε:~

λεπτομέρειες της επιγραφής :

λεπτ. αρ. 1



λεπτ. αρ. 2



Η επιγραφή έχει δημοσιευτεί αρκετές φορές<sup>568</sup> και η ανάγνωσή μας δε διαφέρει παρά μόνο σε λεπτομέρειες, εκτός από το τέλος του 6ου και τον 7ο στίχο. Η Α. Τούρτα<sup>569</sup>, όπως και οι προηγούμενοι μελετητές, διαβάζει μετά τη λέξη “Σεύπτέβρηου” την ημερομηνία “ιε” (15), παρανοώντας το γράμμα “ς” με το γράμμα “ε”, ενώ δε μεταγράφει καθόλου τον έβδομο στίχο, παρπατέμποντας σε προηγούμενες αναγνώσεις, όπου μεταγράφεται ως “και [υ]πηρέτης ἦταν”<sup>570</sup>. Ωστόσο τα γράμματα που διαβάζονται στην επιγραφή είναι “Ζης κε” [λεπτ. αρ. 1], που αν συνδεθούν με το “ισ” του προηγούμενου στίχου οδηγούν στην ανάγνωση “Σεύπτέβρηου ις στης κε”, που προσδιορίζει την ακριβή ημερομηνία ολοκλήρωσης της ιστόρησης. Απόδειξη για την συγκεκριμένη πρόταση ανάγνωσης αποτελεί το γεγονός, ότι το ίδιο ακριβώς λεκτικό σχήμα (“Νοέμβριος ις στη δ”) θα χρησιμοποιήσει πάλι ο Μιχαήλ, ένα χρόνο αργότερα στην κτητορική επιγραφή στο ναό του Αγίου Μηνά Μονοδενδρίου [αρ. κατ.10]. Οι εργασίες ιστόρησης του ναού, συνεπώς, ολοκληρώθηκαν στις 25 Σεπτεμβρίου του έτους 1618.

Τα έξοδα ανέγερσης και ιστόρησης του ναού, όπως πληροφορούμαστε, επιβάρυναν ολόκληρο τον οικισμό της Βίτσας, φαινόμενο που συναντήσαμε ήδη σε ένα προγενέστερο έργο του Μιχαήλ, το ναό της Κοίμησης στο Ζερβάτι [αρ. κατ. 5]. Η επιγραφή στο Ζερβάτι, παρότι αναφέρεται στη δαπάνη για την ανέγερση και την ιστόρηση ενός μεγαλύτερου ναού, είναι πιο λιτή από αυτή της Βίτσας, με το ζωγράφο να αναφέρει απλώς, ότι “η σηνδρομή δε όλον γέγονεν”. Στον Άγιο Νικόλαο της Βίτσας αναγράφεται το όνομα του οικισμού της

<sup>568</sup> Η τελευταία ανάγνωση έχει γίνει από την Α. Τούρτα (ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 29-30), η οποία βασίζεται για τις συμπληρώσεις της επιγραφής στον Π. Βοκοτόπουλο (ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ 1966, σ. 300) και παραθέτει τη βιβλιογραφία των προηγούμενων αναγνώσεων της επιγραφής (ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 45).

<sup>569</sup> ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 29-30.

<sup>570</sup> ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ 1966, σ. 300. ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 29, σημ. 46.

συλλογικής χορηγίας (“Βεζήτζας”)<sup>571</sup>, αλλά και τονίζεται εμφατικά η συμβολή των κατοίκων του οικισμού με την επανάληψη των λέξεων που προσδιορίζουν την πράξη της χορηγίας (σὴνδρομῆς, δαπάνης, κόπου, ἐξόδου).

Το έργο υπογράφει ο ζωγράφος Μιχαήλ από το Λινοτόπι χρησιμοποιώντας το προσφιλές του λεκτικό σχήμα “ελαχίστου κ(αι) αμαρτωλού”, δηλώνοντας παράλληλα και τον τόπο καταγωγής του. Πρόκειται για το τρίτο συνεχόμενο έτος (1616, 1617 και 1618), κατά το οποίο ο Μιχαήλ αναλαμβάνει παραγγελίες, ενώ η αδιάκοπη δράση του τεκμηριώνεται και τον επόμενο χρόνο με την ιστόρηση του ναού του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι [αρ. κατ. 10]. Πρέπει οπωσδήποτε, λοιπόν, να θεωρήσουμε το τέλος της δεύτερης δεκαετίας του 17<sup>ου</sup> αιώνα ως την περίοδο της ζωγραφικής ωριμότητας του Μιχαήλ, αλλά και σημείο ακμής της ζήτησης για την τέχνη του ζωγράφου, μιας τέχνης με χαρακτηριστικά χαμηλής μάλλον ποιότητας και ίσως ανάλογης χρηματικής αξίας.

Η κατάσταση διατήρησης των τοιχογραφιών του μνημείου επιτρέπει την αξιολόγηση της χρωματικής κλίμακας του Μιχαήλ, κάτι που δε διακρίνεται με ευκολία στα περισσότερα έργα του. Τα χρώματα διαθέτουν έντονους αντιθετικούς τόνους, ενώ μεγάλες επιφάνειες γειμίζουν με την ίδια απόχρωση. Η έλλειψη χρωματικών διαβαθμίσεων και η αποφυγή της απόδοσης λεπτομερειών είναι χαρακτηριστικά της ταχύτητας, με την οποία κινείται το εργαστήριο του ζωγράφου, κάτι που έχει αδιαμφισβήτητα αντίκτυπο στην ποιότητα της ζωγραφικής. Οι στάσεις των μορφών είναι τυπικές και αφύσικες, τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά τους απουσιάζουν παντελώς, με αποτέλεσμα όλες οι μορφές να μοιάζουν μεταξύ τους, ενώ αντίστοιχα το βάθος αποδίδεται συμβατικά και τα οικοδομήματα είναι μάλλον άκομψα.

Παρ’ όλα αυτά, για πρώτη φορά στη Βίτσα ο Μιχαήλ θα καταφέρει να σχεδιάσει με ενάργεια το εικονογραφικό του ρεπερτόριο και ταυτόχρονα να πετύχει τη σωστή του προσαρμογή στη διατιθέμενη επιφάνεια<sup>572</sup>. Η χάραξη των διαχώρων είναι σχεδιασμένη εκ των προτέρων και με ακρίβεια, βασισμένη σε έναν γεωμετρικό κάρναβο [εικ. 371, 374-375], στοιχεία που προσδίδουν στην ιστόρηση ένα ισορροπημένο αποτέλεσμα<sup>573</sup>. Η πειθαρχία αυτή

---

<sup>571</sup> Οι προηγούμενες αναγνώσεις της επιγραφής (ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ 1966, σ. 300. ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 29) δε μεταγράφουν τα πεζά γράμματα “-τζας” [λεπτ. αρ. 2] που παρεμβάλλονται μεταξύ τρίτου και τέταρτου στίχου κάτω από τη λέξη “Βεζή”.

<sup>572</sup> Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού έχει αναλυθεί διεξοδικά από την Α. Τούρτα (ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 50-171).

<sup>573</sup> Η γεωμετρική οργάνωση διακρίνεται ξεκάθαρα στο προοπτικό σχέδιο του εικονογραφικού προγράμματος του ναού βλ. ό.π., σ. 52.

στην οργάνωση του προγράμματος είναι ένα χαρακτηριστικό που δεν εντοπίζεται ούτε στα προγενέστερα, αλλά ούτε στα μεταγενέστερα έργα του Μιχαήλ. Οδηγούμαστε, λοιπόν, στο συμπέρασμα ότι το έργο πιθανώς σχεδιάστηκε σε συνεργασία με κάποιον άλλο ζωγράφο του εργαστηρίου. Πράγματι, ακόμα δύο χέρια ζωγράφων εντοπίζονται στη ζωγραφική του Αγίου Νικολάου<sup>574</sup>.

Ο χρωστήρας του ζωγράφου Κωνσταντίνου, γιου του Μιχαήλ, που θα υπογράψει το ναό του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι μαζί με τον πατέρα του ένα μόλις χρόνο αργότερα, εντοπίζεται σε πολλά σημεία της ιστορημένης επιφάνειας. Η παράσταση των Αίνων στην δυτική καμάρα του ναού [εικ. 558] είναι αποκλειστικά δικό του δημιούργημα<sup>575</sup>, όπως δείχνουν οι προπλασμοί των προσώπων [εικ. 559], ο σχεδιασμός των μορφών, η απόδοση του βάθους (ιδίως των δέντρων) και οι διαφορές στην επιλογή των χρωμάτων. Δε μπορεί να αγνοηθεί, επίσης, ο ξεχωριστός τρόπος γραφής του Κωνσταντίνου, με τους μικρούς στριμωγμένους χαρακτήρες, τα χαρακτηριστικά γράμματα *A*, *B*, *N*, *Y* και *Φ*, την ιδιαίτερη συμπλοκή των γραμμάτων *Π* και *Τ* και του διφθόγγου *ΠΤ*, στοιχεία που κάνουν τις επιγραφές των παραστάσεων του αναγνωρίσιμες έως και τα τελευταία του έργα. Ο ίδιος ζωγράφος εργάστηκε σε αρκετές παραστάσεις στο Ιερό του ναού<sup>576</sup>, στους ολόσωμους αγίους του νοτίου τοίχου και στη μεσαία ζώνη στο νότιο τύμπανο της εγκάρσιας καμάρας του ναού<sup>577</sup>. Στις παραστάσεις αυτές διαπιστώνεται μεγαλύτερη προσοχή στην απόδοση των λεπτομερειών και ταυτόχρονα μια αδιαφορία για την απόδοση του αρχιτεκτονικού βάθους [εικ. 560-561], δείγμα ίσως του περιορισμένου χρόνου που διέθεταν οι τεχνίτες, αλλά και της ελλιπούς προσοχής ενός μαθητευόμενου ζωγράφου, όπως ο Κωνσταντίνος, σε δευτερεύουσες λεπτομέρειες.

Το επιστύλιο του τέμπλου χρονολογημένο με επιγραφή του έτους 1624/25 (“*+έπη έτους / ζολγ :~*”)<sup>578</sup> τεχνοτροπικά παραπέμπει στα εργαστήρια του Γράμμου, χωρίς όμως να μπορεί

---

<sup>574</sup> Η Α. Τούρτα δε διακρίνει χέρια βοηθών και άλλων ζωγράφων στο ναό του Αγίου Νικολάου, διαπιστώνει όμως μια κυριαρχική διαφορά στην οργάνωση του προγράμματος από άλλα μνημεία του Μιχαήλ (ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 176).

<sup>575</sup> Μεγάλες ομοιότητες φέρει η παράσταση των Αίνων στο ναό του Αγίου Νικολάου με την αντίστοιχη στο καθολικό της μονής Προφήτη Ηλία στη Βίτσα [αρ. κατ. 58], έργο που αποδίδεται επίσης στον ζωγράφο Κωνσταντίνο από το Λινοτόπι.

<sup>576</sup> Στο ζωγάφο Κωνσταντίνο θα πρέπει να αποδοθούν οι παραστάσεις της Αγγελικής Λειτουργίας, της Εκδίωξης των πωλητών από το ναό και της Ίασης του τυφλού.

<sup>577</sup> Πρόκειται για τις παραστάσεις του Γενεσίου και των Εισοδίων της Θεοτόκου, καθώς και της Μεσοπεντηκοστής.

<sup>578</sup> Η επιγραφή του επιστυλίου είναι αδημοσίευτη και δεν περιλαμβάνεται στην καταγραφή του Π. Βοκοτόπουλου (ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ 1966, σ. 301). Ο ίδιος χρονολογεί τις δεσποτικές εικόνες στο τέμπλο του ναού μεταξύ 17<sup>ου</sup> και 18<sup>ου</sup> αιώνα.

να ενταχθεί με ασφάλεια στη χορεία των έργων κάποιου ζωγράφου από το Λινοτόπι<sup>579</sup>. Οι δεσποτικές εικόνες του τέμπλου<sup>580</sup>, αντίθετα, μπορούν με μεγάλη σιγουριά να θεωρηθούν έργο του Ονουφρίου Κυπρίου, όπως δείχνουν οι μεγάλες υφολογικές και τεχνικές ομοιότητες με τις αντίστοιχες υπογεγραμμένες εικόνες του ζωγράφου στο ναό του Αγίου Νικολάου στη Σαρακίνιστα<sup>581</sup>. Η ύπαρξη εικόνων του Ονουφρίου Κυπρίου σε ναό που ιστορείται στη συνέχεια από το εργαστήριο του Μιχαήλ από το Λινοτόπι εντοπίζεται σε άλλα δύο μνημεία<sup>582</sup>, καταδεικνύοντας την ύπαρξη κάποιας εσωτερικής σχέσης μεταξύ των δύο ζωγράφων και την ταύτιση του παραγγελιοδοτικού κοινού στο οποίο απευθύνονται τα έργα τους.

**Βιβλιογραφία:** ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ 1966, σ. 300-301. ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 29-30, 49-176.

**Εικόνες:** 321β, 337γ, 354α, 356, 370-377, 425β, 426α, 558-561.

## 10) Ναός Αγίου Μηνά, Μονοδένδρι (1619)

---

Η ύπαρξη του οικισμού του Μονοδενδρίου Ζαγοροχωρίων τεκμηριώνεται ήδη από τον 15<sup>ο</sup> αιώνα από πηγές που σχετίζονται με την παρακείμενη μονή της Αγίας Παρασκευής<sup>583</sup>. Σύμφωνα με τον Δ. Καμαρούλια ο ναός του Αγίου Μηνά αποτελούσε καθολικό μονής, πληροφορία η οποία δεν τεκμηριώνεται επιγραφικά στο ναό<sup>584</sup>.

Ο ναός του Αγίου Μηνά είναι ένας σταυρεπίστεγος ναός του τύπου Α1 με σύγχρονο νάρθηκα στη δυτική πλευρά. Η μορφολογία της αρχιτεκτονικής του μνημείου παραπέμπει κατά τον Π. Βοκοτόπουλο στο πρώτο μισό του 17<sup>ου</sup> αιώνα<sup>585</sup>.

---

<sup>579</sup> Το επιστύλιο παρουσιάζει αρκετές ομοιότητες με το υπογεγραμμένο έργο του Κωνσταντίνου από το Λινοτόπι από το ναό της Κοίμησης στο Κουκούλι Ιωαννίνων (1635/36). Η απόδοση του συγκεκριμένου επιστυλίου στο εργαστήριο Μιχαήλ και Κωνσταντίνου από το Λινοτόπι δε θα ήταν παράλογη, δεδομένης της ιδιαίτερης σχέσης του εργαστηρίου με τους παραγγελιοδότες από τη Βίτσα, αφού εκτός από το ναό του Αγίου Νικολάου στο ίδιο εργαστήριο αποδίδεται η πρώτη φάση ιστόρησης στο ναό των Ταξιαρχών Βίτσας (ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 394) και το καθολικό της μονής Προφήτη Ηλία Βίτσας [αρ. κατ. 58].

<sup>580</sup> Οι εικόνες του τέμπλου της Βίτσας είναι αδημοσίευτες.

<sup>581</sup> TRÉSORS 1993, σ. 75-78.

<sup>582</sup> Υπογεγραμμένες εικόνες του Ονουφρίου Κυπρίου υπήρχαν στο τέμπλο του καθολικού της μονής Τσιάτιστας, το οποίο θα ιστορήσει το εργαστήριο του Μιχαήλ το 1626/27 [αρ. κατ. 11] και στο τέμπλο του ναού του Αγίου Νικολάου της Σαρακίνιστας, τον οποίο θα κληθεί να ιστορήσει το εργαστήριο του Μιχαήλ το 1629/30 [αρ. κατ. 13].

<sup>583</sup> ΚΑΜΑΡΟΥΛΙΑΣ 1996, τ. Α', σ. 331.

<sup>584</sup> Ο.π., σ. 324, ο οποίος βασίζεται σε προγενέστερες ανεπιβεβαιώτες πληροφορίες.

<sup>585</sup> Για την αρχιτεκτονική του ναού βλ. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ 1979, σ. 111-120, όπου δίνεται και κάτοψη του ναού.

Ο ναός φέρει μια δεύτερη φάση ιστορίας, που χρονολογείται με ακρίβεια το έτος 1734 και η οποία έχει καλύψει μεγάλο μέρος του νοτίου μέρους του ναού και του νάρθηκα<sup>586</sup>. Η κατάσταση των τοιχογραφιών της αρχικής φάσης είναι κακή και η αποσπασματικότητα των σωζόμενων τμημάτων δεν αποδίδει πλήρως τον αρχικό σχεδιασμό του ζωγραφικού προγράμματος. Η επιγραφή στο υπέρθυρο της βόρειας εισόδου του ναού έχει εν μέρει καλυφθεί από ένα μεταγενέστερο σφενδόνιο, που προστέθηκε κατά την επισκευή του ναού το 18ου αιώνα. Το σωζόμενο σήμερα μέρος της αρχικής επιγραφής έχει ως εξής:



+ ἡπὸ χειρὸς Μιχαήλ ζωγράφου · μετα τοῦ ἰου Κωνσταντίνου:~ ἐκ τ[ης] /

κώμης Λινοτοπι · ελαχίστου κ(αι) ἀμαρτωλου · ἐτελίωθη · κατα μ[ην]α]

Νοέμβ[ρ]ιος ἰς στη· δ̄ · ἐγραφα ἐπὶ ἐτοῦς · ζ · ρ · κ · η:~

Η επιγραφή έχει δημοσιευτεί πολλές φορές χωρίς ουσιαστικές αλλαγές<sup>587</sup>. Πρόκειται για μια από τις σπάνιες, για τα δεδομένα των Λινοτοπιτών, επιγραφές που κάνουν λόγο μόνο για τους ζωγράφους του ναού. Θα πρέπει να υποθεθεί, ότι κατά την αρχική φάση της διακόσμησης ο ναός διέθετε και δεύτερη επιγραφή, η οποία θα ανέφερε τους χορηγούς της ιστορίας. Ο Μιχαήλ προσδιορίζει τον εαυτό του ως «ζωγράφος», χρησιμοποιεί για ακόμα μια φορά το λεκτικό σχήμα «ελαχίστου και αμαρτωλού», που εφόσον είναι στον ενικό χαρακτηρίζει μόνο αυτόν και όχι το γιο του<sup>588</sup>, δηλώνει ότι εργάζεται σε συνεργασία με τον γιο του Κωνσταντίνο και σημειώνει την καταγωγή του από το Λινοτόπι, το οποίο αναφέρεται ως «κώμη».

Ο σχεδιασμός του εικονογραφικού προγράμματος του ναού είναι πλημμελής και πρόχειρος, σε αντίθεση με το αμέσως προηγούμενο έργο του Μιχαήλ στη Βίτσα, όπου η

<sup>586</sup> ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 55-56 και Α. Τούρτα, “Οι Γιαννιώτες ζωγράφοι Αναστάσιος και Αλέξιος και το έργο τους (18ος αι.)”, *ΗπειροΧρον* 29 (1988-89), 173-185.

<sup>587</sup> ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 31, σημ. 56.

<sup>588</sup> Ο ίδιος ο Κωνσταντίνος θα υιοθετήσει στη συνέχεια το λεκτικό αυτό σχήμα του πατέρα του στα μεταγενέστερα έργα του [αρ. κατ. 21, 22] βλ. επίσης ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ.179. ΤΟΥΡΤΑ 2001, σ. 349. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 320.

οργάνωση των παραστάσεων είναι περισσότερο πειθαρχημένη<sup>589</sup>. Η συμβολή του Κωνσταντίνου στο ναό δε μοιάζει ουσιαστική, τουλάχιστον όσον αφορά το σωζόμενο τμήμα των παραστάσεων. Εάν η κατανομή της εργασίας έγινε όπως και στο ναό του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα, θα ήταν αναμενόμενο ο Κωνσταντίνος να έχει εργαστεί στο Ιερό, στη δυτική και τη νότια πλευρά του ναού, σημεία που στο ναό του Αγίου Μηνά έχουν υποστεί μεγάλες καταστροφές ή δεν υπάρχουν πλέον. Εξαιρεση αποτελεί η παράσταση των Αίνων όπου η παρέμβαση του Κωνσταντίνου είναι εμφανής [εικ. 562-564]. Παρ' όλα αυτά η Α. Τούρτα διακρίνει στο σωζόμενο τμήμα των τοιχογραφιών αρκετές μορφές με διαφορετική τεχνοτροπική διαπραγμάτευση, την οποία αποδίδει στο χρωστήρα του ζωγράφου Κωνσταντίνου<sup>590</sup>. Σε κάθε περίπτωση η ζωγραφική του μνημείου αποπνέει πρωτίστως το ζωγραφικό ύφος του Μιχαήλ, όπως θα εκφραστεί μάλιστα στο αμέσως επόμενο μνημείο του στην Τσιάτιστα [αρ. κατ. 11], στο οποίο εργάζεται χωρίς τον Κωνσταντίνο. Η Α. Τούρτα προβαίνει και στην αναγνώριση ενός τρίτου «χειριού» στη ζωγραφική<sup>591</sup>, το οποίο εντοπίζει στις παραστάσεις της Ανάληψης, του «Χαίρετε» και του Ενταφιασμού. Ο τρίτος αυτός ζωγράφος πρέπει να ταυτιστεί με το Λινοτοπίτη Θεολόγη, όπως έχει ήδη σωστά προταθεί από την Α. Καραμπερίδη<sup>592</sup>, το ιδιαίτερο ύφος του οποίο διακρίνεται καλύτερα στις παραστάσεις της Ίασης του εκ γενετής τυφλού [εικ. 482], του Εμπαιγμού, του Επιταφίου Θρήνου [εικ. 483] της Κοίμησης της Θεοτόκου, όπου φαίνεται να δουλεύει μόνος του. Σε αυτές αναγνωρίζουμε τις φυσιογνωμίες του Θεολόγη με τα έντονα περιγράμματα στα μάτια και τις χαρακτηριστικές διακοσμήσεις γύρω από τα παράθυρα των αρχιτεκτονημάτων.

Ενδιαφέρον παρουσιάζουν και οι δύο δεσποτικές εικόνες του μεταγενέστερου τέμπλου<sup>593</sup>, που φέρουν εκτεταμένες φθορές. Από την εικόνα της Θεοτόκου δε μπορούν να εξαχθούν συμπεράσματα, παρά μόνο ότι πρόκειται για μια ένθρονη Παναγία Οδηγήτρια με δύο σεβίζοντες αγγέλους και ότι συνανήκει με την εικόνα του Χριστού. Ο Χριστός εικονίζεται ένθρονος στον τύπο του Μεγάλου Αρχιερέα και περιβάλλεται από τα σύμβολα των ευαγγελιστών. Ο εικονογραφικός τύπος του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέα γίνεται είναι ιδιαίτερα δημοφιλής στη ζωγραφική των λινοτοπιτών και γραμμοστινών ζωγράφων στα μέσα

---

<sup>589</sup> Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού αναλύεται διεξοδικά από την Α. Τούρτα (ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 49-176).

<sup>590</sup> ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 174.

<sup>591</sup> Ο.π., σ. 174.

<sup>592</sup> ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 324.

<sup>593</sup> Οι εικόνες είναι μικρότερων διαστάσεων από το παρεχόμενο πλαίσιο του τέμπλου που χρονολογείται στα 1782, βλ. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ 1966, σ. 303, πίν. 309β, ο οποίος χρονολογεί τις δεσποτικές εικόνες στο β' μισό του 17<sup>ου</sup> αιώνα.

του 17<sup>ου</sup> αιώνα, ενώ η τεχνοτροπική πραγμάτευση της εικόνας προδίδει απόηχους της τέχνης του Νικολάου (II) από το Λινοτόπι<sup>594</sup>.

**Βιβλιογραφία:** ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ 1966, σ. 303. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ 1979, σ. 111-120. ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 30-31, 49-176. ΚΑΜΑΡΟΥΛΙΑΣ 1996, τ. Α', σ. 324-328.

**Εικόνες:** 321γ, 322-323, 324β, 335α, 357, 378-381, 482-483, 562-564.

## 11) Καθολικό μονής Μεταμόρφωσης, Τσιάτιστα (1626)

---

Η μονή της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος βρίσκεται σε απόσταση 2 χιλιομέτρων από το χωριό Τσιάτιστα. Το αμιγώς ελληνόφωνο χωριό, μόλις 4 χιλιόμετρα από τα ελληνικά σύνορα, είναι δυσπρόσιτο από την αλβανική πλευρά. Η μονή βρίσκεται σε ερημική τοποθεσία σε πλαγιά του λόφου απέναντι από το χωριό.

Από τη μονή σώζεται σήμερα μόνο το καθολικό και τα ερείπια κινστέρννας στη βόρεια πλευρά του συγκροτήματος. Η αρχική φάση του ναού, χρονολογημένη το 1593/94 με επιγραφή που εντοιχίζεται στη βόρεια εξωτερική πλευρά, θα πρέπει να περιλάμβανε ένα απλό σταυρεπίστεγο κτίσμα, στο οποίο κατά τη μετασκευή του από το μητροπολίτη Ζιχνών Ιάκωβο<sup>595</sup>, δηλαδή γύρω στη δεύτερη δεκαετία του 17<sup>ου</sup> αιώνα, προστέθηκαν τρίπλευροι εξωτερικά πλάγιοι χοροί<sup>596</sup>. Ταυτόχρονα ανασκευάστηκε το δυτικό τμήμα του ναού και προστέθηκε συνεχόμενος νάρθηκας στα δυτικά, στον τύπο ενός συνεπτυγμένου σταυροειδούς κτίσματος με ψηλό τρούλο. Την ίδια περίοδο ο ναός απέκτησε τέμπλο με εικόνες του Ονουφρίου Κυπρίου, που χρονολογούνται στα έτη 1614 και 1615<sup>597</sup>. Από τις επιγραφές των εικόνων πληροφορούμαστε, ότι γι' αυτές δαπάνησαν οι μετέπειτα χορηγοί της ιστορίας του καθολικού μητροπολίτες Ζιχνών Ιάκωβος και Νευροκοπίου Δανιήλ και ο ιερομόναχος Γαβριήλ.

---

<sup>594</sup> Σε έργα του Νικολάου (II) παραπέμπουν η απόδοση των κίωνων στο θρόνου του Χριστού, των απολήξεων σε λεοντοκεφαλές και το διακοσμητικό μοτίβο στο ανώτερο μέρος του ερεισίνωτου.

<sup>595</sup> Η μετασκευή του ναού τεκμηριώνεται από την επιγραφή στη νότια εξωτερικά πλευρά του νάρθηκα, που αναφέρει το όνομα του μητροπολίτη Ζιχνών Ιακώβου βλ. ΠΟΥΛΙΤΣΑΣ 1928, σ. 66 αρ. 3 και ΣΚΑΒΑΡΑ 2011, σ. 177, εικ. 107.

<sup>596</sup> Η Μ. Σκαβάρα (ΣΚΑΒΑΡΑ 2011, σ. 175-176) αναφέρει, ότι ο ναός διαθέτει χορούς αγιορείτικου τύπου, όπως προκύπτει και από την κάτοψη του P. Thomo, που η ίδια παραθέτει (η κάτοψη περιλαμβάνεται και στο THOMO 1998, σ. 102). Οι πλάγιοι χοροί του ναού είναι στην πραγματικότητα ημικυκλικοί εσωτερικά και τρίπλευροι εξωτερικά.

<sup>597</sup> ΠΟΥΛΙΤΣΑΣ 1928, σ. 66-67. ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 33-34. ΣΚΑΒΑΡΑ 2011, σ. 178, σημ. 1519.

Η επιγραφή του καθολικού βρίσκεται στον ανατολικό τοίχο του νάρθηκα, στο υπέρθυρο της εισόδου προς τον κυρίως ναό και έχει ως ακολούθως:



+ Ἀνηγέρθη ὁ θίος κ(αί) πᾶνσεπτος ναὸς τοῦ Θεοῦ κ(αί) Σοτίρως ἡμῶν · Ἰ(η)σ(ού) Χ(ριστο)ῦ · /  
 δηὰ σιδρομῆς κόπου τε κ(αί) ἐξόδοῦ · τῶν πανηγρώτῶτων Μητροπο /  
 λητᾶδῶν · Ἡάκοβῶς · Ζῆχνῶν · Δανιὴλ · Νεβρωκόπου · /  
 ἡπό χειρὸς Μιχαὴλ ζωγράφου · ἐκ τόπου Ληνοτῶπη τῆς Καστορίας · ἐλαχίστου /  
 κ(αί) αμαρτολου·~ ἐτέλιώθη· κατὰ μῆνας Οκτωβρίου · κ̅η̅ · ἔγραφα ἐπὶ ἔτους 'ζολε' ~

Η επιλογή της λέξης “ἀνηγέρθη” στην αρχή της επιγραφής, αντί για τη λέξη “ἀνιστορήθη” δηλώνει πιθανώς τη συμβολή του μητροπολίτη Ζιχνῶν στην επισκευή του ναού και την προσθήκη του νάρθηκα. Ως χορηγοί της ιστόρησης αναφέρονται ο μητροπολίτης Ζιχνῶν Ἰάκωβος και ο μητροπολίτης Νευροκοπίου Δανιήλ<sup>598</sup>, η συνεχόμενη δράση των οποίων στη μονή τεκμηριώνεται με την εξωτερική επιγραφή του ναού, αλλά και τις επιγραφές στις εικόνες του τέμπλου. Το ἔργο αναλαμβάνει ο ζωγράφος Μιχαήλ από το Λινοτόπι, ο οποίος εργάζεται αυτή τη φορά χωρίς το γιο του Κωνσταντίνο. Ο Μιχαήλ υπογράφει ως “ζωγράφος”, δηλώνει την καταγωγή του από το Λινοτόπι και χρησιμοποιεί τα γνώριμα από προγενέστερες επιγραφές λεκτικά σχήματα “ἐλαχίστου και αμαρτωλού” και “ἔγραφα ἐπὶ ἔτους”. Στην επιγραφή δηλώνεται επίσης, ὅτι οι εργασίες ιστόρησης ολοκληρώθηκαν στις 28 Οκτωβρίου του ἔτους 1626.

Η κατάσταση διατήρησης των τοιχογραφιών στον κυρίως ναό είναι πολύ ἄσχημη, ενώ στο νάρθηκα η ζωγραφική σώζεται πολύ καλύτερα. Η ιστόρηση των δύο χώρων αποτελεί ενιαίο ἔργο ενός εργαστηρίου, ὅπως αποδεικνύεται ἀπὸ το τεχνοτροπικό ὕφος της ζωγραφικής, ἀλλὰ και ἀπὸ τις επιγραφές που συνοδεύουν τις παραστάσεις. Το χαμηλό ὕψος

<sup>598</sup> ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 33-34.



του ναού και οι μικρές διαστάσεις του διευκολύνουν το Μιχαήλ, να συνθέσει ένα απλούστερο εικονογραφικό πρόγραμμα με λιγότερες επάλληλες ζώνες απ' ό,τι στα προηγούμενα έργα του<sup>599</sup>. Μολαταύτα, διαπιστώνεται μεγάλη αδυναμία στη σωστή τοποθέτηση των διαχώρων, τα οποία παρουσιάζουν μεγάλες αλληλεπικαλύψεις, που επηρεάζουν και το τελικό ζωγραφικό αποτέλεσμα. Στο δυτικό τοίχο του κυρίως ναού, όπου αντιμετωπίζει συχνά προβλήματα οργάνωσης της ζωγραφικής επιφάνειας, ο Μιχαήλ επιλέγει να τοποθετήσει μια μεγάλη παράσταση της Κοίμησης της Θεοτόκου, η οποία θα περιορίσει την παράσταση των Αίνων σε ένα τοξοειδές διάχωρο, θα διακόψει απότομα τη ροή της ζώνης των μεταλλίων και θα καταλάβει μεγάλο χώρο από τις παραστάσεις των ολόσωμων αγίων στην κάτω ζώνη. Η διάταξη αυτή έχει σαν αποτέλεσμα οι άγιοι Πέτρος και Παύλος εκατέρωθεν της εισόδου να ζωγραφιστούν σε πολύ μικρότερες διαστάσεις από τους διπλανούς τους αγίους [εικ. 486].

Γενικώς, διακρίνεται η αδυναμία του Μιχαήλ να συνθέσει ένα πρόγραμμα για το ναό *ad hoc* και είναι φανερή η τάση του να εφαρμόσει έτοιμα προγράμματα από χώρους διαφορετικής αρχιτεκτονικής. Στο καθολικό της μονής Τσιάτιστας η αδυναμία αυτή γίνεται ιδιαίτερα ευδιάκριτη τόσο στον κυρίως ναό όσο και στο νάρθηκα. Ως παράδειγμα αναφέρουμε τις παραστάσεις του Χριστού Εμμανουήλ και του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέα στους χαμηλούς πλάγιους χορούς [εικ. 408], παραστάσεις που ανήκουν σε ένα πρόγραμμα που θα ταίριαζε σε ένα ψηλότερο σταυροειδή ναό με μεγάλους πλάγιους χορούς. Στον υπόλοιπο ναό ο Μιχαήλ εφαρμόζει *grosso modo* το πρόγραμμα που έχει ήδη επιλέξει στον Ελαφότοπο, στη Βίτσα και το Μονοδένδρι [αρ. κατ. 6, 9 και 10], δηλαδή ένα τυποποιημένο πρόγραμμα με ελάχιστες παραλλαγές που εφαρμόζει στους σταυρεπίστεγους ναούς.

Στο νάρθηκα η δυσκολία του Μιχαήλ να προσαρμοστεί στα δεδομένα της αρχιτεκτονικής του μνημείου γίνεται εμφανέστερη. Στις χαμηλότερες ζώνες επιλέγεται να τοποθετηθεί ο κύκλος του Ακαθίστου, αλλά στο ανώτερο μέρος ο ιδιαίτερα ψηλός τρούλος του νάρθηκα αποτελεί πρόβλημα δυσεπίλυτο για το Μιχαήλ, καθώς δε μπορεί να εφαρμόσει σωστά ούτε την παράσταση “άνωθεν οί προφήται”, λύση που είχε παλαιότερα επιλέξει για το φουρνικό του νάρθηκα στο Ζερβάτι [αρ. κατ. 5], ούτε την παράσταση των Αίνων, που είχε ζωγραφίσει στους νάρθηκες την μονής Μακρυαλέξη και της μονής του Προφήτη Ηλία στο Γεωργουτσάτι [αρ. κατ. 3 και 7]. Επιλέγει, λοιπόν, να επαναλάβει το πρόγραμμα του κυρίως ναού με τη γνωστή διάταξη των παραστάσεων των τρούλων (Παντοκράτορας, Αγγελικές Δυνάμεις, Αγγελική Λειτουργία, Προφήτες, Ευαγγελιστές) [εικ. 413-414].

---

<sup>599</sup> Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού αναλύει η Μ. Σκαβάρα, η οποία δίνει και ακριβές προοπτικό σχέδιο με τις παραστάσεις (ΣΚΑΒΑΡΑ 2011, σ. 178-235).

Η Μ. Σκαβάρα μελετώντας τη ζωγραφική του μνημείου καταλήγει στο συμπέρασμα ότι το ύφος του καθολικού είναι ενιαίας τεχνοτροπίας και έχει εκτελεστεί αποκλειστικά από το ζωγράφο Μιχαήλ<sup>600</sup>. Μετά από προσεκτικότερη παρατήρηση των τοιχογραφιών, όμως, συμπεραίνουμε ότι το καθολικό ζωγραφίστηκε από τουλάχιστον δύο ζωγράφους. Ο δεύτερος ζωγράφος του μνημείου είναι δίχως αμφιβολία ο ζωγράφος Θεολόγης από το Λινοτόπι, με τον οποίο συνεργάζεται σε τακτική βάση ο ζωγράφος Μιχαήλ [αρ. κατ. 6, 10, 15, 44]. Το χέρι του Θεολόγη διακρίνεται σε δευτερεύουσες παραστάσεις<sup>601</sup> και σε σημεία που δεν έλκουν το βλέμμα του θεατή, παρόλο που η τεχνοτροπία του δεν είναι πολύ κατώτερη από αυτή του Μιχαήλ, στοιχείο που υποδεικνύει την τήρηση κάποιας ιεραρχίας μέσα στο εργαστήριο. Υπάρχει δε και μια τρίτη ομάδα παραστάσεων, τις οποίες δε μπορούμε να αποδώσουμε ούτε στο Θεολόγη ούτε στο Μιχαήλ. Όπως φαίνεται στις χαρακτηριστικές παραστάσεις του Χριστού ως της Μεγάλης Βουλής Αγγέλου και της τρίτης και δέκατης τρίτης στροφής του Ακαθίστου Ύμνου, η ζωγραφική του τρίτου αυτού ζωγράφου, που δεν είναι δυνατό να ταυτιστεί με κάποιο γνωστό Λινοτοπίτη, είναι απλή αλλά προσεγμένη, ακολουθεί τα παγιωμένα εικονογραφικά πρότυπα του Μιχαήλ, αλλά προσεγγίζει περισσότερο την τεχνοτροπία του Θεολόγη.

Η τέχνη του Μιχαήλ, στα δέκα χρόνια που έχουν περάσει από την ιστόρηση της Κοίμησης στον Ελαφότοπο, δε φαίνεται να έχει υποστεί ριζικές αλλαγές. Η εικονογραφία δε διαφέρει παρά μόνο σε λεπτομέρειες, το χρωματολόγιο είναι κοινό, η τεχνοτροπία πανομοιότυπη. Η τέχνη των συνεργατών του φαίνεται ήδη πιο ενδιαφέρουσα, ενώ ο Μιχαήλ παραμένει πιστός στους ζωγραφικούς τρόπους που διδάχθηκε σα μαθητής, αδυνατώντας να εισαγάγει καινοτομίες από έργα άλλων ζωγράφων, κάτι στο οποίο πολλοί ζωγράφοι από το Λινοτόπι είναι ιδιαίτερα ικανοί.

**Βιβλιογραφία:** ΠΟΥΛΙΤΣΑΣ 1928, σ. 66-69. ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 32-34. ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 1994α, σ. 98-100. ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 1994β, σ. 128-131. ΡΟΡΑ 1998, σ. 231-232. ΘΟΜΟ 1998, σ. 101-103. ΚΑΜΑΡΟΥΛΙΑΣ 1996, τ. Β'. σ. 437-440. ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 2000, σ. 253-255. ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 2002, σ. 226-233. ΣΚΑΒΑΡΑ 2004, σ. 455-473, 477, 482-483, 488, 490. ΣΚΑΒΑΡΑ 2011, σ. 173-235.

**Εικόνες:** 325β, 366β, 407-414, 415β-420, 421δ, 450α, 484-487, 488β.

<sup>600</sup> ΣΚΑΒΑΡΑ 2011, σ. 178.

<sup>601</sup> Στο ζωγράφο Θεολόγη πρέπει να αποδοθούν στον κυρίως ναό οι παραστάσεις της Προδοσίας, της Άρνησης του Πέτρου, της Κρίσης των Αρχιερέων, που βρίσκονται στο χώρο του Ιερού, οι παραστάσεις της Αποτομής του Προδρόμου και της Αποκαθίλωσης στην εγκάρσια καμάρα, οι άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη στο βόρειο τοίχο, όλοι σχεδόν οι ολόσωμοι άγιοι και οι άγιοι σε μέταλλα του δυτικού τοίχου. Στο νάρθηκα ο Θεολόγης φαίνεται να περιορίζεται στις ανώτερες ζώνες του Ακαθίστου (1η, 2η, 11η και 12η στροφή).

## 12) Ναός Αγίου Αθανασίου, Rilevo (1626/27)

Το χωριό Rilevo βρίσκεται σε δυσπρόσιτη τοποθεσία στους νότιους πρόποδες του όρους Dautica της Π.Γ.Δ.Μ. στην ευρύτερη περιοχή του Prilep. Το χωριό βρίσκεται σε απόσταση 5 χιλιομέτρων από το μοναστήρι του Zrze<sup>602</sup>.

Ο ναός του Αγίου Αθανασίου βρίσκεται στο βορειοδυτικό άκρο του οικισμού, στο χώρο του νεκροταφείου του χωριού. Πρόκειται για ένα μονόχωρο καμαροσκέπαστο ναό με ημικυκλική αψίδα στα ανατολικά και αμφικλινή στέγαση. Στους πλάγιους τοίχους του ναού ανοίγονται τυφλά τόξα που ενσωματώνονται μεν στο πάχος των τοίχων, δίνουν δε στο εσωτερικό μια αίσθηση αρχιτεκτονικής ρυθμικότητας, την οποία σέβεται και επαναλαμβάνει η ζωγραφική του μνημείου. Σε μεταγενέστερη φάση ο μονόχωρος ναός επεκτάθηκε προς τα δυτικά και επιζωγραφίστηκε το 1871 από τον μάστορα Stolje από το Κόσοβο<sup>603</sup>.

Ο ναός σώζει δύο επιγραφές από την αρχική φάση της ιστορίας. Η πρώτη βρίσκεται πάνω από το παράθυρο του νότιου τοίχου και έχει ως εξής:



+ ἸΖΒΟΛΕΝΗΕ ὤΨΑ Η ΠΟΣΠΕΨΕΝΙΕΜΗΪ /

СННА Ἰ СВЕṬАГО ДѢХА · ΓΡΑΔΗΪ СЕ ἘΨΗ ΒΟ /

ЖЕСТѢВНѢ ХРАМѸ: Η ΠΙΣΑ СЕ ΒΑ ΛΕṬО , ΖΪΡΛḘ · /

<sup>602</sup> Η ζωγραφική φάση στο προστώο του καθολικού της μονής Zrze [αρ. κατ. 56] χρονολογείται στα έτη 1624/25 και 1634/35 και έχει αποδοθεί αόριστα από την V. Popovska-Korobar σε εργαστήρια από το Λινοτόπι (MONUMENTS 2008, σ. 149). Πρόκειται πιθανότατα για έργο του Ιωάννη από το Λινοτόπι, που ζωγράφισε και το ναό στο Rilevo. Σημειώνουμε, επίσης, ότι τμήματα της διακόσμησης του καθολικού της μονής Zrze και της εκκλησίας του Αγίου Νικολάου στο χωριό Zrze αποδίδονται στο ζωγράφο Ονούφριο (ΓΑΡΙΔΗΣ 2007, σ. 273, 290-291. ΣΙΣΙΟΥ 2010, σ. 345, όπου παρατίθεται και εκτενέστερη βιβλιογραφία για το συγκεκριμένο θέμα).

<sup>603</sup> Η επιγραφή της μεταγενέστερης φάσης βρίσκεται στο υπέρθυρο της εισόδου στο δυτικό τοίχο του επεκτεταμένου ναού.

κογά σε γράδη: δά ζνάετє χρηστѣнанї: ѿ царѣградъ · ходеше · /

5 ĭ δδικαѣтъ по ѣрhcѣѣ· а ѡбѣта земна́ по двесѣтє: ѿ нѡжна времена /  
ηζηδὰ μαcτѡрь ηβάνη ѡ κηγάβά: ηηhcά ηϋнь ѡ κοcτѣρѣ /

[...]ѿ дηшнєєєєφε cελο βї[...]

цкї κάδηлікѣ· ѡ cεло дηноτοпн<sup>604</sup>

[...]



λεπτομέρεια της επιγραφής :

Η επιγραφή έχει δημοσιευτεί ήδη από την Α. Τούρτα<sup>605</sup> με ορισμένες διαφορές από την παρούσα ανάγνωση. Στον 5<sup>ο</sup> στίχο η κατάληξη “-на” της λέξης “времена” διακρίνεται συμπληρωμένη πρόχειρα κάτω από το πρώτο “ε” της λέξης, ενώ στο τέλος του 6<sup>ου</sup> στίχου διαβάζουμε “Костуру” και όχι “Костура”. Επίσης στον 7<sup>ο</sup> στίχο δεν είναι δυνατό να διακριθούν τα γράμματα «X» και «A» που να επιτρέπουν την ανάγνωση της λέξης Χρούπιστα<sup>606</sup>. Η συνέχεια του 6<sup>ου</sup> στίχου βρίσκεται κάτω από τη λέξη “ηπισα” και όχι στο κάτω αριστερό μέρος της επιγραφής, όπου με μικρότερα γράμματα συμπληρώνεται η καταγωγή του χτίστη Ίβαν, όπως αντίστοιχα και η καταγωγή του ζωγράφου Ιωάννη στο δεξιό μέρος της επιγραφής. Η συγκεκριμένη μορφολογία της επιγραφής, με την υπογραφή του ζωγράφου να διαχωρίζεται σαφώς από το υπόλοιπο κείμενο, είναι συχνή στους ζωγράφους από το Λινοτόπι. Στην περίπτωση μας ο ζωγράφος Ιωάννης σπεύδει να προσθέσει εμβόλιμα τον τόπο της καταγωγής του κάτω ακριβώς από το όνομα του, σα να θέλει να υπογράψει δηλαδή τελικά ως “Иоанъ от село Линотопи”. Θα πρέπει λοιπόν να θεωρήσουμε σωστή την

<sup>604</sup> Η επιγραφή μεταφράζεται από το γράφοντα ως εξής: *Με τη θέληση του Πατρός και τη συνδρομή / του Γιού και του Αγίου Πνεύματος ανηγέρθη ο άγιος θεί/ ος ναός και ιστορήθηκε εν έτει ζ<sup>ο</sup>ρλε. / Όταν χτίστηκε, να γνωρίζετε χριστιανοί, στην Κωνσταντινούπολη πήγε / και το δουκάτο στα τριακόσια και σε αυτή τη χώρα στα διακόσια. Σε καιρούς ανάγκης / έχτισε (το ναό) ο μάστορας Ίβαν από το Κίτσαβο / [...] από το χωριό [...] / και ζωγράφησε (το ναό) ο Ιωάννης από τον καστορ/ ιανό καζά από το χωριό Λινοτόπι.*

<sup>605</sup> ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 31-32.

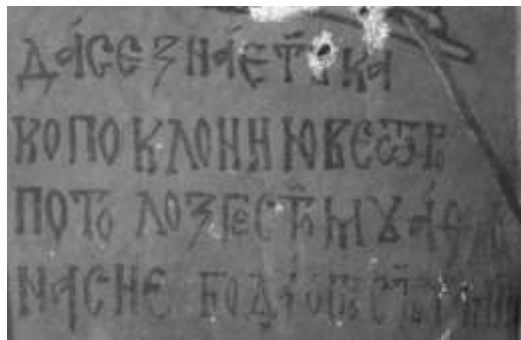
<sup>606</sup> Η Α. Τούρτα (ό.π., σ.31-32) έχοντας αναγνώσει τα γράμματα «X» και «A» πριν την κατάληξη «-цкї», η ύπαρξη των οποίων δεν τεκμηριώνεται στην επιγραφή, υποθέτει ότι ο ζωγράφος αναγράφει τη λέξη «Хрупищачкї» δηλώνοντας τη διοικητική υπαγωγή του Λινοτοπίου στον καζά της Χρούπιστας.

αρχική ανάγνωση του Μ. Κοκιά<sup>607</sup> και να συνδέσουμε τη λέξη “Κοстырy” με την κατάληξη “-цкi”, θεωρώντας την προσδιορισμό της λέξης “кадилкy”.

Από την επιγραφή μαθαίνουμε ότι ο ναός έγινε το έτος ,ζολε<sup>608</sup> (1626/27), ότι χτίστηκε από το μάστορα Ίβαν από το Κίτσαβο, ενώ η ζωγραφική ανατέθηκε στον Ιωάννη από το χωριό Λινοτόπι του καστοριανού καζά. Ο ζωγράφος Ιωάννης ήταν λογικότερο να αναφέρει στην επιγραφή την υπαγωγή του χωριού του στον καζά της Καστοριάς, παρά, όπως έχει προταθεί, στον καζά της Χρούπιστας<sup>609</sup>, η οποία δεν αναφέρεται σε καμία άλλη επιγραφή λινοτοπιτή ζωγράφου. Ενδιαφέρουσα είναι η μνεία της οικονομικής ανέχειας της εποχής και η ακριβής αναφορά των ισοτιμιών του δουκάτου στην περιοχή σε σύγκριση με την Κωνσταντινούπολη<sup>610</sup>.

Η δεύτερη επιγραφή βρίσκεται στο κάτω δεξί μέρος της παράστασης του ολόσωμου αγίου Μερκουρίου και έχει ως ακολούθως:

ΔΑ CE ΖΗΔΕΤ̄ ΚΑ /  
ΚΟ ΠΟΚΛΟΝΗ ΙΟΥΕ Ψ ΡΟ /  
ΠΟΤΟ ΛΟΖΓΕC Τ̄ΟΜ̄ Α-Θ-Α /  
ΝΑΣΗΕ ΓΟΔΑ ΟΠΡΟCΤ̄ Τ ΔΜῙΝ<sup>611</sup>



Η επιγραφή αυτή δε δημοσιεύεται από την Α. Τούρτα, παρόλο που είναι φανερό από τη μορφολογία των γραμμάτων, αλλά και τη θέση της στον νότιο τοίχο πολύ κοντά στην πρώτη επιγραφή, ότι πρόκειται για σύγχρονες επιγραφές γραμμένες από το ίδιο χέρι. Η επιγραφή αυτή αποτελεί συμπλήρωμα της πρώτης, στην οποία δεν αναφέρεται το όνομα του κτήτορα του ναού. Δηλώνεται, λοιπόν, εδώ, ότι δωρητής του ναού του Αγίου Αθανασίου ήταν ο

<sup>607</sup> Μ. Κοκιά, “Zapisi i natpisi”, *Zbornik za istoriju Južne Srbije i susednih oblasti* (1936), σ. 272. Παρόμοια είναι και η ανάγνωση του Β. Atanasoski, ο οποίος διαβάζει τη λέξη “Κοстырцкi(от)” ATANASOSKI 2002, σ. 4-5.

<sup>608</sup> Το γράμμα «i» μετά το γράμμα «ζ» στην από κτίσεως κόσμου χρονολογία, θα πρέπει να θεωρηθεί ως κατάληξη του επτακισχλιουστου έτους, σε αντιστοιχία με κατάληξη «-φ» στις ελληνικές επιγραφές [βλ. σχετικά αρ. κατ. 42]

<sup>609</sup> Η υπαγωγή του Λινοτοπίου στον καζά της Καστοριάς έρχεται σε αντίθεση με τουρκικά έγγραφα, σύμφωνα με τα οποία το Λινοτόπι και η Γράμμοστα υπάγονται στον καζά της Χρούπιστας (DOKUMENTI 1963, σ. 44, 81, DOKUMENTI 1966, σ. 31) βλ. και ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 31-32, 42. Η αναφορά της Καστοριάς στην επιγραφή γίνεται προφανώς επειδή ως πόλη μεγαλύτερη με μακραιώνη παράδοση στη ζωγραφική, ήταν πιο πιθανόν να ήταν πιο γνωστή από τη Χρούπιστα στους κατοίκους του Rilevo.

<sup>610</sup> Βλ. σχετικά ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 32, σημ. 31 και 62.

<sup>611</sup> Η επιγραφή μεταφράζεται από το γράφοντα ως εξής: *Να γίνει γνωστό πω/ς δώρισε ο Γιούβε από το Ρό/ποτο τούτον το ναό στον (άγιο) Αθα/νάσιο Κύριε συγχώρησον, αμήν.*

Ιωάννης (Γιούβε) από το Ropoto<sup>612</sup>. Η δωρεά του λαϊκού Ιωάννη, αναφέρεται κατά πάσα πιθανότητα τόσο στην πράξη της ανέγερσης, όσο και της ιστόρησης του ναού, καθώς στην πρώτη επιγραφή γίνεται μνεία του μάστορα της αρχιτεκτονικής αλλά και του ζωγράφου.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού είναι απλό και ξεκάθαρο, όπως διαπιστώνεται από το σωζόμενο τμήμα του<sup>613</sup>. Στο κέντρο της καμάρας ζωγραφίζεται ο Παντοκράτορας με τέσσερις σεβίζοντες αγγέλους σε μέταλλα [εικ. 646], μια παράσταση που εγγράφεται σε ορθογώνιο λευκό πλαίσιο με ένα περίπλοκο φυτικό μοτίβο<sup>614</sup>. Η παράσταση του Παντοκράτορα συμπληρώνεται με τις παραστάσεις των τεσσάρων Ευαγγελιστών στην ανατολική και δυτική πλευρά του κεντρικού τμήματος της καμάρας. Χαμηλότερα τοποθετούνται δύο επάλληλες ζώνες με σκηνές από το Δωδεκάορτο και από τα Πάθη [εικ. 647-652], ενώ οι κατώτερες ζώνες παριστάνουν ολόσωμους στρατιωτικούς αγίους. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει η διαχείριση των αβαθών τόξων της κατώτερης ζώνης, που γεμίζουν με παραστάσεις ολόσωμων μορφών ενταγμένες αρμονικά στον διατιθέμενο χώρο<sup>615</sup>. Στο Ιερό το πρόγραμμα είναι συνεπτυγμένο λόγω των περιορισμένων διαστάσεων της παρεχόμενης επιφάνειας και περιλαμβάνει παραστάσεις ευχαριστιακού περιεχομένου. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει η σύμπτυξη της παράστασης του Αγίου Μανδηλίου και της Ανάληψης σε ενιαίο διάχωρο<sup>616</sup>, αλλά και η επιμελημένη παράσταση του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου [εικ. 663β].

Το πρόγραμμα εφαρμόζεται με επιτυχία στον παρεχόμενο χώρο παρά τη φανερή αδυναμία στο σχέδιο, η δε διάταξη των παραστάσεων στο ναό δείχνει ότι ο ζωγράφος Ιωάννης έχει μαθητεύσει σε διαφορετικούς δασκάλους απ' ό,τι οι σύγχρονοι συντοπίτες του ζωγράφοι Μιχαήλ, Κωνσταντίνος και Θεολόγης. Οι εικονογραφικές του επιλογές δε

---

<sup>612</sup> Πρόκειται πιθανότατα για το διπλανό χωριό που βρίσκεται 4 χιλιόμετρα νοτίως του Rilevo και σήμερα ονομάζεται Ropoto.

<sup>613</sup> Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού περιγράφεται συνοπτικά από την Α. Τούρτα (ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 195-196).

<sup>614</sup> Παρόμοιο διακοσμητικό μοτίβο με παραπλήσια σχέδια και την ίδια τεχνοτροπική πραγμάτευση συναντούμε και στην ζωγραφική του 1325/26 στην ανοιχτή στοά του καθολικού της μονής του Ζίτσε και ιδίως στην απεικόνιση του Παραδείσου στην παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας, που θα μπορούσε επίσης να αποδοθεί στο ζωγράφο Ιωάννη από το Λινοτόπι [αρ. κατ. 56].

<sup>615</sup> Στα αβαθή τόξα του νότιου τοίχου παριστάνονται ο άγιος Νικόλαος και σε μικρότερο διάχωρο ο Χριστός στον τύπο του Αγγέλου της Μεγάλης Βουλής, που επιγράφεται ως Εμμανουήλ και η παράσταση του Ασπασμού των αγίων Θεοδώρων. Αναφορικά με την παράσταση των αγίων Θεοδώρων η Α. Τούρτα βρίσκει το πρότυπο στην εικονογραφία παράστασης του ασπασμού των αποστόλων Πέτρου και Παύλου (ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 196, σημ. 1631-1632), αν και το εικονογραφικό πρότυπο της παράστασης του Rilevo είναι πιθανότερο να προέρχεται απευθείας από τη διαμορφωμένη μέσα στον 16<sup>ο</sup> αιώνα παράσταση των αγίων Θεοδώρων, όπως π.χ. σε εικόνα που αποδίδεται στον Ονούφριο στο Βεράτι (ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 1994α, σ. 140, εικ. 322). Στα αβαθή τόξα του βορείου τοίχου εικονίζονται οι άγιοι Προκόπιος, Γεώργιος και Νέστορας και μια παράσταση Δέησης.

<sup>616</sup> Βλ. σχετ. Ι. Χουλιαράς, "Η Θεοτόκος που κρατά το Άγιο Μανδήλιο στη σκηνή της Ανάληψης: ένα «μακεδονικό» θέμα στην τέχνη της Ηπείρου κατά τον 16<sup>ο</sup> και 17<sup>ο</sup> αιώνα", *ΗπειροΧρον* 43 (2009), σ. 601-615.

συμβαδίζουν με τα περίπλοκα προγράμματα των Λινοτοπιτών της εποχής, αλλά καταδεικνύουν έναν επαρχιακό αρχαϊσμό, που παρουσιάζεται την ίδια εποχή σε αρκετές αγροτικές περιοχές των νοτιών Βαλκανίων.

Τα έντονα περιγράμματα και οι ενιαίες χρωματικά επιφάνειες, που γεμίζουν με παχύ πινέλο, τα ίχνη του οποίου είναι ευδιάκριτα σε πολλές παραστάσεις, προδίδουν την μεγάλη βιασύνη του ζωγράφου να ολοκληρώσει το έργο. Η χρωματική κλίμακα των παραστάσεων είναι πολύ περιορισμένη, αλλά η επιλογή έντονων κι αντιθετικών χρωμάτων δίνει ένα εξαιρετικά ζωντανό αποτέλεσμα, που όμως σε συνδυασμό με το πρόχειρο σχέδιο και τα έντονα περιγράμματα ρέπει προς το γκροτέσκο.

Πρόκειται πιθανώς για έργο ενός έμπειρου ζωγράφου, που κλήθηκε όμως να ζωγραφίσει σε μία απομακρυσμένη αγροτική περιοχή με μικρή μάλλον αμοιβή, όπως αφήνεται να εννοηθεί από την επιγραφή του μνημείου. Η ζωγραφική του ναού δεν είναι ανέμπνευστη<sup>617</sup>, αντίθετα μάλιστα πρόθεση του ζωγράφου είναι να παραδώσει ένα οργανωμένο σύνολο παραστάσεων, με αναμνήσεις από την εικονογραφία του παρελθόντος και ένα χρωματολόγιο που θα ανταποκρινόταν στο απλό γούστο της αγροτικής πελατείας του. Ακόμα όμως και ιδωμένη μέσα στο εικαστικό μικροκλίμα της περιοχής, η ζωγραφική του Αγίου Αθανασίου στο Rilevo φαίνεται να αποτελεί μάλλον δείγμα επιπόλαιης εκτέλεσης ενός ικανού ζωγράφου.

Εκτός από τις εσωτερικές επιφάνειες του ναού ο Ιωάννης από το Λινοτόπι έχει ιστορήσει και την εξωτερική πλευρά του ανατολικού τοίχου πάνω από την αψίδα του Ιερού [εικ. 645]. Στο σημείο αυτό τοποθετεί μια μεγάλη παράσταση με τον αρχάγγελο Μιχαήλ να κρατάει ρομφαία στο δεξί χέρι και μεγάλη σφαίρα στο αριστερό και τον άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο ως άγγελο Κυρίου να ευλογεί με το δεξί και να κρατάει δισκάριο με την αποτετμημένη κεφαλή του στο αριστερό. Οι δυο μορφές αποδίδονται ημίσωμες και ανάμεσά τους προβάλλει σε ξεχωριστό ρομβοειδές διάχωρο ο Χριστός, στον τύπο του Εμμανουήλ, να ευλογεί τις υποκείμενες μορφές. Μόνο το μικρό τμήμα του τοίχου πάνω από την κόγχη του Ιερού έχει επιχρισθεί με κονιάματα, όπως ακριβώς συμβαίνει και στο ναό του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίτσια [αρ. κατ. 1], πράγμα που τεκμηριώνει αφενός την εσωτερική σχέση της τέχνης των ζωγράφων Ιωάννη (Ι) και Νικολάου (Ι) από το Λινοτόπι, αφετέρου

---

<sup>617</sup> Η Α. Τούρτα θεωρεί τη ζωγραφική του μνημείου χωρίς καλλιτεχνική έμπνευση και δημιουργική πνοή που ανήκει σε ζωγράφο «χειροτέχνη, μάλλον αυτοδίδακτο» (ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 196), παρόλο που η ζωγραφική του Αγίου Αθανασίου συνδέεται άρρηκτα με μια σειρά μνημείων της ευρύτερης περιοχής του Prilep και της Βουλγαρίας.

επιβεβαιώνει την υπόθεση ότι η εξωτερική πλευρά του ανατολικού τοίχου ενός ναού τοιχογραφείται, όταν ο προσανατολισμός της εκκλησίας είναι αντίθετος με τον οικισμό και οι πιστοί αναγκάζονται να προσεγγίσουν το ναό από την ανατολική πλευρά.

Το απλό τέμπλο του ναού με τη γραπτή διακόσμηση φαίνεται να έχει ζωγραφιστεί στα τέλη του 18<sup>ου</sup> ίσως και μέσα στον 19<sup>ο</sup> αιώνα, ενσωματώνει όμως τις εικόνες από το αρχικό τέμπλο του ναού, το οποίο πρέπει να ήταν σύγχρονο με την ιστόρησή του. Οι αρχικές εικόνες του ναού δεν έχουν απασχολήσει έως σήμερα την έρευνα, παρόλο που είναι φανερό παρά τις επιζωγραφίσεις που έχουν υποστεί<sup>618</sup>, ότι αποτελούν κατά πάσα πιθανότητα έργο του ζωγράφου Ιωάννη από το Λινοτόπι, που εκτέλεσε τις τοιχογραφίες του ναού. Αυτό αποδεικνύεται από τον ιδιαίτερο γραφικό χαρακτήρα του ζωγράφου<sup>619</sup>, την ομοιότητα των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών, αλλά και από μικρές τεχνοτροπικές λεπτομέρειες<sup>620</sup>. Στο ζωγάφο Ιωάννη θα πρέπει να αποδοθούν οι δεσποτικές εικόνες του ναού, τα βημόθυρα, η μακρόστενη εικόνα του αποστολικού του τέμπλου, αλλά και πολλές μικρότερες εικόνες που βρίσκονται στο θριγκό του τέμπλου ή είναι αποθηκευμένες στο Ιερό του ναού<sup>621</sup>. Οι πολλές επιζωγραφίσεις των εικόνων δεν επιτρέπουν την εξαγωγή συμπερασμάτων σχετικών με την τεχνοτροπία τους, παρόλο που υπάρχουν κάποια κοινά σημεία με σύγχρονες εικόνες άλλων ζωγράφων από το Λινοτόπι, όπως ο ανάγλυφος φωτοστέφανος των δεσποτικών εικόνων<sup>622</sup>. Στις εικόνες του τέμπλου αναγνωρίζουμε την προχειρότητα της εντοίχιας ζωγραφικής του ναού, γεγονός που οδηγεί στο συμπέρασμα ότι αποτέλεσαν μέρος της ίδιας παραγγελίας προς το ζωγάφο Ιωάννη από το Λινοτόπι.

**Βιβλιογραφία:** ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 31-32,195-196. ΤΟΥΡΤΑ 2001, σ. 355 και σημ. 10, 43. ΑΤΑΝΑΣΟΣΚΙ 2006, σ. 4-16.

**Εικόνες:** 639β, 641β, 645-663, 665, 672β, 673β, 676β.

---

<sup>618</sup> Οι περισσότερες από τις εικόνες του ναού φαίνεται να υπέστησαν μεταγενέστερη επέμβαση, ωστόσο στη δεσποτική εικόνα του Χριστού διακρίνεται λόγω φθοράς η αρχική επιγραφή της εικόνας.

<sup>619</sup> Στο ανοιχτό βιβλίο της εικόνας του Χριστού αναγνωρίζουμε τα χαρακτηριστικά γράμματα Α, Γ, Δ, Τ, Θ, αλλά και τα πολύ ιδιαίτερα Β, Ε και Σ, που επαναλαμβάνονται πανομοιότυπα στις επιγραφές της μνημειακής ζωγραφικής του μνημείου.

<sup>620</sup> Παρατηρούνται όμοιες μικρολεπτομέρειες στις εικόνες όπως και στη ζωγραφική του ναού, π.χ. του ημικυκλικού παραθύρου με το σκουρόχρωμο γέμισμα της αριστερή πλευράς στα αρχιτεκτονήματα των βημόθυρων, τα υπερβολικά μακριά δάχτυλα των χεριών στις εικόνες του επιστυλίου, τη διακόσμηση με σχηματοποιημένα λουλούδια στα άμφια της εικόνας των ιεραρχών που επαναλαμβάνεται στη διακόσμηση των ασπίδων στους στρατιωτικούς αγίους της εντοίχιας ζωγραφικής. Σημειώνεται επίσης ότι όλες οι εικόνες, εκτός από τις δεσποτικές και τα βημόθυρα φέρουν επιγραφές στα ελληνικά.

<sup>621</sup> Έργα του Ιωάννη είναι πιθανότατα οι εικόνες της αγίας Κυριακής, των αγίων Κλήμεντα, Αθανασίου και Νικολάου και του έφιππου αγίου Γεωργίου, που βρίσκονται στο τέμπλο και οι εικόνες της αγίας Παρασκευής και του έφιππου αγίου Δημητρίου, που έχουν εναποτεθεί στο χώρο του Ιερού.

<sup>622</sup> Μεγάλη ομοιότητα παρουσιάζουν οι φωτοστέφανοι των εικόνων του Rilevo με αντίστοιχους σε εικόνα της μονής Μακρυαλέξη και σε βημόθυρα από το ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου στο Κουκούλι Ιωαννίνων βλ. ΤΟΥΡΤΑ 2001, εικ. 4, 7-8.



## 13) Ναός Αγίου Νικολάου, Σαρακίνιστα, κυρίως ναός (1629/30)

---

Στα όρια της επισκοπής Δρυϊνουπόλεως στην ευρύτερη περιοχή της Λιούντζης, κοντά σε ερείπια που θεωρείται ότι ανήκουν στην αρχαία πόλη της Αντιγονείας, βρίσκεται το χωριό της Σαρακίνιστας<sup>623</sup>. Παρά τη στρατηγική θέση του χωριού, υπάρχει μια χρονική ασυνέχεια με τον αρχαίο οικισμό, καθώς η εμφάνισή του στις πηγές με το όνομα Σαρακίνιστα τεκμηριώνεται μόλις στα τέλη του 16<sup>ου</sup> αιώνα και πάντα σε συνάρτηση με τη γειτονική μονή Σπηλαίου. Η στενή σχέση των κατοίκων του χωριού και της μονής Σπηλαίου αποδεικνύεται από τις αλληπάλληλες χορηγίες για την ανέγερση και ιστόρηση του καθολικού της μονής [αρ. κατ. 15, 65].

Ο ναός του Αγίου Νικολάου βρίσκεται στο νότιο τμήμα του χωριού και έχει κοιμητηριακή χρήση. Πρόκειται για έναν τετρακίονιο σταυροειδή εγγραμμένο ναό με τρούλο και μεταγενέστερο νάρθηκα στα δυτικά. Ο ναός πρέπει να θεωρηθεί σύγχρονος με το καθολικό της γειτονικής μονής Σπηλαίου, καθώς τα δύο κτίσματα παρουσιάζουν πανομοιότυπη κάτοψη και πολλά κοινά αρχιτεκτονικά στοιχεία. Η ανέγερση του ναού πρέπει να τοποθετηθεί πριν το έτος 1625, το οποίο αναγράφεται στην επιγραφή του νάρθηκα και όχι το έτος 1630, όπως αναφέρεται από τη Μ. Σκαβάρα, που δημοσιεύει το μνημείο<sup>624</sup>.

Το μνημείο φέρει στην εξωτερική πλευρά του δυτικού τοίχου ένα μικρό τμήμα με τοιχογραφίες εκατέρωθεν και πάνω από την είσοδο προς τον κυρίως ναό<sup>625</sup>. Στην επιφάνεια αυτή σώζονται δύο επιγραφές· η πρώτη βρίσκεται πάνω από την είσοδο και έχει ως εξής<sup>626</sup>:

---

<sup>623</sup> ΣΚΑΒΑΡΑ 2011, σ. 236, όπου παρατίθεται και περαιτέρω βιβλιογραφία για την αρχαία πόλη.

<sup>624</sup> Βασισμένη στην κτητορική επιγραφή του μνημείου που περιέχει τη λέξη «ανηγέρθη» η Μ. Σκαβάρα (ό.π., σ. 237) θεωρεί ότι ο ναός έχει χτιστεί το έτος 1630.

<sup>625</sup> Παριστάνονται ο άγιος Νικόλαος στο τυφλό τόξο πάνω από την είσοδο, το Άγιο Μανδήλιο στο υπέρθυρο της εισόδου, ένας άγιος ασκητής και ένας άγιος διάκονος εκατέρωθεν της εισόδου, αριστερά της εισόδου μια παράσταση της Παναγίας Βρεφοκρατούσας με σεβίζοντες αγγέλους, που φέρει μεταγενέστερη επιζωγράφιση και μία παράσταση του Χριστού Παντοκράτορα στα δεξιά της εισόδου. Όλες οι παραστάσεις περιβάλλονται από επιμελημένο διακοσμητικό μοτίβο με ανθοπλοχμό ισλαμικής έμπνευσης. Σημειώνουμε ότι επιχρισμένο είναι μόνο το τμήμα αυτό των τοιχογραφιών γύρω από την είσοδο, ενώ η υπόλοιπη εξωτερική πλευρά του δυτικού τοίχου δε φέρει επίχρισμα.

<sup>626</sup> Η επιγραφή έχει ήδη δημοσιευθεί από το Π. Πουλίτσα και τη Μ. Σκαβάρα (ΠΟΥΛΙΤΣΑΣ 1928, σ. 76. ΣΚΑΒΑΡΑ 2011, σ. 239).



+Δέησις του δούλου του Θεου Έυσταθίου Ιερέος σὴν τη σύβῆάς αὐτοῦ Μήλῆου /  
 [και] του ιου αὐτοῦ Μπίρου Ιερέος σὴν τῆς συβῆας αυτου Αλεξανδρας κ(αι) τον /  
 [τεκν]ον αυτόν ἀμὴν ἐπη ἔτους ,α̅χκε μνηή Σέπτεβροῦ /

ξ

Η δεύτερη επιγραφή<sup>627</sup> βρίσκεται λίγο δεξιότερα της πρώτης, στην παράσταση του Χριστού Παντοκράτορα και είναι εξαιρετικά δυσδιάκριτη, αναγνωρίζουμε όμως το γραφικό χαρακτήρα του γραφέα της πρώτης επιγραφής:

Δεησις Δημητρίου Θ /  
 [...] /  
 κ(αι) δέησις του δουλου Θεου /  
 Ευσταθίου και [...] ιερεος /  
 (ακολουθούν 5 δυσανάγνωστοι στίχοι)



Από τις επιγραφές αυτές πληροφορούμαστε ότι η τοιχογράφηση αυτού του τμήματος στο συγκεκριμένο τοίχο, που πριν από την προσθήκη του νάρθηκα θα πρέπει να ήταν εξωτερικός, έγινε το έτος 1625 και χρηματοδοτήθηκε από δύο οικογένειες ιερέων. Σημειώνουμε, αρχικά, ότι είναι περίεργο που μία τόσο μικρή επιφάνεια τοιχογράφησης χρειάστηκε τη δωρεά δύο οικογενειών και επέβαλε μια τόσο πομπώδη αναγραφή των ονομάτων των δωρητών, τη στιγμή μάλιστα που ο κυρίως ναός ήταν ακόσμητος. Η Μ. Σκαβάρα παρατηρεί ομοιότητες ανάμεσα στη ζωγραφική του τοίχου αυτού και τις εικόνες στο τέμπλο του ναού, που θεωρούνται έργο του Ονουφρίου Κυπρίου<sup>628</sup>. Συγκρίνοντας την επιγραφή του νάρθηκα με τις άλλες επιγραφές ναού, δεν εντοπίζουμε γραφολογική ομοιότητα με τις επιγραφές των τριών ζωγράφων του κυρίως ναού. Το γεγονός, μάλιστα, ότι κοσμείται μόνο αυτό το μικρό τμήμα στον εξωτερικό τοίχο του ναού, σε χρόνο προηγούμενο από την

<sup>627</sup> Η δεύτερη επιγραφή του νάρθηκα είναι αδημοσίευτη.

<sup>628</sup> TRÉSORS 1993, αρ. 23-26. ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ 2002, σ. 110, εικ. 7-8. ΣΚΑΒΑΡΑ 2011, σ. 239-240, εικ. 204-207.

ιστόρηση του κυρίως ναού, θα πρέπει να μας οδηγήσει στο συμπέρασμα, ότι οι εικόνες του τέμπλου και η ιστόρηση της εξωτερικής πλευράς του δυτικού τοίχου του ναού αποτέλεσαν μέρος σύγχρονης παραγγελίας, που εκτελέστηκε από τον ίδιο ζωγράφο<sup>629</sup>.

Πράγματι, μετά από σύγκριση με τις τοιχογραφίες του ναού της Παναγίας στη Βλαχογοραντζή Δρόπολης<sup>630</sup>, που αποτελούν υπογεγραμμένο έργο του Ονούφριου Κυπρίου και του Αληβηζίου Φωκά του έτους 1622<sup>631</sup>, οδηγούμαστε στο συμπέρασμα ότι τόσο η τεχνοτροπία των τοιχογραφιών όσο και ο γραφικός χαρακτήρας των επιγραφών φέρουν μεγάλες ομοιότητες, ώστε να μπορούμε με σιγουριά να αποδώσουμε τις τοιχογραφίες στο νάρθηκα του ναού του Αγίου Νικολάου της Σαρακίνιστας στο ζωγράφο Ονούφριο Κύπριο. Ο Ονούφριος Κύπριος, λοιπόν, έχει εργαστεί στο μνημείο, εκτελώντας τις εικόνες του τέμπλου αλλά και τις τοιχογραφίες στον εξωτερικό τοίχο του ναού, πέντε χρόνια πριν αναλάβει το εργαστήριο των Λινοτοπιτών να ζωγραφίσει το σύνολο του ναού.

Στο υπέρθυρο της νότιας εισόδου του κυρίως ναού υπάρχει η ακόλουθη επιγραφή:



*Ἀνηγέρθη ἐκ βάθρων καὶ ἀνιστωρίθη ὁ θίος οὗτος κ(αι) πᾶνσεπτος ναὸς · του ἐν αγίεις /  
πατρὸς ημῶν · Νικολάου του θαυματουργοῦ · δὴα σηδρωμὴ κόπου τε καὶ ἐξόδου · /  
το τῆμηγοτάτῶν · ηερὶς κ(αι) γερωντες · Σαρακύνηστα · δῆα ψυχγκὶ σῶτηρία · ἀρχιερατέυ /  
οντος δὲ τοῦ θεοφληεστατου επισκόπου Δέρνοπόλεως κύρου Καλήστρου · /*

5 *ἠπὸ χειρὸς Μιχαήλ · ζωγράφου · μετὰ τοῦ ηου ατου Κωνσταυτίνου καὶ Νικολοῦ · χωρα Λινοτόπη·~  
ἐγρ(α)φα, ἐπι ἔτους /*

*,ζρλη: [...]*

<sup>629</sup> Στην εικόνα του Χριστού ο Ονούφριος Κύπριος αναφέρει ότι οι εικόνες αποτελούν δέηση του «δουλου τοῦ Θε(ε)οῦ Στασου · του Θεουμα · κ(αι) της σηβηας του Ζάφηρος/ [καὶ τ]ῶν τεκνων αουτοῦ». (Η επιγραφή των εικόνων είναι αδημοσίευτη).

<sup>630</sup> Οι τοιχογραφίες του ναού είναι αδημοσίευτες.

<sup>631</sup> Η επιγραφή του μνημείου δημοσιεύεται από τον Τ. Ροπα (ΡΟΡΑ 1998, σ. 229-230).

Από τη συγκεκριμένη επιγραφή<sup>632</sup> πληροφορούμαστε ότι ο ναός χτίστηκε και ιστορήθηκε με τη συνδρομή των ιερέων και των γερόντων<sup>633</sup> του χωριού Σαρακίνιστα για την σωτηρία της ψυχής τους. Δεν πρόκειται πιθανότατα για ακόμα ένα παράδειγμα συλλογικής χορηγίας ενός οικισμού<sup>634</sup>, αλλά για μια επίδειξη οικονομικής ισχύος των αρχόντων της πόλης, οι οποίοι φαίνεται να συσσωρεύουν πλούτο και να τον διοχετεύουν με τη μορφή της χορηγίας στην ευρύτερη περιοχή της επιρροής τους<sup>635</sup>. Οι οικονομικές δυνατότητες μάλιστα των αρχόντων του χωριού, φαίνεται να έρχονται σε πλήρη αντίθεση με το γενικότερο οικονομικό κλίμα στις αγροτικές περιοχές των νοτίων Βαλκανίων<sup>636</sup>, αλλά και με την οικτρή οικονομική κατάσταση της επισκοπής Δρυϊνουπόλεως και ειδικά του επισκόπου Καλλίστου, που αναφέρεται στην επιγραφή<sup>637</sup>. Είναι εύλογο λοιπόν να υποθέσουμε ότι η οικονομική επιφάνεια των αρχόντων της Σαρακίνιστας συνδέεται άμεσα με το καθεστώς της πατριαρχικής εξουσίας της μονής Σπηλαίου<sup>638</sup>.

Το έργο της ιστόρησης του ναού του Αγίου Νικολάου υπογράφεται από το ζωγράφο Μιχαήλ, το γιο του Κωνσταντίνο και το ζωγράφο Νικολό. Πρόκειται για το γνωστό μας ζωγράφο Μιχαήλ από το Λινοτόπι που για ακόμα μία φορά συνεργάζεται με το γιο του Κωνσταντίνο<sup>639</sup> αλλά και το ζωγράφο Νικολό, με τον οποίο είναι πολύ πιθανό να είχαν συνεργαστεί στην ιστόρηση του ναού του Αγίου Ζαχαρία στο Γράμμο [αρ. κατ. 53]<sup>640</sup>. Η

---

<sup>632</sup> Έχει δημοσιευτεί στο παρελθόν με ελάχιστες αλλαγές βλ. ΠΟΥΛΙΤΣΑΣ 1928, σ. 75-76. ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 34-35. ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 1994α, σ. 52-53. ΣΚΑΒΑΡΑ 2011, σ. 239.

<sup>633</sup> Η Α. Τούρτα προτείνει ο όρος «γέροντες» να ερμηνευθεί ως πρόκριτοι (ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 34, σημ. 79), άποψη την οποία συμμερίζονται ο Κ. Γιακουμής και η Μ. Σκαβάρα (ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 2000, σ. 257 και ΣΚΑΒΑΡΑ 2011, σ. 239).

<sup>634</sup> Βλ. αυτόθι, σ. 401-402.

<sup>635</sup> Οι ίδιοι χορηγοί μνημονεύονται στις κτητορικές επιγραφές στα καθολικά των μονών Σπηλαίου και Προφήτη Ηλία Στεγόπολης [βλ. αρ. κατ. 15 και 25] και ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 2000, σ. 257, σημ. 44.

<sup>636</sup> Πρβλ. την κτητορική επιγραφή του ναού του Αγίου Αθανασίου στο Rilevo, όπου σημειώνεται η δύσκολη οικονομική συγκυρία και η υποτίμηση του δουκάτου [αρ. κατ. 12].

<sup>637</sup> Αναφέρεται ότι ο επίσκοπος Δρυϊνουπόλεως Κάλλιστος λόγω του μεγάλου χρέους που συσσωρεύτηκε επί αρχιερατείας αναγκάστηκε να βάλει ως ενέχυρο το ωμοφόριο και τον αρχιερατικό του μανδύα, βλ. ΜΠΑΡΑΣ 1966, σ. 131. ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 2000, σ. 256. ΣΚΑΒΑΡΑ 2011, σ. 239, σημ. 2160.

<sup>638</sup> ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 2000, σ. 257. Σημειώνουμε επίσης ότι και οι «ευγενέστατοι άρχοντες» της Τρανοσίστας, γειτονικού χωριού της Σαρακίνιστας, εμφανίζονται ως χορηγοί ανακαίνισης και ιστόρησης ναού ήδη από το έτος 1617 βλ. ΡΟΡΑ 1998, σ. 227, αρ. 541. Ενδιαφέρον επίσης είναι το γεγονός ότι, όταν η εξουσία της Μονής Σπηλαίου καταργείται και τα εξαρτώμενα χωριά υπάγονται ξανά στην Μητρόπολη Δρυϊνουπόλεως, οι κάτοικοί τους αποστέλλουν επιστολές διαμαρτυρίας στο Οικουμενικό Πατριαρχείο τονίζοντας την μακράιωνη σχέση των χωριών με τη μονή Σπηλαίου και τη διαχρονική ισχύ του θεσμού της χορηγίας των κατοίκων προς τη μονή βλ. ΜΠΑΡΑΣ 1966, σ. 153-155.

<sup>639</sup> Η συνεργασία του τεκμηριώνεται επιγραφικά στο ναό του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι [αρ. κατ. 10], αλλά διαπιστώνεται και στο ναό του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα [αρ. κατ. 9].

<sup>640</sup> Στις προηγούμενες αναγνώσεις της επιγραφής υπάρχει μια σύγχυση σχετικά με το συγκεκριμένο όνομα που μεταγράφεται ως *Νικολου* (ΠΟΥΛΙΤΣΑΣ 1928, σ. 75 και ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 34), *Νικολ(ά)ου* (ΡΟΡΑ 1998, σ. 233 και ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 2000, σ. 256), *Νηκολού* (ΣΚΑΒΑΡΑ 2011, σ. 239). Προσεκτική παρατήρηση της επιγραφής δείχνει ότι το όνομα έχει γραφεί περιέργως με δύο συνεχόμενα “ι” και όχι με “η”, αλλά και ότι πρόθεση του γραφέα ήταν να γράψει Νικολού και όχι Νικολάου, αφού τονίζει τη λήγουσα. Εξάλλου στην ίδια

ταυτότητα του ζωγράφου Νικολού είναι τουλάχιστον προβληματική, γιατί το έργο του στο ναό του Αγίου Νικολάου, παρότι ξεκάθαρα διαφοροποιείται από αυτό των ζωγράφων Μιχαήλ και Κωνσταντίνου, δε μοιάζει με το έργο κανενός από τους άλλους τέσσερις γνωστούς λινοτοπίτες ζωγράφους με το όνομα Νικόλαος.

*λεπτομέρεια της επιγραφής :*



Η Α. Τούρτα έχει προτείνει την ταύτιση του Νικολού με τον αφανή στην κτητορική επιγραφή βοηθό του Μιχαήλ στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας [αρ. κατ. 9] ή ακόμα και με τον Νικόλαο (V) που εμφανίζεται ως μαθητής του Κωνσταντίνου στην επιγραφή του καθολικού της μονής Προφήτη Ηλία στη Στεγόπολη [αρ. κατ. 25]<sup>641</sup>. Θα πρέπει να απορρίψουμε τις δύο παραπάνω υποθέσεις, τη μεν πρώτη γιατί αποδείχθηκε ήδη ότι ο βοηθός του Μιχαήλ στη Βίτσα ήταν ο γιος του Κωνσταντίνου, τη δε δεύτερη γιατί ο Νικόλαος (V) που εμφανίζεται το 1653 ως μαθητής του Κωνσταντίνου δε θα μπορούσε να διατηρεί την ιδιότητα του μαθητή επί 23 έτη. Εξάλλου, η ζωγραφική του Νικολού στη Σαρακίνιστα δε φέρει καμία τεχνοτροπική σχέση με τη ζωγραφική στη Βίτσα ή τη Στεγόπολη, ούτε παραπέμπει γενικώς σε έργο μαθητή, αλλά σε δημιουργία ολοκληρωμένου ζωγράφου υψηλής ποιότητας. Θα πρέπει επίσης να απορρίψουμε την ταύτιση του Νικολού με τον Νικόλαο (I) των Παλατισίων [αρ. κατ. 1] λόγω της χρονικής απόστασης που χωρίζει τα δύο έργα, με το Νικόλαο (II) της μονής Μακρυαλέξη λόγω τεχνοτροπικών διαφορών, αλλά και με το Νικόλαο (IV) δημιουργό μιας μεγάλης σειράς μνημείων από το 1632-1671, ο οποίος ήδη από τα πρώτα του έργα εμφανίζει ένα προσωπικό ύφος, που δεν εντοπίζεται στο ναό της Σαρακίνιστας. Η μόνη ταύτιση του Νικολού της Σαρακίνιστας που ενδεχομένως θα μπορούσε να ευσταθεί, θα ήταν αυτή με το ζωγράφο Νικόλαο (III), που συνεργάζεται το έτος 1605/6 με το Μιχαήλ στο ναό της Κοίμησης στο Ζερβάτι [αρ. κατ. 5], το έργο του οποίου όμως καλύπτεται από εκτεταμένη επιζωγράφιση, εμποδίζοντας την εξαγωγή σαφών συμπερασμάτων. Αν ληφθεί υπόψη, πάντως, ότι το τεχνοτροπικό ύφος του συγκεκριμένου ζωγράφου του ναού του Αγίου Νικολάου Σαρακίνιστας εντοπίζεται και στο ναό του Αγίου Ζαχαρία στο Γράμμο [αρ. κατ. 53] είναι ασφαλέστερο να θεωρήσουμε ότι αποτελεί ξεχωριστό ζωγράφο με ιδιαίτερο στυλ

---

επιγραφή η λέξη “Νικολάου” που προσδιορίζει τον άγιο στον οποίο αφιερώνεται ο ναός, γράφεται με “ι” χωρίς να παραλείπεται το γράμμα “α” [βλ. λεπτ. της επιγραφής].

<sup>641</sup> ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 34-35, 42, 227. Την άποψη ότι ο Νικολός είναι ο μαθητής του Κωνσταντίνου που εμφανίζεται στη Στεγόπολη επαναλαμβάνει και η Μ. Σκαβάρα (ΣΚΑΒΑΡΑ 2004, σ. 458, ΣΚΑΒΑΡΑ 2011, σ. 239).

που λέγεται Νικολός και δεν ταυτίζεται με άλλους ζωγράφους από το Λινοτόπι που φέρουν το όνομα Νικόλαος.

Ο καταμερισμός των επιφανειών του ναού στους ζωγράφους έχει γίνει ως εξής: ο Μιχαήλ, που είναι ο επικεφαλής του συνεργείου και πιθανότατα ο μεγαλύτερος σε ηλικία<sup>642</sup> αναλαμβάνει την ιστόρηση του Ιερού και τις δύο χαμηλότερες ζώνες του ναού. Ο Κωνσταντίνος αναλαμβάνει τις αμέσως ανώτερες ζώνες και εργάζεται κυρίως στο δυτικό κομμάτι του ναού, ιστορώντας την προσφιλή του παράσταση των Αίνων, παραστάσεις θαυμάτων του Ιησού, καθώς και τον κύκλο του βίου του αγίου Νικολάου. Ο ζωγράφος Νικολός ζωγραφίζει τον τρούλο και τις καμάρες του σταυρού, ένα καίριο κομμάτι της ιστόρησης, δηλαδή, που δε θα ανέθετε το εργαστήριο σε ένα μαθητευόμενο ζωγράφο. Σε ορισμένες παραστάσεις φαίνεται να έχουν εργαστεί δύο ζωγράφοι, όπως λ.χ. στην απεικόνιση του έθρονου αγίου Νικολάου στο βόρειο τοίχο, όπου συνεργάζονται ο Μιχαήλ και ο Νικολός ή στις παραστάσεις του δυτικού τοίχου του ναού, όπου συνεργάζονται ο Μιχαήλ και ο Κωνσταντίνος. Η τεχνοτροπική πολυδιάσπαση της ζωγραφικής δεν είναι ιδιαίτερος αρμονική, καθώς ο κάθε ζωγράφος επιλέγει το δικό του χρωματολόγιο και διαφορετικές διαστάσεις για τις απεικονιζόμενες μορφές. Το δε εικονογραφικό πρόγραμμα είναι παντελώς αποδιοργανωμένο, με τους κύκλους του Ακαθίστου και του βίου του αγίου Νικολάου να παρεμβάλλονται ανάμεσα σε παραστάσεις Δωδεκαώρου και σκηνών από τη ζωή του Ιησού<sup>643</sup>.

Το ζωγραφικό στιλ του Μιχαήλ δεν παρουσιάζει διαφορές από τα προηγούμενα έργα του, καθώς επαναλαμβάνει το τυποποιημένο του ύφος, που έχει αποκρυσταλλωθεί ήδη από τα μέσα της δεύτερης δεκαετίας του 16<sup>ου</sup> αιώνα [εικ. 430-436]. Η ζωγραφική του Κωνσταντίνου είναι σαφώς πιο προσεγμένη, χωρίς να απομακρύνεται όμως αισθητά από τα διδάγματα του πατέρα του Μιχαήλ [εικ. 565-572]. Η ζωγραφική του Νικολού υπερέχει ξεκάθαρα από αυτή των Μιχαήλ και Κωνσταντίνου. Οι παραστάσεις του είναι σχεδιασμένες με ακρίβεια, οι χρωματικές μεταβάσεις ομαλές, τα περιγράμματα των μορφών σαφή, ενώ ιδιαίτερη έμφαση στη λεπτομέρεια δίνεται μόνο στα σημεία που κρίνεται απαραίτητο [εικ. 553-557]. Ο Νικολός δε φαίνεται να έχει μαθητεύσει δίπλα στο Μιχαήλ και τον Κωνσταντίνο, αλλά σε

---

<sup>642</sup> Ο Μιχαήλ πρέπει να είναι περίπου 50 ετών στο ναό του Αγίου Νικολάου στη Σαρακίνιστα, αν υποθέσουμε ότι έχει μόλις τελειώσει τη μαθητεία του, όταν εργάζεται στο καθολικό της Μονής Μακρυαλέξη [αρ. κατ. 3].

<sup>643</sup> Το εικονογραφικό πρόγραμμα αναλύεται από τη Μ. Σκαβάρα, η οποία παραθέτει και προοπτικό ανάπτυγμα των παραστάσεων του ναού (ΣΚΑΒΑΡΑ 2011, σ. 240-277, σχ. 4).

άλλους καλύτερους ζωγράφους του τέλους του 16ου ή των αρχών του 17<sup>ου</sup> αιώνα<sup>644</sup>. Το τεχνοτροπικό του ύφος μοιάζει περισσότερο με των ζωγράφων της Γράμμοστας και του Λινοτοπίου των μέσων του 17<sup>ου</sup> αιώνα, με τους οποίους φαίνεται να έχει κοινές καλλιτεχνικές καταβολές.

Οι δεσποτικές εικόνες από το τέμπλο του ναού<sup>645</sup> αποδίδονται όλες στον Ονούφριο Κύπριο, μια απόδοση η οποία φαίνεται να ισχύει για τις περισσότερες εικόνες του τέμπλου, ακόμα και για τις μικρότερες του θριγκού, ορισμένες από τις οποίες βρίσκονται έως και σήμερα στο ναό<sup>646</sup>. Διαφωνούμε, ωστόσο, με την απόδοση στον Ονούφριο Κύπριο α) της δεσποτικής εικόνας του Αγίου Ιωάννη, καθώς είναι μικρότερων διαστάσεων και παρουσιάζει διαφορές στην τεχνοτροπική πραγμάτευση και στη μορφή των γραμμάτων, υποδεικνύοντας μια μεταγενέστερη χρονολόγηση στα τέλη του 17<sup>ου</sup> αιώνα ή στις αρχές του 18ου και β) των βημοθύρων του τέμπλου<sup>647</sup>, καθώς όπως φαίνεται από το ζωγραφικό τους ύφος αποτελούν κατά πάσα πιθανότητα έργο του Μιχαήλ από το Λινοτόπι.

**Βιβλιογραφία:** ΠΟΥΛΙΤΣΑΣ 1928, σ. 75-76. ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 34-35. ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 1994α, σ. 52-53. ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 1994β, σ. 110-113. ΡΟΡΑ 1998, σ. 232-233. ΤΗΜΟΜΟ 1998, σ. 143-145. ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 2000, σ. 256-257. ΓΙΑΚΟΥΜΙΣ 2002, σ. 233-237. ΣΚΑΒΑΡΑ 2004, σ. 455-473, 478, 480. ΣΚΑΒΑΡΑ 2011, σ. 236-277.

**Εικόνες:** 337δ, 352β, 394β, 430-432, 433γ-435, 463β, 549β, 550β, 551β, 552β, 553-557, 565-572.

---

<sup>644</sup> Στο ίδιο συμπέρασμα καταλήγουμε και από τη μελέτη της ζωγραφικής στον Άγιο Ζαχαρία Γράμμου [αρ. κατ. 53].

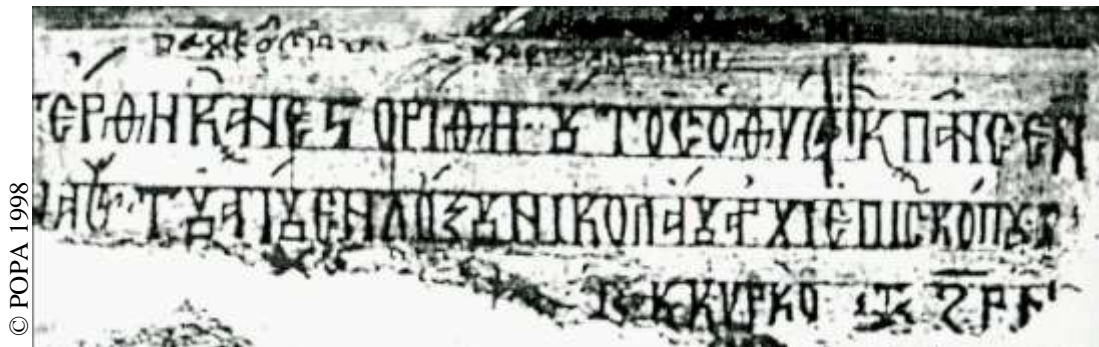
<sup>645</sup> TRÉSORS 1993, αρ. 23-26. ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ 2002, σ. 110, εικ. 7-8. ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ 2006, σ. 84. πρόκειται για τέσσερις εικόνες (Χριστός Παντοκράτορας, Παναγία Ελεούσα, Βάπτιση, Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος ως άγγελος Κυρίου).

<sup>646</sup> Οι δεσποτικές εικόνες του τέμπλου βρίσκονται σήμερα στο Εθνικό Ιστορικό Μουσείο των Τυράνων, αλλά φωτογραφίες με τις ίδιες εικόνες να βρίσκονται in situ στο τέμπλο του ναού υπάρχουν στις δημοσιεύσεις του Γ. Γιακουμή (ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 1994α, εικ. 266, και ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 1994β εικ. 252) και της Μ. Σκαβάρα (ΣΚΑΒΑΡΑ 2011, εικ. 205-206). Οι μικρότερες εικόνες του τέμπλου βρίσκονται ακόμα και σήμερα στο ναό και είναι μισοκατεστραμμένες.

<sup>647</sup> ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ 2007, σ. 379-379. Για φωτογραφία των βημοθύρων βλ. ΣΚΑΒΑΡΑ 2011, εικ. 207.

## 14) Ναός Αγίου Νικολάου, Μέλιανη (1631/32-1638/39)

Το χωριό της Μέλιανης βρίσκεται νοτίως της πόλης της Πρεμετής της νότιας Αλβανίας. Ο ναός του Αγίου Νικολάου είναι ξυλόστεγος μονόχωρος ναός με μεταγενέστερο νάρθηκα<sup>648</sup>. Η επιγραφή του μνημείου<sup>649</sup> έχει δημοσιευτεί από τον Τ. Ροπα και στη συνέχεια από τον Κ. Γιακουμή<sup>650</sup>:



+ δια χωρος Νικολαου εκ χωρας Λινοτοπι /  
[Ανη]γέρθη κ(αι) άνεστορίθη· ούτος ό θύος κ(αι) πάνσέπτ /  
τος ναός του αγίου ενδόξου Νικολάου αρχιεπισκόπου .... /  
..... τζος κ(αι) Κυρκό ετους ,ζρ...

Από τη συγκεκριμένη επιγραφή δε μπορούμε να εξαγάγουμε πολλές πληροφορίες με ασφάλεια. Φαίνεται ότι χορηγός της ανέγερσης και της ιστόρησης του μνημείου υπήρξε μεταξύ άλλων κάποιος Κύρκος<sup>651</sup>. Η ανάγνωση της χρονολογίας στην επιγραφή είναι προβληματική γιατί το σημείο όπου αναγραφόταν η χρονολογία έχει εκπέσει. Από τον Τ. Ροπα το έτος μεταγράφεται ως ,ζρμ (1631/32) και την ίδια χρονολογία επαναλαμβάνει και ο Κ. Γιακουμής στη συνέχεια<sup>652</sup>. Από τη φωτογραφία που διαθέτουμε θα μπορούσαμε ίσως να

<sup>648</sup> ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 2000, σ. 257-258.

<sup>649</sup> Η ζωγραφική του μνημείου είναι αδημοσίευτη και δεν είχα τη δυνατότητα να επισκεφθώ προσωπικά το ναό. Ο Σεβασμιότατος Μητροπολίτης Αργυροκάστρου κ. Δημήτριος με πληροφόρησε ότι ο ναός έχει μετατραπεί σε μουσουλμανικό τεκέ, ενώ ο ιερέας της περιοχής με ενημέρωσε ότι το μνημείο έχει καταρρεύσει. Ο Κ. Γιακουμής που δημοσίευσε την επιγραφή του μνημείου δεν κατέστη δυνατόν να με κατατοπίσει σχετικά με την ακριβή θέση του ναού.

<sup>650</sup> ΡΟΠΑ 1998, σ. 158, αρ. 305, όπου παρατίθεται και φωτογραφία της επιγραφής και ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 2000, σ. 257-258.

<sup>651</sup> Ο Κ. Γιακουμής επιχειρεί μία μάλλον παρακινδυνευμένη ταύτιση με τον δωρητή Κύρκο που αναφέρεται σε κατεστραμμένο πλέον μέρος της επιγραφής του 1671 στο νάρθηκα του καθολικού της μονής Προφήτη Ηλία στη Στεγόπολη [αρ. κατ. 32].

<sup>652</sup> ΡΟΠΑ 1998, σ. 158, αρ. 305 και ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 2000, σ. 257-258.



διαπιστώσουμε μέρος ενός ακόμα γράμματος μετά το γράμμα “μ”, πιθανώς “ζ”, οπότε η χρονολογία του μνημείου θα ήταν ,ζρμζ (=1638/39).

Το έργο υπογράφει ο ζωγράφος Νικόλαος από το Λινοτόπι, ο οποίος έχει ταυτιστεί λανθασμένα από τον Κ. Γιακουμή με το ζωγράφο Νικολό του Αγίου Νικολάου της Σαρακίνιστας<sup>653</sup>. Κρίνοντας μονάχα με βάση το γραφικό χαρακτήρα στην επιγραφή του ζωγράφου του Αγίου Νικολάου στη Μέλιανη, παρατηρούμε μεγάλη ομοιότητα με τον αντίστοιχο του Νικολάου (IV) από το Λινοτόπι, η υπογραφή του οποίου εμφανίζεται για πρώτη φορά στο ναό του Αγίου Νικολάου του άρχοντα Θωμάνου στην Καστοριά [αρ. κατ. 16]. Από τη σύγκριση των επιγραφών των δύο μνημείων διαπιστώνουμε ότι τα γράμματα είναι σχεδόν πανομοιότυπα, θα πρέπει λοιπόν, διατηρώντας μια σχετική επιφύλαξη μέχρι τη δημοσίευση της ζωγραφικής του μνημείου από τον Κ. Γιακουμή, να εντάξουμε το ναό του Αγίου Νικολάου της Μέλιανης στη χορεία των μνημείων που ιστορεί ο ζωγράφος Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι, ως ένα από τα πρώιμα δείγματα γραφής του μέσα στην τέταρτη δεκαετία του 17<sup>ου</sup> αιώνα.

**Βιβλιογραφία:** ΡΟΡΑ 1998, σ. 158, αρ. 305. ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 2000, σ. 257-258. ΓΙΑΚΟΥΜΙΣ 2002, σ. 237.

## 15) Καθολικό μονής Σπηλαίου, Σαρακίνιστα, κυρίως ναός (1634)

---

Η μονή Σπηλαίου βρίσκεται ανάμεσα στα χωριά Τρανοσίστα και Σαρακίνιστα, σε δυσπρόσιτη θέση στις παρυφές του όρους Λύγκος, στην περιοχή Λιούντζη της νότιας Αλβανίας. Η μονή είναι έδρα πατριαρχικής εξουσίας και το ιδιαίτερο αυτό καθεστώς επηρεάζει άμεσα την τύχη των γύρω χωριών, που φαίνεται να εξαρτώνται άμεσα από τη μονή<sup>654</sup>.

Το καθολικό του Γενεσίου της Θεοτόκου της μονής Σπηλαίου είναι ένας τετρακίονιος σταυροειδής εγγεγραμμένος ναός με τρούλο και σύγχρονο νάρθηκα. Τον ίδιο ακριβώς τύπο ακολουθεί και ο ναός του Αγίου Νικολάου στη γειτονική Σαρακίνιστα, αν και οι δύο ναοί δεν

---

<sup>653</sup> ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 2000, σ. 258 και ΓΙΑΚΟΥΜΙΣ 2002, σ. 237. Ο γραφικός χαρακτήρας της επιγραφής στη Μέλιανη δεν ταυτίζεται με τον ιδιαίτερο γραφικό χαρακτήρα του Νικολού, αλλά και κανενός από τους άλλους ζωγράφους της Σαρακίνιστας.

<sup>654</sup> ΜΠΑΡΑΣ 1966, σ. 153-155. ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 2001, σ. 344, σημ. 3. ΓΙΑΚΟΥΜΙΣ 2002 σ. 82-83.

επιτελούν τις ίδιες λειτουργικές ανάγκες<sup>655</sup>. Η ομοιότητα της αρχιτεκτονικής των δύο μνημείων υποδεικνύει την κοινή τους χρονολόγηση στις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα<sup>656</sup>.

Ο κυρίως ναός του καθολικού έχει ιστορηθεί το έτος 1634 και φέρει την ακόλουθη επιγραφή στο υπέρθυρο της εισόδου στην εσωτερική παρειά του δυτικού τοίχου:



+ *Ανηγέρθη κ(αι) ανεστορήθη ὦ θιος κ(αι) πάνσεπτος ναός · της ηπεραγής Δέσπινής υμ /  
όν Θεοτόκου · κ(αι) ἀπαρθένου Μαρίας · κ(αι) ἀρχιερατέβόντων ὑπο τοῦ θεόφληεστάτου επισκόπου κυρίου /  
Καλλίστου · ὁ κ(αι) διὰ σὺδρόμης κόπου τε κ(αι) ἐξόδου · τον οσιοτάων εν ηνερῶμονάχης · /  
Κῶνσταντήνου · κ(αι) Υασόφου κ(αι) τὸν τημηοτάτον κ(αι) ἐυγενεστάτον ἀρχόντων Σαρακύνηστα ·  
ετεληῶ /*

5 *θῆ ἐν μηνί Αυγούστο - γ - ηπο χιρῶς Μιχαήλ:~*

*επι ετους ζ ρ μ β:~*

Η επιγραφή έχει δημοσιευτεί στο παρελθόν χωρίς μεγάλες διαφορές από την παρούσα μεταγραφή<sup>657</sup>. Αναφέρεται, όπως και στην επιγραφή του γειτονικού ναού του Αγίου Νικολάου στη Σαρακίνιστα, το όνομα του επισκόπου Καλλίστου και η συνδρομή των «τιμιοτάτων και ευγενεστάτων αρχόντων της Σαρακίνιστας», οι οποίοι πιθανότατα είναι τα ίδια πρόσωπα που αναφέρονται ως «γέροντες» στην επιγραφή του ναού του Αγίου Νικολάου. Στην παρούσα επιγραφή έχουμε μνεία και δύο ακόμα δωρητών, του Κωνσταντίνου και του Υασόφου (πιθανότατα Ιωάσαφ). Ως ημερομηνία ολοκλήρωσης των εργασιών ιστόρησης αναφέρεται η 3<sup>η</sup> Αυγούστου του έτους 1634 και ως μόνος ζωγράφος του ναού ο Μιχαήλ.

<sup>655</sup> Ο συγκεκριμένος τύπος ναού συναντάται με ιδιαίτερη συχνότητα στη νότια Αλβανία από τα τέλη του 16<sup>ου</sup> έως και τις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα, βλ. σχετικό κατάλογο μνημείων στα THOMO 1998, σ. 39 και GIAKOUMIS 2002, σ. 156.

<sup>656</sup> ΣΚΑΒΑΡΑ 2011, σ. 280. GIAKOUMIS 2002, σ. 157. Ως terminus ante quem λαμβάνουμε την επιγραφή “έτους ζρολα απριλίου λ” (=1623) σε εικόνα του Προδρόμου στο τέμπλο του καθολικού, που αναφέρεται από τον Π. Πουλίτσα (ΠΟΥΛΙΤΣΑΣ 1928, σ. 77).

<sup>657</sup> ΠΟΥΛΙΤΣΑΣ 1998, σ. 76. ΡΟΡΑ 1998, σ. 234, αρ. 559. GIAKOUMIS 2000, σ. 258-261. ΣΚΑΒΑΡΑ 2011, σ. 281.

Από το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού<sup>658</sup>, τις επιγραφές των παραστάσεων και το τεχνοτροπικό ύφος της ζωγραφικής γίνεται εύκολα αντιληπτό ότι έχουμε να κάνουμε με ακόμα ένα έργο του Μιχαήλ από το Λινοτόπι. Η επιγραφή του ναού είναι γραμμένη από το γιο του Κωνσταντίνο, όπως φαίνεται από τον ξεχωριστό τρόπο γραφής του, που συναντάμε και στα υπόλοιπα μνημεία που υπογράφει [αρ. κατ. 21, 22, 25]. Δε γίνεται παρ' όλα αυτά μνεία της συνεργασίας του Μιχαήλ και του γιου του Κωνσταντίνου, προφανώς από σεβασμό του Κωνσταντίνου προς τον πατέρα του και το γηραιότερο ζωγράφο του εργαστηρίου. Ανώνυμος μένει και ο τρίτος ζωγράφος του ναού, τον οποίο αναγνωρίζουμε από τον ιδιαίτερο γραφικό του χαρακτήρα στις επιγραφές των παραστάσεων που ζωγραφίζει και το χαρακτηριστικό τεχνοτροπικό του ύφος. Ο ζωγράφος Νικολός, που είχε συνεργαστεί με τον Μιχαήλ και τον Κωνσταντίνο στο ναό του Αγίου Νικολάου της Σαρακίνιστας, δεν εμφανίζεται στη ζωγραφική της Μονής Σπηλαίου. Ο Μιχαήλ, αντίθετα, επιλέγει για τη συγκεκριμένη ιστόρηση τον παλιό του συνεργάτη Θεολόγη, με τον οποίο είχε συνεργαστεί στο ναό της Κοίμησης στον Ελαφότοπο, στο ναό του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι και στο καθολικό της Μονής Μεταμόρφωσης στην Τσιάτιστα [αρ. κατ. 6, 10 και 11]. Η συμβολή του Μιχαήλ είναι ποσοτικά η μικρότερη μέσα στο καθολικό του ναού, καθώς οι παραστάσεις που ζωγραφίζουν ο Κωνσταντίνος και ο Θεολόγης είναι αριθμητικά περισσότερες και σε δυσκολότερες επιφάνειες, το εργαστήριο όμως τιμά το Μιχαήλ, βάζοντας μόνο το δικό του όνομα στην κτητορική επιγραφή.

Ο γηραιός πλέον Μιχαήλ, περιορίζεται σε λίγες επιφάνειες στο Ιερό και στις χαμηλότερες ζώνες των ολόσωμων αγίων, ενώ πρέπει να βοηθάει το γιο του Κωνσταντίνο στις παραστάσεις του τρούλου και το Θεολόγη σε ορισμένες παραστάσεις του Ακαθίστου. Ο Μιχαήλ χρησιμοποιεί το ήδη διαμορφωμένο ζωγραφικό στυλ του χωρίς διαφοροποιήσεις, ενώ εικονογραφικά δεν προβαίνει σε καινοτομίες [εικ. 442-446].

Το μεγαλύτερο μέρος του ναού έχει ζωγραφιστεί από τον Κωνσταντίνο, ο οποίος οργανώνει το εικονογραφικό πρόγραμμα ορθότερα απ' ότι ο πατέρας του σε προηγούμενα μνημεία [εικ. 573-579]. Η ζωγραφική του είναι τεχνοτροπικά ιδιαίτερη, άλλες φορές με εμμονή στην απόδοση της λεπτομέρειας και άλλες με μια τάση υπεραπλούστευσης, ενώ εικονογραφικά ακολουθεί σχεδόν χωρίς παρεκκλίσεις τα πρότυπα του πατέρα του Μιχαήλ.

---

<sup>658</sup> Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού έχει περιγραφεί συνοπτικά από τον Κ. Γιακουμή (GIAKOUMIS 2002, σ. 237-249) και εξαντλητικά από τη Μ. Σκαβάρα, η οποία παραθέτει και προοπτικό ανάπτυγμα των παραστάσεων του κυρίως ναού (ΣΚΑΒΑΡΑ 2011, σ. 284-328, 432-493, σχ. 5). Κανένας από τους δύο δεν κάνει λόγο για τη συνεργασία του Μιχαήλ με τον Κωνσταντίνο και το Θεολόγη, γεγονός που τους οδηγεί σε παρανοήσεις, καθώς αποδίδουν και οι δύο όλες τις παραστάσεις στο Μιχαήλ και αιτιολογούν τις διαφορές με τα προηγούμενα έργα του ως αποτέλεσμα της ωρίμανσης του καλλιτεχνικού ύφους του ζωγράφου.

Ο ζωγράφος Θεολόγης αναλαμβάνει για ακόμα μια φορά να ιστορήσει μέρος του κύκλου του Ακαθίστου, ενώ το χέρι του εντοπίζεται σε παραπληρωματικές σκηνές στο Ιερό και στους αγίους του δυτικού τοίχου<sup>659</sup> [εικ. 502-506]. Το ύφος του δείχνει ότι δεν έχει αυτονομηθεί πλήρως ως καλλιτεχνική προσωπικότητα και ότι όσο βρίσκεται ενταγμένος στο εργαστήριο του Μιχαήλ ζωγραφίζει στη σκιά του.

Η ζωγραφική στον κυρίως ναό του καθολικού της Μονής Σπηλαίου είναι ένα δείγμα της ανάληψης των ηνίων του εργαστηρίου του Μιχαήλ από το γιο του Κωνσταντίνο. Ο Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι χωρίς να λαμβάνει ιδιαίτερες τεχνοτροπικές ή εικονογραφικές ελευθερίες, καταφέρνει σε αυτό το μνημείο να διαμορφώσει το προσωπικό τεχνοτροπικό του ύφος, που θα επαναλάβει δίχως σημαντικές διαφοροποιήσεις σε μια σειρά έργων έως την έκτη δεκαετία του 17<sup>ου</sup> αιώνα.

Στον ίδιο ζωγράφο Κωνσταντίνο πρέπει να αποδώσουμε και τις οκτώ μικρές εικόνες με ολόσωμες μορφές προφητών στη χαμηλότερη ζώνη του θριγκού του τέμπλου<sup>660</sup>, το μοναδικό δηλαδή δείγμα του τέμπλου που σώζεται ακόμη *in situ*<sup>661</sup> [εικ. 580-581α]. Στην απόδοση αυτή οδηγούμαστε έπειτα από σύγκριση των απεικονιζόμενων προσώπων με άλλα έργα του Κωνσταντίνου, αλλά και λόγω του γραφικού χαρακτήρα του ζωγράφου που αναγνωρίζουμε στα ειλητάρια των μορφών<sup>662</sup>. Η κατασκευή του συγκεκριμένου τμήματος του τέμπλου πρέπει να θεωρηθεί σύγχρονη με την ιστόρηση του ναού, παρόλο που ο Π. Πουλίτσας αναφέρει την ύπαρξη εικόνας στο τέμπλο με επιγραφή του έτους 1623<sup>663</sup>.

**Βιβλιογραφία:** ΠΟΥΛΙΤΣΑΣ 1998, σ. 76-78. ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 1994α, σ. 92-95. ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 1994β, σ. 108-109. ΡΟΡΑ 1998, σ. 234, αρ. 559. THOMO 1998, σ. 145-147. ΚΑΜΑΡΟΥΛΙΑΣ 1996, τ. Β'. σ. 479-483. ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 2000, σ. 258-261. ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ

---

<sup>659</sup> Τις ίδιες περίπου επιφάνειες είχε αναλάβει να διακοσμήσει ο Θεολόγης και στο καθολικό της μονής Τσιάτιστας, δείγμα μιας εκ των προτέρων συμφωνίας των τμημάτων που θα ζωγράφιζε ο κάθε τεχνίτης, αλλά και της εξειδίκευσης του κάθε ζωγράφου σε συγκεκριμένες παραστάσεις. Ο Θεολόγης π.χ. φαίνεται να έχει εξειδίκευση στον κύκλο του Ακαθίστου, τον οποίο ζωγραφίζει σε όλα σχεδόν τα μνημεία στα οποία εμφανίζεται, γεγονός που έχει να κάνει πιθανότατα με τα ανθίβολα που διαθέτει ο κάθε ζωγράφος.

<sup>660</sup> Τα συγκεκριμένα εικονίδια έχουν αποτελέσει ξεχωριστή μελέτη του Κ. Γιακουμή, ο οποίος καταλήγει στο συμπέρασμα ότι πρέπει να αποδοθούν στο ζωγράφο Μιχαήλ και όχι στο ζωγράφο Κωνσταντίνο, θεωρώντας ότι το καθολικό της μονής Σπηλαίου είναι αποκλειστικό δημιούργημα του Μιχαήλ (ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 2001, σ. 360).

<sup>661</sup> Στο νάρθηκα βρίσκεται τμήμα του σταυρού του τέμπλου, το οποίο φέρει μεγάλες φθορές. Παρουσιάζει αρκετές ομοιότητες με σταυρό τέμπλου από το ναό Κοίμησης στο Δελβινάκι [εικ. 586-587], που έχει αποδοθεί στο ζωγράφο Κωνσταντίνο από το Λινοτόπι (ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 322, σημ. 1897).

<sup>662</sup> Το μικρό μέγεθος των γραμμάτων διαφοροποιεί κάπως τη γραφή του Κωνσταντίνου, αναγνωρίζουμε όμως τα χαρακτηριστικά γράμματα, Α, Δ, Ρ, Υ και Ω.

<sup>663</sup> ΠΟΥΛΙΤΣΑΣ 1928, σ. 77.

2001, σ. 343-385. ΓΙΑΚΟΥΜΙΣ 2002, σ. 81-84, 151-157, 237-249, 339-344, 350-352. ΣΚΑΒΑΡΑ 2004, σ. 455-473, 481, 487, 484, 490-491. ΣΚΑΒΑΡΑ 2011, σ. 278-328.

Εικόνες: 426γ, 442-446, 479β, 506-509, 573-581α, 590α, 636α.

## 16) Ναός Αγίου Νικολάου του άρχοντα Θωμάνου, Καστοριά (1639)

---

Ο ναός του Αγίου Νικολάου βρίσκεται στη συνοικία της Ελεούσας στην πόλη της Καστοριάς. Μετά το βομβαρδισμό του μνημείου κατά το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο το αρχικό μονόχωρο σχήμα του ναού τροποποιήθηκε σημαντικά με την προσθήκη τρούλου στο κέντρο του ναού και την προσάρτηση ενός επιπλέον κλίτους στη βόρεια πλευρά<sup>664</sup>.

Από την ιστόρηση του ναού σώζεται ένα μικρό τμήμα στο δυτικό και βόρειο τοίχο του αρχικού κτίσματος, μία μόνο παράσταση του διακόνου αγίου Ρωμανού σε κόγχη στο χώρο της πρόθεσης, αλλά και μέρος μια μεγάλης παράστασης Δέησης στην εξωτερική παρειά του βόρειου τοίχου του ναού. Η κτητορική επιγραφή του μνημείου βρίσκεται στο υπέρθυρο της εισόδου του δυτικού τοίχου του ναού και παραδόξως έχει διατηρηθεί σε άριστη κατάσταση. Η επιγραφή έχει δημοσιευθεί επανειλημμένα στο παρελθόν<sup>665</sup> με ελάχιστες αλλαγές από τη δική μας ανάγνωση:



+Ανεστορίθη · ο θείος κ(αι) πάνσεπτός ναός · τοῦ αγίου ἐνδόξου · Νικολάου αρχιέπισκόπου · Μήρων τ(ης)  
Δικύ(ας) /

τοῦ θαυμάτουργου · δια σινδραμῆς κόπου τε κ(αι) ἐξόδου του · τιμηοτάτου ἀρχοντου κυρ Θωμάνου  
αρχιερατέβωντ[ος] του πανιε /

<sup>664</sup> ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ 1953, σ. 18. ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 35. ΠΑΪΣΙΔΟΥ 2002α, σ. 33.

<sup>665</sup> ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 35-36 και ΠΑΪΣΙΔΟΥ 2002α, σ. 47-48, όπου παρατίθεται και η προγενέστερη βιβλιογραφία.

ρωτάτου μητρο[πολίτου]· τ(ῆς) ἀγιοτάτ(ης) Μητροπόλεος κ(αί) πρωτόθρωνος Καστωρί(ας) κυρίου Χαριτῶν  
ἐκ πόλεος· Θύβ(ας)· τ(ῆς) Βιοτί(ας) κ(αί) σηνδρομι τ(ης) /

κυρ Σίνου Πουρίλα ἐπι ἔτου ζ̄ρμζ̄· ἀχλ̄· ἰνδικτίωνος ζ̄ χεῖρ δε ηπάρχη· Νικολάου /

5

ἐκ χόρ(ας) Λινοτόπι

Ἡ Μ. Παϊσίδου ἔχει σχολιάσει επαρκῶς τα εξωτερικά στοιχεία της επιγραφῆς<sup>666</sup>, επισημαίνουμε απλῶς και το μεγάλο μήκος της επιγραφῆς, που αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα των επιγραφῶν του Νικολάου (IV) ἀπὸ το Λινοτόπι<sup>667</sup>. Ὁ Σίνος Πουρίλας<sup>668</sup> αναφέρεται ὡς «συνδρομητής» μόλις στον τελευταῖο στίχο της επιγραφῆς και ὄχι μαζί με τον ἄρχοντα Θωμάνο, κάτι που αντανακλά το διαφορετικό μέγεθος της χορηγίας τους ἢ ἀκόμα και τη διαφορετικὴ κοινωνικὴ τους θέση. Το ἔργο χρονολογεῖται το 1639<sup>669</sup> και εἶναι το πρῶτο που μπορούμε με ἀσφάλεια να ἀποδώσουμε στο σημαντικὸ ζωγράφο Νικόλαο (IV) ἀπὸ το Λινοτόπι<sup>670</sup>. Ὁ Νικόλαος που υπογράφει το ἔργο στην κάτω δεξιὸ μέρος της επιγραφῆς και δηλώνει την καταγωγὴ του ὡς «ἐκ χόρ(ας) Λινοτόπι», χρησιμοποιώντας το ἴδιο λεκτικὸ σχῆμα με το ὁποῖο θα δηλώνει την καταγωγὴ του σε ὅλα τα ἔργα που θα υπογράφει.

Ἐξαιρετικὸ ενδιαφέρον παρουσιάζουν δύο σύγχρονες ενθυμήσεις που αναγράφονται με πεζὰ γράμματα στον κενὸ χώρο της κτητορικῆς επιγραφῆς, κάνοντας λόγο για το ταξίδι ἐνὸς Νικολάου και της οικογένειάς του στην Κωνσταντινούπολη στις 15 Ιουνίου του ἔτους 1664<sup>671</sup>:



θοντα επυγαεγα εγω ω νηκολαος ιστη /

πολη με την κυρα μου ετη αχξδ̄ μην ιουνου ιε κ(αί) υ μοιτυρ μαληνα

<sup>666</sup> ΠΑΪΣΙΔΟΥ 2002α, σ. 48.

<sup>667</sup> Οι επιγραφές του Νικολάου εἶναι συνήθως λίγων στίχων και προσαρμόζονται σε διάχωρα με ἐξαιρετικὰ μεγάλη τη διάσταση του μήκους, βλ. επιγραφές στα μνημεῖα με αρ. κατ. 19, 24, 26, 57, 64.

<sup>668</sup> Ὁ κυρ Σίνος Πουρίλας αναφέρεται ὡς χορηγὸς και ἄλλου ναοῦ στην πόλη της Καστοριάς (ΠΑΪΣΙΔΟΥ 2002α, σ. 48 και σημ. 148).

<sup>669</sup> Ὁ ζωγράφος Νικόλαος στην ἀπὸ Χριστοῦ χρονολογία ἀναφέρει το ἔτος 1630, προφανῶς ἐκ παραδρομῆς, καθὼς ἡ 7<sup>η</sup> ἰνδικτίωνα συμπίπτει με το ἔτος ἀπὸ κτίσεως κόσμου ζ̄ρμζ̄ (= 1639), που ἔχει σημειώσει, και ὄχι το ἀχλ̄ (= 1630), βλ. σχετ. ΤΟΥΡΤΑ 1991, 36 και ΠΑΪΣΙΔΟΥ 2002α, σ. 48.

<sup>670</sup> Ἐχουμε ἀποδώσει ἤδη με μεγάλη ἐπιφύλαξη στο Νικόλαο την ἱστορία του ναοῦ του Ἁγίου Νικολάου στη Μέλιανη [αρ. κατ. 14], ὁ ὁποῖος χρονολογεῖται ἀνάμεσα στα ἔτη 1631-1639 και τη συμμετοχὴ του στην ἱστορία του καθολικοῦ στο Μεγαλόβρυσο της Ἀγιάς (1638/39) [αρ. κατ. 57].

<sup>671</sup> Ἐχει δημοσιευθεῖ στα: ΤΣΑΜΙΣΗΣ 1949, σ. 133. ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ 1977, No. 232. ΜΑΚΡΗΣ 1977, σ. 23. ΓΚΟΛΟΜΠΙΑΣ 1986, σ. 340. ΠΑΪΣΙΔΟΥ 2002α, 48-49.



όντα επύγα εγο /

νηκολαος κ(αι) του μα /

κρη οντα επηγαμε ηστην κωσταντηνούπολην: [μονοκονδυλιά] ετυ ,αχξδ

μηνί ιουνίου ιε

5 υνδι(κτιων)α δ [μονοκονδυλια] ιερομονάχου

Η Μ. Παϊσίδου είναι η πρώτη που ταυτίζει το Νικόλαο της ενθύμησης με τον αγιογράφο Νικόλαο (IV) από το Λινοτόπι<sup>672</sup>, μια σύνδεση η οποία είναι πολύ ελκυστική, καθώς ο Νικόλαος δηλώνει δυο φορές στην ενθύμηση emphatically «εγώ ο Νικόλαος», σα να θέλει να καταδείξει τη σχέση του με το όνομα του ζωγράφου του ναού. Ανακύπτουν όμως διάφορα ερωτηματικά πρακτικής φύσεως, όπως λ.χ. γιατί ο Νικόλαος επιστρέφει σε ένα ναό της πόλης της Καστοριάς για να σημειώσει το ταξίδι του και όχι στο χώρο καταγωγής του, ή το κατά πόσο θα επιτρεπόταν σε ένα ζωγράφο να σημειώσει τόσο εμφανώς ένα γεγονός από την προσωπική του ζωή στην κτητορική επιγραφή ενός ναού. Εάν υποθέσουμε επίσης, ότι ο ναός του Αγίου Νικολάου αποτελεί ένα από τα πρώτα έργα του Νικολάου (IV), θα πρέπει το 1664 ο ζωγράφος να διανύει την πέμπτη δεκαετία της ζωής του, γεγονός που σημαίνει ότι η μητέρα του Μαλήνα, που κάνει μαζί του το ταξίδι στην Κωνσταντινούπολη, θα βρίσκεται σε ηλικία μάλλον αποθαρρυντική για τόσο μακρινά και επικίνδυνα ταξίδια με τα μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Προβληματική είναι ακόμη η ταυτοποίηση του «Μακρή» που φαίνεται να συνόδεψε το Νικόλαο στο ταξίδι αλλά και η αναγραφή της λέξης ιερομονάχου στο τέλος της ενθύμησης. Σε κάθε περίπτωση, ο Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι εργάζεται τουλάχιστον έως το έτος 1671 [αρ. κατ. 70] και είναι ο μόνος ζωγράφος από το Λινοτόπι που κάνει τόσο μακρινά ταξίδια. Ίσως μάλιστα μέρος αυτού του ταξιδιού αποτελεί η επίσκεψή του στο Αρμπανάσι της Βουλγαρίας, όπου το 1667 ιστορείται ο ναός του Αγίου Αθανασίου, ένα έργο με σαφή επιρροή από την τέχνη του λινοτοπίτη Νικολάου [αρ. κατ. 69].

<sup>672</sup> ΠΑΪΣΙΔΟΥ 2002α, σ. 49, 293.

Στο σωζόμενο τμήμα των τοιχογραφιών στο ναό του Αγίου Νικολάου στην Καστοριά<sup>673</sup> το ύφος της ζωγραφικής είναι ενιαίο και οι επιγραφές των παραστάσεων γραμμένες από το ίδιο χέρι. Από όσο μπορούμε να διαπιστώσουμε συνεπώς, ο Νικόλαος κινείται χωρίς βοηθούς στην αρχή της καριέρας του, προσπαθώντας να αποδείξει την καλλιτεχνική του αξία στην τοπική ελίτ της πόλης της Καστοριάς. Το καλλιτεχνικό του στυλ είναι αρκετά ώριμο για ένα νέο ζωγράφο, όπως προδίδει η ορθή τοποθέτηση των παραστάσεων, ο άνετος χειρισμός των εικονογραφικών θεμάτων και η εξαιρετική προσοχή στην απόδοση της λεπτομέρειας<sup>674</sup>. Οι καταβολές της τέχνης του Νικολάου δεν βρίσκονται στους λινοτοπίτες και γραμμοστιανούς ζωγράφους των αρχών του 17<sup>ου</sup> αιώνα, αλλά περισσότερο προσεγγίζουν την τέχνη του Νικολάου των Παλατιτσίων, καθώς και τα καλλιτεχνικά ρεύματα του 16<sup>ου</sup> αιώνα στην Καστοριά<sup>675</sup>.

**Βιβλιογραφία:** ΤΣΑΜΙΣΗΣ 1949, σ. 128-133. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ 1953, σ. 18. ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 35-36, 196-199, 219-220, 227. ΠΑΪΣΙΔΟΥ 2002α, σ. 33, 47-49, 280-282.

**Εικόνες:** 680α, 681α, 685-688, 689β, 690β, 693β.

## 17) Καθολικό μονής Κοίμησης της Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών, τοιχογραφίες στο Ιερό Βήμα (1641)

---

Η θέση του Σπηλαιού Γρεβενών κατοικείται από τους αρχαίους χρόνους όπως μαρτυρούν τα αρχαιολογικά κατάλοιπα της περιοχής<sup>676</sup>. Ο σύγχρονος οικισμός, όμως, δεν εμφανίζεται στις πηγές του 17<sup>ου</sup> αιώνα και, όπως υποδεικνύει η θέση του, φαίνεται να προέκυψε σε συνάρτηση με την παρακείμενη μονή Κοιμήσεως Θεοτόκου και όχι ως μετεξέλιξη του αρχαίου οικισμού «Πήλεον», όπως είχε υποστηριχθεί στο παρελθόν<sup>677</sup>.

---

<sup>673</sup> Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού εξετάζεται ενδελεχώς από την Μ. Παϊσίδου, η οποία παραθέτει και σχέδια των σωζόμενων παραστάσεων (ΠΑΪΣΙΔΟΥ 2002α, σχ. 17).

<sup>674</sup> ΠΑΪΣΙΔΟΥ 2002α, σ. 280-282.

<sup>675</sup> ΤΟΥΡΤΑ 2002, σ. 197, 220.

<sup>676</sup> ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ 1997, σ. 2, όπου παρατίθεται και η σχετική βιβλιογραφία και Α. Τσιλιπάκου, “Τοπογραφία και τέχνη κατά την παλαιοχριστιανική περίοδο”, στο *Κοζάνη και Γρεβενά, ο χώρος και οι άνθρωποι* (επιμ. Ν. Καλογερόπουλος) Θεσσαλονίκη 2004, σ. 296.

<sup>677</sup> Από το Ν. Κοτζιάς (ΚΟΤΖΙΑΣ 1951, σ. 16-18) έχει συνδεθεί ο οικισμός του Σπηλαιού χωρίς επαρκή αιτιολόγηση με την τον οικισμό που αναφέρεται από τον Προκόπιο ως Πήλαιον (βλ. σχετ. ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ 1997, σ. 3-4). Η μονή αναφέρεται ήδη στις πηγές του 17<sup>ου</sup> αιώνα ως *μονή Σπηλαιού* (GELZER 1980, σ 46, 196) και όχι ως *μονή Πυλέου* ή *Πηλαιού*, όπως υποστηρίζει ο Κοτζιάς. Η Α. Τσιλιπάκου υποστηρίζει ότι η κατοίκηση



Η μονή της Κοίμησης της Θεοτόκου βρίσκεται στη βορειοανατολική γωνία του σύγχρονου οικισμού και από τα κτίσματά της σώζεται μόνο το καθολικό και το ισόγειο της βόρειας πτέρυγας της μονής, που έχει ανακατασκευαστεί. Η μονή είναι σταυροπηγιακή, όπως τεκμηριώνεται από τη ανάγλυφη επιγραφή που είναι ενσωματωμένη στη νότια εξωτερική πλευρά του ναού<sup>678</sup>. Αξίζει να σχολιάσουμε την επιγραφή αυτή αφενός γιατί εντοπίζουμε πολλές διαφορές από τις προηγούμενες αναγνώσεις της<sup>679</sup>, αφετέρου επειδή προκύπτουν ενδιαφέροντα συμπεράσματα για την ιστορία της μονής:



*Σταυ[ροπή] /*

*[γι]ον πατριαρχικον α[για] /*

*ασθεν επ' ονόματι της πανυπε /*

*ραγνου δεσπηνης ημων Θεοτοκου κ(αι) αυπαρθενου /*

5 *Μαρνας εν τη θεοσοστο πολισιαερχου επαρχία Γρεβενω(ν) /*

*εν τω ιδι θεληματι του μακαριοτάτου αρχιεπισκοπου Κλιμεντος /*

*·Α· Ιουστηνιανες Αχρηδων κ(αι) εκ θεληματως του κατα τωπου αρχηε /*

---

του οικισμού είναι συνεχόμενη από τη νεολιθική περίοδο έως τις μέρες μας, χωρίς να προσφέρει αποδείξεις για την περίοδο από τα πρωτοβυζαντινά χρόνια έως τις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα (ΤΣΙΛΙΠΑΚΟΥ 2008β, σ. 12).

<sup>678</sup> Η επιγραφή έχει σήμερα αφαιρεθεί από την 11<sup>η</sup> Ε.Β.Α. και στη θέση της υπάρχει πανομοιότυπο αντίγραφο (ΤΣΙΛΙΠΑΚΟΥ 2004α, σ. 114), από το οποίο προβαίνουμε στην ανάγνωση της επιγραφής.

<sup>679</sup> ΚΟΤΖΙΑΣ 1951, σ. 19. ΕΝΙΣΛΕΙΔΗΣ 1951, σ. 76. ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ 1997, σ. 4. ΤΣΙΛΙΠΑΚΟΥ 2004α, σ. 114.

ρατευοντως κ(υρί)ου Γαβρηηλ εκ χωρηον Μηληά Μετζόβου βασιλεας Σουλταν Μουρατηιου [...] /

+ εν ετη ·ζρομα· + [α]π[ό] Χριστου· α·  $\overline{\chi \cdot \lambda \cdot \gamma}$ · (ι)ν(δικτιώνα)·  $\bar{a}$ · Κτητωρι /

10 + Δημητρηου ηρεος Παχωμηου ιερομον(ά)χου Σάβας ιερομοναχου Γαλακτηου ιερομ(ο)ναχ[ου]

[...]ρια Παρθενη[ου] των μοναχον Δ[η]μητρηω ηρης Ασπεντη Γηαννι Θανο Γουσις Ξανθι /

[...] Σεργηου Γηανης Χριστο κ(αί) Σωτηρηον Κλη[...] /

τ[ου] ε[ν] Μαΐου κη

Διαπιστώνουμε ότι πρόκειται με μια επιγραφή με διπλή χρήση: από τη μια τεκμηριώνει το σταυροπηγικό καθεστώς της μονής, από την άλλη αναφέρει τους χορηγούς της ανέγερσης του καθολικού, που τοποθετείται με ακρίβεια στις 28 Μαΐου του έτους 1633. Ως κτήτορες της μονής αναφέρονται κυρίως εκκλησιαστικοί παράγοντες (ιερείς, μοναχοί και ιερομόναχοι), χωρίς να μπορούμε να αποκλείσουμε τη συνδρομή λαϊκών, καθότι οι τελευταίοι στίχοι της επιγραφής φέρουν μεγάλες φθορές.

Στο πρώτο μέρος της επιγραφής αναφέρεται ότι η μονή έγινε πατριαρχικό σταυροπήγιο με την προσωπική επιθυμία του αρχιεπισκόπου Αχρίδας<sup>680</sup> και του τοπικώς αρχιερατεύοντος Γαβριήλ<sup>681</sup> χωρίς περιέργως να αναφέρεται το όνομα του οικουμενικού πατριάρχη<sup>682</sup>, ο οποίος θα ήταν ο καθ' ύλην αρμόδιος για την έκδοση του σταυροπηγίου. Αντιθέτως, δεν παραλείπεται η αναφορά στο σουλτάνο Μουράτ Δ' (1623-1640), για να αποκτήσει το σταυροπήγιο μεγαλύτερο κύρος. Από τους Ν. Κοτζιά και Χ. Ενισλείδη πληροφορούμαστε για μια ακόμα επιγραφή που υπήρχε στο ναό, αλλά δε σώζεται σήμερα, η οποία αναφερόταν αποκλειστικά στο σταυροπήγιο της μονής<sup>683</sup>. Σε αυτήν μνημονευόταν ο αρχιεπίσκοπος Αχρίδας Μελέτιος ως ο πατριάρχης που εξέδωσε το σταυροπήγιο το έτος 1633<sup>684</sup>. Συνάγεται

<sup>680</sup> Στην επιγραφή αναφέρεται ως αρχιεπίσκοπος Αχριδων ο Κλήμης, η ταύτιση του οποίου είναι προβληματική, καθώς το όνομά του δεν υπάρχει στους αρχιεπισκοπικούς καταλόγους αυτή την περίοδο. (GELZER 1980, σ. 27, ΤΕΓΟΥ 2003, σ. 134). Ο Ν. Κοτζιάς προχωρεί σε μια ενδιαφέρουσα πρόταση, ότι δηλαδή ο Κλήμης αναλαμβάνει καθήκοντα αρχιεπισκόπου μεταξύ των ετών της καθαίρεσης και της επανόδου στο θρόνο του αρχιεπισκόπου Αχριδών Μελετίου (ΚΟΤΖΙΑΣ 1951, σ. 20).

<sup>681</sup> Πρόκειται για το μητροπολίτη Γρεβενών Γαβριήλ βλ. ΚΟΤΖΙΑΣ 1951, σ. 20 και ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ 1997, σ. 6.

<sup>682</sup> Όπως συμβαίνει π.χ. στην επιγραφή της σταυροπηγιακής μονής Διβροβουνίου [αρ. κατ. 4]. Το 1633 Πατριάρχης Κωνσταντινούπολης ήταν ο Κύριλλος Λούκαρις και ο Κύριλλος Β' Κονταρής.

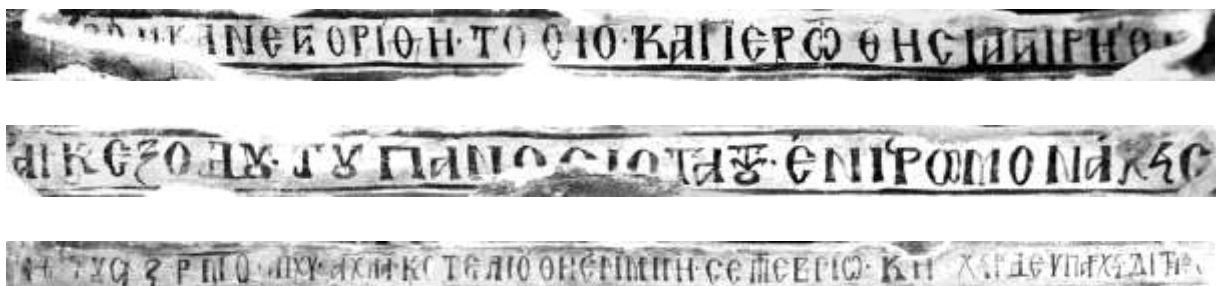
<sup>683</sup> ΚΟΤΖΙΑΣ 1951, σ. 20 και ΕΝΙΣΛΕΙΔΗΣ 1951, σ. 76. Η επιγραφή του σταυροπηγίου μεταγράφεται ως εξής: «Σταυροπήγιον Πατριαρχικόν άγιασθέν έπ' ονόματι της Υπεραγίας Θεοτόκου Σπηλαιωτίσσης, έν τῷ ιδίῳ θελήματι παρά κυρίου κύρ-Μελετίου, Μακαριωτάτου Αχριδών Πατριάρχου, αχλγ'». Οι δύο ερευνητές παρουσιάζουν διαφορά στην ανάγνωση μόνο της λέξης Αχριδών την οποία ο Χ. Ενισλείδης μεταγράφει ως ήμῶν.

<sup>684</sup> Ο κρυπτοκαθολικός αρχιεπίσκοπος Αχρίδας Μελέτιος, καθαιρέθηκε το 1631 με την κατηγορία της πορνείας, στη συνέχεια όμως αναλαμβάνει εκ νέου αρχιεπίσκοπος Αχρίδας. Τον συναντάμε ξανά το 1644 να προσπαθεί να πάρει τη θέση του πατριάρχη Κωνσταντινούπολης και να καταδικάζεται όμως στη συνέχεια σε

λοιπόν το συμπέρασμα ότι με την έκδοση σταυροπηγίων και τη χρήση του τίτλου του πατριάρχη οι επικεφαλής της αρχιεπισκοπής Αχρίδας σφετερίζονται τα δικαιώματα του Οικουμενικού Πατριαρχείου, γεγονός το οποίο δεν είναι μοναδικό τον 17<sup>ο</sup> αιώνα<sup>685</sup>. Η ίδια η μονή Κοίμησης Σπηλαίου, μάλιστα, φαίνεται να είχε ιδιαίτερη σημασία για την αρχιεπισκοπή Αχρίδας, καθώς στο καθολικό του συγκεκριμένου μοναστηριού έλαβε χώρα τουλάχιστον μία συνεδρίαση του ίδιου του αρχιεπισκόπου Αχρίδας με τους μητροπολίτες Σισανίου και Καστοριάς για την εκλογή μητροπολίτη Δίβρης το έτος 1679<sup>686</sup>.

Το καθολικό της μονής Κοίμησης Θεοτόκου στο Σπήλαιο είναι ένας σύνθετος σταυροειδής εγγεγραμμένος ναός με τρούλο, μεγάλους πλευρικούς χορούς και συνεχόμενο νάρθηκα. Η προσθήκη του εξωνάρθηκα έχει γίνει σε μεταγενέστερο χρόνο και φέρει αγιογράφιση του 1911<sup>687</sup>.

Η ιστορία του ναού έχει γίνει τμηματικά και από διαφορετικούς ζωγράφους. Η πρώτη φάση των τοιχογραφιών εντοπίζεται στο χώρο του Ιερού, όπου χωρισμένη σε τρεις διαφορετικές επιφάνειες των ξύλινων οριζόντιων δοκών εντοπίζουμε την ακόλουθη επιγραφή<sup>688</sup>:



[...]έρθη · κ(αι) ανεστορίθη · το θιο · και ἱερω̅ θησιαστηριον [...]

[...]αι κ(αι) εξοδου · του πάνοσιοτάτου · ἐν ιερωμονάχεις [...]

+ ετους · ζ̅μθ̅ · από Χ(ριστο)υ · ἀχλα · κ(αι) ετελιῖθη ἐν μινῆ · Σεπτεβρίω · κη · χεῖρ δε · ὑπάρχει  
Δι[μη]τρίου · ε[...]

θάνατο με εντολή του Μεγάλου Βεζίρη λόγω των ραδιουργιών του (GELZER 1980, σ. 27, όπου και περαιτέρω βιβλιογραφία).

<sup>685</sup> Σημειώνουμε ότι ο όρος σταυροπήγιο χρησιμοποιείται σε έγγραφο της αρχιεπισκοπής Αχρίδας για να χαρακτηρίσει ένα ολόκληρο χωριό αυτό της Μπομποστίτσας Κορυτσάς (ό.π., σ. 74), που δε μαρτυρείται ως πατριαρχικό σταυροπήγιο (ΚΑΡΑΚΙΤΣΙΟΣ 2010, σ. 397-398) ή ως πατριαρχική εξουχία του Οικουμενικού Πατριαρχείου (ΠΑΪΖΗ-ΑΠΟΣΤΟΛΟΠΟΥΛΟΥ 1995, σ. 119-120).

<sup>686</sup> GELZER 1980, σ. 46. Ο ίδιος συγγραφέας αποδεικνύει ότι είναι ελάχιστες οι περιπτώσεις που πράξεις της αρχιεπισκοπής τελούνται εκτός της πόλης των Αχριδών (ό.π., σ. 194-196).

<sup>687</sup> ΤΣΙΑΠΑΚΟΥ 1997, σ. 776.

<sup>688</sup> Μέρος μόνο της επιγραφής έχει δημοσιευθεί με λάθη στα: ΚΟΤΖΙΑΣ 1951, σ. 25. ΕΝΙΣΛΕΙΔΗΣ 1951, σ. 77. ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ 1997, σ. 8.

Από την συγκεκριμένη επιγραφή, που αναφέρεται σαφώς στην ιστόρηση μόνο του Ιερού Βήματος (θυσιαστήριον), πληροφορούμαστε ότι οι τοιχογραφίες του τμήματος αυτού αποτελούν χορηγία ενός ιερομονάχου, το όνομα του οποίου δε διακρίνεται λόγω φθοράς<sup>689</sup> και ότι οι εργασίες ιστόρησης ολοκληρώθηκαν στις 28 Σεπτεμβρίου 1641<sup>690</sup>. Το έργο υπογράφεται από το ζωγράφο Δημήτριο, του οποίου δε γνωρίζουμε ούτε την καταγωγή ούτε τυχόν συνεργάτες στο συγκεκριμένο έργο, καθώς η επιγραφή είναι φθαρμένη στο σημείο μετά το όνομα του Δημητρίου.

Μετά από επισταμένη σύγκριση των παραστάσεων του Ιερού στο καθολικό της Μονής Κοίμησης Σπηλαίου με άλλα σύγχρονα έργα [εικ. 100], θεωρούμε ότι πρόκειται για έργο του ζωγράφου Δημητρίου από τη Γράμμοστα, που ζωγραφίζει το έτος 1645 μαζί με το γιο του Ιωάννη Σκούταρη το ναό των Αγίων Αποστόλων Μολυβδοσκεπάστης [αρ. κατ. 20]. Η Α. Τσιλιπάκου θεωρεί ότι οι τοιχογραφίες του Ιερού είναι προϊόν εργασίας δύο ζωγράφων με καταγωγή από την περιοχή του Γράμμου, χωρίς να προσφέρει περαιτέρω τεκμηρίωση για την απόδοση αυτή<sup>691</sup>. Πράγματι, όμως, σε ορισμένες παραστάσεις της κεντρικής καμάρας του Ιερού διακρίνουμε ένα δεύτερο χέρι ζωγράφου, το οποίο θα πρέπει να αποδοθεί ίσως στο ζωγράφο Ιωάννη Σκούταρη, γιο του Δημητρίου. Δε θα μπορούσε να αποκλειστεί, μάλιστα, η συνεργασία των ζωγράφων αυτών με το Νικόλαο (IV) από το Λινοτόπι, ο οποίος εργάζεται και σε μεταγενέστερη φάση στον ίδιο ναό το 1649.

Το μοναδικό έργο στο οποίο εμφανίζεται ξανά ο ζωγράφος Δημήτριος (I) από τη Γράμμοστα είναι ο ναός των Αγίων Αποστόλων Μολυβδοσκεπάστης [αρ. κατ. 20], όπου η συμβολή του Δημητρίου (I) είναι περιορισμένη, καθώς οι περισσότερες παραστάσεις έχουν ζωγραφιστεί από το γιο του Ιωάννη Σκούταρη. Παρ' όλα αυτά, συγκεκριμένες τεχνοτροπικές λεπτομέρειες του Δημητρίου επαναλαμβάνονται επακριβώς και στους δύο ναούς, όπως π.χ. τα διακοσμητικά σχέδια που είναι πανομοιότυπα, οι έκτυποι φωτοστέφανοι και τα μοτίβα τους, οι φυσιολογικές των απεικονιζόμενων μορφών, αλλά και η απόδοση του σκηνικού βάθους των παραστάσεων. Σε ορισμένες επιγραφές μάλιστα αναγνωρίζουμε και το γραφικό

---

<sup>689</sup> Ο Ν. Κοτζιάς υποθέτει ότι πρόκειται για τον ιερομόναχο Γαλακτίωνα, ο οποίος θεωρεί ότι διαδέχθηκε τον Παχώμιο στην ηγουμηνία της μονής (ΚΟΤΖΙΑΣ 1951, σ. 25).

<sup>690</sup> Στην επιγραφή αναγράφεται το έτος από κτίσεως κόσμου 'ζρμθ' (=1641) και λανθασμένα το έτος 'αχλα' (=1631) από Χριστού, αφού ο ναός έχει ανεγερθεί το έτος 1633, όπως προκύπτει από δύο επιγραφές στη νότια εξωτερική πλευρά του ναού. Ο γραφέας έχει προφανώς σημειώσει το γράμμα "λ" αντί για το γράμμα "μ" στην ημερομηνία από Χριστού, ένα λάθος το οποίο έχει κάνει και ο ζωγράφος Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι στην κτητορική επιγραφή του Αγίου Νικολάου του άρχοντα Θωμάνου στην Καστοριά [αρ. κατ. 16].

<sup>691</sup> ΤΣΙΛΙΠΑΚΟΥ 2008, σ. 20.

χαρακτήρα του Ιωάννη Σκούταρη<sup>692</sup>, που στη ζωγραφική της μονής Κοίμησης Σπηλαίου φαίνεται να έχει θητεύσει ως βοηθός.

Η ζωγραφική του Ιερού της μονής Κοίμησης Σπηλαίου αποτελεί ένα σπάνιο δείγμα καλλιτεχνικής δεξιότητας, τουλάχιστον για τα δεδομένα της μνημειακής ζωγραφικής του 17<sup>ου</sup> αιώνα στα Βαλκάνια. Ο ζωγράφος Δημήτριος γνωρίζει τους σωστούς κανόνες της απεικόνισης των μορφών και έχει πολύ καλή γνώση της εικονογραφίας. Το εικονογραφικό πρόγραμμα είναι σφιχτοδεμένο και προσαρμοσμένο με προσοχή στα παρεχόμενα διάχωρα. Εκτός από τις τυπικές παραστάσεις ευχαριστιακού περιεχομένου στο κεντρικό μέρος του Ιερού εντύπωση προκαλεί ένας σπάνιος κύκλος δώδεκα παραστάσεων με σκηνές από το βίο της Παναγίας<sup>693</sup> [εικ. 99]. Στην πρόθεση παριστάνονται ο Χριστός Μεγάλος Αρχιερέας στο χαμηλό φουρνικό [εικ. 93-94] και οι παραστάσεις της Άκρας Ταπείνωσης [εικ. 90] και του Οράματος του Αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας [εικ. 95α] στις χαμηλότερες ζώνες, ενώ ιεράρχες και διάκονοι συμπληρώνουν τους κενούς χώρους, από τους οποίους ξεχωρίζει η προεξέχουσα παράσταση του αγίου Σίλβεστρου με δυτική πατριαρχική μίτρα. Στο διακονικό τοποθετείται στο θολίσκο η παράσταση «ἄνωθεν οἱ προφηταί» με ποιητές στα μικρά λοφία του [εικ. 101], χαμηλότερα δύο σκηνές μαρτυριών του αγίου Ζαχαρία και του αγίου Στεφάνου [εικ. 96], μία παράσταση της Ζωοδόχου Πηγής στην κόγχη [εικ. 102] και ιεράρχες στις παραπληρωματικές επιφάνειες.

Αξίζει να δώσουμε ιδιαίτερη προσοχή σε μια περίεργη παράσταση από τον κύκλο της ζωής της Θεοτόκου στην κεντρική καμάρα του Ιερού [εικ. 97]. Η παράσταση επιγράφεται: «*η Παναγία διδάσκον τους ἀποστόλους*»<sup>694</sup>, όμως η οργάνωση της σκηνής δεν παραπέμπει σε επεισόδιο διδασκαλίας. Η Παναγία μοιάζει ξαπλωμένη με μία συσσωμάτωση πτυχωμένων υφασμάτων μπροστά της και έναν μεγάλο κηροστάτη σε πρώτο πλάνο ενώ οι απόστολοι είναι συγκεντρωμένοι γύρω της με τον Ιωάννη να της προσφέρει ένα αναμμένο κερί, τον Πέτρο να κρατάει θυμιατό και δύο αγκαλιασμένους αποστόλους να διαβάζουν από ανοιχτό βιβλίο. Αναρτημένο από το αριστερό αρχιτεκτόνημα υπάρχει ένα κόκκινο βήλο με ένα παράξενο απόπτυγμα και πίσω από αυτό μια μορφή υπηρέτη. Το ακριβές εικονογραφικό πρότυπο της παράστασης της μονής Σπηλαίου το βρίσκουμε σε χαλκογραφίες του Martin Schongauer (π. 1448-1491) και του Israhel van Meckenem (π. 1440/45-1503) [εικ. 98] που απεικονίζουν την

<sup>692</sup> Στην παράσταση της Άκρας Ταπείνωσης, της Ζωοδόχου Πηγής, του αγίου Νικολάου κ.α.

<sup>693</sup> Βλ. Α. Τσιλιπάκου, «Σκηνές από το θεομητορικό κύκλο στο καθολικό της Ι. Μ. Κοίμησης Σπηλαίου Γρεβενών», 27<sup>ο</sup> Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, (περιλήψεις ανακοινώσεων), Αθήνα 2007.

<sup>694</sup> Το επεισόδιο δεν περιλαμβάνεται στην Ερμηνεία του Διονυσίου του εκ Φουρνά.

Κοίμηση της Θεοτόκου (Tod Mariae)<sup>695</sup>. Όλα τα συστατικά στοιχεία της παράστασης του Δημητρίου εντοπίζονται στο χαλκογραφικό πρότυπο (ο κηροστάτης, το απόπτυγμα του βήλου, ο Ιωάννης με το κερί, ο Πέτρος με το θυμιατό, οι δύο απόστολοι που διαβάζουν από βιβλίο και η στάση της Παναγίας), ο μεταβυζαντινός ζωγράφος όμως έχει ερμηνεύσει εκ νέου την παράσταση ως μία σκηνή διδασκαλίας της Θεοτόκου προς τους αποστόλους αφαιρώντας τα στοιχεία που θα παρέπεμπαν στην εικονογραφία μιας Κοίμησης, όπως π.χ. το κρεβάτι και το μαξιλάρι της Παναγίας. Το επεισόδιο φαίνεται μάλιστα να διαδραματίζεται σε εξωτερικό χώρο, όπως θα ταίριαζε σε μια σκηνή διδασκαλίας, μετατρέποντας αναγκαστικά τα στοιχεία των υφασμάτων μπροστά από την Παναγία και του πτυχωμένου βήλου του κρεβατιού σε απλές διακοσμητικές λεπτομέρειες. Μια δεκαετία αργότερα στο καθολικό της μονής Μεταμόρφωσης στο Δρυόβουνο [αρ. κατ. 24] ο ζωγράφος Νικόλαος από το Λινοτόπι θα αντιγράψει ακόμα μια χαλκογραφία του Israhel van Meckenem, προδίδοντας τα κοινά πρότυπα των δυο ζωγράφων, αλλά και την καλλιτεχνική ελευθερία στις περιοχές άμεσης επιρροής του φιλοδυτικού πνεύματος της Αρχιεπισκοπής Αχρίδας.

Το έργο του Δημητρίου στο Ιερό έχει σαφή στόχο να εντυπωσιάσει αποπνέοντας μια αίσθηση απτής πολυτέλειας. Οι διακοσμήσεις των έκτυπων φωτοστεφάνων φτάνουν σε σημείο εκζήτησης, ενώ στο φωτοστέφανο της Πλατυτέρας προστίθενται ψηφίδες από χρωματιστό γυαλί σε μια προσπάθεια απομίμησης πολύτιμων λίθων [εικ. 89, 91]. Οι παραστάσεις είναι οργανωμένες με ακρίβεια και συνοδεύονται από μεγάλο αριθμό περίπλοκων διακοσμητικών μοτίβων. Ακόμα και οι χαμηλότερες επιφάνειες, που συνήθως γεμίζουν με περίπλοκα γεωμετρικά σχέδια γίνονται πεδίο επίδειξης της δεξιοτεχνίας του Δημητρίου και της εξοικείωσής του με τα ισλαμικά μοτίβα των υφασμάτων της εποχής [εικ. 94, 102, 104α, 105α]. Τα άμφια των συλλειτουργούντων ιεραρχών [εικ. 92] αποτελούν δείγμα της εντρύφησης του ζωγράφου σε σύγχρονες διακοσμητικές τεχνικές της ισλαμικής τέχνης αλλά και στην τέχνη παλιότερων μεταβυζαντινών μαστόρων του 16<sup>ου</sup> αιώνα.

Ο Δημήτριος στέκει ξέχωρα από όλους τους σύγχρονους αγιογράφους της εποχής του, πολύ περισσότερο από τους χειροτέχνες ζωγράφους από το Λινοτόπι του πρώτου μισού του 17<sup>ου</sup> αιώνα, όπως π.χ. από το εργαστήριο του Μιχαήλ και ζωγράφους, όπως ο Ιωάννης (I) του Rilevo και ο Θεολόγης. Η τέχνη του Δημητρίου έχει ποικίλες καταβολές σύγχρονες και παλαιότερες και το τελικό ζωγραφικό αποτέλεσμα γίνεται πρότυπο για το νεαρό ζωγράφο Νικόλαο (IV) από το Λινοτόπι, που φαίνεται να συνεργάζεται με το Δημήτριο (I) και τον

---

<sup>695</sup> RIETHER 2006, σ. 198-199.

Ιωάννη Σκούταρη στον ίδιο ναό. Οι ομοιότητες των δύο ζωγράφων, Δημητρίου (I) από τη Γράμμοστα και Νικολάου (IV) από το Λινοτόπι, δείχνουν μια εσωτερική σχέση των έργων τους, που θα δικαιολογούνταν μόνο μέσω μιας από κοινού εργασίας ή μέσω της μαθητείας τους σε ένα κοινό εργαστήριο. Δεδομένου του ώριμου στιλ ζωγραφικής που παρουσιάζει ο Δημήτριος (I) το 1641 και του ακόμα πειραματικού ύφους της ζωγραφικής του Νικολάου (IV) από το Λινοτόπι την πέμπτη δεκαετία του 17<sup>ου</sup> αιώνα, δεν θα ήταν παρακινδυνευμένο να υποθέσουμε ότι ο Νικόλαος θα μπορούσε να είχε μαθητεύσει πλάι στον Δημήτριο από τη Γράμμοστα. Πράγματι, οι δύο ζωγράφοι εκτός από το καθολικό του Σπηλαίου Γρεβενών είναι πιθανό να συνεργάστηκαν στο καθολικό της μονής Κοίμησης Θεοτόκου στο Μεγαλόβρυσο Αγιάς [αρ. κατ. 57]. Η συνεργασία τους φαίνεται να άλλαξε άρδην τον καλλιτεχνικό τρόπο γραφής του Νικολάου την έκτη δεκαετία του 17<sup>ου</sup> αιώνα, στα έργα του δηλαδή μετά το Σπήλαιο.

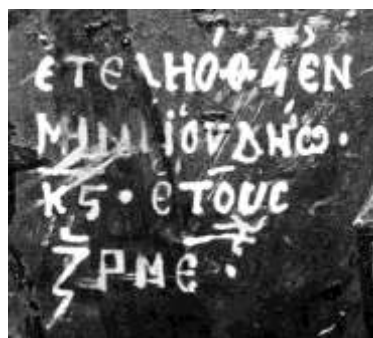
Με βάση τις εικονογραφικές και τεχνοτροπικές ομοιότητες, το ιδιαίτερο χρωματολόγιο, την απόδοση των αρχιτεκτονημάτων, τον προπλασμό των προσώπων, αλλά και τα γράμματα των παραστάσεων πρέπει να αποδώσουμε στο εργαστήριο του ζωγράφου Δημητρίου ένα σύνολο εικόνων από το τέμπλο του καθολικού. Έργο του Δημητρίου είναι πιθανότατα οι εικόνες του Χριστού Παντοκράτορα [εικ. 109], του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου με παραστάσεις του βίου του [εικ. 111] και η εικόνα των αγίων Αναργύρων [εικ. 110] καθώς και το σύνολο των εικόνων στις δύο ζώνες του θριγκού, ο σταυρός και τα λυπηρά [εικ. 106-108, 112-114]. Το σύνολο των εικόνων χρονολογείται με ακρίβεια από τον ίδιο το ζωγράφο που στο κάτω αριστερό μέρος της δεσποτικής εικόνας του Χριστού Παντοκράτορα σημειώνει ότι οι εργασίες του τέμπλου ολοκληρώθηκαν στις 16 Ιουλίου του έτους 1637:

ἔτεληθῆθαι ἐν /

μηνι Ἰουλίῳ · /

κστ · ἔτοϋς /

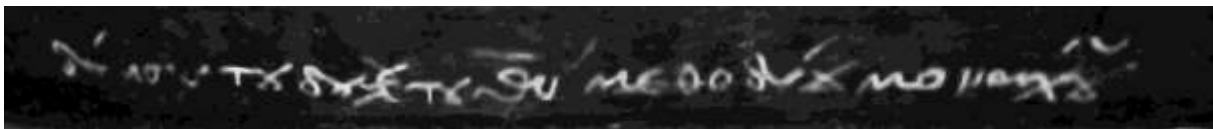
ξμϵ ·



Η περίπλοκη διαμόρφωση των λυπηρών και το ενιαίο στιλ του αναγλύφου στις ζώνες του θριγκού υπαγορεύει μια σύγχρονη με τις εικόνες χρονολόγηση του ξυλόγλυπτου τέμπλου που πρέπει να θεωρήσουμε ότι έγινε σε συνεργασία με τους ζωγράφους των εικόνων, εάν όχι από το ίδιο το γραμμοστινό εργαστήριο.

Έργο του ίδιου εργαστηρίου είναι και ο μεγάλος ξυλόγλυπτος χορός του καθολικού, ο οποίος φέρει ένθετες παραστάσεις ολόσωμων προφητών στις ξυλόγλυπτες επιφάνειες και περιάπτες αμφιπρόσωπες εικόνες μικρών διαστάσεων [εικ. 115]. Οι εικόνες του χορού μοιάζουν τεχνοτροπικά με τις μικρές εικόνες στο θριγκό του τέμπλου, αλλά παρουσιάζουν ομοιότητες και με τις μεγαλύτερες εικόνες των αγίων Αναργύρων και του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου. Έχουμε να κάνουμε, συνεπώς, με μια μεγάλη παραγγελία προς το εργαστήριο των Γραμμοστινών, που περιλαμβάνει τα ξυλόγλυπτα του ναού, τις εικόνες του τέμπλου και τέσσερα χρόνια αργότερα την ιστόρηση του Ιερού του καθολικού. Διαπιστώνουμε ότι, όπως και τα εργαστήρια του Λινοτοπίου, έτσι και τα αντίστοιχα των Γραμμοστινών ασχολούνται με τις φορητές εικόνες και πιθανότατα και την ξυλογλυπτική.

Το τέμπλο του 1637 ενσωμάτωσε και τρεις παλαιότερες εικόνες, της Παναγίας Ελεούσας – για την οποία δε μπορούμε να εξαγάγουμε ασφαλή συμπεράσματα, καθώς επιζωγραφίστηκε το έτος 1801 – και δύο άλλες εικόνες, οι οποίες φέρουν χαρακτηριστικά της τέχνης των εργαστηρίων από το Λινοτόπι. Πρόκειται για μία εικόνα της Κοίμησης της Θεοτόκου [εικ. 455] και μία εικόνα του ένθρονου αγίου Νικολάου [εικ. 456]. Κάτω από το θρόνο του αγίου Νικολάου διαβάζουμε την επιγραφή:



*δέησις του δουλου του Θε(ο)ύ Μεθοδίου μοναχοῦ*

Ο μοναχός Μεθόδιος, που αναφέρεται στην επιγραφή της εικόνας, δεν εντοπίζεται στις υπόλοιπες επιγραφές του ναού ούτε και στην εξωτερική λιθανάγλυφη κτητορική επιγραφή του 1633. Μετά από επισταμένες συγκρίσεις με έργα του 17<sup>ου</sup> αιώνα καταφέραμε να εντοπίσουμε το ζωγράφο των εικόνων. Πρόκειται πιθανότατα για το συνεργάτη του Λινοτοπίτη Μιχαήλ, Νικόλαο (III), που εργάστηκε στο ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου στο Ζερβάτι της νότιας Αλβανίας [αρ. κατ. 5]. Όπως αποδείχθηκε στο σχετικό λήμμα του ναού στο Ζερβάτι, ο Μιχαήλ και ο Νικόλαος εργάστηκαν και στις εικόνες στο τέμπλο του ναού. Οι συγκρίσεις των έργων στο Ζερβάτι και στο Σπήλαιο Γρεβενών [εικ. 451-452] δεν αφήνουν καμία αμφιβολία ότι πρόκειται για έργα του ίδιου καλλιτέχνη, που πρέπει να τοποθετηθούν στην πρώτη δεκαετία του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Εκτός από την εικόνα της Κοίμησης και του αγίου Νικολάου στο ίδιο εργαστήριο πρέπει να αποδοθεί και μια μικρότερη φορητή εικόνα, που τώρα φυλάσσεται στο Ιερό του ναού και απεικονίζει τις αγίες Κυριακή, Παρασκευή και Βαρβάρα [εικ. 454]. Η ύπαρξη εικόνων των αρχών του 17<sup>ου</sup> αιώνα από το Λινοτόπι στη μονή



Κοίμησης Σπηλαίου καταδεικνύει την αδιάκοπη σχέση της μονής με τα καλλιτεχνικά εργαστήρια από την περιοχή του Γράμμου, μια σχέση η οποία τεκμηριώνεται με τέσσερις επάλληλες παραγγελίες [βλ. αρ. κατ. 23 και 27] .

**Βιβλιογραφία:** ΚΟΤΖΙΑΣ 1951, σ. 18-31. ΕΝΙΣΛΕΙΔΗΣ 1951, σ. 75-78. ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ 1997. ΤΣΙΛΙΠΑΚΟΥ 2008β, σ. 20.

**Εικόνες:** 87α, 88β, γ, 89-95α, 96-97, 99-100, 101-104α, 105α, 106-115, 125α, 451α, 452α, 454-456.

## 18) Καθολικό μονής Προφήτη Ηλία, Τύρναβος (1631/32-1646)

---

Αν και υπάρχουν μνείες του τοπωνυμίου «Τέρναβος» ήδη από τον 10<sup>ο</sup> αιώνα, ο οικισμός του Τυρνάβου στη σημερινή του θέση ανάγεται στις αρχές του 15<sup>ου</sup> αιώνα<sup>696</sup>. Το 17<sup>ο</sup> αιώνα ο Τύρναβος αποτελεί έναν πυρήνα χριστιανού πληθυσμού, με κατοίκους που ασχολούνται ενεργά με βιοτεχνικές δραστηριότητες, το μεταπρατικό και εξαγωγικό εμπόριο<sup>697</sup>.

Η μονή του Προφήτη Ηλία, διαλυμένη ήδη από το 1897, βρίσκεται σε ύψωμα στις παρυφές του σύγχρονου οικισμού διατηρώντας σήμερα μόνο το καθολικό, το κωδωνοστάσιο και ίχνη των κελιών και του περιβόλου. Οι τοιχογραφίες του καθολικού βρίσκονται σήμερα σε εξαιρετικά κακή κατάσταση, κατεστραμμένες κατά το μεγαλύτερο μέρος τους από πυρκαγιά.

Το καθολικό της μονής, ένας μάλλον μη επιτυχής συνδυασμός τρίκλιτης βασιλικής και του σταυροειδούς εγγεγραμμένου τύπου με τρούλο και πλάγιους χορούς, έχει εκτελεστεί επιπόλαια, από οικοδομικό συνεργείο με προβλήματα στην αρχιτεκτονική χάραξη<sup>698</sup>. Ο τύπος του ναού, που παρουσιάζει μεγάλο κατακερματισμό και πληθώρα καμπύλων επιφανειών, πρέπει να αποτέλεσε πραγματική πρόκληση για το εργαστήριο της αιογράφησης. Δυστυχώς, η καταστροφή των τοιχογραφιών του μνημείου μας αφαίρεσε τη δυνατότητα να εξετάσουμε

---

<sup>696</sup> ΣΔΡΟΛΙΑ 1991, σ. 75 και ΠΑΣΑΛΗ 2000, 589-590.

<sup>697</sup> ΠΑΣΑΛΗ 2000, σ. 590, σημ. 4 και 5, όπου παρατίθεται και περαιτέρω βιβλιογραφία.

<sup>698</sup> Ο.π., σ. 595-596.

τις επιγραφές του ναού, τις οποίες παραθέτουμε όπως παραδόθηκαν από παλαιότερους μελετητές.

Στη δυτική είσοδο του ναού αναφέρεται ότι βρισκόταν η ακόλουθη επιγραφή<sup>699</sup>:

+κ(α)π(ά) το ,ζχμε' ἀ(πό) Θ(εογονίας) δε Χ(ριστοῦ) ,αχμς' (=1646)

ἀνεκαινίσθη (;) (καί) ἀνιστορήθη (;) ὁ

θῆος οὗτος και (πανοικτεΐρων) να

(πάνσεπτος)

ὅς (τῆς σεβασμίας καί;) θυίας μονῆς...

(ιεράς)

Σε γωνία του Ιερού αναφέρεται, ότι υπήρχε η ακόλουθη επιγραφή:

+Διὰ συνδρομῆς κόπου και μόχθου τοῦ πανοσιωτάτου

καθηγουμένου Κοσμᾶ ἱερομονάχου και ἐξόδου

Μιχαήλ...και Ζογράφο

Δηνησηου

5 μοναχοῦ ἐπῆ

ἔτους ζρμ' (=1631/32)

Καμία από τις προηγούμενες επιγραφές δεν κατέστη δυνατό να εντοπίσουμε σήμερα στο ναό. Στην κόγχη της πρόθεσης, όμως, υπάρχει μια αφιερωματική επιγραφή, η οποία είναι μέχρι σήμερα αδημοσίευτη και έχει ως ακολούθως:

Δεησίς της δυο /

λην του Θεου Αντονα /

Μαλαμο /

κηρα προ /

5 [ ...] ατη /

Φωτηνη /

Μαρο



<sup>699</sup> Για τις επιγραφές του ναού βλ. ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ 1901, σ. 217. ΠΑΣΑΛΗ 2000, σ. 603.

Δεχόμενοι ως ορθές τις παραπάνω επιγραφές διαπιστώνουμε, ότι επιτρέπουν μια χρονική τοποθέτηση της ζωγραφικής από το 1631/32 έως το έτος 1646 με χορηγούς τόσο εκκλησιαστικούς παράγοντες όσο και λαϊκούς. Δεν μπορεί να αποκλειστεί, εξάλλου, μια τμηματική ιστόρηση του ναού, κάτι που ήταν εξαιρετικά συνηθισμένο για την εποχή<sup>700</sup>. Από τη νέα επιγραφή που προσθέτουμε, στην οποία αναγράφονται αποκλειστικά ονόματα γυναικών, επαληθεύεται η πληροφορία της Α. Πασαλή, που αναφέρει ως γυναικεία τη μονή στην αρχική της φάση<sup>701</sup>.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η χαμένη σήμερα επιγραφή, που διακρινόταν σε τοιχογραφία ενός από τους χορούς και όπου σημειωνόταν το όνομα του ζωγράφου της ιστόρησης<sup>702</sup>:

*Νικόλαος Ζωγράφος ἐκ τῆς ἐπαρχίας*

*Κα(σ)τορίας ἐκ χώρας Λινοτόπι*

Πρόκειται δίχως αμφιβολία για τον ζωγράφο Νικόλαο (IV) από το Λινοτόπι που είχε ήδη υπογράψει την ιστόρηση του Αγίου Νικολάου του άρχοντα Θωμάνου στην Καστοριά [αρ. κατ. 16], όπως διαπιστώνουμε από το τεχνοτροπικό ύφος των σωζόμενων παραστάσεων του καθολικού<sup>703</sup>. Ο Νικόλαος χρησιμοποιεί το προσφιλές του λεκτικό σχήμα “ἐκ χώρας Λινοτόπι”, ενώ όντας μακριά από το χώρο προέλευσής του αναγκάζεται να προσδιορίσει ότι το Λινοτόπι υπάγεται στην επαρχία της Καστοριάς<sup>704</sup>, κάτι το οποίο θα επαναλάβει το 1645/46 στην κτητορική επιγραφή του καθολικού της μονής Αγίου Αθανασίου στη Ζαγορά [αρ. κατ. 19].

Το μνημείο είναι μεγάλων διαστάσεων και ο Νικόλαος για να φέρει σε πέρας την παραγγελία συνεργάζεται με ένα δεύτερο ζωγράφο, τον οποίο με μεγάλη επιφύλαξη θα πρέπει να ταυτίσουμε με το Θεολόγη από το Λινοτόπι, με τον οποίο ο Νικόλαος συνεργάζεται και στα υπόλοιπα μνημεία που θα ιστορήσει στη Θεσσαλία [αρ. κατ. 19 και 57]. Το έργο του Θεολόγη περιορίζεται στους σκοτεινούς χώρους του Ιερού Βήματος<sup>705</sup>. Από

<sup>700</sup> Βλ. αρ. κατ. 17·23·27, 48·60·66, 54·59.

<sup>701</sup> ΠΑΣΑΛΗ 2000, σ. 592.

<sup>702</sup> ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ 1901, σ. 218. ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 36. ΠΑΣΑΛΗ 2000, σ. 604

<sup>703</sup> Στην ίδια απόδοση προβαίνει η Α. Τούρτα (ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 36-37, 220, 227) και στη συνέχεια όλοι οι μελετητές της ζωγραφικής του μνημείου. Ως προγενέστερα έργα του ίδιου ζωγράφου έχουμε θεωρήσει την ιστόρηση του ναού του Αγίου Νικολάου στη Μέλιανη [αρ. κατ. 14] και του καθολικού της μονής Κοίμησης Θεοτόκου στο Μεγαλόβρυσο [αρ. κατ. 57].

<sup>704</sup> Όπως και ο προηγούμενος λινοτοπίτης ζωγράφος Ιωάννης (I) έτσι και ο Νικόλαος δεν επιλέγει να αναφέρει τον καζά της Χρούπιστας, όπου ανήκει διοικητικά το Λινοτόπι, αλλά την επαρχία της Καστοριάς, θεωρώντας ότι το όνομα της Καστοριάς θα ήταν πιο γνωστό στους παραγγελιοδότες της ζωγραφικής βλ. σημ. 151.

<sup>705</sup> Περιέργως η Α. Τούρτα γράφει ότι στο Ιερό δεν παρατηρούνται τεχνοτροπικές ή άλλες διαφορές, παρότι είναι ξεκάθαρο ότι υπάρχει το χέρι ενός δεύτερου ζωγράφου στο χώρο της πρόθεσης και της κεντρικής αψίδας (ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 37).

προγενέστερα έργα του αναγνωρίζουμε την τεχνοτροπία του στις παραστάσεις της πρόθεσης και της αψίδας του Ιερού και σε ορισμένα συμπληρωματικά διάχωρα αγίων στο νότιο τοίχο του ναού [εικ. 510-512]. Ο Νικόλαος φαίνεται να περιορίζει το Θεολόγη περισσότερο απ' όσο ο Μιχαήλ σε παλαιότερα έργα<sup>706</sup>, αλλά και απ' όσο ο ίδιος στις μεταγενέστερες συνεργασίες τους, γεγονός που ίσως να οφείλεται στην αποσπασματική διατήρηση των τοιχογραφιών και την πλήρη απώλεια των χαμηλότερων ζωνών της ζωγραφικής του ναού.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του καθολικού είναι οργανωμένο και εφαρμοσμένο σωστά, παρά την εξαιρετική περιπλοκότητα του αρχιτεκτονικού τύπου του ναού. Άλλοτε με διάχωρα μεγάλων διαστάσεων κι άλλοτε με μικρές επάλληλες παραστάσεις αφηγηματικού περιεχομένου ο Νικόλαος παρουσιάζει στους παραγγελιοδότες του ένα αξιόλογο σύνολο, στηριζόμενος τόσο στην δεξιοτεχνία του όσο και στην ευχέρειά του στη χρήση ενός πλούσιου εικονογραφικού ρεπερτορίου. Οι ιδιαίτερες εικονογραφικές του επιλογές (Αίνοι στον τρούλο [εικ. 695], «ἄνωθεν οἱ προφηῆται» στο Ιερό, ένας εξαιρετικά πλούσιος κύκλος μαρτυριών αγίων, μια μνημειακών διαστάσεων παράσταση του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέα στο νότιο χορό [εικ. 398α]) σε συνδυασμό με τη μεγάλη προσοχή στην απόδοση της λεπτομέρειας (μοτίβα στα υφάσματα των μορφών, ανάγλυφοι φωτοστέφανοι στις μορφές του τρούλου, προσθήκη μικροαντικειμένων από τη σύγχρονη ζωή στις παραστάσεις) δείχνουν ότι σκοπός του είναι να αποδείξει την αξία του ως ζωγράφος και να εδραιώσει την παρουσία του σε ένα παραγγελιοδοτικό περιβάλλον μακριά από τη γνώριμή του Καστοριά.

Το σύνολο του Νικολάου (IV) και του Θεολόγη διαφέρει αισθητά σε ποιότητα από τα άλλα έργα του εργαστηρίου στη Θεσσαλία [αρ. κατ. 19, 57], ενώ ο Νικόλαος (IV) δε φαίνεται να έχει έρθει ακόμη σε άμεση επαφή με το ζωγράφο Δημήτριο (I) από τη Γράμμοστα, που θα αλλάξει δραστικά το ύφος της ζωγραφικής του την πέμπτη δεκαετία του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Το σύνολο είναι πιθανότερο, λοιπόν, να τοποθετηθεί πριν την ιστόρηση του ναού της Κοίμησης της Θεοτόκου στο Μεγαλόβρυσο της Αγιάς, δηλαδή πριν το έτος 1638/39.

**Βιβλιογραφία:** ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ 1901, σ. 216-218. ΠΑΠΑΖΗΣΗΣ 1991, σ. 117-119. ΣΔΡΟΛΙΑ 1991, σ. 77-80. ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 36-37, 199-201. VITALIOTIS 1998, σ. 443-447. ΠΑΣΑΛΗ 2000, σ. 589-616.

**Εικόνες:** 510-512, 694α, 695-698α, 699α, 779α, 780α.

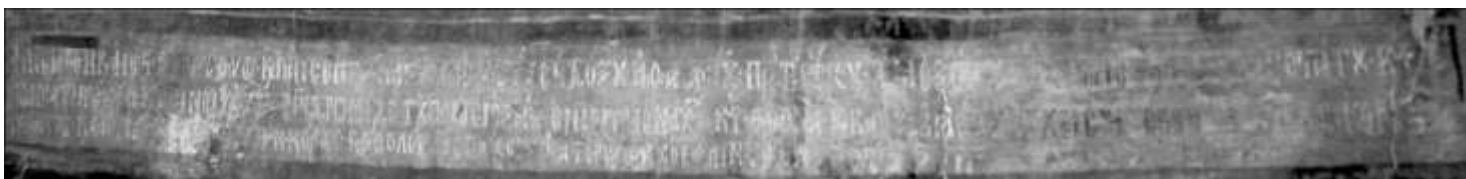
---

<sup>706</sup> Βλ. αρ. κατ. 6, 10, 11 και 15.

## 19) Καθολικό μονής Αγίου Αθανασίου, Ζαγορά (1645)

Η μονή Αγίου Αθανασίου βρίσκεται στην ευρύτερη περιοχή της Ζαγοράς Πηλίου, στον εγκαταλελειμμένο σήμερα ομώνυμο οικισμό μεταξύ των χωριών Πουρίου και Ζαγοράς<sup>707</sup>. Από το μοναστηριακό συγκρότημα σώζεται σήμερα μόνο το καθολικό και ένα ερειπωμένο κτήριο στη δυτική πλευρά του περιβόλου. Το καθολικό της μονής είναι ένας ξυλόστεγος μονόχωρος ναός μικρών διαστάσεων. Η ενεπίγραφη πλάκα της ανέγερσης του ναού<sup>708</sup>, που έχει σήμερα αποτοιχιστεί, αναφέρει ότι ο ναός χτίστηκε το 1639 με χορηγία των «καραβοκύρηδων και των χριστιανών», προσφέροντας μια πολύτιμη μαρτυρία για την τοπική οικονομία της περιοχής, τονίζοντας παράλληλα την ανάπτυξη της ναυτιλίας στην περιοχή του Πηλίου ήδη από το 17<sup>ο</sup> αιώνα<sup>709</sup>. Στην ίδια επιγραφή αναφέρεται επίσης, ότι η ανέγερση έγινε τον καιρό του παπά-Θεωνά, τον οποίο θα συναντήσουμε ξανά στην κτητορική επιγραφή της ιστορίας του μνημείου, στην επιγραφή του τέμπλου, αλλά και σε λιθανάγλυφη επιγραφή του έτους 1651, που είναι σήμερα εντοιχισμένη στο δυτικό τοίχο του εξωνάρθηκα.

Το καθολικό είναι κατάγραφο με τοιχογραφίες, φέρει όμως μεγάλες φθορές κυρίως στις χαμηλότερες ζώνες και στο χώρο του Ιερού. Πάνω από την είσοδο του ναού στην εσωτερική παρειά του δυτικού τοίχου βρίσκεται η κτητορική επιγραφή του μνημείου. Πριν ακόμα προχωρήσουμε στην ανάγνωσή της, αναγνωρίζουμε το χαρακτηριστικό σχήμα του διαχώρου της επιγραφής, που προτιμά ο ζωγράφος Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι με το μικρό ύψος και το δυσανάλογα μεγάλο μήκος, σχήμα που επιτρέπει η μεγάλη αυτή επιγραφή να συμπτυχθεί σε τρεις μόλις στίχους. Το κείμενο της επιγραφής έχει ως εξής<sup>710</sup>:



+Ανεγέρθη κ(αι) άνεστορίθυ · ò θύος · κ(αι) πάνσεπτος · ναός · ούτος · του άγιου ένδόξου · Άθανασίου · πατριάρχου · δια εξόδου του τιμηότάτου · κ(αι) εύγεστάτου · κύρ · /

<sup>707</sup> ΕΥΓΕΝΙΚΟΣ 2007, σ. 23.

<sup>708</sup> Για το κείμενο της επιγραφής ΚΟΥΡΚΟΥΤΙΔΟΥ 1967, σ. 306 και ΕΥΓΕΝΙΚΟΣ 2007, σ. 23.

<sup>709</sup> ΠΟΛΥΒΙΟΥ 2004, σ. 65.

<sup>710</sup> Η επιγραφή δημοσιεύεται από την Α. Τούρτα (ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 37-38, η οποία ανατρέπει στην παλαιότερη ανάγνωση του Κωνσταντινίδη (ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗΣ 1960, σ. 191), για να συμπληρώσει χαμένα μέρη της, ενώ η επιγραφή σώζεται έως σήμερα ακέραιη, χωρίς να έχει καταστραφεί κομμάτι του τελευταίου στίχου, όπως αναφέρεται από την Α. Τούρτα.

Σταμάτη · Ρεήζη · κ(αι) τ(ης) συνοδι(ας) αυτού · σῆνδρωμή · δέ · τοῦ πανοσιότατου · ἐν ἱερομονάχ(ης) ·  
κύρ · Θεονά · κ(αι) καθυγούμενου · ἀρχιερατέβοντος · κ(υρί)ο · Γρηγορίου · /

Γεωργίου · κ(αι) Ἀλεξίου · χεῖρ δὲ υπάρχη Νηκολάου · κ(αι) Θεολόγι · ἐξ επαρχεί(ας) Καστορι(ας) · ἐκ  
χόρ(ας) Λινοτόπη · ~ ἔτους ᾠρονδ̄ ἐν μηνὶ Νοευρίο · κ̄

Ἡ ιστόρηση του καθολικού της μονῆς, ὅπως πληροφορούμαστε ἀπὸ την ἐπιγραφὴ, ἔχει γίνεῖ το 1645 με χορηγία του Σταμάτη Ρεήζη και τῆς συνοδείας του<sup>711</sup>, του ἱερομόναχου Θεωνά και τῶν μελῶν τῆς μονῆς Γρηγορίου, Γεωργίου και Ἀλεξίου. Τα ἴδια πρόσωπα ἀναφέρονται το ἔτος 1643/44 ὡς χορηγοὶ του τέμπλου του καθολικού<sup>712</sup>. Ὁ Νικόλαος υπογράφει το ἔργο μαζί με το ζωγράφο Θεολόγη δηλώνοντας τὴν καταγωγὴ τους ἀπὸ το Λινοτόπι και προσθέτοντας τὴν Καστοριά ὡς τὴν ἐυρύτερη περιοχὴ γεωγραφικῆς υπαγωγῆς του Λινοτοπίου<sup>713</sup>.

Πρόκειται γιὰ τὴ μοναδικὴ ἐπιγραφὴ, ὅπου μνημονεύεται τὸ ὄνομα του Θεολόγη, παρότι ἀποδεικνύεται ὅτι ἔχει ἐργαστεῖ σε μιὰ σειρά μνημείων ἀπὸ τις ἀρχές του 17<sup>ου</sup> αἰῶνα. Ὁ Θεολόγης πρέπει νὰ εἶναι πολὺ μεγαλύτερος σε ἡλικία ἀπὸ τὸ νεαρὸ Νικόλαο, ὁπότε εἶναι λογικὸ νὰ σημειώνεται και ἡ δική του συμβολή του στην ἱστόρηση. Εξάλλου, εἶναι τὸ τελευταίον ἔργο στο ὁποῖο ἐντοπίζεται ὁ χρωστήρας του Θεολόγη, γεγονός που θα ἐπέβαλε τὴν ἀναγραφὴ του ὀνόματός του ἀπὸ τὸ Νικόλαο ὡς ἐνδειχὴ παγίωσης τῆς καλλιτεχνικῆς τους συνεργασίας<sup>714</sup>.

Ὁ ἀρχιτεκτονικὸς τύπος του μνημείου διευκολύνει τὴν ἐπάλληλη τοποθέτηση τῶν παραστάσεων σε μικρὰ διάχωρα, ἡ ὁποία παρουσιάζει προβλήματα ὀρθῆς ἐφαρμογῆς μόνο στο δυτικὸ τοῖχο. Το πρόγραμμα διαμορφώνεται σε τρεῖς ζώνες: στην ὑψηλότερη ζώνη παριστάνονται σκηνές Δωδεκαόρτου και σκηνές Παθῶν [εἰκ. 532, 701], με μεγαλύτερα τα διάχωρα στις τέσσερις γωνίες του ναοῦ, ὅπου τοποθετοῦνται οἱ παραστάσεις τῶν τεσσάρων Εὐαγγελιστῶν, ἐνῶ τα μικρότερα διάχωρα, που σχηματίζονται με τὴν παρεμβολὴ τῶν ξύλινων ἐλκυστήρων, γεμίζουν με παραστάσεις προφητῶν. Ἡ μεσαία ζώνη περιλαμβάνει

<sup>711</sup> Ὡς συνοδεία ἐννοοῦνται μάλλον ἡ οἰκογένειά του ἢ και «ο Γιάννης Ρεήζης, ὁ Παναγιώτης» και οἱ ὑπόλοιποι «χριστιανοί», που ἀναφέρονται στην κτητορικὴ ἐπιγραφὴ του τέμπλου.

<sup>712</sup> Ἡ ἐπιγραφὴ του τέμπλου ἔχει ὡς ἐξῆς: Δῆα σή/ νδρωμ/ ἢ και ἐ/ ξο[δ]ου/ [Για]νή/ Ρεηζη/ Παναγοση/ Δῆα ση/ νδρωμ/ ἢ και ε/ ξοδοῦ/ [Στ]αμα/ [τη Ρ]ευζι/ κ[αι] παντ[ου]/ τ[ο] χριστ[αν]ο/ Γεοργγοῦ/ κε Ἀλε/ ξηοῦ/ Θεονά/ ηρομον[α]/ χοῦ. Με ὀρισμένες διαφορές στην ἀνάγνωση δημοσιεύεται στα ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗΣ 1960, σ. 190 και ΕΥΓΕΝΙΚΟΣ 2007, σ. 32.

<sup>713</sup> Αὐτόθι, σημ. 429.

<sup>714</sup> Ἡ Α. Καραμπερίδη θεωρεῖ, ὅτι ὁ Θεολόγης ἐμφανίζεται στην κτητορικὴ ἐπιγραφὴ στο καθολικὸ του Ἁγίου Ἀθανασίου Ζαγοράς, ἐπειδὴ ἔχει ξεφύγει ἀπὸ τὴν ἀμεση ἐποπτεία του καλλιτεχνικοῦ ἐργαστηρίου του Μιχαήλ (ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 324).

παραστάσεις από το σπάνιο εικονογραφικό κύκλο του βίου του αγίου Αθανασίου<sup>715</sup> [εικ. 533, 702] και παραστάσεις μαρτυριών των αποστόλων [εικ. 534, 703, 755]. Στη χαμηλότερη ζώνη εικονίζονται ολόσωμοι στρατιωτικοί και ασκητές άγιοι, ενώ σε εξέχουσα θέση στο νότιο τοίχο εικονίζεται ένθρονος ο άγιος Αθανάσιος, στον οποίο είναι αφιερωμένος ο ναός.

Η ζωγραφική του μικρού μνημείου είναι χαμηλών προσδοκιών και πρόχειρης εκτέλεσης, γεγονός σπάνιο για το ζωγράφο Νικόλαο. Ακόμα και η ζωγραφική του Θεολόγη είναι ποιοτικά φτωχότερη των έργων του της τέταρτης δεκαετίας του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Ενώ τεχνοτροπικά ο ναός δεν παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την εξέλιξη των ζωγράφων από το Λινοτόπι, προσφέρει μια σπάνια ευκαιρία να διαπιστωθεί ο τρόπος συνεργασίας δύο ζωγράφων του ίδιου εργαστηρίου. Αντίθετα από την αναμενόμενη ενέργεια, να χωρίσουν δηλαδή τις επιφάνειες των τεσσάρων τοίχων ανά δύο ή να αναλάβει ο καθένας τους μια από τις τρεις επάλληλες ζώνες σκηνών, οι δύο ζωγράφοι δουλεύουν τις περισσότερες επιφάνειες του ναού από κοινού. Στις παραστάσεις που ζωγραφίζουν μαζί (π.χ. Ευαγγελιστές, Σταύρωση, κύκλο του αγίου Αθανασίου) ο Νικόλαος ζωγραφίζει τα πρόσωπα και το σκηνικό βάθος ενώ ο Θεολόγης δουλεύει τα ενδύματα και τα σώματα των μορφών και αναλαμβάνει να γράψει πολλές από τις επιγραφές των παραστάσεων. Στις παραστάσεις που δουλεύει ο πρώτος ζωγράφος μόνος του, ο δεύτερος ζωγράφος δεν απομακρύνεται, αλλά δουλεύει σε μια διπλανή παράσταση ή λίγο χαμηλότερα.

Το τελικό αποτέλεσμα τις ανάμειξης των τεχνοτροπιών των δύο ζωγράφων δεν είναι ιδιαίτερα πετυχημένο, καθώς δημιουργείται μια εμφανής αισθητική δυσαρμονία. Οι παραστάσεις που εκτελούνται από το Θεολόγη είναι σαφώς χαμηλότερης ποιότητας, ενώ η απόδοση της λεπτομέρειας περιορίζεται στο ελάχιστο. Η συνεχόμενη τοποθέτηση μικρών τετράγωνων διαχώρων σε επάλληλες ζώνες αποδυναμώνει τη συμβολική σημασία των σκηνών, αλλά και τη ζωγραφική τους μοναδικότητα. Η ρυθμική επανάληψη των μορφών και των παραστάσεων σε συνδυασμό με το πλήθος των απεικονιζόμενων μορφών δε μπορεί να λειτουργήσει σωστά σε έναν τόσο μικρό χώρο σαν αυτό του καθολικού του Αγίου Αθανασίου. Αντιθέτως, όταν ο Νικόλαος θα επιχειρήσει δέκα χρόνια σχεδόν αργότερα να εφαρμόσει ένα παρόμοιο εικονογραφικό σύστημα στον πολύ μεγαλύτερο νάρθηκα στο καθολικό της μονής του Νονο Ηορονο, θα προκύψει ένα πολύ διαφορετικό ζωγραφικό αποτέλεσμα.

---

<sup>715</sup> Μ. Νάνου, “Εικονογραφικός κύκλος του βίου του Αγίου Αθανασίου, Επισκόπου Αλεξανδρείας”, 21<sup>ο</sup> Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και τέχνης, (περιλήψεις ανακοινώσεων), Αθήνα 2001, σ. 70-71.

**Βιβλιογραφία:** ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗΣ 1960, σ. 189-194. ΚΟΥΡΚΟΥΤΙΔΟΥ 1967, σ. 306. ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 37-38, 201-203. ΝΑΝΟΥ 1994, σ. 387-396. ΝΑΝΟΥ 2004, σ. 73. ΕΥΓΕΝΙΚΟΣ 2007, σ. 23-32.

**Εικόνες:** 522β, 532-534, 535β, 682β, 700-703, 755, 758α.

## 20) Ναός Αγίων Αποστόλων, Μολυβδο-σκέπαστος (1645)

---

Ο οικισμός της Μολυβδοσκεπάστου βρίσκεται στην ελληνοαλβανική μεθόριο, σε απόσταση 10 χιλιομέτρων από την Κόνιτσα Ιωαννίνων και αναφέρεται ήδη από το 1298 ως έδρα της επισκοπής Πωγωνιανής<sup>716</sup>. Η ανέγερση του ναού των Αγίων Αποστόλων χρονολογείται με ενεπίγραφη πλάκα, που εντοιχίζεται στο βόρειο εξωτερικό τοίχο του νάρθηκα το έτος 1537/38<sup>717</sup> και εγκαινιάζει μία φάση ιδιαίτερης ανάπτυξης του οικισμού κατά το 16<sup>ο</sup> αιώνα, οπότε ανασκευάζονται παλαιότεροι ναοί και χτίζονται καινούργιοι<sup>718</sup>.

Ο ναός είναι μεγάλων διαστάσεων στον τύπο του τετρακίονιου σύνθετου σταυροειδή εγγεγραμμένου με δωδεκάπλευρο τρούλο, εξάπλευρη κόγχη στα ανατολικά και σύγχρονο νάρθηκα στα δυτικά. Το κωδωνοστάσιο και η ανοιχτή στοά της νότιας πλευράς αποτελούν μεταγενέστερες προσθήκες<sup>719</sup>. Παρά την οικονομική ανάπτυξη που σημειώνεται το 16<sup>ο</sup> αιώνα στον οικισμό και την ιδιαίτερη χρήση του συγκεκριμένου ναού από την Αρχιεπισκοπή Πωγωνιανής<sup>720</sup> ο ναός μένει ακόσμητος έως και τα μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα, όταν δηλαδή ο χορηγός Πάνος Παπαδημητρίου χρηματοδοτεί την ιστόρησή του. Η επιγραφή της ιστόρησης, δημοσιευμένη ήδη στο παρελθόν<sup>721</sup>, παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον:

---

<sup>716</sup> ΓΚΑΤΣΟΠΟΥΛΟΣ 1975, σ. 608, ΚΕΦΑΛΛΩΝΙΤΟΥ 2001, σ. 1.

<sup>717</sup> NICOL 1953, σ. 150.

<sup>718</sup> Το 16<sup>ο</sup> αιώνα χρονολογούνται οι εκτεταμένες εργασίες επισκευών και ιστόρησης της μονής Κοιμήσεως Θεοτόκου Μολυβδοσκεπάστου, ενώ ο ναός του Αγίου Σώζοντα χρονολογείται με ακρίβεια στα 1537, ενώ ο ναός της Ζωοδόχου Πηγής στα 1604/05.

<sup>719</sup> Για την αρχιτεκτονική του ναού βλ. NICOL 1953, σ. 146-148, όπου παρατίθεται και κάτοψη.

<sup>720</sup> ΓΚΑΤΣΟΠΟΥΛΟΣ 1975, σ. 608.

<sup>721</sup> Οι επιγραφές της ιστόρησης έχουν δημοσιευτεί με ορισμένες αβλεψίες από στα: NICOL 1953, σ. 150. ΓΚΑΤΣΟΠΟΥΛΟΣ 1975, σ. 608-609. ΚΕΦΑΛΛΩΝΙΤΟΥ 2001, σ. 8-9. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2003, σ. 294.





+ Οὗτος ὁ πάνσεπτος κ(αι) θείος ναός, ὁ εἰς ὄνομα τιμώμενος τῶ(ν) ἁγίων ἐν /  
 δόξῳν κ(αι) πανευφήμων ἀποστόλων · ἀνηγέρθη ἐκ βάρων εὐδοκία Θε(ε)οῦ, διὰ συν /  
 δραμῆς κόπου τε κ(αι) ἐξόδου του ἐν μακαρία τῇ λήξει γενομένου κῦρ Πάνου του Ἀρσένη · διὰ ψηχι /  
 κῆν αὐτοῦ σ(ωτη)ρίαν κ(αι) τῶν γονέων αὐτοῦ κατα τό ζήστ ἔτος · ἀρχιερατεύοντος · τοῦ ἀρχιεπισκόπου Πω /  
 5 γώνιαννης κῦρου Παχωμίου · μετὰ δέ παραδρομην χρόνων οὐκ ὀλίγων θειω ζήλω κινήθεις /  
 ὁ τιμωτατος κῦρ Πάνος · ὡς τὴν εὐπρέπειαν τοῦ οἴκου Κ(υριο)ῦ ἀγαπων · ἐξοδίασεν ἐξ ἰδι /  
 ων ἀναλωμάτων κ(αι) ἀνιστόρισεν αὐτὸν κ(αι) ἐκαλλώπισεν ὡς καθὼς ὁράται · ὑπὲρ ψυχικῆν  
 αὐτοῦ σ(ωτη)ρίαν · κ(αι) των αὐτοῦ γονέων : | ἀρχιερατεύοντος τοῦ πανιερωτάτου ἀρχιεπισκόπου  
 Χεῖρ ἐμοῦ τοῦ ταπινού Δημητρίου | Πωγωϊανῆς κῦρου Παρθενίου :- ἐν ετοι ζρονδ

10 ἐκ χώρ(ας) Γραμοσσης · κ(αι) τοῦ αὐτοῦ νοῦ Ιωάννου · Σκούταρι :- μηνί Νοενβρίω π

Στην επιγραφή τεκμηριώνεται η παρεμβολή μεγάλου χρονικού διαστήματος (μετὰ δέ παραδρομην χρόνων οὐκ ὀλίγων) ἀπὸ τὴν ἀνέγερση του ναοῦ ἕως τὴν ἰστόρησή του, μια συνήθης πρακτικὴ που συναντάται στα μνημεῖα του 16<sup>ου</sup> και 17<sup>ου</sup> αἰῶνα, που ὅμως για πρώτη φορά τεκμηριώνεται στην ἴδια τὴν επιγραφή. Η ἰδιαιτερότητα τῆς επιγραφῆς ἐγκεῖται στο ὅτι περιλαμβάνει και τον ἀρχικό κτήτορα τῆς ἀνέγερσης του ναοῦ, Πάνο Ἀρσενίου. Και οἱ δύο κτήτορες του ναοῦ ζωγραφίζονται σε μια μεγάλη παράσταση δεξιά τῆς κτητορικῆς επιγραφῆς στο δυτικὸ τοῖχο του ναοῦ<sup>722</sup>. Οἱ δύο κτήτορες ἀποδίδονται ολόσωμοι να προσφέρουν ομοίωμα τῆς ἐκκλησίας στον εὐλογούντα Χριστό. Η επιγραφή τῆς παράστασης αὐτῆς ἀποτελεῖ οὐσιαστικὰ συμπλήρωση τῆς κτητορικῆς επιγραφῆς και ἔχει ως ἐξῆς:

<sup>722</sup> Οἱ παραστάσεις δωρητῶν δε συνήθιζονται σε ἔργα των ζωγράφων του Γράμμου και δε γνωρίζουμε ἕως σήμερα κανένα ἄλλο παράδειγμα ἀπεικόνισης κτητόρων σε ἄλλο ἔργο τους.



+Πάνος Παπάδημητρίου τοῦ ποτὲ  
 Σακελαρίου καὶ νέος κτήτωρ  
 τῆς ζωγραφί(ας) :~

+Πάνος Αρσενίου αὐθεντικὸς  
 πραγματευτῆς καὶ κτήτωρ  
 ἐκ βάρων τῆς  
 ἐκκλησί(ας) :~

Οι επιγραφές είναι επιμελημένες και έχουν ελάχιστα ορθογραφικά λάθη, σε αντίθεση με άλλα σύγχρονα έργα λινοτοπιτῶν αγιογράφων. Πληροφορούμαστε ἀπὸ τις επιγραφές, ὅτι ο Πάνος Αρσενίου ἦταν σημαντικὸς ἔμπορος τῆς ἐποχῆς και χορήγησε για τὴν ἀνέγερση τοῦ ναοῦ το 1537/38 ἢ το 1587/88<sup>723</sup>. Ο ναὸς ἔμεινε ἀκόσμητος για πολλές δεκαετίες, ὥσπου ο κυρ Πάνος, γιος τοῦ παπά Δημητρίου, που εἶχε διατελέσει και σακελλάριος<sup>724</sup>, χορήγησε ἀπὸ τὴν προσωπική του περιουσία για να ἱστορηθεῖ ο ναὸς λόγω «αγάπης για τὴν ευπρέπεια τοῦ οἴκου τοῦ Θεοῦ».

Ἡ επιγραφή τοῦ ναοῦ σηματοδοτεῖ, ἐπίσης, τὴν πρώτη επιγραφικά τεκμηριωμένη ἐργασία γραμμοστινῶν ζωγράφων μετὰ το 1603, ὅταν δηλαδὴ οὖ Μιχαὴλ και Κωνσταντίνος ἐκτελοῦν τὴν ἱστὴρηση τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Διβροβουνίου [αρ. κατ. 4]. Τὶς τοιχογραφίες στο ναὸ τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων Μολυβδοσκεπάστης υπογράφουν ο Δημήτριος ἀπὸ τὴ Γράμμοστα και ο γιος τοῦ Ἰωάννης Σκούταρης, ο ὁποῖος εἶναι ο μοναδικὸς ζωγράφος ἀπὸ τὴν περιοχή τοῦ Γράμμου που ἀναφέρεται με τὸ ἐπίθετό του. Ἡ κτητορική επιγραφή φαίνεται να ἔχει γραφεί με τὸ γραφικὸ χαρακτῆρα τοῦ ζωγράφου Ἰωάννη και ὄχι τοῦ Δημητρίου. Το μεγαλύτερο μέρος, ἐξάλλου, τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ ναοῦ ἔχει ἐκτελεστεί ἀπὸ τὸ ζωγάφο Ἰωάννη Σκούταρη και ὄχι ἀπὸ τὸν γηραιότερο Δημήτριο (I), τὸ ἔργο τοῦ ὁποῖου περιορίζεται

<sup>723</sup> Στὴν κτητορική επιγραφή ἡ χρονολογία ἀνέγερσης τοῦ ναοῦ εἶναι προβληματική ὡς προς τὸ δεύτερο ψηφίο τῆς. Σε ὅλες τὶς προηγούμενες ἀναγνώσεις τῆς επιγραφῆς ἡ χρονολογία ἔχει μεταγραφεί ὡς ,ζμς, ἐνῶ τὸ δεύτερο ψηφίο τῆς δὲν εἶναι τὸ γράμμα “μ”, ἀλλὰ περισσότερο μοιάζει με τὸ γράμμα “ν” τῆς λέξης “νου” τοῦ τελευταίου στίχου. Δεδομένου ὅμως ὅτι με τὸ γράμμα “ν” ἡ χρονολογία δὲν ἐρμηνεύεται σωστά, θα πρέπει να θεωρήσουμε ὅτι αὐτὸ στοιχεῖο εἶναι τὸ κόππα, ὁπότε και ἡ χρονολογία που ἀναγράφει ο γραφέας εἶναι ,ζις (=1587/88).

<sup>724</sup> Για τὸ αξίωμα τοῦ Σακελλάριου βλ. ΧΑΤΖΟΥΛΗ 2000, σ. 356, σημ. 6, ὅπου παρατίθεται σχετική βιβλιογραφία.

στον τρούλο και στο ανώτερο τμήμα των κεραιών του σταυρού, στο χώρο του Ιερού και στο νότιο τοίχο του ναού.

Η ζωγραφική φέρει μεγάλες φθορές, ενώ ολόκληρα τμήματα των τοιχογραφιών έχουν καταστραφεί πλήρως. Από τα σωζόμενα τμήματα της ιστόρησης συμπεραίνουμε, ότι πρόκειται για ζωγραφική μάλλον μέτρια, η οποία προσπαθεί να αναδειχθεί σε καλύτερης ποιότητας με την προσθήκη διακοσμητικών λεπτομερειών στα ενδύματα των μορφών, το περίπλοκο σκηνικό βάθος των παραστάσεων και τους ανάγλυφους φωτοστεφάνους [εικ. 116], που εντοπίζονται όχι μόνο σε μεμονωμένες μορφές αγίων, αλλά και σε παραστάσεις δράσης.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού έχει οργανωθεί με προσοχή και εφαρμόζεται στα καλοσχηματισμένα διάχωρα με ακρίβεια. Ο συγκεκριμένος τρόπος οργάνωσης των παραστάσεων ενός σταυροειδούς εγγεγραμμένου ναού, με το Χριστό Εμμανουήλ [εικ. 120] και το Χριστό Μεγάλο Αρχιερέα στις καμάρες και την πληθώρα παραστάσεων από το βίο και τα Πάθη του Ιησού [εικ. 122-124, 126, 129], μαρτύρια αγίων και στρατιωτικών αγίων στις χαμηλότερες ζώνες θα αποτελέσει πρότυπο για όλους τους γραμμοστινούς ζωγράφους της επόμενης γενιάς. Πρωτότυπη είναι η διακόσμηση των τεσσάρων κίωνων στον κεντρικό χώρο του ναού με την παράσταση του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέα με τους αποστόλους Πέτρο και Παύλο και παραστάσεις αγίων και προφητών σε στηθάρια και ημίσωμων ιεραρχών στο κατώτερο μέρος [εικ. 132-133].

Ιδιαίτερα συμπυκνωμένο είναι το εικονογραφικό πρόγραμμα στο χώρο του Ιερού. Στην πρόθεση παριστάνεται το Στιχηρό των Χριστουγέννων και στην κόγχη ένας ενδιαφέρον συνδυασμός της Ακρας Ταπείνωσης και του Μελισμού με συλλειτουργούντες διακόνους. Στο διακονικό ενδιαφέρον παρουσιάζουν η Ζωοδόχος Πηγή και η μεγάλη παράσταση της Ρίζας του Ιεσσαί. Στο κεντρικό μέρος του Ιερού εικονίζεται στην καμάρα ο Ακάθιστος Ύμνος και στην αψίδα η Πλατυτέρα, η Κοινωνία των Αποστόλων και στο χαμηλότερο μέρος μια παράσταση Μελισμού με ιδιαίτερη διαμόρφωση [εικ. 117]. Ο Χριστός του Μελισμού τοποθετείται ανάμεσα σε μία παράσταση με το Άγιο Κεράμιο και της σπάνιας παράστασης της μορφής του Χριστού με τρία πρόσωπα<sup>725</sup> [εικ. 118]. Χαμηλότερα η διακόσμηση του τοίχου συνεχίζεται χωρίς διακοπή στο χτιστό σύνθρονο, αποδεικνύοντας ότι οι ζωγράφοι είχαν πρόθεση να δημιουργήσουν μια ψευδαίσθηση τρισδιάστατης απεικόνισης [εικ. 119].

---

<sup>725</sup> Για το θέμα βλ. Μ. Παϊσίδου, “Η ανθρωπόμορφη Αγία Τριάδα στον Άγιο Γεώργιο της Ομορφοκκλησιάς Καστοριάς”, στο: *Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίτσα*, Θεσσαλονίκη 2001, σ. 373-394. ΓΑΡΙΔΗΣ 2009, σ. 279-281. ΣΙΣΙΟΥ 2010, σ. 344-345.

Ο ναός από άποψη εικονογραφίας παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον, η τεχνοτροπική διαμόρφωση, όμως, δεν είναι υψηλής ποιότητας. Η δραστική συμμετοχή στη ζωγραφική του μνημείου του Ιωάννη Σκούταρη, ενός ζωγράφου με περιορισμένες τεχνικές δυνατότητες, φαίνεται να υποβαθμίζει το τελικό εικαστικό αποτέλεσμα της ζωγραφικής.

Στο ζωγάφο Ιωάννη Σκούταρη πρέπει δίχως αμφιβολία να αποδοθεί επίσης η εικόνα του ένθρονου Χριστού με αποκαλυπτικά σύμβολα και μικρότερες παραστάσεις των αποστόλων<sup>726</sup>, που βρίσκεται στο νεότερο τέμπλο του ναού και παρουσιάζει μεγάλη ομοιότητα με μεταγενέστερη υπογεγραμμένη εικόνα του ζωγράφου με παρόμοιο θέμα από το ναό του Αγίου Νικολάου στη Δρόβιανη<sup>727</sup>. Έργο του ίδιου εργαστηρίου φαίνεται να είναι και τα βημόθυρα τέμπλου [εικ. 127], που βρίσκονται στη συλλογή εικόνων του ναού, όπως αποδεικνύεται από την παρόμοια τεχνοτροπική απόδοση, αλλά και τις ομοιότητες στον γραφικό χαρακτήρα των επιγραφών.

**Βιβλιογραφία:** NICOL 1953, σ. 146-152. ΚΕΦΑΛΛΩΝΙΤΟΥ 2001, σ. 8-11. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2003, σ. 293-294. ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ 2006, σ. 104. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ 2008, σ. 26-35. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 349-352. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 406-407. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2010, σ. 116-117. ΗΟΥΛΙΑΡΑΣ 2012, σ. 61-74.<sup>728</sup>

**Εικόνες:** 95β, 100β, 104β, 105β, 116-124, 125β, 126-127, 129-135, 177α.

## 21) Ναός Κοίμησης Θεοτόκου, Ελαφότοπος (1645/46)

---

Στο ναό της Κοίμησης του Ελαφότοπου Ζαγορίου, όπου το έτος 1616 εργάστηκε ο ζωγράφος Μιχαήλ από το Λινοτόπι και συνέδραμε αφανώς και ο ζωγράφος Θεολόγης, όπως αποδείχθηκε προηγουμένως [αρ. κατ. 6], υπάρχει πάνω από την κτητορική επιγραφή του μνημείου, ανάμεσα στις παραστάσεις του κύκλου του Ακαθίστου η ακόλουθη επιγραφή<sup>729</sup>:

---

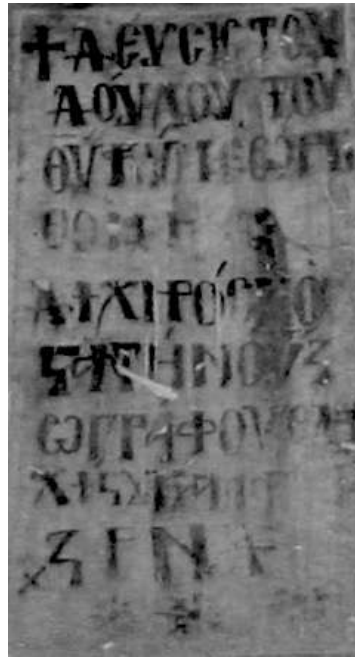
<sup>726</sup> ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2010, σ. 116-117. ΗΟΥΛΙΑΡΑΣ 2012, σ. 63-65. Σύμφωνα με το συγγραφέα η επιγραφή της εικόνας στο κάτω μέρος του πλαισίου της έχει ως εξής: “*δεησις τον δουλον του Θεου Χριστοφωρου ηερομωναχου εν ετη αχμς Δικ[ε]βριου...α*”. Η επιγραφή χρονολογεί την εικόνα το 1646 και τη συνδέει με κάποιον ιερομόναχο Χριστόφορο, αποτελεί συνεπώς διαφορετική χορηγία από την ιστόρηση του ναού που έγινε από τον κυρ Πάνο.

<sup>727</sup> ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ 2006, σ. 104-105.

<sup>728</sup> Για το ναό των Αγίων Αποστόλων εκπονείται διδακτορική διατριβή από την υποψήφια διδάκτορα του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων Α. Γιοβανοπούλου.

<sup>729</sup> Η επιγραφή έχει δημοσιευθεί στο παρελθόν χωρίς αξιοσημείωτες διαφορές στα: ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ 1966 σ. 309. ΚΙΚΟΠΟΥΛΟΣ 1999, σ. 276. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 31. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2011, σ. 367.

- +Δέυσις τοῦ /  
 δούλου τοῦ /  
 Θεοῦ κύρ Γέωργι /  
 Θεμά /  
 5 δι[α] χηρός Κο /  
 σταντήνοῦ του ζ /  
 ωγράφου ελα /  
 χίστου κ(αι) αμαρ[τω]λου /  
 ,ζρονδ



Η ιστορία του 1616 είχε γίνει με συλλογική χορηγία της κοινότητας και είχε καλύψει το σύνολο του ναού και του ανατολικού τοίχου του νάρθηκα. Η δεύτερη αυτή επιγραφή αναφέρεται προφανώς σε επισκευή ορισμένων μόνο τμημάτων του ναού, με χορηγία του κυρ Γεώργη Θεμά<sup>730</sup>. Κρίνοντας από την σημερινή κατάσταση των τοιχογραφιών, το μνημείο παρουσιάζει προβλήματα από εισρέοντα ύδατα στο Ιερό και τη νότια εγκάρσια καμάρα. Στα ίδια σημεία πρέπει να κλήθηκε να εργαστεί ο Κωνσταντίνος για να επισκεύασει την εργασία του ζωγράφου πατέρα του<sup>731</sup>. Οι παραστάσεις τις οποίες επισκεύασε, έχουν περιέλθει σήμερα για ακόμη μια φορά σε κακή κατάσταση, με αποτέλεσμα να μην είναι δυνατόν να εξαχθούν συμπεράσματα σχετικά με την τεχνοτροπία. Στο χώρο του Ιερού οι επιδιορθωτικές εργασίες του Κωνσταντίνου έχουν σχεδόν αποπλυθεί, αποκαλύπτοντας ξανά την αρχική φάση της ζωγραφικής του Μιχαήλ και αφήνοντας μόνο το περίγραμμα των μορφών του Κωνσταντίνου. Η ζωγραφική φάση του Κωνσταντίνου στο Ιερό είναι ιδιαίτερα ευδιάκριτη στο κλειδί της ανατολικής καμάρας του ναού, όπου ανάμεσα στα μετάλλια με τους προφήτες, που έχει ζωγραφίσει ο Μιχαήλ, διακρίνονται οι σχεδιασμένοι κύκλοι των μεταλλίων του Κωνσταντίνου [εικ. 598].

Το συμπέρασμα ότι πρόκειται για τον Κωνσταντίνο από το Λινοτόπι, γιο του Μιχαήλ από το Λινοτόπι, προκύπτει από τη μορφή των γραμμμάτων της επιγραφής, καθώς και από τα χαρακτηριστικά διακοσμητικά άστρα στο κάτω μέρος της, που συνοδεύουν πολλές άλλες

<sup>730</sup> Παρόμοιο όνομα δωρητή (“Μίχο Θεμα”) εντοπίζεται και στην ενυπόγραφη από το λινοτοπιτή ζωγράφο Κωνσταντίνο εικόνα της Κοίμησης της Θεοτόκου από τη μονή Βελλάς, βλ. σχετ. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2008α, σ. 77, σημ., 12.

<sup>731</sup> Την άποψη της επισκευής δέχεται και ο Ι. Χουλιάρης (ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 32).

επιγραφές του Κωνσταντίνου. Με βάση τη μορφολογία των γραμμάτων, έργο του Κωνσταντίνου πρέπει να θεωρηθεί επίσης και η διακοσμητική επιγραφή, που αναφέρεται στη Θεοτόκο και τοποθετείται πάνω στον ξύλινο ελκυστήρα στο μέσον περιπού του ναού.

**Βιβλιογραφία:** ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 179-180. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 31-32, 285, 321-322. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2011, σ. 367, 387.

**Εικόνες:** 598-600.

## 22) Ναός Ταξιαρχών, Ζίτσα (1648-1649)

---

Ενταγμένος μέσα στον πολεοδομικό ιστό του σύγχρονου οικισμού της Ζίτσας Ιωαννίνων βρίσκεται ο ναός των Ταξιαρχών. Ο μικρός μονόχωρος καμαροσκέπαστος ναός φέρει σήμερα μεταγενέστερο νάρθηκα στα δυτικά και είναι κατάγραφος με τοιχογραφίες, οι οποίες σώζονται σε μέτρια κατάσταση διατήρησης.

Στην παράσταση του Μελισμού σε αφιερωματική επιγραφή στην κεντρική κόγχη του Ιερού Βήματος<sup>732</sup> αναφέρεται το όνομα του δωρητή *Μύχο* και το όνομα του ζωγράφου του ναού με παρόμοιο λεκτικό σχήμα με αυτό της κτητορικής επιγραφής του δυτικού τοίχου. Η χρονολογία *ζρονστ* (1648), που αναφέρεται στην επιγραφή προσδιορίζει το έτος εκκίνησης των εργασιών ιστόρησης του ναού, που ολοκληρώθηκε από τον ίδιο ζωγράφο ένα χρόνο αργότερα, όπως τεκμηριώνεται μέσω της επιγραφής του δυτικού τοίχου:

*Δευσις του δουλου του Θεου Μύχο ζρονστ/  
δια χηρός ελαχίστου κ(αί) αμαρτολού Κωνσταν /  
τή[νου]*



Η κτητορική επιγραφή του ναού βρίσκεται στο υπέρθυρο της εισόδου, στην εσωτερική παρειά του δυτικού τοίχου του κυρίως ναού και έχει ήδη δημοσιευθεί στο παρελθόν με ελάχιστες αλλαγές από την παρούσα ανάγνωση<sup>733</sup>:

---

<sup>732</sup> Δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στο ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 336 και ορθότερα στο ΚΟΣΜΑΣ 2010, σ. 283, αρ. 12, όπου μεταγράφεται και η χρονολογία, η οποία παραλείπεται στην ανάγνωση της Α. Καραμπερίδη.

<sup>733</sup> ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ 1979, σ. 618. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 336. ΚΟΣΜΑΣ 2010, σ. 284-287, αρ. 13.



+ ἀνηγέρθη ὁ θή(ς) κ(αι) πάνσεπτος ναός τῶν πάνμεγίστων Ταξιαρχῶν Μιχαήλ κ(αι) Γάβρι ἤλ κ(αι) πα[σ]ῶν τῶν ε/

πούρανιῶν δυνάμεων κ(αι) αρχιερατευόντων ἠπο τοῦ πανιερότατου Καλινήκου ἀρχιε/

ρέως κ(αι) εὐφήμερεβότον ὑπο του εἰρέος Νηκολάου ἡρέος ~ κ(αι) δια σιδρομής κ(αι) ἔξαρ/

χος κύρ Σταυρο κ(αι) δια κόπου κύρ Δήμο Πλανοῦδι κ(αι) τῆ(ς) σιβήας αὐτου Σούλτο κ(αι) ἐξοδου τον τήμιότατον αρχόν/

5 τῶν της αὐτῆς χωρας ~ δια χειρός κάμου του αμαρτολού Κωνσταντήνου · ετελιόθη ἐν μηνῆ Φεβρουαρίο /  
επι ἔτους ζρνζ :~ ε

Ἦδη εξετάζοντας τα μορφολογικά στοιχεία της επιγραφῆς αντιλαμβανόμαστε ὅτι πρόκειται για ἔργο του Κωνσταντίνου, γιου του Μιχαήλ ἀπὸ το Λινοτόπι, καθὼς εμφανίζονται μεγάλες ομοιότητες με την κτητορική επιγραφή του κυρίως ναοῦ της μονῆς Σηπλαιίου στη Σαρακίνιστα [αρ. κατ. 15], που, ὡπως ἀποδείχθηκε, ἔχει γραφεί ἀπὸ τον Κωνσταντίνο, ἀλλὰ και με τη μεταγενέστερη κτητορική επιγραφή του καθολικοῦ της μονῆς Προφήτη Ἡλία στη Στεγόπολη [αρ. κατ. 25]. Ἡ τεχνοτροπία της ζωγραφικῆς του ναοῦ ἐπιβεβαιώνει την ἀπόδοση στον Κωνσταντίνο ἀπὸ το Λινοτόπι<sup>734</sup>, ὡπως ἐπίσης και ἡ χρήση του λεκτικοῦ σχήματος «δια χειρός κάμου του αμαρτολού Κωνσταντίνου» που χρησιμοποιεῖται συχνά ἀπὸ το συγκεκριμένο ζωγράφο<sup>735</sup>. Ἀπὸ την κτητορική επιγραφή πληροφορούμαστε ἐπίσης, ὅτι το ἔργο της ἱστόρησης του ναοῦ ολοκληρώθηκε στις 15 Φεβρουαρίου του ἔτους 1649 και ὅτι ο ναός κτίστηκε με τη συνολική χορηγία των ἀρχόντων της Ζίτσας, ἀλλὰ και την ξεχωριστή χορηγία του ἐξάρχου κυρ Σταύρου<sup>736</sup>, του Δήμου Πλανοῦδη και της συζύγου του.

<sup>734</sup> Σε ἀπόδοση της ζωγραφικῆς του ναοῦ στον Κωνσταντίνο ἀπὸ το Λινοτόπι ἔχει ἤδη προβεί ἡ Α. Καραμπερίδη (ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 319-321, 339) και ὁ Ι. Χουλιάρης (ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 322).

<sup>735</sup> Στην επιγραφή της δευτέρας φάσης στο ναὸ της Κοίμησης στον Ελαφότοπο Ζαγορίου [αρ. κατ. 21] και σε εικόνα ἀπὸ το ναὸ της Κοίμησης στο Κουκούλι Ζαγορίου (βλ. ΤΟΥΡΤΑ 2001, σ. 349).

<sup>736</sup> Ἡ λέξη στο τέλος του τρίτου στίχου της επιγραφῆς δεν ἔχει διαβαστεῖ ἀπὸ το Δ. Τριανταφυλλόπουλο ὡς “ἐξάρχος”, ὡπως δηλαδή αναγράφεται στην επιγραφή, ἀλλὰ ὡς ἐξ[οδου] αρχ[οντα]ς (ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ 1979, σ. 618), παρόλο που ὁ Κωνσταντίνος δεν προχωρεῖ σε καμία ἄλλη επιγραφή του στη συντόμευση αὐτή. Την ἴδια ἀνάγνωση ἐπαναλαμβάνει και ἡ Α. Καραμπερίδη

Αντιλαμβανόμαστε, συνεπώς, ότι στα μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα η Ζίτσα ήταν ένας οικισμός υπολογίσιμου μεγέθους με κοινωνική διαστρωμάτωση αστικού κέντρου, διαφορετική από άλλους οικισμούς που αναθέτουν έργα σε εργαστήρια του Λινοτοπίου, όπως η Βίτσα ή ο Ελαφότοπος [αρ. κατ. 6, 9], όπου η χορηγία είναι μεν συνολική, αλλά δε γίνεται μνεία μιας ανώτερης τάξης ή συγκεκριμένων αρχόντων.

Εκτός από την κτητορική επιγραφή του ναού, η οποία αναφέρεται πιθανότατα μόνο στην ανέγερση του ναού, τα ονόματα των δωρητών της ιστορήσης αναγράφονται πάνω στις ίδιες τις επιφάνειες που εκτελέστηκαν με τη χορηγία τους. Έτσι βλέπουμε μια μεγάλη σειρά αφιερωματικών επιγραφών σε διάφορα σημεία του ναού, πάνω στις τοιχογραφημένες παραστάσεις<sup>737</sup>:

Στο φουρνικό, σε μετάλλιο του προφήτη Ηλία, αναφέρεται ο έξαρχος Σταύρος της κτητορικής επιγραφής:

*Δευσι του δουλου /  
του Θεου κυρ /  
Σταύρο*



Στο Ιερό, παραπλεύρως της κόγχης της πρόθεσης, αναγράφεται το όνομα του ιερομονάχου Λεοντίου, ο οποίος φέρεται να έχει χορηγήσει και την ιστορήση του νάρθηκα της γειτονικής μονής Πατέρων [αρ. κατ. 54]<sup>738</sup>:

*+Δεύσις του δούλου/  
του Θεού Λεοντήου/  
ειερομονάχου*



Στο νότιο τοίχο, στην παράσταση της Υπαπαντής αναφέρεται ο δωρητής Χρίστος:

*Δευσις του δουλου/  
του Θεου Χριστο*



---

(ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 336). Σε σωστή ανάγνωση της λέξης “έξαρχος” προχωρεί ο Θ. Κοσμάς, σημειώνοντας τις παρανοήσεις των προηγούμενων μελετητών (ΚΟΣΜΑΣ 2010, σ. 284-285).

<sup>737</sup> Όλες οι επιγραφές έχουν ήδη δημοσιευτεί από την Αγ. Καραμπερίδη χωρίς να παρατίθενται φωτογραφίες τους (ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 336) και στη συνέχεια από τον Θ. Κοσμά (ΚΟΣΜΑΣ 2010, σ. 287-290).

<sup>738</sup> ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 37.



Στο βόρειο τοίχο, στην παράσταση της Σταύρωσης αναφέρεται ο ιερέας του ναού Νικόλαος, που μνημονεύεται στην κτητορική επιγραφή, χωρίς να είναι ξεκάθαρο σε αυτή ότι διαθέτει την ιδιότητα του δωρητή:

*Δέυσις του δούλου του Θεοῦ Νικολά/  
ου ἱερεος*



Στο δυτικό τοίχο, στην παράσταση της Κοίμησης της Θεοτόκου αναφέρονται οι δωρητές Στάθης και Λεοντάρης<sup>739</sup>:

*Δέυσις του δουλου του Θεοῦ Στάθη καί Λεοντάρη*



Παρατηρώντας, λοιπόν, τη διάταξη των επιγραφών μέσα στο ναό συμπεραίνουμε, ότι ο κάθε δωρητής ανέλαβε ουσιαστικά να χορηγήσει από μία επιφάνεια του ναού, εκτός από το Ιερό Βήμα που χρειάστηκε δύο δωρητές, ίσως λόγω των καμπύλων επιφανειών. Εντύπωση προκαλεί, επίσης, το γεγονός ότι ο ιερομόναχος Λεόντιος εκτός από τη χορηγία του για την ιστόρηση της μονής Πατέρων προβαίνει σε μικρή χορηγία και στο ναό των Ταξιαρχών, γεγονός που αποδεικνύει την άμεση οικονομική εμπλοκή της μονής Πατέρων στην καθημερινή ζωή των κατοίκων της Ζίτσας.

Η ζωγραφική του ναού των Ταξιαρχών στη Ζίτσα, αποτελεί ώριμο έργο του ζωγράφου Κωνσταντίνου από το Λινοτόπι, το οποίο φαίνεται ότι εκτέλεσε μόνος του, καθώς η τεχνοτροπία του έργου είναι ενιαία και δεν εντοπίζονται χέρια άλλων ζωγράφων. Η πληθώρα των απεικονιζόμενων θεμάτων είναι εντυπωσιακή ειδικά για έναν τόσο μικρό χώρο, ενώ η οργάνωση των παραστάσεων έχει γίνει με προσοχή. Είναι φανερή η προσπάθεια του ζωγράφου να μεταφέρει σε ένα μονόχωρο καμαροσκέπαστο ναό το πρόγραμμα ενός πολύ μεγαλύτερου τρουλαίου μνημείου. Στον κεντρικό χώρο ζωγραφίζεται μια μεγάλη παράσταση του Παντοκράτορα με δύο ομόκεντρες ζώνες αγγέλων και προφητών [εικ. 604], ενώ στις παραπληρωματικές γωνίες του τετράγωνου διαχώρου παριστάνονται οι τέσσερις Ευαγγελιστές. Ο ζωγράφος Κωνσταντίνος δεν παραλείπει επίσης την αγαπημένη του παράσταση των Αίνων στο δυτικό τμήμα της καμάρας, που εδώ αποδίδει σε ένα συνεπτυγμένο τύπο [εικ. 605-606]. Στις δύο κεντρικές ζώνες των πλάγιων τοίχων

<sup>739</sup> Το όνομα του δωρητή Λεοντάρη αναφέρεται και σε εξωτερική επιγραφή στο καθολικό της μονής Πατέρων (ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 34. ΚΟΣΜΑΣ 2010, σ. 299-300, αρ. 27).

αναπτύσσεται ένας μεγάλος χριστολογικός κύκλος με έμφαση στα γεγονότα των Παθών [εικ. 607-608] και προστίθενται ορισμένες παραστάσεις από τον κύκλο του Ακαθίστου<sup>740</sup>.

Η εκτέλεση της ζωγραφικής δεν είναι πάντα αντίστοιχη των φιλοδοξιών του ζωγράφου. Στο δυτικό τοίχο η χάραξη των επιφανειών παρουσιάζει προβλήματα λόγω του μεγάλου μεγέθους της παράστασης της Κοίμησης και της συνεπτυγμένης παράστασης των Αίνων, γεγονός που δείχνει ότι ο Κωνσταντίνος δεν έχει ακόμα λύσει τα προβλήματα οργάνωσης του προγράμματος στο δυτικό τοίχο, που αντιμετώπιζε και ο πατέρας του, Μιχαήλ, στα περισσότερα έργα του. Η απόδοση των λεπτομερειών είναι επιπόλαιη, ακόμα και στα σημεία όπου καταβάλλεται συνειδητά προσπάθεια για να αναδειχθούν οι λεπτομέρειες, όπως λ.χ. στα ενδύματα στην παράσταση της Αγγελικής Λειτουργίας ή στην απόδοση του αρχιτεκτονικού βάθους στην παράσταση της Σταύρωσης.

Έργο του Κωνσταντίνου και μάλιστα της ίδιας περιόδου φαίνεται να είναι και η δεσποτική εικόνα του τέμπλου του ναού, που εικονίζει το Χριστό στον τύπο του Μεγάλου Αρχιερέα [εικ. 301]. Στην εικόνα αυτή αναγνωρίζουμε τόσο την ιδιαίτερη τεχνοτροπία του Κωνσταντίνου, όσο και τα χαρακτηριστικά του γράμματα στις επιγραφές<sup>741</sup>. Η εικόνα του Χριστού είναι δουλεμένη με προσοχή κυρίως στο πρόσωπο και το φωτοστέφανο, ενώ η διαμόρφωση του θρόνου έχει γίνει με προχειρότητα. Με την εικόνα του Χριστού ο Κωνσταντίνος ολοκληρώνει μια παραγγελία για τις φορητές εικόνες του ναού των Ταξιαρχών που φαίνεται να είχε ξεκινήσει τουλάχιστον από το 1637/38, που χρονολογούνται τα βημόθυρα που προορίζονταν για το ναό των Ταξιαρχών της Ζίτσας και σήμερα βρίσκονται στο ναό του Αγίου Νικολάου στον ίδιο οικισμό<sup>742</sup>.

Η εικόνα της Θεοτόκου στο ίδιο τέμπλο φέρει παρόμοιο θρόνο με την εικόνα του Χριστού, αλλά οι μορφές και το βάθος της εικόνας έχουν καλυφθεί από μεταγενέστερη επιζωγράφιση, που δεν επιτρέπει την εξαγωγή περαιτέρω τεχνοτροπικών συμπερασμάτων. Οι εικόνες στο επιστύλιο του τέμπλου έχουν αποδοθεί με τρόπο συνοπτικό και μάλλον πρόχειρο, που απομακρύνεται από τη ζωγραφική του Κωνσταντίνου και θυμίζει τη ζωγραφική του επιστυλίου στο ναό του αγίου Νικολάου στη Βίτσα [αρ. κατ. 9].

---

<sup>740</sup> Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού αναλύεται επαρκώς από την Α. Καραμπερίδη (ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ σ. 337-341).

<sup>741</sup> Στη δεσποτική εικόνα του Χριστού με μεγάλη δυσκολία διαβάζουμε την επιγραφή, την οποία μεταγράφουμε με μεγάλη επιφύλαξη: *Δέσις του/ δούλου του Θεού Μη/χο Κόστα* (βλ. και ΚΟΣΜΑΣ 2010, σ. 288-289, αρ. 16).

<sup>742</sup> Ο.π., σ. 280-281, αρ. 9. Η επιγραφή των βημοθύρων βρίσκεται στο αριστερό φύλλο και έχει ως εξής: *Δέσις του δούλου του Θεού Κόστα / ζήμωστ.*

**Βιβλιογραφία:** ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ 1979, σ. 618. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 336-341. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 321-332, 350-352. ΚΟΣΜΑΣ 2010, σ. 280-281, 283-290.

**Εικόνες:** 587β, 601, 603-608, 619β, 636δ.

## 23) Καθολικό μονής Κοίμησης της Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών, κεντρικό τμήμα του ναού (1649)

---

Όπως ήδη αναλύθηκε [αρ. κατ. 17], στο καθολικό της μονής Κοίμησης της Θεοτόκου στο Σπήλαιο Γρεβενών εργάστηκε το έτος 1641 το εργαστήριο του ζωγράφου Δημητρίου (Ι) από τη Γράμμοστα. Όπως προσδιορίζεται σαφώς από τη σχετική υπογραφή, το έργο του Δημητρίου (Ι) περιορίστηκε στο χώρο του “θυσιαστηρίου”, δηλαδή του Ιερού Βήματος, γεγονός που σημαίνει, ότι το μεγαλύτερο μέρος του ναού είχε παραμείνει χωρίς διακόσμηση. Το τέμπλο του ναού προϋπήρχε της πρώτης αυτής φάσης τοιχογράφησης του μνημείου, καθώς η κατασκευή του χρονολογείται με επιγραφή το έτος 1637. Συνεπώς θα πρέπει να θεωρηθεί ότι το εργαστήριο του ζωγράφου Δημητρίου (Ι) περιορίστηκε στις επιφάνειες που βρίσκονται πίσω από το τέμπλο, γεγονός που επιβεβαιώνεται από την τεχνοτροπία της ζωγραφικής στις επιφάνειες αυτές.

Το έτος 1649 ένα διαφορετικό ζωγραφικό εργαστήριο αναλαμβάνει να συμπληρώσει τη διακόσμηση στο κεντρικό τμήμα του ναού. Στους άβακες των δύο ανατολικών κίωνων βρίσκεται καταμερισμένη η επιγραφή που προσδιορίζει τη διακόσμηση της δεύτερης φάσης του ναού<sup>743</sup>. Ανασυνθέτοντας την επιγραφή, που εκτείνεται στις τρεις πλευρές του άβακα του βόρειου κίονα διαβάζουμε:

*+Ανεστοριθεῖ ἡ θοία τρούλα · κ(αι) οἱ δύο χοροὶ ἕως τες κολόνες /*

*κ(αι) οἰπάρχει ἕξδος · του μακαρίτου · κυρ Παχῶμήου · ιερῶμον /*

*αχου · κ(αι) πρόη καθυγουμενῶ κ(αι) κτήτωρ :~*

---

<sup>743</sup> Η επιγραφή δημοσιεύεται για πρώτη φορά από το Ν. Κοτζιά (ΚΟΤΖΙΑΣ 1951, σ. 25) και στη συνέχεια από τους Ν. Παπαγεωργίου (ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ 1997, σ. 8) και Α. Τσιλιπάκου (ΤΣΙΛΙΠΑΚΟΥ 2004α, σ. 114) με πολλά λάθη και παραλείψεις.



Πάνω ακριβώς από τον δεύτερο στίχο της παραπάνω επιγραφής σημειώνεται η εξής χρονολογία:

απο Χ(ριστο)ῦ · ἀχρμ/θ



Στις αντίστοιχες επιφάνειες του άβακα του νοτίου κίονα υπάρχει η συνέχεια της επιγραφής:



διὰ σ[υ]νδραμῆς · κόπου · κυρ · Γαλακτίου · ἱε /

ρώμονάχοῦ · κ(αί) καθυγούμενου · Χει[ρ] /

Νικολαου · ζωγράφου · κ(αί) [Π]ω(άννου) :~

Πάνω ακριβώς από το δεύτερο στίχο της παραπάνω επιγραφής σημειώνεται η ίδια χρονολογία με το βόρειο κίονα, αυτή τη φορά όμως σε έτος από κτίσεως κόσμου:

απο ·  $\overline{\zeta\omicron\eta}$   
[αδ]άμ



Οι τέσσερις παραπάνω επιγραφές πρέπει να νοηθούν ως ένα ενιαίο κείμενο, που καταμερίζεται σε τέσσερα επιμέρους τμήματα, όπως ορίζεται από τα κοινά μορφολογικά τους χαρακτηριστικά και τη συμμετρικότητα της τοποθέτησής τους<sup>744</sup>. Η χρονολογία που δίνεται εξάλλου σε έτος από κτίσεως κόσμου *ζωνη* συμπίπτει με το έτος *αχμθ* δηλαδή το έτος 1649<sup>745</sup>.

Πληροφορούμαστε από την επιγραφή, ότι η ιστόρηση του συγκεκριμένου τμήματος του καθολικού έγινε με έξοδα του ιερομονάχου Παχωμίου, ο οποίος διετέλεσε ηγούμενος της μονής και το όνομά του αναγράφεται στην κτητορική επιγραφή του 1633, στο μεταξύ όμως απεβίωσε και τη θέση του ως ηγουμένου της μονής ανέλαβε ο ιερομόναχος Γαλακτίων, που επίσης αναφέρεται στην επιγραφή του 1633. Οι ιερομόναχοι Παχώμιος και Γαλακτίων, που αναφέρονται ως κήτορες της ανέγερσης του καθολικού, συνέδραμαν πιθανότατα στην διακόσμηση του Ιερού Βήματος το έτος 1641<sup>746</sup> και επανεμφανίζονται το έτος 1649 ως χρηματοδότες της ιστόρησης του καθολικού. Με δεδομένο ότι τα ίδια πρόσωπα εμφανίζονται ως χορηγοί από το 1633 έως το 1649 και ότι η διακόσμηση του καθολικού έγινε τμηματικά, δε μπορούμε παρά να υποθέσουμε ότι τα χρήματα των ιερομονάχων που διατέθηκαν για την ιστόρηση του καθολικού δεν υπήρχαν ήδη από το 1633, γιατί τότε η καταβολή των χρημάτων θα γινόταν σε μία δόση και η διακόσμηση του ναού θα ήταν ενιαία και ταυτόχρονη. Τα χρήματα της χορηγίας της ιστόρησης, συνεπώς, προέρχονται πιθανότατα όχι μόνο από προσωπική χορηγία των ιερομονάχων, αλλά από τα ίδια τα έσοδα της μονής, τη διαχείριση των οποίων είχε ο εκάστοτε ηγούμενός της. Από το συνδυασμό των επιγραφών, λοιπόν, εξάγεται το συμπέρασμα ότι επί ηγουμενίας Παχωμίου τα έσοδα της μονής δημιούργησαν

<sup>744</sup> Ο Ν. Κοτζιάς δημοσιεύει τις τρεις από τις τέσσερις επιγραφές, θεωρώντας αυτές ως δύο αυτοτελείς επιγραφές, κάτι που προκαλεί σύγχυση τόσο στον ίδιο, που δυσκολεύεται να ξεχωρίσει τις ζωγραφικές φάσεις του ναού (ΚΟΤΖΙΑΣ 1951, σ. 25), όσο και στους μεταγενέστερους μελετητές (ΤΣΙΛΠΑΚΟΥ 1997, σ. 775. ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ 1997, σ. 8. ΣΑΒΒΟΠΟΥΛΟΥ 2004, σ. 312).

<sup>745</sup> Στο έτος από Χριστού ο ζωγράφος σημειώνει *αχμθ* και όχι *αχμθ*, προφανώς εκ παραδρομής, καθώς το έτος, έτσι όπως έχει αναγραφεί, δεν είναι δυνατό να αναλυθεί με σωστό τρόπο. Το λάθος αυτό τον αναγκάζει να σημειώσει το γράμμα «θ» ακριβώς από κάτω, σα συμπλήρωμα. Τη λεπτομέρεια αυτή δεν την λαμβάνει υπόψη του ο Ν. Κοτζιάς, που διαβάζει την χρονολογία ως *αχμ*, δηλαδή 1640 (ΚΟΤΖΙΑΣ 1951, σ. 25), μια χρονολόγηση που επαναλαμβάνεται στη συνέχεια από όλους τους μελετητές έως το 2004, οπότε έπειτα από συντήρηση των τοιχογραφιών του μνημείου, η Αγ. Τσιλιπάκου ανέγνωσε το έτος *αχμθ* (ΤΣΙΛΠΑΚΟΥ 2004α, σ. 114).

<sup>746</sup> Από την αποσπασματικά σωζόμενη επιγραφή του έτους 1641 γνωρίζουμε, ότι η ιστόρηση στο χώρο του Ιερού Βήματος έγινε με έξοδα ενός τουλάχιστον ιερομονάχου [βλ. αρ. κατ. 17].

χρηματικό πλεόνασμα, η διαχείριση του οποίου μετά το θάνατο του Παχωμίου πέρασε στον επόμενο ηγούμενο της μονής, Γαλακτίωνα. Ο τελευταίος τα διέθεσε για την ιστόρηση του 1649, αναφέροντας το όνομα του Παχωμίου με την ιδιότητά του ως πρώην καθηγούμενου της μονής.

Στην επιγραφή αναφέρονται επίσης τα ονόματα των ζωγράφων Νικολάου και Ιωάννη με λιτό τρόπο χωρίς να προσδιορίζεται η καταγωγή τους ή μεταξύ τους σχέση. Πληροφορούμαστε, επιπλέον, ότι έργο τους αποτελούν μόνο οι ζωγραφισμένες επιφάνειες του τρούλου και των δύο χορών «έως τες κολόνες», εννοώντας προφανώς τους δύο δυτικούς κίονες του ναού, όπου παύει άλλωστε να εμφανίζεται το τεχνοτροπικό ύφος του συγκεκριμένου εργαστηρίου. Όπως και ο προηγούμενος ζωγράφος Δημήτριος, που εργάστηκε στο Ιερό Βήμα του ίδιου ναού, οι ζωγράφοι Νικόλαος και Ιωάννης σπεύδουν να προσδιορίσουν με ακρίβεια τις επιφάνειες που ιστόρησαν, προλαμβάνοντας τυχόν σύγχυση της ζωγραφικής τους με αυτή των παλαιότερων και νεότερων φάσεων ιστόρησης, αλλά και σεβόμενοι τους χορηγούς, που θα επιθυμούσαν να προσδιοριστεί επακριβώς το μέγεθος της δωρεάς τους.

Από το τεχνοτροπικό ύφος της ζωγραφικής και τα γράμματα των επιγραφών γίνεται αμέσως αντιληπτό, ότι η ιστόρηση της φάσης του 1649 έχει γίνει από το ζωγράφο Νικόλαο από το Λινοτόπι, ο οποίος όμως στις κτητορικές επιγραφές των μνημείων που ιστορεί, αναφέρει σχεδόν πάντα το όνομά του, σημειώνοντας παράλληλα και τον τόπο καταγωγής του. Η επιγραφή όμως στους άβακες των κίωνων δηλώνει απλώς το όνομά του και το όνομα του συνεργάτη του Ιωάννη. Μετά από προσεκτική παρατήρηση των τοιχογραφιών εντοπίσαμε και μια δεύτερη υπογραφή του Νικολάου, πάνω στην ίδια την τοιχογραφημένη επιφάνεια, σχεδόν κρυμμένη στην ασπίδα του δεύτερου από τα αριστερά στρατιωτικού αγίου του νοτίου χορού, που κατά πάσα πιθανότητα ταυτίζεται με τη μορφή του αγίου Νικολάου του στρατιώτη<sup>747</sup>.



<sup>747</sup> Η επιγραφή του ονόματος του αγίου δε σώζεται, αλλά η μορφή θα μπορούσε να ταυτιστεί με τον άγιο Νικόλαο τον στρατιώτη μέσω συγκρίσεων με άλλα έργα του Νικολάου. Για τον συγκεκριμένο άγιο και την εικονογραφία του βλ. Κ. Κ. Κωνσταντινίδης, “Ο Άγιος Νικόλαος ο Στρατιώτης”, *Δωδώνη* 22/1 (1993), σ. 35-36 και ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 249-250.

Η επιγραφή είναι πολύ δύσκολο να εντοπιστεί μέσα στο πλήθος των τοιχογραφιών και ο ζωγράφος σκοπίμως της έχει δώσει τη μορφολογία γραπτού κοσμήματος της στρατιωτικής εξάρτυσης του αγίου [εικ. 708]. Στην επιγραφή αυτή ο Νικόλαος κάνει χρήση του προσφιλούς του λεκτικού σχήματος «εκ χώρας Λινοτόπι», που συνοδεύει τα περισσότερα από τα υπογεγραμμένα έργα του [αρ. κατ. 14, 16, 18]. Συγκεκριμένα, αναλύοντας την περίτεχνη επιγραφή διαβάζουμε<sup>748</sup>:



*Νικόλαος ζωγράφος εκ' χώρας · Λινοτοπί*

Η μορφολογία της επιγραφής αυτής είναι εξαιρετικά σπάνια στη μεταβυζαντινή περίοδο και θυμίζει παλαιότερα υστεροβυζαντινά παραδείγματα υπογραφών, όπως αυτά των ζωγράφων Μιχαήλ Αστράπα και Ευτυχίου<sup>749</sup> συνδεόμενη έτσι άμεσα με τη ζωγραφική των μνημείων της Αχρίδας, γεγονός που δεν πρέπει να είναι τυχαίο, δεδομένης της ιδιαίτερης σχέσης των αρχιεπισκόπων Αχριδών με τη μονή Κοίμησης Θεοτόκου Σηλαιίου<sup>750</sup>. Σε κάθε περίπτωση, ο συγκεκριμένος τρόπος υπογραφής αποδεικνύει ότι ο ζωγράφος είναι ιδιαίτερα υπερήφανος για το τελικό αποτέλεσμα της ζωγραφικής του στο συγκεκριμένο ναό, αλλά και ότι ο ίδιος έχει επίγνωση της σημασίας του έργου του, καθώς δεν αρκείται σε μια απλή αναφορά στην κτητορική επιγραφή, αλλά διαφοροποιεί τον τρόπο υπογραφής του από όλους τους υπόλοιπους ζωγράφους από την περιοχή του Λινοτοπίου.

Ανάλογη επιγραφή για το ζωγάφο Ιωάννη που αναφέρεται ως συνεργάτης του Νικολάου στην επιγραφή των κίωνων, δεν εντοπίστηκε στο ναό, γεγονός που υπονοεί ότι ο ζωγράφος Νικόλαος ήταν ο επικεφαλής του συγκεκριμένου εργαστηρίου και ότι ο Ιωάννης διετέλεσε απλός βοηθός του. Ως προς την ταυτότητα του ζωγράφου Ιωάννη του Σηλαιίου μια σύνδεση με το γνωστό ζωγάφο Ιωάννη (Ι) από το Λινοτόπι είναι ιδιαίτερος προβληματική καθώς το ύφος του τελευταίου διαφέρει ριζικά από την ποιοτική καλλιτεχνική γραφή του

<sup>748</sup> Η επιγραφή εντοπίστηκε και διαβάστηκε για πρώτη φορά από το γράφοντα, και συμπεριλήφθηκε στην μεταπτυχιακή μου εργασία (ΤΣΑΜΠΟΥΡΑΣ 2005, σ. 154-155, εικ. 247). Στη συνέχεια και μετά από προσωπική μου υπόδειξη η Α. Τσιλιπάκου υιοθέτησε την ανάγνωση αυτή της επιγραφής, την οποία μέχρι τότε αγνοούσε, όπως αποδεικνύεται και από τα σχετικά με το ναό άρθρα της πριν το έτος 2008, οπότε η ίδια πρόεβη σε ανακοίνωση με τον τίτλο «Πρώτη προσέγγιση στο έργο του Λινοτοπίτη ζωγράφου Νικολάου στο καθολικό της Ι. Μ. Κοίμησης Σηλαιίου Γρεβενών» (ΤΣΙΛΙΑΚΟΥ 2008α).

<sup>749</sup> ΚΑΛΟΠΙΣΗ-ΒΕΡΤΗ 2000, σ. 122-130. MARKOVIĆ 2010, σ. 9-33, όπου παρατίθεται και η προγενέστερη βιβλιογραφία.

<sup>750</sup> Βλ. αρ. κατ. 17.

καθολικού. Εάν έπρεπε να συνδέσουμε το συγκεκριμένο Ιωάννη με κάποιο σύγχρονο ζωγράφο από την περιοχή, αυτός θα ήταν ο ζωγράφος Ιωάννης Σκούταρης από τη Γράμμοστα, η δράση του οποίου εντοπίζεται την συγκεκριμένη εποχή. Ο ζωγράφος Ιωάννης Σκούταρης έχει συνεργαστεί με τον πατέρα του Δημήτριο στο χώρο του Ιερού και πιθανώς βοήθησε στην κατασκευή των φορητών εικόνων του τέμπλου του ναού. Ακόμα και αυτή η ταύτιση όμως είναι προβληματική, αφενός επειδή ο Ιωάννης Σκούταρης υπογράφει συνήθως με το επίθετό του τα έργα του, ενώ εδώ αναφέρεται απλώς ως Ιωάννης, και αφετέρου διότι στο χώρο από τον τρούλο έως και τους χορούς το τεχνοτροπικό ύφος του ζωγράφου Νικολάου είναι κυρίαρχο, περιορίζοντας τη συμβολή του Ιωάννη σε βοηθητικού τύπου εργασίες. Ενδιαφέρουσα είναι, επίσης, η πρόταση της Σ. Σδρόλια που παρατηρεί ομοιότητες μεταξύ του Ιωάννη του Σπηλαίου και της ζωγραφικής του καθολικού της μονής Ρεντίνας, όπου εργάζεται την ίδια περίπου περίοδο ένας συνονόματος ζωγράφος<sup>751</sup>. Εάν πράγματι πρόκειται για το ίδιο πρόσωπο, μια ολόκληρη σειρά μνημείων στο χώρο των Αγράφων και της Θεσσαλίας θα πρέπει να αποδοθεί στον ζωγράφο αυτό, αυξάνοντας σημαντικά τα αποδιδόμενα έργα των ζωγράφων από την περιοχή του Γράμμου στα μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα<sup>752</sup>.

Πιθανότερο θεωρούμε, ωστόσο, ο ζωγράφος Ιωάννης να είναι ένας ζωγράφος από το Λινοτόπι που δεν αυτονομείται καλλιτεχνικά, αλλά παραμένει μόνιμος συνεργάτης του ζωγράφου Νικολάου (IV) και σε άλλα έργα. Το προσωπικό ύφος του ζωγράφου πρέπει να είναι παραπλήσιο με αυτό του Νικολάου και για το λόγο αυτό δε μπορούμε να διαχωρίσουμε εύκολα τις παραστάσεις τους στο Σπήλαιο. Μια τέτοια υπόθεση θα δικαιολογούσε και την ύπαρξη φορητών έργων με την υπογραφή του Ιωάννη και τεχνοτροπία που παρουσιάζει σημαντικές ομοιότητες με το έργο του Νικολάου (IV), όπως η φορητή εικόνα της Παναγίας Κυρίας των Αγγέλων στο Νεστόριο Καστοριάς [εικ. 805, 814].

Η ζωγραφική του εργαστηρίου των Νικολάου και Ιωάννη (II) στο καθολικό της Μονής Κοίμησης στο Σπήλαιο, μολοντί περιορισμένη σε μέγεθος, αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα δείγματα μεταβυζαντινής ζωγραφικής του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Ο τρούλος διαμορφώνεται με την παράσταση του Παντοκράτορα στο κέντρο και τέσσερις ομόκεντρες ζώνες με αγγελικές δυνάμεις, προφήτες και μια πολυπρόσωπη Αγγελική Λειτουργία, ενώ στα λοφία εικονίζονται οι τέσσερις Ευαγγελιστές και ανάμεσά τους ημίσωμοι αρχάγγελοι. Στις

<sup>751</sup> ΣΔΡΟΛΙΑ 2000, σ. 359 και σημ.65.

<sup>752</sup> Ο.π., σ. 358-363. Μεταξύ των μνημείων που αναφέρονται από τη Στ. Σδρόλια ως συνδεόμενα με τη ζωγραφική του καθολικού της μονής Ρεντίνας, είναι το καθολικό της μονής Φλαμουρίου, το οποίο κατά πάσα πιθανότητα πρέπει να αποδοθεί σε καλλιτέχνες από τη Γράμμοστα. Η απόδοση της μονής Φλαμουρίου σε γραμμοστινούς ζωγράφους θα επιβεβαίωνε εν μέρει την ταύτιση του ζωγράφου στο Σπήλαιο με τον Ιωάννη Σκούταρη ή με άλλο συνονόματο ζωγράφο από τη Γράμμοστα.



τρεις μεγάλες καμάρες που ζωγραφίζει το συγκεκριμένο εργαστήριο<sup>753</sup>, τοποθετούνται σκηνές Δωδεκαόρτου και κυρίως σκηνές από το βίο και τα θαύματα του Ιησού [εικ. 705-709, 833α]. Η μεγαλύτερη από τις παραστάσεις, που καταλαμβάνει δύο διάχωρα, είναι η παράσταση της Βρεφοκτονίας [εικ. 704], που αναπαράγει με μικρές παραλλαγές το πρότυπο του 16<sup>ου</sup> αιώνα, όπως διαμορφώνεται από το Θεοφάνη και επαναλαμβάνεται έως τον 18<sup>ο</sup> αιώνα<sup>754</sup>. Ενδιαφέρουσα είναι επίσης η απεικόνιση λίγο χαμηλότερα του αγίου Δημητρίου δεομένου στο Χριστό να δείχνει την πληγή του λογχισμού του και αντίστοιχη παράσταση του αγίου Γεωργίου κεφαλοφόρου στον απέναντι τοίχο [εικ. 710]. Στους δύο πλάγιους χορούς στις χαμηλότερες ζώνες τοποθετείται σειρά από ολόσωμους στρατιωτικούς αγίους, μια μικρή ζώνη με αγίους σε μετάλλια, ενώ στην κεντρική ζώνη συνεχίζεται η διήγηση των σκηνών από τη ζωή του Χριστού με έμφαση στον κύκλο των θαυμάτων. Στις άνω απολήξεις των χορών τοποθετείται μια μνημειακή παράσταση της Μεταμόρφωσης στο νότιο χορό και μια εξίσου μεγάλη Κάθοδος στον Άδη στον βόρειο χορό [εικ. 709].

Μεγάλο ρόλο παίζουν τα γραπτά κοσμήματα της ζωγραφικής, που εντοπίζονται σε πολλά σημεία του ναού, αλλά και ανάμεσα στις παραστάσεις [εικ. 711]. Είναι εμπνευσμένα από διακοσμήσεις μουσουλμανικών μνημείων και αποδίδονται με μεγάλη ακρίβεια και προσοχή. Η απόδοση της λεπτομέρειας φτάνει σε σημείο υπερβολής τόσο στα ενδύματα των μεμονωμένων μορφών όσο και στις εικονιστικές σκηνές. Οι έκτυποι φωτοστέφανοι των ολόσωμων αγίων της χαμηλότερης ζώνης είναι κατασκευασμένοι με μήτρα που μοιάζει με διακοσμητικά σχέδια [εικ. 706-708], ανάλογα με αυτά που χρησιμοποιεί ο Νικόλαος (Ι) από το Λινοτόπι στα Παλατίτσια, ενώ τα ανάγλυφα εγκόλπια των μορφών παραπέμπουν σε παλαιότερα παραδείγματα του 16<sup>ου</sup> αιώνα<sup>755</sup>. Η έκτυπες λεπτομέρειες δεν περιορίζονται στη

---

<sup>753</sup> Η ανατολική καμάρα μπροστά από το τέμπλο αποτελεί επίσης έργο των Νικολάου (ΙV) και του Ιωάννη (ΙΙ) και όχι μέρος της προγενέστερης φάσης του 1641. Η δυτική καμάρα ανήκει στη μεταγενέστερη ζωγραφική φάση των ζωγράφων Μιχάλη και Ηλία [αρ. κατ. 27].

<sup>754</sup> STAVROPOULOU-MAKRI 1990, σ. 365-381. STAVROPOULOU-MAKRI 2001, σ. 47-49. Οι διαφορές με το πρότυπο του Θεοφάνη είναι μικρές: πίσω από το θρόνο του Ηρώδη, υπάρχει ένας στρατιώτης αντί για δύο, η Ελισάβετ δε βρίσκεται μέσα σε σπηλιά και ο στρατιώτης λίγο χαμηλότερα με το ιδιαίτερο αναπετάρισμα του μανδύα του ακολουθεί διαφορετικό τύπο, που χρησιμοποιεί συνήθως ο Νικόλαος σε παραστάσεις αποτομής μαρτύρων. Το σκηνικό βάθος της παράστασης είναι επίσης ελαφρώς παραλλαγμένο με τη διαμόρφωση μεγάλου κάστρου στο κέντρο. Πανομοιότυπη παράσταση ζωγραφίζει ο Νικόλαος στα 1652 στο καθολικό της μονής Μεταμόρφωσης στο Δρυόβουνο, όπου και εκεί καταλαμβάνει διπλάσιο χώρο από τις υπόλοιπες παραστάσεις [εικ. 717].

<sup>755</sup> Τα ανάγλυφα εγκόλπια αποτελούν κοινό τόπο στα μνημεία της λεγόμενης χολής της βορειοδυτικής Ελλάδας. Αναφέρουμε ενδεικτικά τα παραδείγματα της μονής Φιλανθρωπηγών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 1983, σ. 96-97, πιν.16. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 2004, εικ. 19), της μονής Ντίλιου (ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ 1980, εικ. 41, 45 και 46), της μονής Ελεούσας (Β. Παπαδοπούλου, "Η Μονή Ελεούσας", στο *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, Ζωγραφική*, επιμ. Μ. Γαρίδης – Α. Παλιούρας, Ιωάννινα 1993, σ. 275-295, εικ. 461-464), στη Μονή Μυρτιάς (ΣΕΜΟΓΛΟΥ 2002, σ. 220-222, εικ. 24), στη μονή Βαρλαάμ (ΓΟΥΝΑΡΗΣ 1978, πιν.46β), στη Ρασιώτισσα της Καστοριάς (ΓΟΥΝΑΡΗΣ 1978 σ. 157-8, σημ.1, πιν.40β και 41), στο

χαμηλότερη ζώνη, όπως στα περισσότερα μνημεία, αλλά επεκτείνονται σε όλες σχεδόν τις μεμονωμένες μορφές, ακόμα και σε αυτές των μεταλλίων ή των μορφών στο ύψος του τρούλου, όπου θα ήταν ελάχιστα διακριτές. Υπάρχει συνεπώς μια συνειδητή προσπάθεια των ζωγράφων του εργαστηρίου να καταστήσουν εμφανή μια διάχυτη αίσθηση πολυτέλειας στο μνημείο, κάτι που οπωσδήποτε θα είχε μεγαλύτερο οικονομικό κόστος στους παραγγελιοδότες της ιστορίας.

**Βιβλιογραφία:** ΤΣΑΜΠΟΥΡΑΣ 2005, σ. 154-155, εικ. 245-259. ΤΣΙΛΙΠΑΚΟΥ 2008α, σ. 97-98. ΤΣΙΛΙΠΑΚΟΥ 2008β, σ. 20-29.

**Εικόνες:** 632γ, 699β, 704-712, 756α, 757α, 761α, 762α, 763α-β, 772α, 795α, 833α, 844α.

## 24) Καθολικό μονής Μεταμόρφωσης του Σωτήρος, Δρυόβουνο (1652)

---

Η μονή Μεταμόρφωσης του Σωτήρος βρίσκεται στο όρος Σάντοβο, 3 χιλιόμετρα βορειοδυτικά του χωριού με το όνομα Δρυόβουνο του δήμου Βοΐου Κοζάνης. Η μονή ήταν σε συνεχή λειτουργία έως το 1943, οπότε και υπέστη μεγάλες καταστροφές<sup>756</sup>. Το καθολικό της μονής αποτελεί το μόνο κτίσμα, που έχει απομείνει από το παλιό μοναστηριακό συγκρότημα μετά την πυρπόλησή του το 1943. Η μονή ερημώθηκε και υπέστη κατά καιρούς κλοπές, που απογύμνωσαν το ξυλόγλυπτο τέμπλο του καθολικού από τις εικόνες του<sup>757</sup>.

Το καθολικό της μονής είναι ένας δικιόνιος σταυροειδής εγγεγραμμένος με τρούλο και επεκτεταμένο το δυτικό σκέλος του σταυρού, ώστε να σχηματίζεται συνεχόμενος νάρθηκας, που στεγάζεται με φουρνικό. Στη δυτική πλευρά του ναού προστέθηκε σε μεταγενέστερη φάση εξωνάρθηκας<sup>758</sup>, ο οποίος φέρει τοιχογράφηση του 1808, υπογεγραμμένη από τον ζωγράφο Αργύρη Κρημνιώτη. Το κτίσμα του καθολικού έχει συντηρηθεί και τα εξωτερικά επιχρίσματά του έχουν αφαιρεθεί, αποκαλύπτοντας την αρχική τοιχοποιία του ναού. Την

---

καθολικό της μονής Ζάβορδας (ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ 1971, εικ.10 και SEMOGLU 1999, πιν. 59-60) και επίσης σε φορητή εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών (ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ 1986, σ. 116-118).

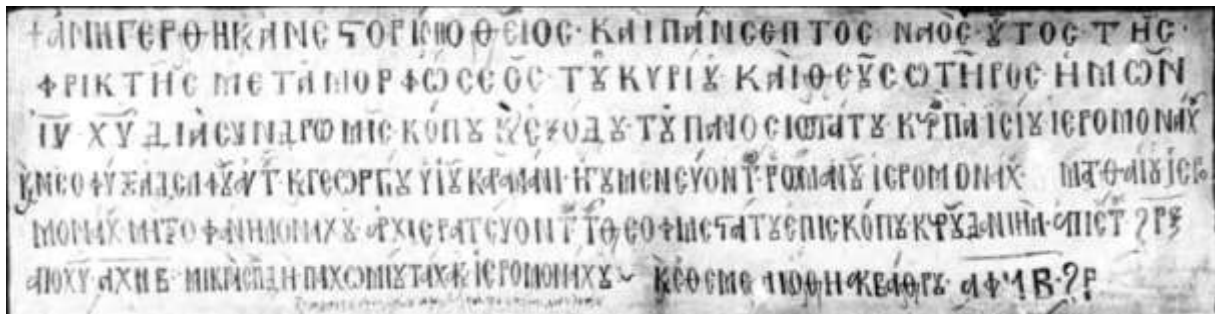
<sup>756</sup> Ανασυσταθείσα σήμερα βρίσκεται σε χρήση και είναι ένα από τα πολυπληθέστερα μοναστηριακά συγκροτήματα της Μητροπόλεως Σισανίου και Σιατίστης. Για την ιστορία της μονής βλ. ΔΑΡΔΑΣ 1993, σ. 69-80.

<sup>757</sup> Το ξύλινο τέμπλο φαίνεται να είναι σύγχρονο με την ιστορία του ναού και όχι με την ανέγερσή του, ενώ μεγάλες ομοιότητες παρουσιάζει με το τέμπλο του καθολικού της μονής Κοίμησης στο Σπήλαιο Γρεβενών.

<sup>758</sup> Η προσθήκη του εξωνάρθηκα πρέπει να τοποθετηθεί χρονικά πριν την ιστορία του 1652 καθώς σώζεται παράσταση της ένθρονης Παναγίας στο ανακουφιστικό τόξο του εξωτερικού τοίχου του εξωνάρθηκα, η οποία, όπως προκύπτει από το τεχνοτροπικό της ύφους είναι σύγχρονη με την ιστορία του ναού.

τελευταία δεκαετία προστέθηκε δεύτερος μικρός εξωνάρθηκας στη δυτική πλευρά του ναού καθώς και πολυάριθμα κτήρια περιμετρικώς του καθολικού.

Η κτητορική επιγραφή σώζεται στην εσωτερική παρειά του δυτικού τοίχου του κυρίως ναού πάνω ακριβώς από την είσοδο και έχει ως εξής<sup>759</sup>:



+Ανηγέρθη κ(αι) άνέστορίθη ό θεϊός · και πάνσεπτος · ναός · ούτος · τής · /

φρικτής Μετάρμορφώσεός · τοῦ Κυρίου · και Θεού Σωτήρος · ήμῶν /

Ί(ησοῦ) Χ(ριστοῦ): διά συνδρομής · κόπου κ(αι) έξόδου · τοῦ πανοσιωτάτου κυροῦ Παϊσίου ·  
 ιερομονάχου /

κ(αι) Νεοφύτου άδελφοῦ αὐτοῦ · κ(αι) Γεωργίου υιοῦ Καραμάνι · ήγουμενεύοντος · Ρωμανοῦ ·  
 ιερομονάχου Ματθαίου ιερο /

5 μονάχου · Μητροφάνη μοναχοῦ · άρχιερατεύοντος · τοῦ θεοφιλεστάτου επισκόπου · κυροῦ Δανιήλ ·  
 επί έτους · ζρξ /

απο Χ(ριστοῦ) · αχνβ: Μικρά σπουδή · Παχωμίου · τάχα κ(αι) ιερομονάχου:~ κ(αι)  
 έθμελιώθη · εκ βάθρου · αφ'β · ζο' /

δια χειρός Νικολάου αγωγράφου · ε[κ]κόμης Λινοτοπίου

Από τις πληροφορίες που αντλούμε από την επιγραφή εξάγεται το συμπέρασμα, ότι μεγάλη χρονική διαφορά χωρίζει τη θεμελίωση του καθολικού, που έγινε το έτος 1592 και την ιστόρησή του το έτος 1652<sup>760</sup>, κάτι που δεν είναι καθόλου σπάνιο για ναούς που

<sup>759</sup> Η επιγραφή έχει ήδη δημοσιευθεί χωρίς σημαντικές διαφορές από την παρούσα μεταγραφή από τους Α. Τούρτα (ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 38) και Α. Δάρδα (ΔΑΡΔΑΣ 1993, σ. 66-67), οι οποίοι αναφέρουν και παλαιότερες αναγνώσεις με πολλά λάθη.

<sup>760</sup> Οι χρονολογίες δίνονται στην επιγραφή τόσο σε έτος από Χριστού όσο και από κτίσεως κόσμου: ως χρονολογία ανέγερσης του ναού αναφέρεται το έτος ,αφ'β (1592) ή ,ζο'(7100-5508=1592) και ως έτος ιστόρησής το ,αχνβ' (1652) ή ,ζοξ' (7160-5508= 1652). Η φράση “ανηγέρθη” στην αρχή της επιγραφής αναφέρεται κατά πάσα πιθανότητα εκ παραδρομής, καθώς ο ζωγράφος επαναλαμβάνει την παγιωμένη έκφραση “ανηγέρθη και ανιστορήθη” (βλ. σχετ. ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 39, σημ. 11). Η χρήση όμως του ρήματος “έθμελιώθη”, που χρησιμοποιεί ο ζωγράφος για να προσδιορίσει τις εργασίες του 1592, είναι πολύ σπανιότερη του αντίστοιχου “ανηγέρθη”. Κατά συνέπεια μπορεί να υποτεθεί, ότι ο ζωγράφος διαπίστωσε το λάθος του πριν ολοκληρώσει την

ανεγείρονται κυρίως στα τέλη του 16<sup>ου</sup> αιώνα<sup>761</sup>. Η ιστορία του καθολικού έγινε με δαπάνη μοναχών και ιερομονάχων του μοναστηριού, χρήματα που θα πρέπει να εξασφαλίστηκαν από τις προσόδους της μονής στο χρονικό διάστημα μεταξύ ανέγερσης και ιστορίας του ναού. Ο επίσκοπος Δανιήλ, που αναφέρεται στην επιγραφή του ναού, πρέπει να ταυτιστεί με τον επίσκοπο Σισανίου Δανιήλ<sup>762</sup>, ο οποίος συνδέεται με τον φιλενωτικό αρχιεπίσκοπο Αχρίδας Πορφύριο Παλαιολόγο<sup>763</sup>. Ο ζωγράφος Νικόλαος από το Λινοτόπι υπογράφει το έργο του με πεζά γράμματα στο τέλος της επιγραφής, δηλώνοντας την καταγωγή του από το Λινοτόπι, χρησιμοποιώντας το λεκτικό σχήμα “εκ κάμης” αντί για το προσφιλές του “εκ χώρας”, προσδιορίζοντας ταυτόχρονα τον εαυτό του ως “αγιογράφο”<sup>764</sup>.

Η ιστορία του κυρίως ναού φαίνεται να έγινε σε μία χρονική φάση, διακρίνονται ωστόσο, τουλάχιστον δύο χέρια ζωγράφων με διαφορετική καλλιτεχνική δεξιότητα. Σε δυσδιάκριτα σημεία της ζωγραφικής επιφάνειας, κυρίως στο χώρο του Ιερού, αναλαμβάνει την ιστορία κάποιος βοηθός του αγιογράφου Νικολάου σαφώς υποδεέστερης ποιότητας. Πρέπει να σημειωθεί, επίσης, ότι την τελευταία δεκαετία οι μοναχοί της μονής Δρυοβούνου προέβησαν σε επιζωγράφιση του βήθους στις παραστάσεις των ολόσωμων αγίων της χαμηλότερης ζώνης και ξαναέγραψαν τις επιγραφές των μορφών, αλλάζοντας εν μέρει το τελικό αποτέλεσμα της ζωγραφικής του Νικολάου.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού είναι πλουσιότατο παρά τις μικρές διαστάσεις του μνημείου και εφαρμόζεται με προσοχή και ακρίβεια στις διατιθέμενες επιφάνειες<sup>765</sup>. Στο χώρο του Ιερού η τοποθέτηση των σκηνών παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον. Πέρα από τις τυπικές παραστάσεις του ευχαριστιακού κύκλου στην κεντρική καμάρα του Ιερού

---

αναγραφή της επιγραφής και προτίμησε να μην επαναλάβει το ρήμα “ανηγέρθη” για δεύτερη φορά. Σε αυτήν την υπόθεση συνηγορεί και η ελαφρώς διαφορετική μορφολογία του τελευταίου στίχου στο συγκεκριμένο σημείο, όπου φαίνεται να χάνεται η ακριβής στοίχιση με τις προηγούμενες γραμμές.

<sup>761</sup> Ο ναός των Αγίων Αποστόλων στη Μολυβδοσκέπαστο [αρ. κατ. 20] ιστορείται με καθυστέρηση τουλάχιστον 58 ετών από την ανέγερσή του, ενώ μικρότερη διαφορά ανέγερσης και ιστορίας παρατηρείται και σε άλλα μνημεία [αρ. κατ. 3, 9, 11, 13, 48]. Βλ. σχετ. ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 38-39, σημ. 110.

<sup>762</sup> PÉCHAYRE 1936, σ. 317 και GELZER 1980, σ. 145. Το όνομα του επισκόπου Σισανίου Δανιήλ φαίνεται να συνδέεται με την ανέγερση του πρώτου ναού του Αγίου Δημητρίου στη γειτονική του Δρυοβούνου πόλη της Σιάτιστας (ΔΑΡΔΑΣ 1993, σ. 68, ΔΑΡΔΑΣ 1995, σ. 20), όπως προκύπτει και από μεταγενέστερο έγγραφο του 1801 (ΚΑΛΙΝΔΕΡΗΣ 1974, σ. 125-126).

<sup>763</sup> Ο επίσκοπος Σισανίου Δανιήλ συνυπογράφει το Φεβρουάριο του 1624 την επιστολή του αρχιεπισκόπου Αχρίδας Πορφυρίου Παλαιολόγου προς τον πάπα Ουρβανό Η΄, στην οποία ο ίδιος και άλλοι εκκλησιαστικοί ιεράρχες της Αρχιεπισκοπής Αχρίδας δηλώνουν «υποτασσόμενοι» στον πάπα ζητώντας παράλληλα την οικονομική του βοήθεια (ΒΑΡΝΑΛΙΔΗΣ 1979, σ. 149).

<sup>764</sup> Ο όρος αγιογράφος δεν είναι συνηθισμένος την εποχή αυτή, ούτε απαντάται στις υπογραφές άλλων ζωγράφων από την περιοχή του Γράμμου. Η χρήση του όρου πιθανώς να υποδηλώνει την ποιότητα του ζωγράφου (ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 39, σημ. 114).

<sup>765</sup> Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού αναλύεται συνοπτικά από την Α. Τούρτα (ό.π., σ. 203-207) και ενδελεχώς στο ΤΣΑΜΠΟΥΡΑΣ 2005, σ. 10-149, όπου παρατίθεται και προοπτικό ανάπτυγμα των παραστάσεων του ναού (ό.π., σχ. II).

παριστάνεται ο κύκλος των ένδεκα Εωθινών<sup>766</sup> [εικ. 728]. Στην πρόθεση οι παραστάσεις αναφέρονται στο πρόσωπο του Χριστού (Χριστός Μεγάλος Αρχιερέας, «Άνω σε έν θρόνω»<sup>767</sup>, Όραμα Πέτρου Αλεξανδρείας) [εικ. 725] ενώ ο χώρος του διακονικού αφιερώνεται στη Θεοτόκο («Έπι σοι χαίρει», Ζωοδόχος Πηγή). Το πρόγραμμα του τρούλου και του κεντρικού χώρου του ναού παρουσιάζει μεγάλες ομοιότητες με το αντίστοιχο πρόγραμμα του Νικολάου στο καθολικό της μονής Κοίμησης στο Σπήλαιο Γρεβενών [αρ. κατ. 23]. Το πρόγραμμα περιλαμβάνει έναν πλήρη κύκλο Δωδεκαόρτου [εικ. 718, 721] και μια μεγάλη σειρά χριστολογικών παραστάσεων, με έμφαση σε σκηνές από τα θαύματα και τα Πάθη του Χριστού [εικ. 719-723]. Ο συνεχόμενος νάρθηκας αντιμετωπίζεται από το ζωγράφο ως ενιαίος χώρος με τον κυρίως ναό και το εφαρμοζόμενο πρόγραμμα συνεχίζει χωρίς εμφανείς διακοπές. Στο φουρνικό του νάρθηκα ζωγραφίζεται μια μεγάλη παράσταση του «άνωθεν οί προφήται», η οποία συνοδεύεται από μια ομόκεντρη ζώνη με σκηνές του Ακαθίστου, παραστάσεις ποιητών, ένα μεγάλο κύκλο μαρτύρων σε στηθάρια [εικ. 726], την παράσταση της Κλίμακας του Ιακώβ και την παράσταση του Παλαιού των Ημερών με αγγέλους σε μετάλλια. Στις κατώτερες ζώνες τοποθετούνται ιδιαίτερα προσεγμένες ολόσωμες μορφές αγίων, κυρίως στρατιωτικών. Ανάμεσα στο πλήθος των σκηνών ξεχωρίζουν με το μέγεθός τους οι παραστάσεις της μεταφοράς της Κιβωτού [εικ. 716], της Βρεφοκτονίας του Ηρώδη [εικ. 717] και του Πολλαπλασιασμού των Άρτων, που καταλαμβάνουν διάχωρο διπλάσιων διαστάσεων από τις υπόλοιπες παραστάσεις.

Το πρόγραμμα του ναού παρουσιάζει πολλές εικονογραφικές πρωτοτυπίες, όπως η ιδιαίτερη παράσταση της Αγίας Τριάδας, που φέρει γραπτό πλαίσιο με τέσσερις κεφαλές αγγέλων<sup>768</sup> [εικ. 727], ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου με την πρωτότυπη διαμόρφωση του θρόνου της Παναγίας<sup>769</sup> [εικ. 718] και η διπλή παράσταση της Ανάστασης, τόσο στον τύπο

<sup>766</sup> Για το συγκεκριμένο εικονογραφικό κύκλο και την ιστορική του εξέλιξη βλ. Ν. Ζάρρας, *Ο εικονογραφικός κύκλος των Εωθινών Ευαγγελίων στην Παλαιολόγεια μνημειακή ζωγραφική των Βαλκανίων*, Θεσσαλονίκη 2011.

<sup>767</sup> Το θέμα παριστάνει το Χριστό ένθρονο με δεόμενους την Παναγία και τον Ιωάννη τον Πρόδρομο στο ανώτερο μέρος και την παράσταση της Άκρας Ταπείνωσης στο κατώτερο, ενώ τμήμα της ίδιας παράστασης θα πρέπει να θεωρηθεί και ο Χριστός Μεγάλος Αρχιερέας στο θολίσκο του διακονικού βλ. σχετ. Γ. Δημητροκάλλη, “Το εικονογραφικόν θέμα «Άνω σε έν θρόνω και κάτω έν τάφω» εν Νοτίω Ελλάδι”, *ΕΕΒΣ*, τόμ. Ν' (1999-2000), σελ. 489-500 και Κ. Μ. Βαφειάδης, “Το εικονογραφικό θέμα «Άνω σε εν θρόνω και κάτω εν τάφω»”, *Μακεδονικά* 33 (2001-2002), σ. 214-241.

<sup>768</sup> Η παράσταση επιγράφεται στο πλαίσιο της «*Η αγία Τριάς, εις Θεός των αντων*» και στα πρόσωπα σημειώνεται «*Πατήρ, Ιός και Άγιο Πνευμα*». Η Α. Τούρτα θεωρεί ότι η παράσταση εμπνέεται από φορητές εικόνες της εποχής (ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 205, σημ. 1694-1695), αν και εξίσου πιθανή είναι η αντιγραφή του πλαισίου από δυτικά χαρακτηριστικά, ενέργεια στην οποία προβαίνει συχνότερα ο ζωγράφος Νικόλαος από το Λινοτόπι.

<sup>769</sup> Τον ίδιο ακριβώς θρόνο βλέπουμε στην παράσταση της Θεοτόκου στο ανακουφιστικό τόξο του εξωνάρθηκα της μονής Δρυοβούνου, στην παράσταση του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέα στο νάρθηκα της μονής Νονο Ηορονο [αρ. κατ. 63] και σε φορητή εικόνα της Θεοτόκου από τον πρώτο ναό του Αγίου Δημητρίου στη

της «δυτικής» απόδοσης<sup>770</sup> όσο και στον τύπο της Καθόδου στον Άδη. Η επιρροή της δυτικής τέχνης στη ζωγραφική του μνημείου διακρίνεται σε λεπτομέρειες, όπως για παράδειγμα στις ενδυμασίες πολλών στρατιωτών σε διάφορες παραστάσεις ή σε καπέλα μεμονομένων μορφών, στην απόδοση του αγίου Σεβαστιανού, στον άγγελο της Σταύρωσης με τα δύο ποτήρια και στο ένδυμα της Μαρίας Μαγδαληνής στην παράσταση του όγδοου Εωθινού [εικ. 728]. Αποκορύφωμα των δυτικών επιρροών του ζωγράφου αποτελεί η ενέργεια της οικειοποίησης ενός χαρακτηριστικού του Israhel van Meckenem (π. 1440/45-1503) ως πρότυπο της παράστασης της Μαστίγωσης του Ιησού<sup>771</sup> [εικ. 723-724]. Εντύπωση προκαλεί, επίσης, η ζώνη μεταλλίων κάτω από τον τρούλο, στην οποία παριστάνονται ο Χριστός με τους δώδεκα αποστόλους και τριάντα μορφές ιεραρχών, που φέρουν δυτικές πατριαρχικές μίτρες<sup>772</sup> [εικ. 715].

Ο ζωγράφος Νικόλαος βρίσκεται στη μονή Δρυοβούνου σε σημείο μεγάλης καλλιτεχνικής ωριμότητας. Γνωρίζει πώς να οργανώνει τις παραστάσεις σωστά διαμορφώνοντας ένα πρόγραμμα με συγκεκριμένα εικονογραφικά νοήματα, χειριζόμενος άριστα τις περίπλοκες επιφάνειες που προσφέρονται από την αρχιτεκτονική του μνημείου<sup>773</sup>. Τα διάχωρα των παραστάσεων είναι μικρά και ο αριθμός των θεμάτων είναι εξαιρετικά μεγάλος για ένα τόσο μικρό μνημείο, κάτι που σε συνδυασμό με την επίμονη αναζήτηση των διακοσμητικών λεπτομερειών, καταλήγει σε ένα εικαστικό αποτέλεσμα διαφορετικό από τα προηγούμενα έργα του Νικολάου<sup>774</sup>. Η απόδοση της λεπτομέρειας, ιδιαίτερα στα υφάσματα των ενδυμάτων των μορφών ξεπερνά κάθε προηγούμενο της εντοίχιας ζωγραφικής του 17<sup>ου</sup> αιώνα [εικ. 714, 731-732] και εντοπίζεται ακόμα και σε σημεία όπου θα ήταν ελάχιστα

---

Σιάτιστα (ΔΑΡΔΑΣ 1995, σ. 21-22, εικ. 22-23). Κατά την Α. Τούρτα η διαμόρφωση του θρόνου θυμίζει θρόνους κρητικών ζωγράφων (ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 72, σημ. 339).

<sup>770</sup> Ο Δ. Τριανταφυλλόπουλος έχει διατυπώσει την άποψη ότι η «δυτική» Ανάσταση αποτελεί ουσιαστικά αντιδάνειο της δυτικής τέχνης, που επανεμφανίζεται τον 15<sup>ο</sup> αιώνα με πρωταγωνιστή την Κρητική Σχολή Βλ. σχετικά Δ. Τριανταφυλλόπουλος, «Η «βυζαντινή» Εις Άδου Κάθοδος και η «δυτική» Ανάστασις στην ορθόδοξη λατρεία και τέχνη: Έρευνες σε μια έμμονη νεοελληνική ιδέα», *Α' Συνάντηση των Βυζαντινολόγων της Ελλάδας και της Κύπρου*, (περιλήψεις ανακοινώσεων), Ιωάννινα 1999 σ. 172-173.

<sup>771</sup> ΤΣΑΜΠΟΥΡΑΣ 2005, σ. 114-116, εικ. 280-281 και ΤΣΑΜΠΟΥΡΑΣ 2009, σ. 551-552.

<sup>772</sup> Ιεράρχες με δυτικές πατριαρχικές μίτρες εντοπίζονται και σε άλλα έργα του Νικολάου βλ. αρ. κατ. 18, 63, 64.

<sup>773</sup> Αυτό γίνεται ιδιαίτερα ευδιάκριτο στο σωστό χειρισμό του χαμηλού θόλου του νάρθηκα με την τοποθέτηση μαριολογικών παραστάσεων, την ευφάνταστη ενοποίηση του μικρού χώρου του διακονικού μέσω μιας μεγάλης παράστασης του «Ἐπί σοί χαίρει» ή τη διαχείριση των στενών επιφανειών στις ενώσεις του τρούλου και του φουρνικού με ζώνες μεταλλίων.

<sup>774</sup> Η Α. Τούρτα θεωρεί ότι ο ζωγράφος Νικόλαος της μονής Μεταμόρφωσης Δρυοβούνου είναι διαφορετικός ζωγράφος από το Νικόλαο που υπογράφει τα μνημεία του Αγίου Νικολάου στην Καστοριά, του καθολικού της μονής Αγίου Αθανασίου στη Ζαγορά και του καθολικού της μονής του Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο, παρόλο που παραδέχεται ότι τα μνημεία παρουσιάζουν συγκεκριμένες εικονογραφικές συνάψεις (ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 227). Ο εντοπισμός, όμως, συγκεκριμένων τεχνοτροπικών λεπτομερειών του Νικολάου που επαναλαμβάνονται στα μνημεία αυτά δεν αφήνει αμφιβολίες για την απόδοση όλων αυτών των μνημείων στον ίδιο ζωγράφο.

ορατά<sup>775</sup> [εικ. 730]. Τα απεικονιζόμενα υφάσματα φαίνεται να αντιγράφουν αντίστοιχα πραγματικά οθωμανικά υφάσματα<sup>776</sup>, ενώ διάφορες παραπληρωματικές επιφάνειες του ναού γεμίζουν με ισλαμικής έμπνευσης διακοσμητικές λεπτομέρειες<sup>777</sup> [εικ. 734-737]. Οι ολόσωμοι άγιοι της χαμηλότερης ζώνης φέρουν ανάγλυφους φωτοστεφάνους και εγκόλπια, μεγαλύτερης τεχνικής δυσκολίας από τα προηγούμενα έργα του Νικολάου, καθώς το σχέδιο εδώ δεν αποτελεί απλώς το αποτύπωμα μιας μεγάλης μήτρας με επίπεδα διακοσμητικά σχέδια, αλλά φαίνεται να έχει γίνει με περισσότερες από μία μήτρες, μικρότερου μεγέθους και διαφορετικών σχεδίων που αφήνουν μικρότερα τρισδιάστατα αποτυπώματα [εικ. 731-733]. Οι γύψινες ανάγλυφες λεπτομέρειες δεν περιορίζονται στις κατώτερες ζώνες, αλλά συνεχίζονται με απλούστερα σχέδια στις περισσότερες παραστάσεις μεμονωμένων μορφών έως και τον τρούλο<sup>778</sup>.

Οι εμβόλιμες προσθήκες από τη δυτική τέχνη στη ζωγραφική του καθολικού της μονής Μεταμόρφωσης Δρυοβούνου, προδίδουν ότι το έργο έχει γίνει υπό την άμεση καθοδήγηση του επισκόπου Σισανίου Δανιήλ, που έχει συνδεθεί με το φιλοκαθολικό αρχιεπίσκοπο Πορφύριο. Ο Νικόλαος από το Λινοτόπι, εξάλλου, πρέπει να έχει εργαστεί και στο παρελθόν υπό την εποπτεία του επισκόπου Δανιήλ, όπως προκύπτει από τις δύο δεσποτικές εικόνες του πρώτου ναού του Αγίου Δημητρίου στη Σιάτιστα, που αποδίδονται στον ίδιο ζωγράφο<sup>779</sup>.

**Βιβλιογραφία:** Επίσκοπος Σεβαστείας Άνθιμος, “Περί των εν τη επαρχία Σισανίου Ιερών Μονών”, *Εκκλησιαστική Αλήθεια* 20 (1900), σ. 454. Μητροπολίτης Πολύκαρπος Σισανίου και Σιατίστης, “Αι μοναί της Ιεράς Μητροπόλεως Σισανίου και Σιατίστης”, *Ημερολόγιον Σισανίου και Σιατίστης, Ημερολόγιον Δυτικής Μακεδονίας Β* (1961), σ. 100. Δ. Γ. Μακρής, *Η ιερά Μονή Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Δρυοβούνου-Βοΐου-Κοζάνης*, Κοζάνη 1969. Κ. Τσούρκας, “Το μοναστήρι της Άη-Σωτήρας Δρυοβούνου”, *Μακεδονική Ζωή* 39 (1969), σ. 18-

---

<sup>775</sup> Στον τρούλο όλες οι μορφές των αγγέλων φέρουν περίτεχνα αποδοσμένα ενδύματα και στις σκηνές η απόδοση των επίπλων και των στρατιωτικών ενδυμασιών με χρυσοκονδυλιές, που συναντούμε μόνο σε φορητές εικόνες της εποχής. Ο ζωγράφος δε λησμονεί να προσθέσει την λεπτομέρεια της αναγραφής του 44<sup>ου</sup> ψαλμού “*ἐν κροσσωτοῖς χρυσοῖς...*” στο μαφόριο της Θεοτόκου τόσο στην παράσταση της Πλατυτέρας όσο και στην ολόσωμη απεικόνισή της στο βόρειο τοίχο, μια λεπτομέρεια που συνήθως συνοδεύει φορητές εικόνες και όχι μνημειακές παραστάσεις, βλ. σχετ. G. Babić, “Le maphorion de la Vierge et le psaume 44(45) sur les images du XIV<sup>e</sup> siècle”, στο *Ευφρόσυνον, Αφιέρωμα στο Μανόλη Χατζηδάκη*, τ. 1, Αθήνα 1991, σ. 57-64.

<sup>776</sup> ΜΕΡΑΝΤΖΑΣ 2009, σ. 130-131.

<sup>777</sup> Οι διακοσμητικές λεπτομέρειες του Νικολάου στο Δρυόβουνο φέρουν μεγάλες ομοιότητες με διακοσμήσεις τζαμιών του 16<sup>ου</sup> αιώνα στα Βαλκάνια, όπως π.χ. στο Αλατζά τζαμί στη Foča (MAZALIĆ 1965, εικ. 10-11).

<sup>778</sup> Όλες οι μορφές του τρούλου φέρουν ανάγλυφους φωτοστεφάνους. Χαρακτηριστικά αναφέρουμε ότι στην παράσταση του Ευαγγελιστή Λουκά στο λοφίο του τρούλου, δηλαδή σε μεγάλο ύψος, όπου θα ήταν ελάχιστα διακριτές οι λεπτομέρειες αυτές, φέρουν ανάγλυφους φωτοστεφάνους τόσο ο Ευαγγελιστής όσο και η μορφή της Βρεφοκρατούσας Παναγίας που αυτός ζωγραφίζει, ενώ η εικόνα φέρει και αυτή ανάγλυφο πλαίσιο.

<sup>779</sup> ΔΑΡΔΑΣ 1995, σ. 21-22, εικ. 22-23 και ΤΣΑΜΠΟΥΡΑΣ 2005, σ. 154.

30 και 40 (1969), σ. 18-27. ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ 1977, σ. 223. ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 38-39, 203-207. ΔΑΡΔΑΣ 1993, σ. 61-100. ΤΣΑΜΠΟΥΡΑΣ 2005.

**Εικόνες:** 683α, 691β, 692β, 698β, 699γ, 713-723, 725-737, 742β, 743β, 756β, 757β, 760β, 767α, β, 781α, 791α, 792α, 795β, 804α.

## 25) Καθολικό μονής Προφήτη Ηλία, Στεγόπολη, κυρίως ναός (1653)

---

Η μονή του Προφήτη Ηλία βρίσκεται σε μικρή απόσταση από τον οικισμό της Στεγόπολης στη Λιούντζη της νότιας Αλβανίας. Η μονή υπαγόταν εκκλησιαστικά στην επισκοπή Δρυϊνουπόλεως<sup>780</sup>, έχει όμως εγκαταλειφθεί από τις αρχές του αιώνα και σήμερα σώζεται μόνο το καθολικό, το πρότυλο της μονής και ορισμένα ερείπια από το χώρο των κελιών<sup>781</sup>.

Το καθολικό της μονής ακολουθεί τον τύπο του τρίκογχου τετρακίονιου σταυροειδούς εγγεγραμμένου ναού με ψηλό τρούλο και νάρθηκα στα δυτικά με χαμηλότερο καμαροσκέπαστο νάρθηκα. Εξωτερικά ο ναός φέρει γεωμετρική γραπτή διακόσμηση και επιγραφές, που από μορφολογική άποψη τοποθετούνται στο 19<sup>ο</sup> αιώνα. Η ανέγερση του καθολικού χρονολογείται με ακρίβεια το 1624, όπως αναφέρεται στην κτητορική επιγραφή του νάρθηκα<sup>782</sup>. Η ανέγερση του ίδιου του νάρθηκα πρέπει να τοποθετηθεί πριν την ιστόρηση της φάσης του 1653, καθώς η παράσταση του προφήτη Ηλία στο τόξο πάνω από την είσοδο του νάρθηκα, ακολουθεί την τεχνοτροπία της συγκεκριμένης φάσης ιστόρησης. Εσωτερικά ο νάρθηκας φέρει τοιχογραφίες του έτους 1671 από τους γραμμοστινούς ζωγράφους Δημήτριο (II) και Γεώργιο [αρ. κατ. 32].

Οι τοιχογραφίες του κυρίως ναού σώζονται σε κακή κατάσταση. Η ζωγραφική ανήκει σε μια ενιαία φάση και συνοδεύεται από κτητορική επιγραφή, που βρίσκεται στο υπέρθυρο της εισόδου του κυρίως ναού και έχει ως ακολούθως<sup>783</sup>:

---

<sup>780</sup> ΣΚΑΒΑΡΑ 2011, σ. 239.

<sup>781</sup> Κ. Γιακουμής, "Αίτια ερήμωσης μονών και ναών της εκκλησίας της Αλβανίας", *ΗπειρΗμερ* 20 (1999), σ. 132.

<sup>782</sup> Η κτητορική επιγραφή του νάρθηκα [αρ. κατ. 32] αναφέρει ότι ο ναός ανοικοδομήθηκε με τη συνδρομή των ιερομονάχων Νεκταρίου και Ιωακείμ, ο πρώτος από τους οποίους δεν μνημονεύεται στην κτητορική επιγραφή του κυρίως ναού, η οποία αναφέρεται μονάχα στο γεγονός της ιστόρησης του κυρίως ναού.

<sup>783</sup> Η επιγραφή έχει ήδη δημοσιευτεί στα: ΠΟΥΛΙΤΣΑΣ 1928, σ. 75. ΚΩΝΣΤΑΣ 1958, 6β, αρ. α'. ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 39-40. ΡΟΡΑ 1998, σ. 235, αρ. 561. ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 2000, 261-262. ΣΚΑΒΑΡΑ 2011, σ. 332, χωρίς αξιοσημείωτες διαφορές από την παρούσα ανάγνωση.





+ *Ανήστορήθη ο θεῖος ναῶς · κ(αι) πάνσεπτος · τοῦ ἁγίου ενδῶξου πρόφῆτου κ(αι) /  
θεόπτου Ἡλίου του Θεοσβήτου · κῶπου τέ κ(αι) μόχθου κ(αι) ἐξόδου · του ωσιωτάτου /  
κύρ Ἰῶακείμι · κ(αι) ἡ σὴν ἐμι ἀδελφοὶ Δανηήλ · Γρηγόριου · Κάλλιόστου · τῶν /  
ἱερωμονάχων) · κ(αι) ἐσιδρόμισαν · εὐγενέστατι ἄρχοντες κυρ Γεῶργις τοῦ Ν /  
5 ἀνη · Ἰω(άννης) Δράγος ἐκ χωρίο Σαρακίνιστα · κ(αι) ἡστορήθη δια χηρός ε · /  
μῶν Κωνσταντίνου · υιοῦ Μιχαήλ·~ ἐκ χωρίο Λινοτωπίου κ(αι) μὰ /  
θητῆς αὐτοῦ Νικολάου· ἐτελιόθη ἐν μῆνί· Ἰουνίῳ, ΙΘ :- /  
ἀπὸ Χ(ριστο)ῦ ΑΧΝΓ, ἀπὸ Ἀδάμ ,ζρζα*

Από την κτητορική επιγραφή πληροφορούμαστε, ότι η ιστόρηση του καθολικού έγινε με ἐξόδα των ιερομονάχων της μονῆς, ἀλλὰ και την οικονομική συνδρομή των ἀρχόντων Γεώργη του Νάνη και Ἰωάννη Δράγου ἀπὸ το χωρίο Σαρακίνιστα<sup>784</sup>. Το ἔργο, που ολοκληρώθηκε στις 19 Ἰουνίου του 1653, υπογράφουν ο Κωνσταντίνος, γιος του Μιχαήλ ἀπὸ το Λινοτόπι και ο μαθητῆς του Νικόλαος. Ο Κωνσταντίνος δηλώνει στην επιγραφή τη συγγενική του σχέση με το Μιχαήλ ἀπὸ το Λινοτόπι, προφανῶς ἐπειδὴ ἀπευθύνεται στους ἰδίους παραγγελιοδότες, που εἶχαν συμβάλει στην ιστόρηση δύο μνημείων, τα οποία εἶχε ἤδη ἀναλάβει το ἐργαστήριο του Μιχαήλ<sup>785</sup>. Με την σημείωση της συγγενικής σχέσης Κωνσταντίνου και Μιχαήλ, ο πρώτος ουσιαστικά δηλώνει συνεχιστῆς του ἐργαστηρίου του πατέρα του και παράλληλα τονίζει τη διαχρονική συνέχεια της χορηγίας των ἰδίων

<sup>784</sup> Η οικονομική ευρωστία των ἀρχόντων της Σαρακίνιστας εἶναι ἤδη γνωστή, καθὼς ἐκτός ἀπὸ τον Ἅγιο Νικόλαο Σαρακίνιστας [αρ. κατ. 13] προβαίνουν σε χορηγία και στη γειτονική μονή Σπηλαίου [αρ. κατ. 15] και ἐνδεχομένως συμβάλλουν και στην ιστόρηση του νάρθηκα του ἰδίου καθολικού της μονῆς Προφήτη Ἡλία Στεγόπολης [αρ. κατ. 32].

<sup>785</sup> Στο ναὸ του Ἁγίου Νικολάου Σαρακίνιστας [αρ. κατ. 13] ἀρχηγός του ἐργαστηρίου εἶναι ο Μιχαήλ και συνεργάτες του ο γιος του Κωνσταντίνος και ο Νικόλός, ἐνὸς στη Μονή Σπηλαίου [αρ. κατ. 15] ἀναφέρεται ὡς μοναδικὸς ζωγράφος ο Μιχαήλ και συνεργάζονται μαζί του ο γιος του Κωνσταντίνος και ο Θεολόγης, χωρίς να ἀναγράφονται τα ονόματά τους στην κτητορική επιγραφή.

παραγγελιοδοτών μέσω του ίδιου εργαστηρίου. Σχετικά με την ταυτότητα του μαθητή με το όνομα Νικόλαος υπάρχει σύγχυση στη βιβλιογραφία, καθώς ο μαθητής του Κωνσταντίνου, που αναφέρεται στην κτητορική επιγραφή της Στεγόπολης έχει λανθασμένα ταυτιστεί με το ζωγράφο Νικόλο, ο οποίος συνεργάζεται το έτος 1629/30 με το εργαστήριο του Μιχαήλ στο ναό του Αγίου Νικολάου Σαρακίνιστας [αρ. κατ. 13]<sup>786</sup>.

Η καλλιτεχνική γραφή του Κωνσταντίνου από το Λινοτόπι είναι γνωστή και αναγνωρίσιμη, τόσο από τα προηγούμενα έργα μνημειακής ζωγραφικής<sup>787</sup>, όσο και από τις φορητές του εικόνες<sup>788</sup>. Το ιδιαίτερο τεχνοτροπικό του ύφος και η χαρακτηριστική μορφή των γραμμμάτων του στις επιγραφές καθιστούν δυνατή την ταύτιση των παραστάσεων που ανήκουν στον ίδιο και το διαχωρισμό τους από αυτές του μαθητή του, Νικολάου (V). Ο Νικόλαος (V), που εμφανίζεται για πρώτη φορά ως συνεργάτης εργαστηρίου από το Λινοτόπι, περιορίζεται στο χώρο του Ιερού ενώ, φαίνεται να ζωγραφίζει και την εικόνα του προφήτη Ηλία στο τόξο πάνω από την είσοδο στον δυτικό εξωτερικό τοίχο του νάρθηκα.

Η ζωγραφική του Κωνσταντίνου δεν έχει βελτιωθεί με την πάροδο του χρόνου. Το εικονογραφικό πρόγραμμα που εφαρμόζει είναι περιορισμένο και οργανωμένο με βάση τις παραστάσεις, τις οποίες γνωρίζει καλύτερα και χειρίζεται ευκολότερα<sup>789</sup>. Υπάρχει μια στοιχειώδης πειθαρχία στον τρόπο οργάνωσης του προγράμματος, το λειτουργικό νόημα των παραστάσεων, όμως, δεν αποτελεί προτεραιότητα για τον Κωνσταντίνο, όπως φαίνεται από τις προτιμήσεις του. Ο κύκλος του Δωδεκαόρτου είναι άκρως κατακερματισμένος και συμπλέκεται άτακτα με άλλες σκηνές από τον κύκλο του βίου και των Παθών του Χριστού [εικ. 629-631]. Ο Κωνσταντίνος επιλέγει να διαιρέσει τις επιφάνειες σε διάχωρα αδικαιολόγητα μεγάλου μεγέθους, πιθανότατα για να ολοκληρώσει το έργο γρηγορότερα, όμως η ανακολουθία ανάμεσα στο μέγεθος των διαχώρων και των απεικονιζόμενων θεμάτων

---

<sup>786</sup> Στην ταύτιση αυτή προβαίνει η Α. Τούρτα (ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 40) με μοναδικό κριτήριο την κτητορική επιγραφή και χωρίς να έχει δει τις τοιχογραφίες του ναού. Οι υπόλοιποι μελετητές της ζωγραφικής του ναού δεν επιχειρούν καμία ταύτιση του προσώπου του μαθητή Νικολάου.

<sup>787</sup> Ο Κωνσταντίνος έχει συνεργαστεί με τον πατέρα του Μιχαήλ στο ναό του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα [αρ. κατ. 9], στο ναό του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι [αρ. κατ. 10], στο ναό του Αγίου Νικολάου στη Σαρακίνιστα [αρ. κατ. 13], στο καθολικό της μονής Πατέρων [αρ. κατ. 54] και στο καθολικό της μονής Σπηλαίου [αρ. κατ. 15], ενώ στη συνέχεια αναλαμβάνει ο ίδιος το εργαστήριο του πατέρα του και εμφανίζεται ως ανεξάρτητος ζωγράφος.

<sup>788</sup> Η επιγραφή του Κωνσταντίνου εντοπίστηκε σε τμήμα από επιστύλιο τέμπλου του ναού της Κοίμησης Θεοτόκου στο Κουκούλι Ζαγορίου (ΤΟΥΡΤΑ 2001, σ. 348-349, εικ. 9), σε εικόνα της Κοίμησης Θεοτόκου από τη Μονή Βελλάς (ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2008α, σ. 75-94 και ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 320, εικ. 197-198) και σε επιστύλιο και λυπηρά τέμπλου από το ναό της Κοίμησης Δελβινακίου (ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 322) ενώ ήδη του αποδώσαμε τις εικόνες επιστυλίου από τη μονή Σπηλαίου [αρ. κατ. 15] και τις εικόνες του τέμπλου στο ναό των Ταξιαρχών Ζίτσας [αρ. κατ. 22].

<sup>789</sup> Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού αναλύεται διεξοδικά, χωρίς να γίνεται απόδοση στον Κωνσταντίνο και το μαθητή του Νικόλαο, από τη Μ. Σκαβάρα η οποία παραθέτει και προοπτικό ανάπτυγμα των παραστάσεων του κυρίως ναού του καθολικού (ΣΚΑΒΑΡΑ 2011, σ. 333-363, 494-495, σχ. 6).

έχει σαν αποτέλεσμα διπλανά διάχωρα να παρουσιάζουν πολύ μεγάλες διαφορές στα μεγέθη των μορφών. Από τεχνοτροπική άποψη ο Κωνσταντίνος δεν πρωτοπορεί. Τα χρώματά του είναι έντονα και αντιθετικά, οι μορφές του ρέπουν προς το γκροτέσκο, ενώ ασχολείται με την απόδοση της λεπτομέρειας μόνο όπου αυτό επιβάλλεται από τη θέση της παράστασης [εικ. 633-635]. Στις κατώτερες ζώνες είναι περισσότερο λεπτολόγος, καθώς τα ενδύματα των αγίων αποδίδονται με προσοχή, στην πλειονότητα, όμως, των παραστάσεων ο Κωνσταντίνος δίνει δείγματα μιας άνευρης και επιπόλαιης διαπραγμάτευσης.

Ο μαθητής του Κωνσταντίνου, Νικόλαος (V), δεν αποδεικνύεται δεξιοτέχνης ισάξιος με το δάσκαλό του. Στις παραστάσεις του Ιερού Βήματος που αναλαμβάνει, εφαρμόζει ένα άκρως συμβατικό πρόγραμμα, ενώ η τεχνοτροπία του θυμίζει την τέχνη και τα πρότυπα του δασκάλου του. Η ζωγραφική του Νικολάου είναι συντηρητική και απηχεί το ύφος της ζωγραφικής των Λινοτοπιτών των πρώτων δεκαετιών του 17<sup>ου</sup> αιώνα, ιδιαίτερα των Μιχαήλ και Θεολόγη, με τους οποίους έχει συμπράξει και ο δάσκαλός του Κωνσταντίνος. Μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει η παρεμβολή των γραπτών κοσμημάτων, που εισβάλλουν στους κενούς χώρους των παραστάσεων στην απεικόνιση του Οράματος του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας [εικ. 817], στους συλλειτουργούντες ιεράρχες της κατώτερης ζώνης [εικ. 818], αλλά και σε πολλές άλλες παραπληρωματικές επιφάνειες [εικ. 820-823]. Ο Νικόλαος (V) ήταν, καθώς φαίνεται, εξειδικευμένος και ιδιαίτερα επιδέξιος στις αποδόσεις γραπτών κοσμημάτων, ενώ αντίθετα δε μπορεί να χειριστεί σωστά τις μορφές και τα πρόσωπά τους. Στον ίδιο πρέπει να αποδώσουμε τον μάλλον άκομψο συνδυασμό των παραστάσεων της Ανάληψης και της Αγίας Τριάδας στο κλειδί της καμάρας του Ιερού<sup>790</sup> [εικ. 819].

Η ιστόρηση του κυρίως ναού του καθολικού της μονής Προφήτη Ηλία στη Στεγόπολη αποτελεί το τελευταίο υπογεγραμμένο έργο του Κωνσταντίνου από το Λινοτόπι και το μοναδικό, όπου εμφανίζεται ο μαθητής του Νικόλαος (V). Ο Κωνσταντίνος, έχοντας κληρονομήσει το εργαστήριο του Μιχαήλ και την πελατεία του, αναλαμβάνει μεγάλα έργα στην ευρύτερη περιοχή της επισκοπής Δρυϊνουπόλεως, η τέχνη του όμως δεν καταφέρνει να ξεπεράσει την χαμηλή ποιότητα του χειρωνακτικού χαρακτήρα που διδάχτηκε στο εργαστήριο του πατέρα του. Τις ίδιες καλλιτεχνικές αξίες φαίνεται να μετακενώνει στο

---

<sup>790</sup> Η παράσταση της Αγίας Τριάδας παρουσιάζει εικονογραφικές ομοιότητες με την αντίστοιχη παράσταση στο Δρυόβουνο [εικ. 727], ενώ σημειώνουμε ότι η κυκλική δόξα που περιβάλλει την Αγία Τριάδα εγγράφεται, χωρίς προφανή λόγο, σε ορθογώνιο πλαίσιο. Η παράσταση της Αγίας Τριάδας φαίνεται να αποκτά μια ιδιαίτερη δυναμική στη ζωγραφική των εργαστηρίων του Γράμμου το δεύτερο μισό του 17<sup>ου</sup> αιώνα και εμφανίζεται με μεγάλη συχνότητα στα έργα των ζωγράφων από τη Γράμμοστα και τη Ζέρμα [βλ. ενδεικτικά εικ. 121, 178, 793].

μαθητή του Νικόλαο (V), ο οποίος δε δείχνει να χειραφετείται καλλιτεχνικά από τον δάσκαλό του, Κωνσταντίνο.

**Βιβλιογραφία:** ΠΟΥΛΙΤΣΑΣ 1928, σ. 74-75. ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 39-40. ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 1994α, σ. 89-92. ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 1994β, σ. 114-117. ΚΑΜΑΡΟΥΛΙΑΣ 1996, τ. Β'. σ. 475-477. ΡΟΡΑ 1998, σ. 235. ΤΗΟΜΟ 1998, σ. 141-143. ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 2000, σ. 261-262. ΓΙΑΚΟΥΜΙΣ 2002, σ. 249-250. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2003, σ. 301-302. ΣΚΑΒΑΡΑ 2004, σ. 455-473, 479, 484, 486, 489, 491. ΣΚΑΒΑΡΑ 2011, σ. 329-363.

**Εικόνες:** 626β, 629-635, 636ε, 815-827.

## 26) Καθολικό μονής Θεοτόκου, Ζέρμα, κυρίως ναός (1656)

---

Η μονή Κοίμησης Θεοτόκου βρίσκεται έξω από το χωριό Πλαγιά Κόνιτσας Ιωαννίνων στον ορεινό όγκο του Γράμμου. Απέναντι από το χώρο της μονής, στις παρυφές του όρους Μπουχέτσι, βρίσκονται τα ερείπια του οικισμού της Ζέρμας, ο οποίος εγκαταλείφθηκε από τους κατοίκους του το 1979 λόγω κατολισθήσεων<sup>791</sup>. Οι οικισμός της Ζέρμας εξαρτάται οικονομικά από τη μονή της Κοίμησης<sup>792</sup> και η εμφάνισή του θα πρέπει να θεωρηθεί σύγχρονη με την ίδρυση της μονής<sup>793</sup>.

Η ύπαρξη της μονής τεκμηριώνεται τουλάχιστον από το έτος 1618<sup>794</sup>, ενώ η κτητορική επιγραφή της ιστορίας και η μεταγενέστερη επιγραφή της ανακαίνισης του 1802 αναφέρουν το 1656 ως έτος ανέγερσης του καθολικού<sup>795</sup>. Η μονή ήταν σε λειτουργία έως τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, φαίνεται όμως να έχει διαλυθεί την τρίτη δεκαετία του 20<sup>ου</sup> αιώνα και

---

<sup>791</sup> ΣΙΝΑΝΗΣ 2010, σ. 66.

<sup>792</sup> ΡΕΜΠΕΛΗΣ 1930, σ. 24.

<sup>793</sup> Το 1658 εμφανίζεται στο καθολικό της μονής Κοίμησης Θεοτόκου στο Σπήλαιο Γρεβενών [αρ. κατ. 27] για πρώτη φορά σε επιγραφή το όνομα του ζωγράφου Μιχάλη που δηλώνει ως καταγωγή του το χωριό Ζέρμα.

<sup>794</sup> Σε σφραγίδα της μονής όπου αναγράφεται «*Η Κίμησης της Θεοτόκου Μοναστηρίου Ζέρμας 1618*» βλ. Γ. Παΐσιος, «Μικρά συμβολή εις την ιστορίαν της εκκλησιαστικής επαρχίας Βελλάς και Κονίτσης, ΙΓ', Σφραγίδες», *HE* 18 (1969), σ. 335-339.

<sup>795</sup> Η λιθανάγλυφη επιγραφή της δυτικής εισόδου του καθολικού αναφέρει το έτος 7164 (1656) ως έτος της πρώτης ανακαίνισης του ναού, θεωρώντας ως δεύτερη ανακαίνιση αυτή του έτους 1802. Στην κτητορική επιγραφή της ιστορίας όμως αναφέρεται ότι ο ναός «ανηγέρθη και εθεμελιώθη εκ βάρων» το έτος 1656, οπότε θα πρέπει να θεωρηθεί ότι ο παρών ναός αντικατέστησε παλαιότερο καθολικό της μονής, κάτι που συμφωνεί και με την προφορική παράδοση της περιοχής (ΡΕΜΠΕΛΗΣ 1930, σ. 20. ΣΙΝΑΝΗΣ 2010, σ. 65).

καταστράφηκε από πυρκαγιά το έτος 1947<sup>796</sup>. Από τα κτίσματά της σώζεται σήμερα μόνο το καθολικό, τμήμα του περιβόλου και τοξωτός πυλώνας στη νότια πλευρά του περιβόλου.

Το καθολικό είναι ένα ογκώδες κτήριο με βαριές αναλογίες εξωτερικά, που διαμορφώνεται στον τύπο του σταυροειδούς εγγεγραμμένου με τρούλο και επιμηκυσμένο το δυτικό τμήμα του κυρίως ναού<sup>797</sup>. Ο σύγχρονος νάρθηκας του καθολικού στεγάζεται με δύο μικρότερους τρουλίσκους και φέρει τοιχογραφίες μεταγενέστερες της ιστόρησης του κυρίως ναού, που αποδίδουμε στις ζωγράφους Μιχάλη από τη Ζέρμα και Ηλία από το Μπουρμπουτσικό [αρ. κατ. 71].

Εσωτερικά ο ναός είναι ευρύχωρος και ασυνήθιστα φωτεινός για τα δεδομένα της εποχής που χτίζεται. Η πυρκαγιά του 1947 κατέστρεψε το τέμπλο του καθολικού και σχεδόν ολοκληρωτικά τις τοιχογραφίες του κυρίως ναού, άφησε όμως ακέραιη την κτητορική επιγραφή στο δυτικό τοίχο που έχει ως εξής<sup>798</sup>:



© ΤΟΥΡΤΑ 1991

+Ανεγερθη · κ(αι) εθέμελυόθη [ε]κ βαθρου κ(αι) άνεστωρ[ι]θυ · ουτος · ό θ/  
 ύος κ(αι) πάνσεπτος · ναός · τ(ης) πάνυπερεύλογημέν(ης) · ενδόξου · Δέσπίν(ης) · ήμ(ών) · Θε(οτό)κου/  
 κ(αι) απαρθένου Μαρί(ας) δια σινδρωμ(ής) · κόπου κ(αι) έξώδου · δαπάνη · τοῦ τμή(ο)τάτου/  
 κ(αι) εὐγενεστάτου αρχωντου κ(αι) κτίτορος · κύρ · Ιω(άννου) ιου Νικολάου · εκ κόμης Λινοτόπη:~/

5 Ηγούμενευωντος του [πα]νοσιότάτου · κυρ · Μανασί · αρχιερατέβωντος · τοῦ θε/

οφιλεστάτου · κυρίου κυρίου · Παχωμίου · εν έτει · ζοξδ · ινδίκτιωνος · θ/

<sup>796</sup> Για την ιστορία της μονής βλ. ΚΑΜΑΡΟΥΛΙΑΣ 1996, τ. Α', 198-204, όπου παρατίθεται εκτενής βιβλιογραφία.

<sup>797</sup> Για την αρχιτεκτονική του ναού βλ. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ 1979, σ. 621-622.

<sup>798</sup> Η επιγραφή έχει δημοσιευτεί στο παρελθόν με αρκετά λάθη από τους Χ. Ρεμπέλη (ΡΕΜΠΕΛΗΣ 1930, σ. 19-20, 26-27) και το Δ. Τριανταφυλλόπουλο (ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ 1984, σ. 159) και ορθότερα από την Α. Τούρτα (ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 40-41).

ιστορίθ· διά χειρός·

Νικολάου κ(αι)

κ(αι) έτελιόθη

του ταπινού· ιστοριόγράφου/

Γεώργιου. αδελφος του κτήτορος/

έν μη[νί] Σετεβίο/

ου ε̄·

10

Στην επιγραφή αναφέρεται ότι η ανέγερση του καθολικού έγινε το έτος ,ζοξδ, (= 1656)<sup>799</sup> επί αρχιερατείας του Παχωμίου, που θα πρέπει να ταυτιστεί με τον ομώνυμο επίσκοπο Βελλάς<sup>800</sup>. Οι εργασίες ιστόρησης του καθολικού ολοκληρώθηκαν στις 5 Σεπτεμβρίου και το έργο υπογράφηκε από τους λινοτοπίτες ζωγράφους Νικόλαο και Γεώργιο. Η επιγραφή παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον για την ιστορία του Λινοτοπίου, αλλά και την οικογενειακή δομή των εργαστηρίων από το Λινοτόπι. Ως κτήτορας της μονής δηλώνεται ο «ευγενέστατος άρχοντας» Ιωάννης από το Λινοτόπι, που αναφέρεται ότι είναι γιος του Νικολάου και αδερφός του ζωγράφου Γεωργίου<sup>801</sup>. Διαπιστώνεται, λοιπόν, ότι το 1656 το Λινοτόπι βρίσκεται σε πλήρη ακμή, αφού η ύπαρξη ενός άρχοντα που μπορεί να υποστηρίξει με το χρηματικό του πλεόνασμα την ανέγερση και την ιστόρηση ενός μεγάλου καθολικού, υποδηλώνει ότι το Λινοτόπι σε αντίθεση με άλλους μικρότερους σύγχρονους οικισμούς και παρουσιάζει πλέον σαφή κοινωνική διαστρωμάτωση, λαμβάνοντας ως κριτήριο τουλάχιστον την προσωπική οικονομική δύναμη των κατοίκων του. Ελκυστική είναι επίσης η υπόθεση να ανήκει ο κτήτορας Ιωάννης σε οικογένεια ζωγράφων, όπως άλλωστε και ο αδερφός του, που υπογράφει το έργο της ιστόρησης του καθολικού, γεγονός που θα επαναπροσδιόριζε την κοινωνική θέση του επαρχιακού τεχνίτη ζωγράφου του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Εάν υποθέταμε, μάλιστα, ότι ο ίδιος ο κτήτορας Ιωάννης είναι ζωγράφος, θα αποκαλύπτονταν οι εσωτερικές συγγενικές σχέσεις πολλών τεχνιτών από το Λινοτόπι<sup>802</sup>.

<sup>799</sup> Οι εργασίες ιστόρησης αναφέρεται ότι τελείωσαν στις 5 Σεπτεμβρίου, άρα το έτος ,ζοξδ, θα έπρεπε να ταυτιστεί με το έτος 1655, η αναγραφή, όμως, της 9<sup>ης</sup> ινδικτιώνας αντιστοιχεί με το έτος 1656 (βλ. σχετ. ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 41). Το ίδιο έτος επαναλαμβάνεται και στη λιθανάγλυφη επιγραφή του 1802, όπου ως έτος της «πρώτης ανακαίνισης» του ναού αναγράφεται το 7164 (για την ανάγνωση του κειμένου της λιθανάγλυφης επιγραφής βλ. ΚΑΜΑΡΟΥΛΙΑΣ 1996, τ. Α', σ. 198).

<sup>800</sup> ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 41, σημ. 124. ΚΑΜΑΡΟΥΛΙΑΣ 1996, τ. Α', σ. 199-200.

<sup>801</sup> Ο χαρακτηρισμός «αδερφός του κτήτορος» όπως προκύπτει από τη θέση του μέσα στην επιγραφή προσδιορίζει το όνομα Γεώργιος. Αλλά και ο Νικόλαος από το Λινοτόπι θα ήταν δύσκολο να θεωρηθεί αδερφός του κτήτορα Ιωάννη, όπως αναφέρεται από ορισμένους μελετητές (ΡΕΜΠΕΛΗΣ 1930, σ. 27 και ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ 1979, σ. 622), καθώς αυτό θα σήμαινε ότι θα είχε ίδιο όνομα με τον πατέρα του κάτι που δε συνηθίζεται στις χριστιανικές βαλκανικές κοινωνίες (ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 44, 227). Εξάλλου, το πιθανότερο είναι ο πατέρας του ζωγράφου Νικολάου (IV) να ονομάζεται Δημήτριος, όπως δηλαδή και ο ζωγράφος γιος του [βλ. αρ. κατ. 38].

<sup>802</sup> Από χρονική άποψη θα ήταν δυνατό να ταυτιστεί ο κτήτορας Ιωάννης με το ζωγράφο Ιωάννη (I) από το Λινοτόπι [βλ. αρ. κατ. 12], μολονότι η ποιότητα των πρώτων έργων του δεν υποστηρίζει μια συσσώρευση πλούτου από την εργασία του, αλλά και με το ζωγράφο Ιωάννη (II) που συνεργάζεται με το ζωγράφο Νικόλαο

Από τα λίγα εναπομείναντα δείγματα της ζωγραφικής του ναού είναι δυνατό να ανασυστήσουμε μερικώς το εικονογραφικό πρόγραμμα των ζωγράφων Νικολάου και Γεωργίου<sup>803</sup>. Οι παραστάσεις είναι μεγάλου μεγέθους, για να καλύψουν με επάρκεια το μεγάλο ύψος του ναού, χωρίς όμως να υπολείπονται σε ποιότητα. Ο χρωστήρας του ζωγράφου Νικολάου είναι εύκολα αναγνωρίσιμος από τα προηγούμενα δείγματα της τέχνης του [εικ. 722]. Στο συγκεκριμένο έργο η έμφαση στην απόδοση των λεπτομερειών είναι συγκρατημένη, προφανώς λόγω των μεγάλων διαστάσεων του μνημείου, δε λείπουν όμως οι ανάγλυφοι φωτοστέφανοι των μορφών της κατώτερης ζώνης [εικ. 771] ή οι προσεγμένες στρατιωτικές ενδυμασίες, που παραπέμπουν περισσότερο σε φορητές εικόνες παρά σε σύγχρονα μνημειακά έργα [εικ. 769]. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γραπτό κόσμημα στο ύψος της ποδέας κάτω από τη ζώνη των ολόσωμων αγίων [εικ. 768], που θυμίζει σχηματοποιημένα κρινάνθεμα παλαιότερων οθωμανικών διακοσμήσεων, όπως επίσης και το διακοσμητικό μοτίβο ανάμεσα στις εικονιστικές παραστάσεις των πλάγιων τόξων.

Το καλλιτεχνικό ύφος του ζωγράφου Γεωργίου δε μπορεί να διαπιστωθεί με ασφάλεια στις σωζόμενες παραστάσεις του ναού, δεν πρέπει όμως να διαφέρει δραματικά από αυτό του Νικολάου (IV), καθώς το τελικό αποτέλεσμα είναι ενιαίο και χωρίς σαφείς τεχνοτροπικές διαφοροποιήσεις. Το όνομα του Γεωργίου δεν εντοπίζεται σε άλλα υπογεγραμμένα έργα Λινοτοπιτών και θα πρέπει ίσως να θεωρήσουμε ότι είναι ένας από τους σταθερούς συνεργάτες του Νικολάου στα μεγάλα έργα που εκτελεί την έκτη δεκαετία του 17<sup>ου</sup> αιώνα, στα οποία θα απαιτούνταν δίχως αμφιβολία η βοήθεια πολλών ικανών ζωγράφων.

Μέσα στο καθολικό της μονής Κοίμησης της Ζέρμας σώζεται μόνο μια μεγάλη εικόνα του Χριστού Σωτήρος, η οποία είναι σχεδόν ολοκληρωτικά κατεστραμμένη. Η μορφή των γραμμάτων, τα έντονα χρώματα και το ανάγλυφο σχέδιο του φωτοστεφάνου επιτρέπουν την απόδοση σε καλλιτέχνες από το Λινοτόπι, η οποία όμως θα πρέπει να γίνει με μεγάλη επιφύλαξη λόγω της κατάστασης της εικόνας. Ίσως, μάλιστα, να πρόκειται για μια από τις

---

στο καθολικό της μονής Κοίμησης της Θεοτόκου στο Σπήλαιο Γρεβενών. Εάν εμβαθύνουμε πάνω στον ίδιο υποθετικό συλλογισμό, διαπιστώνουμε ότι ο Νικόλαος που αναφέρεται ως πατέρας του κτήτορα Ιωάννη θα μπορούσε να ήταν και αυτός ζωγράφος και να ταυτιστεί με το ζωγράφο Νικόλαο (II) που ιστορεί το καθολικό της μονής Μακρυαλέξη [αρ. κατ. 3] ή το Νικόλαο (III) που συνεργάζεται με το ζωγράφο Μιχαήλ στο Ναό της Κοίμησης στο Ζερβάτι [αρ. κατ. 5].

<sup>803</sup> Η Α. Τούρτα αναφέρει τις περισσότερες από τις σωζόμενες παραστάσεις του ναού (TOYPTA 1991, σ. 207-208). Διακρίνονται επίσης η ζώνη των προφητών και της Ουράνιας Λειτουργίας στον τρούλο, η παράσταση της Ζωοδόχου Πηγής στην κόγχη του διακονικού, η Υπαπαντή, η Βαΐοφόρος, η Κρίση του Πιλάτου και ο Απαγχονισμός του Ιούδα στις μεσαίες ζώνες του κυρίως ναού, οι παραστάσεις ποιητών αγίων και προφητών στα λοφία του φουρνικού, οι ολόσωμες παραστάσεις του αγίου Νικολάου, του αγίου Ιωάννη του ελεήμονος και του αγίου Σίλβεστρου στους ανατολικούς πεσσούς και η μνημειακών διαστάσεων απόδοση των αρχαγγέλων Μιχαήλ και Γαβριήλ εκατέρωθεν της εισόδου.

δύο μεγάλες εικόνες που μεταφέρθηκαν κατά την καταστροφή του Λινοτοπίου από το ναό του Αγίου Ζαχαρία Γράμμου και αναρτήθηκαν στους κίονες του καθολικού της μονής Ζέρμας<sup>804</sup>. Με μεγαλύτερη σιγουριά θα πρέπει να αποδοθεί στο εργαστήριο των Νικολάου (ΙV) και Γεωργίου η εικόνα του Ευαγγελισμού [εικ. 828], που φυλάσσεται σήμερα στο σύγχρονο ναό του Αγίου Δημητρίου στο χωριό Πλαγιά<sup>805</sup>. Η στάση των απεικονιζόμενων μορφών, οι χρυσοκονδυλιές στα ενδύματα και τα φτερά του αρχαγγέλου Γαβριήλ, αλλά και το αρχιτεκτονικό βάθος παραπέμπουν σε προηγούμενα έργα του Νικολάου, κυρίως στη ζωγραφική του καθολικού της μονής Μεταμόρφωσης στο Δρυόβουνο [αρ. κατ. 24]. Εντύπωση προκαλεί η μεγάλη ομοιότητα του σχεδίου στον ανάγλυφο χρυσό κάμπο της εικόνας του Ευαγγελισμού με το σχηματοποιημένο διακοσμητικό μοτίβο των τοιχογραφιών του καθολικού. Θα πρέπει να θεωρηθεί λοιπόν, ότι τεχνίτες από το εργαστήριο του Νικολάου από το Λινοτόπι γνωρίζουν να χρυσώνουν τις εικόνες και να κατασκευάζουν τα χαρακτηριστικά ανάγλυφα διακοσμητικά σχέδια στον κάμπο τους, στοιχείο που έως τώρα έχει συνδεθεί από την έρευνα με τη δραστηριότητα των χρυσοχόων από χωριό Νικολίτσα<sup>806</sup>.

**Βιβλιογραφία:** ΡΕΜΠΕΛΗΣ 1930, σ. 19-29. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ 1979 σ. 621-622. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ 1984, σ. 159-160. ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 40-41, 207-208, 221. ΚΑΜΑΡΟΥΛΙΑΣ 1996, τ. Α', σ.198-204. ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ – ΠΕΤΡΟΝΩΤΗΣ 2008, σ. 54-58.

**Εικόνες:** 768-771, 772β, 828-829.

## 27) Καθολικό μονής Κοίμησης της Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών, δυτικό τμήμα του κυρίως ναού, νάρθηκας και εξωνάρθηκας (1658)

---

Μετά την ανέγερσή του το 1633, ο ναός ιστορήθηκε σε δύο φάσεις το 1640/41 από το εργαστήριο του ζωγράφου Δημητρίου, ιστόρηση η οποία περιορίστηκε στο χώρο του Ιερού Βήματος και το 1649 από το εργαστήριο των ζωγράφων Νικολάου και Ιωάννη από το Λινοτόπι, που ζωγράφισαν τον κεντρικό χώρο του ναού από τον τρούλο έως και τους πλάγιους χορούς. Οι λόγοι που συντέλεσαν στο να παραμείνει για δεύτερη φορά ημιτελής η

---

<sup>804</sup> ΡΕΜΠΕΛΗΣ 1930, σ. 27.

<sup>805</sup> ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ 1984, σ. 159, πίν. 97δ.

<sup>806</sup> ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ 2006, σ. 97-98.



διακόσμιση του καθολικού ήταν πιθανότατα οικονομικοί, καθώς η ιστόρηση έγινε με έξοδα της ίδιας της μονής υπό τη διαχείριση των ηγουμένων της<sup>807</sup>. Ανά δέκα έτη περίπου τα έσοδα της μονής δημιουργούν το κατάλληλο χρηματικό υπόλοιπο για να ιστορηθεί ένα μεγάλο μέρος του καθολικού. Έτσι και το 1658, υπό την ηγουμενία πλέον του ιερομονάχου Χριστόφορου, αποφασίζεται να ολοκληρωθεί η διακόσμιση του ναού και το συγκεκριμένο γεγονός τεκμηριώνεται από δύο επιγραφές στα υπέρθυρα των δύο εισόδων του ναού<sup>808</sup>. Η πρώτη σώζεται σε κακή κατάσταση πάνω από τη νότια είσοδο του ναού και έχει ως εξής:



Θ(εοτόκ)ε παρθέναι χειρα κ(αι) χριακεμενη · ὁ Κ(ύρι)ος με ∴ /

τά σοῦ ε[υλογιμένι σι εν] γυνε[ξι] Χ(ριστό)ς ξ και ευλογιμέ ∴ /

[...] [πα]ναγνε δια σήν ∴ /

δρ[ομης] πρα[...]νι Χριστοφόρι ιερομονά∴ /

5 χου [...] των χορ(ας) Κοσµατεος ιερ[...] [απ]ο τους χορούς κατοθεν ο ∴ /

λην εος τή θιρα ετ[ελει]οθι μνηνα Α[υγουστο] εις τέσ ∴ ἰ ῥ ῥ ξ ῥ ∴

Η δεύτερη επιγραφή σώζεται σε πολύ καλύτερη κατάσταση πάνω από τη δυτική είσοδο του ναού, στην εσωτερική παρειά δηλαδή του δυτικού τοίχου του νάρθηκα και έχει ως ακολούθως:

+Ανηστωρίθη ο θήως κ(αι) πάνσεπτος νάός της ∴ /

πάνηπέρεϋλογιμένης ενδόξου Δεσπῆ /

<sup>807</sup> Βλ. αρ. κατ. 23.

<sup>808</sup> Οι δύο επιγραφές έχουν δημοσιευθεί στο παρελθόν με πολλά λάθη στα ΕΝΙΣΛΕΙΔΗΣ 1951, σ. 77. ΚΟΤΖΙΑΣ 1951, σ. 25. ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ 1997, σ. 8-9 και ορθότερα στα ΤΣΙΑΠΑΚΟΥ 1997, σ. 775, ΤΣΙΑΠΑΚΟΥ 2004α, σ. 115.

νης ἡμῶν Θεο(σο)ῦ(κου) κ(αι) ἀἡπαρθένου Μαρίας διὰ σὴν ∴ /

δρομῆς κώπου κ(αι) ἐξώδου τοῦ πᾶνασιωτᾶτου καθιῆ ∴ /

5 γουμῆνου· Χριστοφόρου ἡερομωναῦχου ∴ ἐπη ἔτους ξ̄ ρ̄ ξ̄ Ϛ̄ /

ἀπὸ Χ(ριστο)ῦ ∴ ᾠ· χ̄· ν̄· ἦ· ∴ κ(αι) ετελιῶθι ἐν μηνῇ Αυγούστο εἰς τες ἰ

διά χηρός καμῶν του ἀμᾶρτολου Μιχάλι ζουγράφου ∴ κ(αι) Ηλία ζουγρ[αφου] /

ἐκ χόρα[ς] [Ζε]ρμᾶς ∴ κ(αι) ἐκ χόρας Βυρπητζικῶ ∴ —————



Οι δύο αυτές επιγραφές τεκμηριώνουν το ίδιο γεγονός της ιστορίας, που ολοκληρώθηκε στις 10 Αυγούστου 1658 με έξοδα του ηγουμένου της μονής Χριστόφορου, που καταγόταν από το Κοσμάτι, ένα γειτονικό χωριό του Σπηλαίου. Και για τις δύο επιγραφές έχει χρησιμοποιηθεί ο ίδιος γραφέας, που θα πρέπει να ταυτιστεί με το ζωγάφο Μιχάλη από τη Ζέρμα, όπως αποδεικνύεται από τα εξωτερικά χαρακτηριστικά τους που επαναλαμβάνονται στα μεταγενέστερα έργα του συγκεκριμένου ζωγράφου. Τα ονόματα των ζωγράφων δίνονται στο τέλος της δεύτερης επιγραφής. Πρόκειται για την πρώτη ενυπόγραφη εμφάνιση του ζωγράφου Μιχάλη από τη Ζέρμα και για το μοναδικό υπογεγραμμένο έργο του ζωγράφου Ηλία από το Βυρπητζικό, που θα πρέπει να ταυτιστεί με το γειτονικό της Ζέρμας χωριό Μπουρμπουτσικό Καστοριάς (νυν Επταχώρι)<sup>809</sup>.

Το έργο των δύο ζωγράφων, όπως δηλώνεται στην επιγραφή, εντοπίζεται «από τους χορούς κάτωθεν όλην έως την θύρα», δηλαδή από τους δύο πλάγιους χορούς όπου σταμάτησε το

<sup>809</sup> Ο ζωγράφος Ηλίας από το Μπουρμπουτσικό έχει εσφαλμένα ταυτιστεί με το ζωγάφο Ηλία, που εμφανίζεται το έτος 1622 στην κτητορική επιγραφή του ναού του Ταξιάρχη «του Τσιατσαπά» στην πόλη της Καστοριάς (Χατζηδάκης 1987, σ. 299). Η μορφολογία της επιγραφής και η τεχνοτροπία της ζωγραφικής του ναού της Καστοριάς δεν επιτρέπουν την ταύτιση με τον ζωγάφο που εργάζεται στο καθολικό της μονής Κοίμησης στο Σπήλαιο. Για το ναό του Ταξιάρχη και την επιγραφή του βλ. ΠΑΪΣΙΔΟΥ 2002α, σ. 43-44, 279, πίν. 27β.

εργαστήριο των ζωγράφων Νικολάου (IV) και Ιωάννη (II) από το Λινοτόπι έως και τη δυτική θύρα του νάρθηκα. Πράγματι, από την τεχνοτροπία της ζωγραφικής διαπιστώνεται η παρουσία των χρωστών του Μιχάλη και του Ηλία στο δυτικό τμήμα του καθολικού, από τους πλάγιους χορούς έως και το νάρθηκα, καθώς επίσης και στην εξωτερική παρειά του δυτικού τοίχου του νάρθηκα, που σήμερα βρίσκεται μέσα στο νεώτερο εξωνάρθηκα. Οι δύο ζωγράφοι χειρίζονται το συνεχόμενο χώρο του νάρθηκα ως τμήμα του κυρίως ναού και συνεχίζουν χωρίς διακοπή τις παραστάσεις από το δυτικό μέρος του ναού, τοποθετώντας μάλιστα μια μεγάλη παράσταση της Κοίμησης της Θεοτόκου στο δυτικό τοίχο του νάρθηκα. Καθώς, όμως, αντιλαμβάνονται τη λειτουργική χρήση του χώρου ως νάρθηκα, το εικονογραφικό πρόγραμμα στις επιφάνειες αυτές διαφοροποιείται με την προσθήκη των παραστάσεων των Αίων στον τρούλο του νάρθηκα και ενός μεγάλου κύκλου παραστάσεων του Ακαθίστου χαμηλότερα.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα των δύο ζωγράφων είναι ιδιαίτερα πλούσιο και δείχνει ζωγράφους έμπειρους, που γνωρίζουν πώς να χειρίζονται περίπλοκους αρχιτεκτονικούς χώρους, αξιοποιώντας μια μεγάλη παρακαταθήκη εικονογραφικών κύκλων. Η ζωγραφική τους παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον στη δυτική καμάρα του σταυρού στον κεντρικό χώρο του ναού, όπου οι ζωγράφοι Μιχάλης και Ηλίας καταβάλλουν μια συνειδητή προσπάθεια να μιμηθούν το καλλιτεχνικό ύφος του προηγούμενου εργαστηρίου των ζωγράφων Νικολάου και Ιωάννη. Σχεδιάζουν διάχωρα παρόμοιων διαστάσεων, τοποθετούν τα μέταλλα με την ίδια φορά και παρόμοιο μοτίβο γύρω τους, διακοσμούν τους δυτικούς κίονες σε απομίμηση των ανατολικών, αλλά προσθέτουν και τις παραστάσεις που λείπουν από το πρόγραμμα των προηγούμενων ζωγράφων [εικ. 833]. Στη δυτική καμάρα οι ζωγράφοι Μιχάλης και Ηλίας τοποθετούν τις παραστάσεις που θεωρούν ότι παραλείφθηκαν από τους ζωγράφους Νικόλαο και Ιωάννη, ώστε να αποτελέσουν μια νοητή συνέχεια με τις παραστάσεις της βόρειας και της νότιας καμάρας. Μετά δηλαδή την παράσταση του Νιπτήρα στη νότια καμάρα τοποθετούν τις παραστάσεις του Μυστικού Δείπνου και της Προσευχής, ενώ βλέποντας ότι οι παραστάσεις της βόρειας καμάρας είναι η Σταύρωση και η Αποκαθήλωση, ζωγραφίζουν στη δυτική τις παραστάσεις του Ελκόμενου και την Ανάβαση στο Σταυρό αντίστοιχα.

Στους υπόλοιπους χώρους οι ζωγράφοι Μιχάλης και Ηλίας αναπτύσσουν έναν εξαιρετικά μεγάλο κύκλο μαρτυριών αγίων και σταχυολογημένες σκηνές από τους κύκλους των παραβολών, των θαυμάτων και των Παθών του Χριστού [εικ. 834-835]. Στο νάρθηκα αναπτύσσεται η μεγάλη παράσταση των Αίων στον τρούλο [εικ. 836], με τα σύμβολα των Ευαγγελιστών στα λοφία του και αγγελικές δυνάμεις στους παραπληρωματικούς χώρους, και

είκοσι παραστάσεις από τον κύκλο του Ακαθίστου στις καμάρες και τους πλάγιους τοίχους<sup>810</sup>. Στις κατώτερες ζώνες συνεχίζεται ο κύκλος των στρατιωτικών αγίων [εικ. 838-839, 843] που είχε αρχίσει στον κεντρικό χώρο του ναού από το προηγούμενο εργαστήριο, ενώ στο νάρθηκα παριστάνονται άγιοι μοναχοί και ασκητές, γυναίκες αγίες [εικ. 840] και οι ολόσωμες παραστάσεις του Χριστού και της Παναγίας. Στην εξωτερική πλευρά του δυτικού τοίχου του νάρθηκα εικονίζεται μια μεγάλη παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας με πρωταγωνιστικές μορφές τον Αδάμ και την Εύα σε μεγαλύτερη κλίμακα [εικ. 837]. Η παράσταση υπέστη δραματική αλλοίωση με την προσθήκη του κτίσματος του εξωνάρθηκα και την ιστόρησή του το 1911 από τον σαμαρινιώτη ζωγράφο Γεώργιο Δ. Πιτενή<sup>811</sup>.

Η τεχνοτροπική απόδοση των μορφών δεν είναι εξίσου πετυχημένη με τις εικονογραφικές επιλογές του εργαστηρίου. Οι ζωγράφοι Μιχάλης και Ηλίας προσθέτουν και αυτοί ανάγλυφους φωτοστεφάνους και ανάγλυφα εγκόλπια στις μορφές τους [εικ. 838-841, 843], προσπαθούν να μιμηθούν τα περίπλοκα σχέδια των υφασμάτων [εικ. 840] και διακοσμητικά μοτίβα οθωμανικής έμπνευσης των προηγούμενων ζωγράφων που εργάστηκαν στον ίδιο ναό [εικ. 842]. Οι καλλιτεχνικές τους ικανότητες, όμως, είναι σαφώς περιορισμένες και το τελικό αποτέλεσμα, παρότι επιμελημένο, δείχνει ζωγράφους που δεν καταφέρνουν να υπερβούν το χειροτεχνικό επίπεδο ενός επαρχιακού εργαστηρίου.

Οι μορφές του Μιχάλη από τη Ζέρμα, συγκρινόμενες με μεταγενέστερα υπογεγραμμένα έργα του, μπορούν να διαχωριστούν από αυτές του ζωγράφου Ηλία από το Μπουρμπουτσικό. Ο Ηλίας ζωγραφίζει όλες τις μορφές του με τα χαρακτηριστικά στρόγγυλα ζυγωματικά και σχηματίζει έντονα περιγράμματα γύρω από τα μάτια και την κόμη. Όντας ζωγράφος χαμηλότερων δυνατοτήτων περιορίζεται στο σκοτεινό χώρο του νάρθηκα, ενώ σε όλες τις εικονιστικές παραστάσεις που επιμελείται, διακρίνουμε και την επέμβαση του Μιχάλη από τη Ζέρμα, ο οποίος αντιλαμβανόμαστε, ότι είναι ο επικεφαλής του συγκεκριμένου εργαστηρίου. Ο ζωγράφος Ηλίας συνεργάζεται με το Μιχάλη σε ακόμα ένα ναό, στο νάρθηκα του καθολικού της μονής Ζέρμας [αρ. κατ. 71], αλλά η συνεργασία τους δε φαίνεται να είναι σταθερή, αφού ο χρωστήρας του Ηλία δεν εντοπίζεται στα μεγάλα έργα, που αναλαμβάνει ο Μιχάλης σε μονές της νότιας Αλβανίας.

**Βιβλιογραφία:** ΤΣΙΛΙΠΑΚΟΥ 2008β, σ. 20-29. ΤΣΙΛΙΠΑΚΟΥ 2011, σ. 217-278.

---

<sup>810</sup> Η εικονογραφική ανάλυση του κύκλου του Ακαθίστου στο συγκεκριμένο ναό έχει γίνει αντικείμενο ειδικής μελέτης από την Α. Τσιλιπάκου βλ. ΤΣΙΛΙΠΑΚΟΥ 2011, σ. 218-264.

<sup>811</sup> Ν. Παπαγεωργίου, *Το καθολικό της Αγίας Παρασκευής και ο ναός της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Σαμαρίνας Γρεβενών, Συμβολή στη μελέτη της θρησκευτικής ζωγραφικής στα τέλη του 18ου και στις αρχές του 19ου αιώνα στη δυτική Μακεδονία*, (διδακτορική διατριβή), Θεσσαλονίκη 2004, σ. 319-320.

Εικόνες: 833β, 834-843, 844β-848, 856α,β, 884α, 885α, 886α.

## 28) Καθολικό μονής Προφήτη Ηλία, Ζίτσα, κυρίως ναός (1658)

Η μονή του Προφήτη Ηλία βρίσκεται ανατολικά του χωριού της Ζίτσας, σε μικρή απόσταση από τον ίδιο τον οικισμό. Από την ιστορική μονή<sup>812</sup> σώζονται σήμερα το καθολικό της και διάφορα άλλα μεταγενέστερα κτήρια, καθώς και το μεγαλύτερο μέρος του περιβόλου της μονής με το μνημειακό του πρόπυλο<sup>813</sup>.

Το καθολικό είναι μια μονόκλιτη θολωτή βασιλική μικρών διαστάσεων με δύο φουρνικά, που στηρίζονται σε συμφυείς με τους πλάγιους τοίχους παραστάδες, οι οποίες σχηματίζουν τυφλά αψιδώματα στο εσωτερικό του ναού<sup>814</sup>. Στη δυτική πλευρά του ναού προσαρτάται μεταγενέστερος νάρθηκας που ιστορείται το έτος 1800 από τους καπεσοβίτες ζωγράφους Ιωάννη και Αναγνώστη<sup>815</sup>. Η ανάγλυφη πλάκα, που εντοιχίζεται στη νότια εξωτερική πλευρά του καθολικού προσδιορίζει την ανέγερση του το έτος 1658 (1655/6).

Οι τοιχογραφίες του ναού δεν έχουν συντηρηθεί και φέρουν παχύ στρώμα αιθάλης και μεγάλες καταστροφές στο Ιερό και τον δυτικό τοίχο. Η κτητορική επιγραφή βρίσκεται πάνω από την είσοδο στο δυτικό τοίχο του κυρίως ναού και διαβάζεται με μεγάλη δυσκολία:



*[Οὔτος] ο πάνσεπτος κ(αι) θῆος ναός · ὁ ης ὄνομα τιμῶμενος · τοῦ ἁγίου ενδο[ξου] προφήτου/*

*Ηλίου] τοῦ θεσβήτου ανηγέρθη εκ βάρ[ου] εὐδοκία Θε(ε)οῦ διὰ σηνδρομης · κοπου τε κ(αι) ἐξόδου του ἐν μα[καρία]/*

<sup>812</sup> Για την ιστορία της μονής βλ. ΜΑΚΡΗ 1982, σ. 88 και ΚΑΜΑΡΟΥΛΙΑΣ 1996, τ. Α', σ. 536-545.

<sup>813</sup> ΜΑΚΡΗ 1982 σ. 87-90.

<sup>814</sup> Ο.π., σ. 90-94, όπου γίνεται αρχιτεκτονική ανάλυση του ναού.

<sup>815</sup> ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΟΣ 2001, σ. 48, 124-125.

τη λήξη] γενομένου · κύρ Α[θ]ανασίου] ιερομ(ονά)χου δια ψυχικῆν αὐτοῦ σ(ωτη)ριαν · κ(αι) τῶν γονέων  
αυτοῦ · κατά τὸ ζροξδ/

5 μετά δε παραδρομ[η]ν χρόνου εκ θεῶ ζηλω κινηθεῖς · ὁ τιμιώτατος κυρ Σταύρος ιος του Μιχαηλ ιερέος/  
ὡς την εὐπρέπησαν τοῦ οἴκου Κ[υρίου] ἀγαπῶν · ἐξοδίασεν ἐξ ἰδίων ἀναλωμάτων, κ(αι) ἀνιστόρισεν αὐ/  
τόν, κ(αι) ἐκαλώπισεν ὡς καθὸς ὦραται · ἀρχιερατεύοντος τοῦ πάνιερωτάτου Μ(ητ)ροπολίτου/  
Ἰωάννηνον · κυρίου Καληνηκου, κ(αι) δια χηρὸς τὸν ταπηνηῶν δοῦλον Θε(εο)ῦ, Ἰωάννου Δημητρίου Γεωργίου/  
τὸ ἐκ πόλεος τεῖς καλουμένης Γράμοσταν · εχιρίστη Ἰουνιω · ἰζ̄ [καί] ετελιῶθη ἐν μηνῇ Ὀκτοβρίο κ̄  
χῦρ Γεωργίου ∴· εγράφη ἐπι ἔτους ∴· ζροξε ∴· αχνη ∴·

Λεπτομέρειες της επιγραφής :

λεπτ. αρ. 1



λεπτ. αρ. 2



Ἡ παρούσα μεταγραφή φέρει αρκετές αλλαγές από τις προηγούμενες αναγνώσεις της επιγραφῆς<sup>816</sup> με σημαντικότερες το ὄνομα του κτήτορα του ναοῦ, που ονομάζεται κυρ Σταύρος (λεπτ. αρ. 1), και ὄχι Ευστάθιος, ὅπως εἶχε ενοηθεῖ στο παρελθόν, και την ημερομηνία έναρξης των εργασιῶν ἱστόρησης, που εἶναι 17 και ὄχι 7 Ἰουνίου (λεπτ. αρ. 2). Ἡ ἀνάγνωση του ονόματος του κτήτορα κυρ Σταύρου εἶναι σημαντικότερη, καθὸς ο συγκεκριμένος δωρητὴς αναφέρεται ως χορηγὸς και σε ἄλλα δύο μνημεῖα της Ζίτσας, στον κυρίως ναό και το νάρθηκα του καθολικοῦ της μονῆς Πατέρων, ἀλλὰ και στο ναό των Ταξιαρχῶν στον οικισμό της Ζίτσας<sup>817</sup>, γεγονός που ἴσως εἶχε σχέση με την ιδιότητα του πατέρα του Μιχαήλ, ο οποίος αναφέρεται στην επιγραφή ὅτι ἦταν ἱερέας<sup>818</sup>.

Ἀποκαθίσταται ἔτσι η ἀδιάκοπη πορεία της χορηγίας ἐνὸς προσώπου σε μνημεῖα της περιοχῆς της Ζίτσας ἀπὸ το ἔτος 1631 ἕως και το ἔτος 1658 και μάλιστα τεκμηριώνεται η

<sup>816</sup> ΜΑΚΡΗ, 1982, σ. 94. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2003, σ. 295-296. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 342. Ὁρθότερη θεωροῦμε την πρόσφατη ἀνάγνωση του Θ. Κοσμά η οποία συμφωνεῖ στα περισσότερα σημεῖα με την παρούσα ἀνάγνωση (ΚΟΣΜΑΣ 2010, σ. 292-293, αρ. 23).

<sup>817</sup> Ἀρ. κατ. 22, 50 και 53. Βλ. ἐπίσης ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 36-37 και 336. ΚΟΣΜΑΣ 2010, σ. 295.

<sup>818</sup> Στην κτητορικὴ επιγραφή της γειτονικῆς μονῆς Καλογραιῶν Ζίτσας, η ἱστόρηση της οποίας τοποθετεῖται στο δεῦτερο μισό του 16<sup>ου</sup> αἰῶνα, αναφέρεται η χορηγία ἐνὸς ἱερέα με το ὄνομα παπα-Μιχαήλ, που θα μπορούσε ἴσως να ταυτίζεται με τον πατέρα του κτήτορα Σταύρου (η επιγραφή του μνημείου δημοσιεύεται στο ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 329).

έμμονη προτίμησή του σε καλλιτέχνες προερχόμενους από την περιοχή του Γράμμου. Άγνωστη παραμένει η αιτία, που οδηγεί τον ίδιο παραγγελιοδότη να διακόψει την σχέση του με το εργαστήριο του Λινοτοπίτη Κωνσταντίνου και να παραγγείλει το έργο της ιστόρησης του καθολικού της μονής Προφήτη Ηλία σε ζωγράφους από τη Γράμμοστα, είναι εύλογη, ωστόσο, η υπόθεση ότι ο ζωγράφος Κωνσταντίνος μετά τα μέσα της έκτης δεκαετίας του 17<sup>ου</sup> αιώνα είχε αποσυρθεί από την ενεργό δράση.

Στην κτητορική επιγραφή επαναλαμβάνονται πολλά από τα λεκτικά σχήματα που υπάρχουν στην αντίστοιχη επιγραφή του ναού των Αγίων Αποστόλων Μολυβδοσκεπάστης [αρ. κατ. 20], τα οποία θα αποτελέσουν στη συνέχεια πάγιες εκφράσεις στις κτητορικές επιγραφές των έργων των γραμμοστινών ζωγράφων του δεύτερου μισού του 17<sup>ου</sup> αιώνα<sup>819</sup>. Δε θα πρέπει να ξενίζει, συνεπώς, η σημείωση από το γραφέα της επιγραφής, ότι ο καλλωπισμός του ναού έγινε “μετά δε παραδρομην χρόνου”, μόλις δύο ή τρία χρόνια μετά την ανέγερση του καθολικού, καθώς η φράση αυτή επαναλαμβάνεται με τυποποιημένο τρόπο και σε άλλα μνημεία. Η χρονολόγηση της ιστόρησης του καθολικού αναγράφεται τόσο σε έτος από κτίσεως κόσμου (ζρξε =1656/57) όσο και από Χριστού *αχνη* (=1658), χωρίς όμως τα έτη αυτά να ταυτίζονται απόλυτα μεταξύ τους. Ως σωστότερη θα πρέπει να ληφθεί η αναγραφή του έτους από Χριστού, με το οποίο ήταν περισσότερο εξοικειωμένοι οι γραμμοστινοί ζωγράφοι<sup>820</sup>. Στην επιγραφή γίνεται μνεία των ζωγράφων της ιστόρησης, Ιωάννη, Δημητρίου και Γεώργιου, και δηλώνεται η καταγωγή τους από τη Γράμμοστα, η οποία αναφέρεται ως «πόλη»<sup>821</sup>.

Το κείμενο της επιγραφής, όπως προκύπτει από τον τελευταίο στίχο της, έχει γραφεί από το Γεώργιο, δηλαδή έχει ανατεθεί στο ζωγράφο που βρίσκεται χαμηλότερα στην ιεραρχία του συγκεκριμένου εργαστηρίου<sup>822</sup>. Σημειώνονται επίσης η ακριβής ημερομηνία

---

<sup>819</sup> ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2003, σ. 297-298.

<sup>820</sup> Ο.π., σ. 296 και ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 342, σημ. 2739. Η Ε. Μακρή προτείνει την ανάγνωση της χρονολογίας από κτίσεως κόσμου ως ημερομηνία ανέγερσης του καθολικού (ΜΑΚΡΗ 1982, σ. 94), κάτι που μάλλον δε θα πρέπει να ευσταθεί καθώς η ανέγερση του καθολικού έχει γίνει με τη χορηγία του ιερομονάχου Αθανασίου, ο οποίος δεν αναφέρεται στην επιγραφή της ιστόρησης. Ο Θ. Κοσμάς προτείνει ως πιθανότερο το έτος ιστόρησης το έτος 1657, θεωρώντας ότι οι ζωγράφοι κάνουν χρήση δύο ταυτόχρονων χρονολογικών συστημάτων με κοινή αφετηρία του κάθε έτους την 1η Σεπτεμβρίου, μια πρόταση, που δε στερείται επιχειρημάτων (ΚΟΣΜΑΣ 2010, σ. 294).

<sup>821</sup> Η λέξη «πόλη» δεν συναντάται σε καμία άλλη επιγραφή των γραμμοστινών ή λινοτοπιτών ζωγράφων για να χαρακτηρίσει τον τόπο καταγωγής, γεγονός που ίσως έχει να κάνει με την αύξηση του πληθυσμού της Γράμμοστας το β' μισό του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Ακόμα και στην επιγραφή του καθολικού της μονής Ευαγγελίστριας στην Κυψέλη [αρ. κατ. 37] που ιστορήθηκε το έτος 1700, η Γράμμοστα αναφέρεται ως κώμη.

<sup>822</sup> Βλ. σχετ. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2003, σ. 296

εκκίνησης και ολοκλήρωσης των εργασιών ιστόρησης του καθολικού, οι οποίες διήρκεσαν συνολικά 126 ημέρες<sup>823</sup>.

Η ταύτιση του ζωγράφου Ιωάννη της συγκεκριμένης επιγραφής με τον Ιωάννη Σκούταρη υπαγορεύεται από τις αδιαμφισβήτητες εικονογραφικές και τεχνοτροπικές ομοιότητες της ζωγραφικής στο καθολικό του Προφήτη Ηλία Ζίτσας με το ναό των Αγίων Αποστόλων στη Μολυβδοσκέπαστο [αρ. κατ. 20] και στην υπογεγραμμένη φορητή εικόνα του από το ναό του Αγίου Νικολάου στη Δρόβιανη<sup>824</sup> [εικ. 135-137]. Το 1658, συνεπώς, διαπιστώνεται η χειραφέτηση του ζωγράφου Ιωάννη Σκούταρη από τον πατέρα του Δημήτριο από τη Γράμμοστα και η δράση του ως επικεφαλής καλλιτεχνικού εργαστηρίου με τους ζωγράφους Δημήτριο και Γεώργιο, με τους οποίους έχει πιθανότατα συγγενική σχέση<sup>825</sup>.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα οργανώνεται σωστά αποδεικνύοντας, ότι οι ζωγράφοι του εργαστηρίου έχουν γνώση του θεολογικού νοήματος των παραστάσεων<sup>826</sup>. Τα διάχωρα είναι καλοσχεδιασμένα και η γενικότερη οργάνωση του χώρου αποπνέει κομψότητα και πειθαρχία. Οι ζωγράφοι από τη Γράμμοστα αναπτύσσουν ένα ιδιαίτερο θεματολόγιο, διαφορετικό από τα ανάλογα προγράμματα των Λινοτοπιτών αυτής της περιόδου, το οποίο τυποποιούν και επαναλαμβάνουν πλέον στα περισσότερα έργα τους. Στο χαμηλό φουρνικό της δυτικής πλευράς για παράδειγμα, εκεί που οι Λινοτοπίτες Μιχαήλ και Κωνσταντίνος θα ανέπτυσαν μια μεγάλη παράσταση των Αίνων και ο Νικόλαος από το Λινοτόπι μια παράσταση θεομητορικού περιερχομένου, οι γραμμοστινοί ζωγράφοι αντιπροτείνουν μια επιμελημένη παράσταση του Χριστού Μεγάλης Βουλής Αγγέλου που περιβάλλεται από αγγελικές δυνάμεις και παραστάσεις ποιητών στα λοφία [εικ. 140]. Παρομοίως και στον κεντρικό θόλο ο Παντοκράτορας περιβάλλεται μόνο από μια πλατιά ζώνη με την Ουράνια Λειτουργία σε μια ιδιαίτερη απόδοση<sup>827</sup> [εικ. 138]. Οι συνηθισμένοι κύκλοι του

---

<sup>823</sup> Οι ζωγράφοι από τη Γράμμοστα αποδεικνύονται πολύ πιο αργοί στην εκτέλεση από τους λινοτοπίτες ομοτέχνους τους. Σημειώνουμε ότι οι ζωγράφοι Νικόλαος και Μιχαήλ χρειάστηκαν το 1599 μόλις 66 ημέρες για να ολοκληρώσουν την ιστόρηση του καθολικού της μονής Μακρυαλέξη [αρ. κατ. 3], ενώ το εργαστήριο του Νικολάου από το Λινοτόπι το 1654 χρειάστηκε 152 ημέρες, για να ζωγραφίσει το νάρθηκα της μονής του Νονο Χορονο, μνημεία δηλαδή πολλαπλάσιων διαστάσεων από το καθολικό της μονής του Προφήτη Ηλία στη Ζίτσα.

<sup>824</sup> ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ 2006, σ. 104-105.

<sup>825</sup> Οι ζωγράφοι Δημήτριος και Γεώργιος ήταν αδέρφια, όπως αναφέρεται σε επιγραφές άλλων έργων τους [αρ. κατ. 30, 31]. Ο Ιωάννης δε θα μπορούσε να είναι ούτε αδερφός τους ούτε πατέρας τους, όπως έχει αποδειχθεί από τον Ι. Χουλιάρη λόγω της επανάληψης του ονόματος Δημήτριος, όμως θεωρείται ότι έχουν μεταξύ τους κάποια οικογενειακή σχέση (βλ. σχετ. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 350-351 και ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2010, σ. 116-117. ΗΟΥΛΙΑΡΑΣ 2012, σ. 71-74).

<sup>826</sup> Το πρόγραμμα αναλύεται με ενάργεια από την Α. Καραμπερίδη (ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 343-349).

<sup>827</sup> Στην παράσταση της Ουράνιας Λειτουργίας δεν εικονίζεται, ως είθισται, μόνο η μορφή του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέα αλλά η Αγία Τριάδα. Οι άγγελοι δε φοράνε στολές διακόνων, αλλά τις στολές που φέρουν ως αγγελικές δυνάμεις. Οι τρεις πρώτοι αρχάγγελοι προσφέρουν στην Αγία Τριάδα τα δώρα των τριών μάγων (βλ. σχετ. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 345).



Δωδεκαόρτου, του βίου και των Παθών του Ιησού δεν παρουσιάζουν εικονογραφικές καινοτομίες, ανάμεσά τους, όμως, παρεμβάλλονται ενδιαφέρουσες παραστάσεις, όπως αυτή της ένθρονης Αγίας Τριάδας ή του Παλαιού των Ημερών [εικ. 178]. Στη χαμηλότερη ζώνη ξεχωρίζουν οι παραστάσεις των ολόσωμων αγίων Χριστόφορου και Σεβαστιανού [εικ. 180-181] αλλά και μια παράσταση Δέησης με τον ένθρονο Χριστό στον τύπο του Φοβερού Κριτή<sup>828</sup> [εικ. 136].

Η τεχνοτροπία των ζωγράφων Ιωάννη, Δημητρίου και Γεωργίου δεν είναι εξίσου επιτυχής με τις εικονογραφικές τους επιλογές. Παρόλο που με τους ανάγλυφους φωτοστεφάνους και τις στολισμένες ενδυμασίες των μορφών [εικ. 179] γίνεται εμφανής μια προσπάθεια για απόδοση των λεπτομερειών, η τεχνοτροπική γραφή του μνημείου είναι ιδιαίτερα λιτή και ρέπει προς μια ψευδοακαδημαϊκή ξηρότητα. Τα γραπτά κοσμήματα είναι ελάχιστα, αλλά προσεγμένα [εικ. 183], ενώ τα χρώματα των παραστάσεων είναι περιορισμένα με κυρίαρχες τις αποχρώσεις του κόκκινου.

**Βιβλιογραφία:** ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ 1979, σ. 618-619. ΜΑΚΡΗ 1982, σ. 87-98. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ 1982, σ. 121. ΚΑΜΑΡΟΥΛΙΑΣ 1996, τ. Α', σ. 536-545. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2003, σ. 294-296. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 407-408. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 342-353. ΚΟΣΜΑΣ 2010, σ. 292-293. ΗΟΥΛΙΑΡΑΣ 2012, σ. 63.

**Εικόνες:** 136, 138-140, 153, 170α, 177β, 178-183.

## 29) Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου, Ελληνικό (1660-1662)

---

Η ύπαρξη του χωριού Ελληνικό (πρώην Λοζέτσι) μαρτυρείται τουλάχιστον από τα μέσα του 14<sup>ου</sup> αιώνα<sup>829</sup>, η ανάπτυξη όμως των Κατσανοχωριών, όπου εντάσσεται και ο συγκεκριμένος οικισμός, σημειώνεται από τα μέσα του 16<sup>ου</sup> και κυρίως το 17<sup>ο</sup> αιώνα<sup>830</sup>. Ο ναός της Κοίμησης της Θεοτόκου βρίσκεται στη νότια πλευρά του ανατολικού τμήματος του σύγχρονου οικισμού.

---

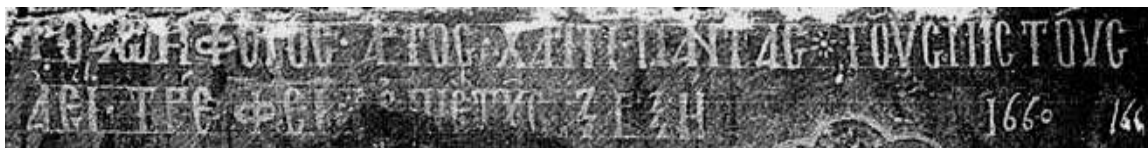
<sup>828</sup> ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 344-345 και σημ. 2753.

<sup>829</sup> ΜΑΝΟΠΟΥΛΟΣ 2001, σ. 107-118, 153. ΜΕΡΑΝΤΖΑΣ 2007, σ. 22-24.

<sup>830</sup> ΜΕΡΑΝΤΖΑΣ 2007, σ. 22-24.

Πρόκειται για ένα μεγάλων διαστάσεων ναό στον τύπο του σύνθετου σταυροειδούς εγγεγραμμένου με τρούλο και μεταγενέστερο νάρθηκα στα δυτικά και ανοιχτή στοά στη νότια πλευρά. Ο ναός είναι κατάγραφος με τοιχογραφίες καλυμμένες από παχύ στρώμα αιθάλης, το οποίο κάνει σχεδόν αδύνατη την εξέταση των περισσότερων παραστάσεων. Ο ναός σώζει δύο γραπτές επιγραφές, που χρονολογούν τις τοιχογραφίες.

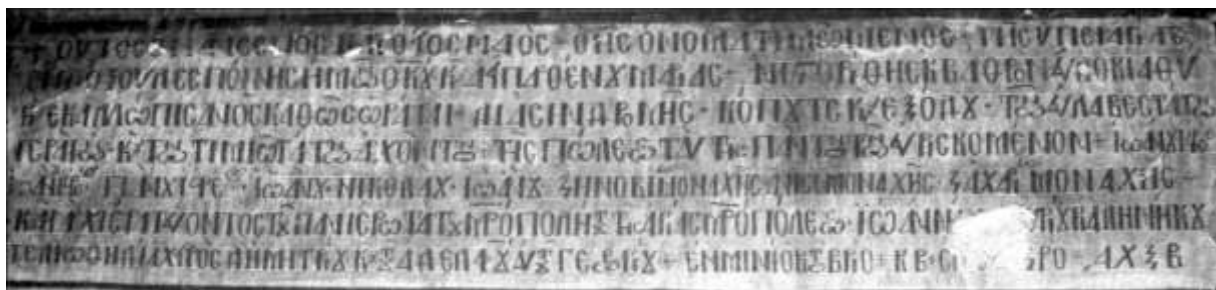
Η πρώτη, από την οποία αντλούμε μόνο το στοιχείο της χρονολόγησης στο έτος 1660, βρίσκεται στην κεντρική κόγχη του Ιερού Βήματος στην παράσταση του Ζωηφόρου Άρτου και έχει ως εξής<sup>831</sup>:



+ 'Ο ζωηφόρος · άρτος · χάριτι · παντας \* τους πιστούς ·

αεί · τρέφει \* επί έτοϋς ζοζη 1660

Η δεύτερη επιγραφή βρίσκεται στο υπέρθυρο της εισόδου στην εσωτερική παρειά του δυτικού τοίχου του κυρίως ναού<sup>832</sup>:



+ Ούτος ό πάνσεπτος · καί θεός ναός :: ό ης όνομα τιμώμενος :: τής ύπεράγίας /

ένδόξου Δεσπόινης ήμῶν Θεοτόκου · κ(αι) αείπαρθένου Μαρίας :: ανιστορίθη έκ βάθρον · εύδοκία Θεοϋ /

κ(αι) εκαλλώπισαν ός καθῶς ώράται :: διά σηνδρομής · κόπου τε κ(αι) έξόδου · τῶν εύλαβεστάτων /

ιέραιων · κ(αι) τῶν τιμιώτάτων αρχόντων :: τής πάλευς ταύτης πάντων τῶν εύρισκομένων :: 'Ιωάννου ιέρεος /

<sup>831</sup> Δημοσιεύεται χωρίς αλλαγές στα: ΣΟΥΛΗΣ 1934, σ. 90-91, αρ. 28. ΜΑΝΟΠΟΥΛΟΣ 2001, σ. 141-42.

<sup>832</sup> Η επιγραφή έχει δημοσιευθεί στο παρελθόν χωρίς σημαντικές αλλαγές από την παρούσα ανάγνωση στα: ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ 1925, σ. 328-329, αρ. 37. ΣΟΥΛΗΣ 1934, σ. 90-91, αρ. 28. ΜΑΝΟΠΟΥΛΟΣ 2001, σ. 141-144. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2003, σ. 299.

5 Ἰωάννου ἱερέως, Πάνου ἱερέως, Ἰωάννου · Νικολάου · Ἰωάννου · Ζηνοβί(ας) μοναχῆς, Ἀνισί(ας) μοναχῆς, Ζαχαρί(ας) μοναχῆς :- /

+ καὶ ἀρχιερατεύοντος τοῦ πανιέρωτάτου Μ(ητ)ρόπολ(ι)του τῆς Ἁγίας Μ(ητ)ρόπόλεως, Ἰωάννη[νων κ]υρίου Κάλην(η)κου · /

ἐτέλειώθη διὰ χειρὸς Δημήτριου · κ(αι) τοῦ ἀδελφοῦ αὐτοῦ, Γεωργίου :: ἐν μινί Ὀκτώβριου :: · ΚΒ :: ἐπι ἐ[τους] ζρο :: · ,αχξβ

Ἡ επιγραφή προσφέρει πολύτιμες πληροφορίες για την κοινωνική διαστρωμάτωση του οικισμού, καθώς μνημονεύει ότι για την ιστορία, αλλά πιθανότατα και για την ανέγερση του ναού<sup>833</sup>, χορήγησαν ὅλοι οι ιερεῖς και οἱ ἄρχοντες τῆς πόλης, οἱ ὁποῖοι αναφέρονται και ονομαστικά. Σύμφωνα με τὴν επιγραφή, λοιπόν, ο οικισμὸς τοῦ Λοζετσίου τὸ ἔτος 1662 διαθέτει τρεῖς ιερεῖς (δύο με τὸ ὄνομα Ἰωάννης και ἓναν με τὸ ὄνομα Πάνος) και τρεῖς ἄρχοντες (δύο με τὸ ὄνομα Ἰωάννης και ἓναν Νικόλαο). Αναφέρονται ἐπίσης τρία γυναικεία ὀνόματα με τὴν ιδιότητα τῶν μοναχῶν, χωρὶς ὅμως να προσδιορίζεται σε ποια μονὴ υπάγονταν. Πρόκειται ουσιαστικά για μια συλλογικὴ χορηγία τῶν ἀνώτερων στρωμάτων τοῦ χωριοῦ, καθὼς παρατηροῦμε ὅτι συμβάλλουν ὅλοι οἱ αξιοσημείωτοι οικονομικοὶ παράγοντες, δηλαδή ἡ τοπικὴ αριστοκρατία και ὅλα τα πρόσωπα με ἐκκλησιαστικά ἀξιώματα<sup>834</sup>.

Τὸ ἔργο ολοκληρώνεται στις 22 Ὀκτωβρίου 1662<sup>835</sup> και υπογράφεται ἀπὸ τοὺς ζωγράφους Δημήτριο (II) και Γεώργιο, οἱ ὁποῖοι δεν αναφέρουν τὴν καταγωγή τους, ἀλλὰ σημειώνουν ἀδελφικὴ τους σχέση<sup>836</sup>. Οἱ δύο ζωγράφοι πρέπει δίχως ἀμφιβολία να ταυτιστοῦν με τοὺς ὁμώνυμους ζωγράφους ἀπὸ τὴ Γράμμοστα, που ἐργάζονται στο καθολικὸ τῆς μονῆς

---

<sup>833</sup> Ἡ Α. Καραμπερίδη υποστηρίζει ὅτι ἡ κτητορικὴ επιγραφή ἀναφέρεται μόνο στο γεγονός τῆς ἱστορίας, ἐπειδὴ ἀπουσιάζει τὸ λεκτικὸ σχῆμα “μετὰ δε τὴν παραδρομὴν χρόνου θεῖω ζήλω κινήθεις...” που χρησιμοποιεῖται σε ὀρισμένα ἐνυπόγραφα ἔργα τῶν ζωγράφων ἀπὸ τὴ Γράμμοστα (ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2003, σ. 299). Ἡ ἐγχάρκτη επιγραφή, ὅμως, τοῦ ἔτους 1661 σὴν ἐξωτερικὴ πλευρὰ τῆς κόγχης τῆς πρόθεσης (ΣΟΥΛΗΣ 1934, σ. 91. ΜΑΝΟΠΟΥΛΟΣ 2001, σ. 143), ἀποδεικνύει ὅτι ἡ ἀνέγερση και ἡ ἱστορία τοῦ ναοῦ δεν πρέπει να ἀπέχουν πολὺ χρονικά.

<sup>834</sup> Ἡ οικονομικὴ ευχέρεια τῶν παραγόντων τοῦ χωριοῦ φαίνεται να εἶναι πρόσκαιρη, καθὼς ἀντιμετωπίζουν σοβαρὲς δυσκολίες στα τέλη τοῦ 17<sup>ου</sup> αἰῶνα, ὁπότε ἀδυνατώντας να ἐξυπηρετήσουν τις φορολογικὲς τους υποχρεώσεις ἀπευθύνονται στις βενετικὲς ἀρχές (ΜΑΝΟΠΟΥΛΟΣ 2001, σ. 170-174) και τὸ 1713 ἐγκαταλείπουν τὸ συγκεκριμένο οικισμό λόγω ἀδυναμίας να πληρώσουν τὸν οφειλόμενο φόρο (ΜΕΡΑΝΤΖΑΣ 2007, σ. 24, εἰκ. 17).

<sup>835</sup> Ἡ χρονολογία δίνεται σε ἔτος ἀπὸ Χριστοῦ και ἀπὸ κτίσεως κόσμου, ἡ ὁποία δίνει τὸ ἔτος 1661, δεδομένου ὅτι τὸ ἔργο ολοκληρώνεται τὸ μῆνα Ὀκτώβριου. Τὸ λάθος αὐτὸ εἶναι συνηθισμένο στις κτητορικὲς επιγραφές τῶν ζωγράφων τοῦ Γράμμου (βλ. σχετ. ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 41). Ὁ Ι. Χουλιάρης θεωρεῖ ὅτι πρέπει να λάβουμε τὸ ἔτος ἀπὸ κτίσεως κόσμου ὡς σωστὸ και να χρονολογηθεῖ ἡ ζωγραφικὴ στα 1661 (ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 43, σημ. 117), θεωροῦμε ὅμως ὅτι οἱ ζωγράφοι Δημήτριος (II) και Γεώργιος εἶναι περισσότερο ἐξοικειωμένοι με τὴ χρονολογία ἀπὸ Χριστοῦ, τὴν ὁποία χρησιμοποιοῦν σε ὅλα τα ἔργα τους, καταργώντας σε μελλοντικά τους ἔργα τὴν χρονολογία ἀπὸ κτίσεως κόσμου [αρ. κατ. 31, 32].

<sup>836</sup> Οἱ ζωγράφοι Δημήτριος (II) και Γεώργιος για να προσδιορίσουν τὴ συγγενικὴ τους σχέση, ἀναφέρουν σὴν παρούσα επιγραφή τὸν ὄρο «ἀδελφός» και σὴν κτητορικὴ επιγραφή τοῦ νάρθηκα στο καθολικὸ τῆς μονῆς Προφήτη Ἡλία Στεγόπολης [αρ. κατ. 32] τὸν ὄρο «αὐτάδελφος».

Προφήτη Ηλία στη Ζίτσα [αρ. κατ. 28]. Η ταύτιση αυτή υπαγορεύεται από τις εικονογραφικές επιλογές τους, την τεχνοτροπία της ζωγραφικής, αλλά και από τη χρήση συγκεκριμένων λεκτικών σχημάτων στην κτητορική επιγραφή<sup>837</sup>. Η μορφή των γραμμάτων επιβάλλει να θεωρήσουμε και την πρώτη επιγραφή, στο Ιερό του ναού, έργο του ίδιου γραφέα<sup>838</sup>. Οι ζωγράφοι συνεπώς αρχίζουν το έργο το έτος 1660 και το ολοκληρώνουν τον Οκτώβριο του 1662. Δε μπορούμε να γνωρίζουμε, εάν τα δύο χρόνια που μεσολαβούν πρέπει να υπολογιστούν ως χρόνος αδιάκοπης εργασίας των ζωγράφων, καθότι το διάστημα των δύο ετών είναι πολύ μεγάλο για τα δεδομένα άλλων ζωγραφικών εργαστηρίων του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Σημειώνουμε, ωστόσο, ότι το συγκεκριμένο εργαστήριο, συμπεριλαμβάνοντας και τον εμπειρότερο ζωγράφο Ιωάννη στο δυναμικό του, ζωγράφισε το μικροσκοπικό καθολικό της μονής Προφήτη Ηλία στη Ζίτσα σε διάστημα 126 ημερών, οπότε είναι λογικό να χρειάστηκε υπερπολλαπλάσιος χρόνος από τους δύο ζωγράφους για την ιστόρηση ενός μνημείου μεγαλύτερων διαστάσεων χωρίς μάλιστα τη συνδρομή του ζωγράφου Ιωάννη.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού δεν παρουσιάζει μεγάλες καινοτομίες, αλλά είναι επιμελημένο και σχεδιασμένο με ακρίβεια. Στο χώρο του Ιερού τοποθετούνται οι τυπικές παραστάσεις ευχαριστιακού περιεχομένου, αλλά και ένας μεγάλος κύκλος των 24 στροφών του Ακαθίστου και 12 σκηνές από το βίο του Ιωάννη στην κεντρική καμάρα. Ενδιαφέρον παρουσιάζει, επίσης, το πρόγραμμα στο διακονικό με την πρωτότυπη διάταξη των παραστάσεων των Κλήρων των Αποστόλων και του Αναπεσόntonος. Στο τρούλο ακολουθείται ένα τυπικό πρόγραμμα διάταξης των παραστάσεων. Στον κεντρικό χώρο το πρόγραμμα οργανώνεται με βάση τις μεγάλες δοξαστικές παραστάσεις στις καμάρες του σταυρού. Στη βόρεια καμάρα η παράσταση του Χριστού Εμμανουήλ [εικ. 190], στη νότια ο Χριστός μεγάλος Αρχιερέας. Στη δυτική καμάρα εικονίζεται ο Χριστός Μεγάλης Βουλής Άγγελος [εικ. 189], που συνοδεύεται από την παράσταση των Αίνων, και στην ανατολική ο Παλαιός των Ημερών με μια παράσταση του αναλαμβανόμενου Χριστού σε δόξα [εικ. 186]. Το πρόγραμμα συμπληρώνεται με σκηνές από το βίο, τα θαύματα και τα Πάθη του Χριστού και χαμηλότερα μια σειρά αγίων σε μετάλλια και μια σειρά ολόσωμων στρατιωτικών αγίων με αρχοντικές ενδυμασίες [εικ. 191]. Ξεχωρίζουν η Δέηση του ένθρονου Χριστού στο βόρειο τοίχο, που έρχεται σε αντιστοιχία με τη Δέηση της ένθρονης Παναγίας στο νότιο, οι αγαπημένες των γραμμοστινών ζωγράφων παραστάσεις των αγίου Χριστόφορου [εικ. 192] και αγίου Σεβαστιανού, ενώ ενδιαφέρον παρουσιάζει το πρόγραμμα στο βορειοδυτικό

---

<sup>837</sup> ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2003, σ. 299.

<sup>838</sup> Χαρακτηριστική είναι η μορφή των γραμμάτων Α, Ζ και Ε.

γωνιακό διαμέρισμα με την παράσταση της Θεοτόκου «Άξιον εστί» στην καμάρα και χαμηλότερα μια ολόσωμη παράστασή της Βρεφοκρατούσας Παναγίας που επιγράφεται «η ελπίς των πάντων».

Η κατάσταση των τοιχογραφιών δεν αποκαλύπτει τη μεγάλη πολυτέλεια τη ζωγραφικής σε όλο της το εύρος. Το χρυσό χρώμα επικρατεί στις μεγάλες παραστάσεις του κεντρικού χώρου, αλλά και στην παράσταση της Πλατυτέρας, ενώ δε λείπουν οι επιμελημένοι ανάγλυφοι φωτοστέφανοι, που δεν περιορίζονται στη χαμηλότερη ζώνη, αλλά εφαρμόζονται στις περισσότερες μεμονωμένες μορφές του ναού, ακόμα και σε αυτές που θα ήταν ελάχιστα ορατές. Τα ενδύματα των μορφών έχουν αποδοθεί με προσοχή και λεπτομέρεια, ενώ τα έντονα χρώματα με έμφαση στις αποχρώσεις του κόκκινου, έχουν σκοπό να εντείνουν την πολυτέλεια της ζωγραφικής. Πρόκειται για το καλύτερο έργο των ζωγράφων Δημητρίου (II) και Γεωργίου και ένα από τα σημαντικότερα δείγματα της τέχνης των ζωγράφων από τη Γράμμοστα.

**Βιβλιογραφία:** ΜΑΝΟΠΟΥΛΟΣ 2001, σ. 141-144. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2003, σ. 299-301. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 351-351. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2007, σ. 111, 119-120. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 466, 496.

**Εικόνες:** 184-193.

## 30) Καθολικό μονής Κάμενας, Δέλβινο, κυρίως ναός (β' φάση ιστορίας - 1662)

---

Η μονή Κοίμησης Θεοτόκου Δέλβινου, γνωστή ως μονή Κάμενας, βρίσκεται σε ερημική τοποθεσία στις παρυφές του όρου Μακρύκαμπος σε απόσταση 1,5 χιλιομέτρου νοτιοανατολικά του χωριού Κακοδίκι και 2 χιλιόμετρα βορειοανατολικά του Δέλβινου της νότιας Αλβανίας. Το καθολικό της ιστορικής μονής Κάμενας<sup>839</sup> στέκει ανάμεσα στον εκτεταμένο ερειπιώνα των κτισμάτων της μονής, από τα οποία δεν σώζεται κανένα πλέον ακέραιο<sup>840</sup>.

---

<sup>839</sup> Για την ιστορία της μονής βλ. ΜΠΑΡΑΣ 1966, σ. 193-196 και ΚΑΜΑΡΟΥΛΙΑΣ 1996, τ. Β'. σ. 533-538, όπου αναδημοσιεύεται και μέρος της παλαιότερης βιβλιογραφίας. Η ζωγραφική του καθολικού είναι αδημοσίευτη.

<sup>840</sup> Στις φωτογραφίες που δημοσιεύονται από τον P. Thomo διακρίνονται το κονάκι της μονής και το τοξωτό πρόπυλο του περιβόλου, τα οποία στο μεταξύ έχουν καταρρεύσει (THOMO 1998, εικ. 120-125).

Ως έτος ίδρυσης της μονής αναφέρεται από διάφορες πηγές το 1032<sup>841</sup>, η μονή, ωστόσο, έγινε σταυροπηγιακή το έτος 1640, ενώ οι κατάλογοι των ηγουμένων που διαθέτουμε αρχίζουν το έτος 1630<sup>842</sup>. Ο Π. Πουλίτσας αναφέρει με επιφύλαξη την ανάγνωση του έτους ζπη (= 1579/80) σε λίθινη επιγραφή στο κατώφλι της θύρας του ναού, η οποία υπάρχει και σήμερα στην ίδια θέση, η ανάγνωση όμως της χρονολογίας είναι αδύνατη, καθότι το σημείο αυτό έχει καταστραφεί. Η κτητορική επιγραφή του ναού, γραμμένη από τον ζωγράφο Μιχάλη από τη Ζέρμα, αναφέρει το έτος 1662 ως έτος ιστόρησης. Πρόκειται όμως για τη δεύτερη χρονικά διακόσμηση του ναού, που κάλυψε παλαιότερο στρώμα ζωγραφικής, την οποία αποδίδουμε στον ζωγράφο Κωνσταντίνο από το Λινοτόπι και χρονολογούμε γύρω στην πέμπτη δεκαετία του 17<sup>ου</sup> αιώνα [αρ. κατ. 61]. Η αρχική φάση της ανέγερσης του καθολικού πρέπει να τοποθετηθεί πιθανότατα στα 1580, εάν δεχτούμε την ανάγνωση του Π. Πουλίτσα ή έστω έως το δεύτερο τέταρτο του 17<sup>ου</sup> αιώνα, πριν δηλαδή την ιστόρησή της από το ζωγράφο Κωνσταντίνο.

Η αρχιτεκτονικός τύπος του ναού, ένας σύνθετος σταυροειδής εγγεγραμμένος με σύγχρονο νάρθηκα, συνοδεύεται κατά κανόνα στη συγκεκριμένη περιοχή και εποχή από την ύπαρξη τρούλου, σήμερα όμως ο κεντρικός χώρος του ναού στεγάζεται περιέργως με χαμηλό φουρνικό. Πιθανολογούμε ότι μάλλον εξαιτίας της πυρκαγιάς, που κατέστρεψε την αρχική φάση της ζωγραφικής του ναού, κατέπεσε και ο τρούλος, που ξαναχτίστηκε ως χαμηλός θόλος<sup>843</sup>.

Η πρώτη ιστόρηση του ναού εκτελέστηκε πιθανότατα από το ζωγράφο Κωνσταντίνο από το Λινοτόπι, ο χρωστήρας του οποίου εντοπίζεται και σε παραστάσεις του νάρθηκα. Η

---

<sup>841</sup> Το επιχείρημα ότι η μονή ιδρύθηκε επί αυτοκράτορα Ρωμανού Γ' Αργυρού το 1032, πρέπει να ληφθεί υπόψη με μεγάλη επιφύλαξη, καθώς εδράζεται σε ένα κατάστιχο της μονής, γραμμένο το 1851 από τον ηγούμενό της Αγαθάγγελο, που βασίζεται με τη σειρά του στην ύπαρξη μιας ορειχάλκινης σφραγίδας, που αναγράφει με αραβικούς αριθμούς το έτος 1032 βλ. σχετ. Σ. Λάμπρος, "Το κατάστιχον του Μοναστηρίου Κάμενας", *Ο Νέος Ελληνομνήμων* 11 (1914), σ. 44-52. ΠΟΥΛΙΤΣΑΣ 1928, σ. 91-92. ΜΠΑΡΑΣ 1966, σ. 192-196. Ο Π. Αραβαντινός αναφέρει και την ύπαρξη «τινός επιγραφής» η οποία προσδιόριζε χρονικά την ίδρυση της μονής στις 10 Μαΐου του 1032 (ΑΡΑΒΑΝΤΙΝΟΣ 1984, τ. Γ', σ. 155), η οποία δεν εντοπίστηκε από την επιτόπια έρευνα στη μονή.

<sup>842</sup> ΚΑΜΑΡΟΥΛΙΑΣ 1996, τ. Β', σ. 534.

<sup>843</sup> Η προσθήκη του φουρνικού έχει προβληματίσει τον Γ. Γιακουμή (ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 1994α, σ. 104), ο οποίος αγνοεί την ύπαρξη δύο φάσεων ιστόρησης, αλλά και τον P. Thomo, που, λαμβάνοντας υπόψη τη μεγάλη απόσταση από το έτος 1580 έως το 1662, υποθέτει ότι είναι πιθανό το έτος 1662, να είναι έτος επαναδιακόσμησης του ναού (THOMO 1998, σ. 166).

κτητορική επιγραφή αυτής της φάσης δε σώζεται, προφανώς επειδή καλύφθηκε από την μεταγενέστερη επιγραφή του 1662, η οποία έχει ως εξής<sup>844</sup>:



+Ανειστορειθη [ο θηος και πανσε]πτος ναος τ(ης) πανειπερευ /  
 λογιμῶνης [ενδοξου Δεσπηνης ημων] Θεοτοχου κ(αι) αειπαρθε /  
 νου Μαρίας δια [σηνδρομης του παν]ασιοτατου · κ(αι) καθη /  
 ηγουμενου κηρηου [κυρηου Θεοφα]νου(ς) κ(αι) ο πάπα κυρ Δηο /  
 νῆσιος με ὄλην την [σινοδηαν τ]ους :~ κ(αι) αρχιερατευ /  
 οντως του θεοφηλεστατου εψησκοπου κηρηου κηρηου Σε /  
 ραφιμ:~ ἐπη ἔτους :: ζ̄ ρ̄ ο̄ :: ᾱ χ̄ ξ̄ β̄ /  
 ινδικτιῶνος :: ῑ ε̄ :: εν μηννη Σεπτεβρηου :: κ̄ :~ /  
 δθα χρως καμου του αμαρτολου Μηχαλις ζογρα  
 φος ἔκ κομις Ζερμας :~

Από την επιγραφή πληροφορούμαστε, ότι η ιστόρηση του ναού ολοκληρώθηκε στις 20 Σεπτεμβρίου του έτους 1662<sup>845</sup> με έξοδα του ηγούμενου της μονής Θεοφάνη, ο οποίος είχε

<sup>844</sup> Η επιγραφή έχει δημοσιευθεί στο παρελθόν χωρίς πολλές διαφορές στα: ΠΟΥΛΙΤΣΑΣ 1928, σ. 91, ΜΠΑΡΑΣ 1966, σ. 193 και ΡΟΡΑ 1998 σ. 296-297, από όπου έγιναν και οι συμπληρώσεις του τμήματος της επιγραφή, που σήμερα έχει εκπέσει.

<sup>845</sup> Η χρονολογία δίνεται σε έτος από Χριστού και από κτίσεως κόσμου, τα οποία δίνουν το έτος 1662, που συμφωνεί με την 15<sup>η</sup> ινδικτιώνα που επίσης αναφέρεται στην επιγραφή.

συνδράμει και στην αρχική ιστόρηση του ναού<sup>846</sup>, του ιερέα Διονυσίου αλλά και άλλων προσώπων, που αναφέρονται ως συνοδεία των κτητόρων. Ο επίσκοπος Σεραφείμ που αναφέρεται στην επιγραφή, πρέπει να ταυτιστεί με τον επίσκοπο Χειμάρρας και Δελβίνου Σεραφείμ<sup>847</sup>. Ο ζωγράφος Μιχάλης υπογράφει στο τέλος της επιγραφής με το λεκτικό σχήμα «*δια χειρος καμου του αμαρτωλού*», το οποίο χρησιμοποιούν πολλοί ζωγράφοι από την περιοχή του Γράμμου<sup>848</sup>, και δηλώνει την καταγωγή του από τη Ζέρμα, η οποία αναφέρεται ως «κώμη»<sup>849</sup>.

Ο ζωγράφος Μιχάλης σέβεται τα τμήματα της προηγούμενης ιστόρησης του Κωνσταντίνου από το Λινοτόπι, που είχαν μείνει ανέπαφα από την καταστροφή και δεν τα καλύπτει με τη δική του ζωγραφική. Χαρακτηριστικός είναι ο σεβασμός που δείχνει στην παράσταση του Νιπήρα, το αριστερό τμήμα της οποίας φαίνεται ότι είχε καταστραφεί [εικ. 621]. Ο Μιχάλης αφήνει ως έχει την παράσταση του Κωνσταντίνου και συμπληρώνει μόνο το προβληματικό κομμάτι στην κάτω αριστερή γωνία του διαχώρου. Πρόκειται για ένα ενδιαφέρον παράδειγμα μερικής επιζωγράφισης, στο οποίο μάλιστα μπορούμε να ταυτίσουμε και το ζωγάφο της αρχικής φάσης και το ζωγάφο της επιδιόρθωσης. Η συγκεκριμένη παράσταση επιτρέπει την άμεση αντιπαραβολή των τεχνοτροπιών των δύο ζωγράφων, με τον Μιχάλη να αποδεικνύεται ζωγράφος μικρότερων ικανοτήτων.

Εκτός από τη νότια καμάρα του ναού και το χώρο της πρόθεσης, όπου διατηρήθηκε η ζωγραφική της αρχικής αγιογράφησης του ναού, ο ζωγράφος Μιχάλης ιστορεί όλο τον υπόλοιπο ναό. Δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι, για το αν στα τμήματα που ζωγράφισε ο Μιχάλης ακολούθησε τα ίχνη της ζωγραφικής του Κωνσταντίνου, στην ιστόρηση του νάρθηκα, πάντως, που έγινε από τον ίδιο λίγα χρόνια αργότερα, προτίμησε να ακολουθήσει ένα πρόγραμμα διαφορετικό από αυτό του Κωνσταντίνου<sup>850</sup>. Σε κάθε περίπτωση στον κυρίως

---

<sup>846</sup> Το όνομά του Θεοφάνη αναφέρεται σε αφιερωματική επιγραφή στην παράσταση του Ευαγγελισμού στη νότια καμάρα του ναού, παράσταση η οποία αποδίδεται στο ζωγάφο Κωνσταντίνου από το Λινοτόπι [βλ. αρ. κατ. 61].

<sup>847</sup> Στον κώδικα Δελβίνου αναφέρεται ότι ο επίσκοπος Σεραφείμ πεθαίνει το 1662, το έτος δηλαδή που ιστορείται το καθολικό (Τ. Μπαμίχας, «Κώδιξ τοῦ ναοῦ τῆς πόλεως τοῦ Δελβίνου», *ΗπειρΧρον* 5 (1930), σ. 59. ΜΠΑΡΑΣ 1966, σ. 77, 103). Ο Β. Μπάρας εκφράζει αμφιβολίες για το έτος που πεθαίνει ο επίσκοπος Σεραφείμ, σημειώνοντας ότι σε άλλες πηγές αναφέρεται το όνομά του και μετά το έτος 1670 (ΜΠΑΡΑΣ 1966, σ. 103-104). Πράγματι στην κτητορική επιγραφή του καθολικού της μονής Κοκαμιάς του έτους 1672 αναφέρεται ως επίσκοπος ο Σεραφείμ [αρ. κατ. 31].

<sup>848</sup> Ο τύπος αυτός της υπογραφής ταυτίζεται με τον τρόπο που υπογράφουν οι Λινοτοπίτες Μιχάηλ και Κωνσταντίνος, αλλά και πολλοί ακόμη μεταβυζαντινοί τεχνίτες.

<sup>849</sup> Η Ζέρμα αναφέρεται ως χωριό στην επιγραφή του προηγούμενου υπογεγραμμένου έργου του Μιχάλη στο καθολικό της μονής Κοίμησης στο Σπήλαιο Γρεβενών [αρ. κατ. 27]. Στο εξής ο Μιχάλης θα αναφέρει την Ζέρμα ως κώμη στις επιγραφές των έργων του.

<sup>850</sup> Αυτό αποδεικνύεται και από την παράσταση της Πλατυτέρας, ένα μέρος της οποίας έχει εκπέσει και έχει αποκαλύψει την προηγούμενη παράσταση του Κωνσταντίνου. Ο Μιχάλης έχει επιλέξει έναν άκρως



ναό το πρόγραμμα του Μιχάλη δεν προσφέρει μεγάλες εικονογραφικές καινοτομίες. Στην κεντρική κόγχη του Ιερού παριστάνεται μια προσεγμένη παράσταση της Πλατυτέρας με σεβίζοντες αγγέλους σε ένα θρόνο έμφορτο διακοσμήσεων με τις παραστάσεις των προφητών Σολομώντα και Δαβίδ στη βάση του [εικ. 894]. Ακολουθούν χαμηλότερα η Κοινωνία των Αποστόλων, συλλειτουργούντες ιεράρχες [εικ. 851] και ιεράρχες σε στηθάρια [εικ. 859]. Στην ανατολική καμάρα αναπτύσσεται ένα περίπλοκο πρόγραμμα με παραστάσεις από το Δωδεκάορτο, παραστάσεις Κυριακών, παραβολών και σκηνές από το βίο του Ιησού. Στην πρόθεση ο ζωγράφος Μιχάλης διατηρεί τις παλαιότερες παραστάσεις του Κωνσταντίνου στον ανατολικό τοίχο και διακοσμεί τον υπόλοιπο χώρο με σκηνές εωθινών Ευαγγελίων στην καμάρα, θαυμάτων του Ιησού και μαρτύρια αγίων στους πλάγιους τοίχους, αλλά και μια μεγάλη παράσταση του Οράματος του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας στο βόρειο τοίχο [εικ. 850]. Στο διακονικό παριστάνεται ένας εκτεταμένος κύκλος δέκα σκηνών από το βίο του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου και στην ανατολική κόγχη η Θεοτόκος Ζωοδόχος Πηγή.

Ο Μιχάλης χειρίζεται το χαμηλό φουρνικό σαν τρούλο και τοποθετεί την παράσταση του Παντοκράτορα στο κέντρο και σε ομόκεντρες ζώνες τις αγγελικές δυνάμεις και την ουράνια λειτουργία, ενώ στα λοφία που σχηματίζονται, εικονίζει τους τέσσερις Ευαγγελιστές [εικ. 852]. Το πρόγραμμα στον κεντρικό χώρο είναι αρκετά κατακερματισμένο, αλλά διατηρεί τη στοιχειώδη συνοχή της χρονικής διαδοχής των εικονιζόμενων σκηνών με κυκλοτερή φορά από τη βόρεια πλευρά στη νότια. Στο ανώτερο μέρος της βόρειας καμάρας τοποθετείται μια μεγάλη παράσταση του Χριστού Εμμανουήλ σε δόξα [εικ. 853] σε αντιστοιχία με την παράσταση του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέα σε δόξα του ζωγράφου Κωνσταντίνου στη νότια καμάρα, ενώ στη δυτική καμάρα παριστάνεται μια εξίσου ενδιαφέρουσα παράσταση του Παλαιού των Ημερών σε δόξα. Στις καμάρες και τους πλάγιους τοίχους οι παραστάσεις διατάσσονται σε τρεις επάλληλες ζώνες, που γεμίζουν με σκηνές Δωδεκαόρτου και παραστάσεις από το βίο, τα θαύματα και τα Πάθη του Χριστού [εικ. 856]. Στο δυτικό τοίχο τοποθετείται μια μεγάλη παράσταση της Κοίμησης της Θεοτόκου με δύο συμπληρωματικές σκηνές του Γενεσίου και των Εισοδίων της Θεοτόκου [εικ. 855]. Στις κατώτερες ζώνες παριστάνονται άγιοι σε μέταλλα και χαμηλότερα ολόσωμοι άγιοι, κυρίως στρατιωτικοί [εικ. 860].

Το πρόγραμμα στο καθολικό της μονής Κάμενας, όπως και στο προηγούμενο έργο του Μιχάλη στο Σπήλαιο Γρεβενών, δείχνει ένα ζωγράφο με θεολογική κατάρτιση και πλούσιο

---

διαφορετικό τύπο Πλατυτέρας σε σχέση με την απλή μεγάλη παράσταση στον τύπο της Βλαχερνίτισσας, όπως μας επιτρέπει να διακρίνουμε το τμήμα που έχει αποκαλυφθεί.

εικονογραφικό ρεπερτόριο, αλλά μεγάλη αδυναμία στο σχέδιο και την απόδοση των προσώπων. Οι φυσιογνωμίες των μορφών παρουσιάζουν μια σχετική εξέλιξη σε σχέση με τις μορφές του ίδιου ζωγράφου στο Σπήλαιο Γρεβενών, αλλά παραμένουν κακότεχνες και μονότονα επαναλαμβανόμενες. Τα ενδύματα των απεικονιζόμενων αγίων είναι γεμάτα με διακοσμητικά σχέδια, ενώ δε λείπουν τα ευφάνταστα γραπτά κοσμήματα [εικ. 861] και οι μικρές πρόσθετες λεπτομέρειες, όπως τα πουλιά που ραμφίζουν σταφύλια από το κλήμα αμπέλου στα μετάλλια των ημίσωμων αγίων [εικ. 859]. Ο Μιχάλης από τη Ζέρμα παραλείπει τις βαριές και μάλλον άκομψες ανάγλυφες διακοσμήσεις από γύψο στους φωτοστεφάνους και στα εγκόλπια των μορφών, που είχε χρησιμοποιήσει εκτενώς στο Σπήλαιο Γρεβενών, και περιορίζεται σε ελάχιστα εμπίεστα σχέδια στον Παντοκράτορα και το Χριστό Εμμανουήλ και σε μικρά ανάγλυφα αστέρια στον κάμπο διαφόρων παραστάσεων.

**Βιβλιογραφία:** ΠΟΥΛΙΤΣΑΣ 1928, σ. 91-95. ΜΠΑΡΑΣ 1966, σ. 193-196. ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 1994α, σ. 104-106. ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 1994β, σ. 104-105. ΚΑΜΑΡΟΥΛΙΑΣ 1996, τ. Β΄, σ. 533-538. ΡΟΡΑ 1998, σ. 296-297. ΤΗΟΜΟ 1998, σ. 166-170.

**Εικόνες:** 621, 849-861.

## 31) Καθολικό μονής Μεταμόρφωσης, Μίγκουλη (1666)

---

Η μονή Μεταμόρφωσης του Σωτήρος, γνωστή ως μονή Δρενόβου ή Νοκόβου βρίσκεται σε δυσπρόσιτη τοποθεσία ενός χιλιομέτρου περίπου από το χωριό Μίγκουλη στη Λιούντζη της νότιας Αλβανίας. Η ιστορία της μονής είναι άγνωστη, ενώ πολλοί μελετητές αναπαράγουν την πληροφορία του Μ. Σπυρομήλιου για ίδρυσή της το 18<sup>ο</sup> αιώνα<sup>851</sup>, παρότι το έτος ίδρυσης του καθολικού προσδιορίζεται με ακρίβεια το έτος 1666. Από τη μονή σώζεται σήμερα μόνο το καθολικό και μέρος του περιβόλου με το στεγασμένο πυλώνα στη δυτική πλευρά του.

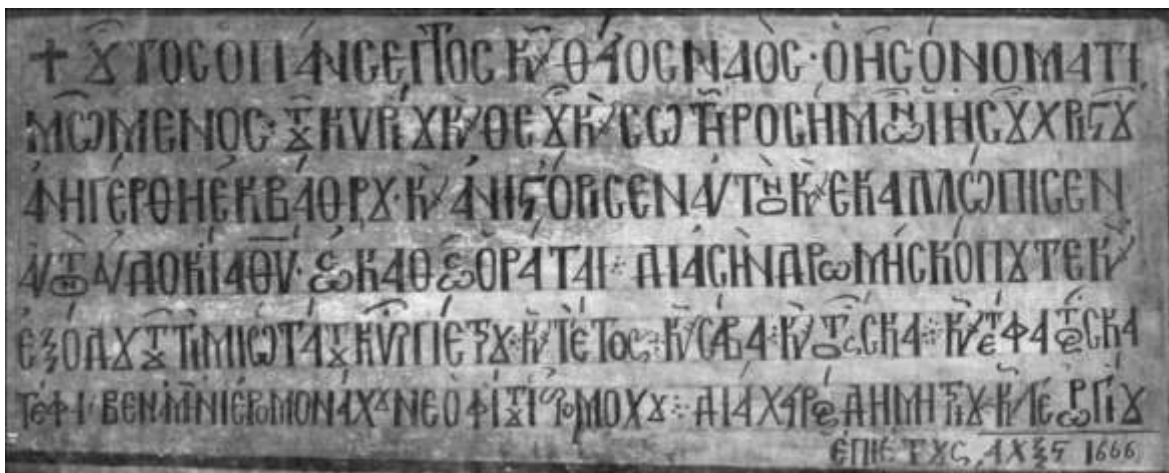
Το καθολικό της μονής είναι ένας μετρίων διαστάσεων τετρακίονιος σταυροειδής ναός με πλευρικούς χορούς και ραδινό τρούλο. Στη δυτική πλευρά προστίθεται σε μεταγενέστερη

---

<sup>851</sup> Η πληροφορία του Μ. Σπυρομήλιου βασίζεται σε κατάλογο που έχει συνταχθεί λίγο πριν τους Βαλκανικούς Πολέμους βλ. ΣΠΥΡΟΜΙΛΙΟΣ 1965, σ. 250-251. ΜΠΑΡΑΣ 1966, σ. 240-241. ΚΑΜΑΡΟΥΛΙΑΣ 1996, τ. Β΄, σ. 472.

φάση ορθογώνιος νάρθηκας, που παραμένει έως σήμερα ακόσμητος εσωτερικά. Ο κυρίως ναός έχει ιστορηθεί από τους ζωγράφους Δημήτριο (II) και Γεώργιο το έτος 1666, φέρει όμως και μεταγενέστερη επιζωγράφιση, που περιορίζεται στον τρούλο και το βόρειο τοίχο. Οι τοιχογραφίες σώζονται σε πολύ κακή κατάσταση, ενώ ο ναός έχει απογυμνωθεί από το ξυλόγλυπτο τέμπλο και τις εικόνες του, από το οποίο σώζεται μόνο ο ξύλινος σκελετός στήριξης και μια σχεδόν κατεστραμμένη ζώνη του θριγκού, από την οποία διατηρούνται τρεις μικρές εικόνες με μορφές προφητών<sup>852</sup> [εικ. 200, 202].

Η κτητορική επιγραφή του ναού σώζεται, αντίθετα, σε πολύ καλή κατάσταση πάνω από την είσοδο στην εσωτερική παρειά του δυτικού τοίχου του κυρίως ναού<sup>853</sup>:



+ Οὗτος ὁ πάνσεπτος κ(αι) θεῖος ναὸς · ὁ ἧς ὄνομα τι /

μῶμενος :: τοῦ Κυρίου κ(αι) Θεοῦ κ(αι) Σωτῆρος ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ /

ἀνηγέρθη ἐκ βάθρου · κ(αι) ἀνιστόρησεν αὐτὸν κ(αι) ἐκαλλώπισεν /

αὐτὸν εὐδοκίᾳ Θεοῦ ὡς καθῶς ὁράται :: διὰ σὴνδραμῆς κόπου τε κ(αι) /

5 ἐξόδου τοῦ τιμιώτατου κῦρ Πέτρου :: κ(αι) Τέτος :: κ(αι) Σάβα :: κ(αι) Τῶσκα :: κ(αι) Τέφα  
Τῶσκα /

Τέφα :: Βενάμῃν ἱερομονάχου Νεόφίτου ἱερομο(να)χου :: διὰ χειρὸς Δημητρίου :: κ(αι) Γεώργιου

ἐπι ἔτους ,αχξς 1666

Από τη συγκεκριμένη επιγραφή, η οποία αναπαράγει τα συνηθισμένα λεκτικά σχήματα των γραμμοστινών ζωγράφων<sup>854</sup>, πληροφορούμαστε ότι η ανέγερση και η ιστορήση του ναού

<sup>852</sup> Βλ. ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 1994α, εικ. 244.

<sup>853</sup> ΠΟΥΛΙΤΣΑΣ 1928, σ. 83. ΚΩΝΣΤΑΣ 1958, σ. 4. ΡΟΡΑ 1998, σ. 237, αρ. 567 και 288, αρ. 787. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2003, σ. 300.

έγινε το έτος 1666 με τη συνδρομή πέντε λαϊκών<sup>855</sup> και δύο ιερομονάχων. Οι ζωγράφοι Δημήτριος και Γεώργιος αναφέρουν τα ονόματά τους, δίχως να σημειώσουν τον τόπο καταγωγής τους. Από τεχνοτροπικές και εικονογραφικές συγκρίσεις, αλλά και από τη μορφή των γραμμάτων στις επιγραφές τους, πρέπει να ταυτιστούν με τους αδελφούς Δημήτριο (II) και Γεώργιο από τη Γράμμοστα<sup>856</sup>.

Στο χώρο της πρόθεσης, στο κάτω δεξιό τμήμα της παράστασης της Άκρας Ταπείνωσης, βρίσκεται ακόμα μία αφιερωματική επιγραφή, η οποία έχει ως εξής<sup>857</sup>:

+Μνήσθ[η]τη [Κ(ύρι)ε]

τῶν γονεων τον [εἰστο]

ριόγράφων τ[ην εκλη]

σήαν [τ]αύ[την]

5 Μανουήλ [καὶ Ζογα]ς

χῆρ Δημητ[ριου]

Γεωργίου: [Ἰω(άννου)]



Η συγκεκριμένη επιγραφή απασχόλησε ιδιαίτερα την έρευνα, κυρίως λόγω των ονομάτων Μανουήλ και Ζόγας, οι οποίοι αναφέρονται ως γονεῖς των «αστοριογράφων» Δημητρίου και Γεωργίου, κάτι που επιβεβαιώνει τη μεταξύ τους συγγενική σχέση<sup>858</sup>, απορρίπτει όμως την θεωρία να είναι αδέρφια του ζωγράφου Ιωάννη Σκούταρη<sup>859</sup>, με τον οποίο συνεργάζονται ο Δημήτριος (II) και ο Γεώργιος σε δύο έργα<sup>860</sup>. Στη σημερινή

<sup>854</sup> ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2003, σ. 300.

<sup>855</sup> Προβληματική είναι η ανάγνωση των δύο τελευταίων ονομάτων. Θεωρούμε ότι αναφέρεται ένας μόνο Τέφας, γιος του Τόσκα, και ότι δεν υπάρχει δεύτερος Τέφας, αλλά ότι ο ζωγράφος αναγράφει δύο φορές το όνομα Τέφας εκ παραδρομής.

<sup>856</sup> Στην ταύτιση των ζωγράφων προχώρησε πρώτη η Α. Καραμπερίδη (ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2003, σ. 300-301), απόδοση με την οποία συμφωνούν και μεταγενέστεροι ερευνητές του ναού.

<sup>857</sup> Την επιγραφή δημοσιεύει ο Π. Πουλίτσας (ΠΟΥΛΙΤΣΑΣ 1928, σ. 83), απ' όπου συμπληρώνουμε τα χαμένα τμήματα, και η ανάγνωσή του αναπαράγεται στα: ΚΑΜΑΡΟΥΛΙΑΣ 1996, τ. Β'. σ. 473. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2003, σ. 300. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 350, σημ. 2800. ΗΟΥΛΙΑΡΑΣ 2012, σ. 71.

<sup>858</sup> Ο Ι. Χουλιάρης προβαίνει με βάση την επιγραφή στην πρόθεση του ναού στη μάλλον παρακινδυνευμένη διαπίστωση, ότι οι ζωγράφοι Δημήτριος (II) και Γεώργιος είναι ξαδέρφια με το ζωγάφο Ιωάννη Σκούταρη, παραθέτει μάλιστα και διάγραμμα με το πιθανό γενεαλογικό δέντρο της οικογένειας (ΗΟΥΛΙΑΡΑΣ 2012, σ. 71-73).

<sup>859</sup> Ο ζωγράφος Ιωάννης Σκούταρης δηλώνει στην κτητορική επιγραφή του ναού των Αγίων Αποστόλων [αρ. κατ. 20], ότι είναι γιος του ζωγράφου Δημητρίου.

<sup>860</sup> Στο καθολικό της μονής Προφήτη Ηλία στη Ζίτσα [αρ. κατ. 28] και στο καθολικό της μονής Σπηλαιώτισσας [αρ. κατ. 35].

κατάσταση της επιγραφής πάντως το προβληματικό όνομα *Ἰω(άννου)*, που διαβάζει ο Π. Πουλίτσας, δεν είναι δυνατό να αναγνωστεί<sup>861</sup>.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού εφαρμόζεται σε διάχωρα μεγάλων διαστάσεων με οργάνωση και επίγνωση του θεολογικού νοήματος των παραστάσεων. Το πρόγραμμα είναι σε γενικές γραμμές τυπικό για τη ζωγραφική ενός καθολικού μονής του συγκεκριμένου ναοδομικού τύπου, παρουσιάζει ωστόσο ορισμένες ιδιοτυπίες. Στην αψίδα του Ιερού τοποθετούνται ως συνήθως η Πλατυτέρα και οι συλλειτουργούντες ιεράρχες [εικ. 197] με την παράσταση του Ζωηφόρου Άρτου και ψηλότερα το Άγιο Μανδήλιο, η Ανάληψη και στην καμάρα ο Χριστός Μεγάλος Αρχιερέας. Στην πρόθεση εικονίζονται το Όραμα του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας και η Άκρα Ταπείνωση, ενώ στο διακονικό συνεχίζεται η παράσταση των συλλειτουργούντων ιεραρχών. Οι καμάρες των παραβημάτων διακοσμούνται με παραστάσεις θαυμάτων του Ιησού, τη Φιλοξενία του Αβραάμ στην πρόθεση και τη Μεσοπεντηκοστή στο διακονικό.

Στον τρούλο το πρόγραμμα είναι επίσης τυπικό με τον Παντοκράτορα στο κέντρο και τρεις ομόκεντρες ζώνες με αγγελικές δυνάμεις, την Αγγελική Λειτουργία, παραστάσεις ολόσωμων προφητών και παραστάσεις των Ευαγγελιστών στα λοφία. Την παράσταση του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέα στην ανατολική καμάρα του ναού, συνοδεύουν οι παραστάσεις του Χριστού Εμμανουήλ της βόρειας καμάρας και του Χριστού Αγγέλου της Μεγάλης Βουλής στη νότια, ενώ στη δυτική καμάρα υπάρχει μια παράσταση του Παλαιού των Ημερών και της Θεοτόκου του «Άξιον Εστί». Οι μεγάλες αυτές παραστάσεις στις καμάρες είναι και οι μόνες στο ναό που φέρουν ανάγλυφους φωτοστεφάνους. Χαμηλότερα το πρόγραμμα διορθώνεται σε δύο ζώνες: η πρώτη αρχίζει από το χώρο του Ιερού με την Παράσταση του Ευαγγελισμού και περιτρέχει όλο το ναό κυκλωτικώς έως την παράσταση της Ανάληψης και η δεύτερη ζώνη περιλαμβάνει σκηνές από τη ζωή και τα θαύματα του Ιησού [εικ. 195]. Τα δυτικά γωνιακά διαμερίσματα, που καλύπτονται από μικρότερες καμάρες, διακόπτουν την κανονική διαδοχή των παραστάσεων με την παρεμβολή μιας μεγάλης παράστασης της Πεντηκοστής και μιας ενδιαφέρουσας Αγίας Τριάδας στο νότιο τοίχο [εικ. 196] και μια αντίστοιχη παράσταση της ανάληψης του προφήτη Ηλία στο βόρειο τοίχο και τον άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο σε μετάλλιο στην καμάρα. Στους δύο πλάγιους χορούς ενδιαφέρον παρουσιάζει η τοποθέτηση παραστάσεων σχετικών με τη Θεοτόκο: στο νότιο χορό η

---

<sup>861</sup> Για τη σχέση των ζωγράφων Δημητρίου (II) και Γεωργίου με τον Ιωάννη Σκούταρη βλ. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2003, σ. 300-301. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 350-352. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 412. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2010, σ. 116-117.

παράσταση της Φλεγόμενης Βάτου με το Μωυσή να παραλαμβάνει τις δέκα εντολές και στο βόρειο χορό η παράσταση του «Ἐπὶ σοὶ χαίρει» [εικ. 194]. Χαμηλότερα παριστάνονται ολόσωμοι ἅγιοι με αρχοντικές φορεσιές, οι περισσότεροι από τους οποίους ἔχουν καταστραφεί, ενώ ο χώρος δεν επαρκεί για την τοποθέτηση ζωνών με αγίους σε μετάλλια.

Στο συγκεκριμένο μνημείο τα χέρια των ζωγράφων Δημητρίου (II) και Γεωργίου διαφοροποιούνται με σαφήνεια, δεν είναι εύκολο όμως να ταυτίσουμε το στίλ του καθένα με το όνομά του. Ο καλύτερος ζωγράφος θεωρούμε ότι είναι ο Δημήτριος (II), που ζωγραφίζει τον τρούλο και τις περισσότερες παραστάσεις του κεντρικού χώρου, ενώ ο Γεώργιος ζωγραφίζει τις παραστάσεις στο Ιερό Βήμα και τις χαμηλότερες ζώνες [εικ. 199]. Ο διαχωρισμός των επιφανειών που δουλεύει ο κάθε τεχνίτης, ωστόσο, δε μπορεί να είναι απόλυτος, καθώς η συνεργασία και των δύο εντοπίζεται πολλές φορές στην ίδια παράσταση. Το γεγονός αυτό δείχνει, ότι τα δύο αδέλφια Δημήτριος (II) και Γεώργιος συνεργάζονται με διαφορετικό τρόπο από άλλους τεχνίτες, που μοιράζουν τις παραστάσεις στα διάφορα σημεία του ναού, όπως π.χ. οι ζωγράφοι Νικόλαος (IV) και Θεολόγης στο καθολικό της μονής Αγίου Αθανασίου στη Ζαγορά [αρ. κατ. 19].

Η ζωγραφική των γραμμοστινών αδελφών είναι επιτυχής στο λειτουργικό της μέρος, με ξεκάθαρα θεολογικά νοήματα, αλλά και επαρκής από καλλιτεχνική άποψη. Πρόκειται για ένα έργο προσεγμένο και ενδιαφέρον χωρίς, όμως, την επιδίωξη της πολυτέλειας, που δείχνουν οι ίδιοι ζωγράφοι στο προηγούμενο έργο τους στο ναό της Κοίμησης στο Ελληνικό [αρ. κατ. 29]. Οι ανάγλυφοι φωτοστέφανοι στους αγίους των χαμηλότερων ζωνών παραλείπονται, ενώ όλες οι παραστάσεις δίνονται σε συνοπτική απόδοση σε σχέση με τις αντίστοιχες στην Κοίμηση του Ελληνικού. Οι ζωγράφοι αποφεύγουν το χρυσό και επιλέγουν μόνο τα βασικά χρώματα, χωρίς πολλές χρωματικές διαβαθμίσεις. Τα μεγάλα διάχωρα των παραστάσεων και η έλλειψη των λεπτομερειακών αποδόσεων υποδηλώνουν, ότι οι ζωγράφοι κινήθηκαν με ταχύτητα και ότι η συγκεκριμένη ιστόρηση αποτέλεσε έργο μικρότερου κόστους και χαμηλών προσδοκιών.

Στους ίδιους ζωγράφους θα πρέπει να αποδοθούν και οι μικρές εικόνες του επιστυλίου του τέμπλου, που σώζονται ακόμα στο ναό [εικ. 200, 202]. Η απόδοση αυτή υπαγορεύεται από τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά των προφητών που εικονίζονται, αλλά και από την μορφή των γραμμάτων στα ειλητάρια, που συμφωνεί με το γραφικό χαρακτήρα στις επιγραφές της εντοίχιας ζωγραφικής. Πρόκειται για ένα από τα ελάχιστα παρόμοια έργα, που μπορούν να αποδοθούν στο συγκεκριμένο εργαστήριο, τεκμηριώνοντας συγχρόνως την

εξοικείωση των ζωγράφων Δημήτριου (II) και Γεωργίου με τη ζωγραφική σε ξύλο, απόδειξη ότι όλοι οι γραμμοστινοί ζωγράφοι που γνωρίζουμε, αναλάμβαναν παραγγελίες τέμπλων και φορητών εικόνων.

**Βιβλιογραφία:** ΑΡΑΒΑΝΤΙΝΟΣ 1984, τ. Γ', σ. 152. ΠΟΥΛΙΤΣΑΣ 1928, σ. 83-84. ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 1994α, σ. 114-117. ΚΑΜΑΡΟΥΛΙΑΣ 1996, τ. Β', σ. 472-474. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2003, σ. 300-301. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2007, σ. 129-130. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 466, 497-499.

**Εικόνες:** 194-202, 222α.

## 32) Καθολικό μονής Προφήτη Ηλία, Στεγόπολη, νάρθηκας (1671)

---

Ο κυρίως ναός του καθολικού ιστορήθηκε το 1653 από το Λινοτοπίτη Κωνσταντίνο και το μαθητή του Νικόλαο (V). Δεκαοκτώ χρόνια αργότερα με τη χορηγία διαφορετικών προσώπων ιστορείται ο νάρθηκας. Η κλήση διαφορετικών καλλιτεχνών για το νάρθηκα δείχνει μάλλον, ότι το 1671 το εργαστήριο του Κωνσταντίνου είναι ήδη ανενεργό και ότι οι Λινοτοπίτες που εργάζονται αυτή την εποχή δε δείχνουν ενδιαφέρον για μια τόσο μικρή παραγγελία. Οι παραγγελιοδότες, λοιπόν, αναγκάζονται να καλέσουν ζωγράφους από τη γειτονική Γράμμοστα, διαταράσσοντας την ομοιομορφία του διακόσμου του καθολικού<sup>862</sup>.

Ο νάρθηκας του καθολικού είναι ένας τετράγωνος καμαροσκέπαστος χώρος μικρών διαστάσεων<sup>863</sup>. Η επιγραφή του βρίσκεται στην εσωτερική παρειά του δυτικού τοίχου του νάρθηκα στο υπέρθυρο της εισόδου και έχει ως εξής<sup>864</sup>:

---

<sup>862</sup> Το ίδιο συμβαίνει και με το γειτονικό καθολικό της μονής Σπηλαίου στη Σαρακίνιστα, όπου τον κυρίως ναό έχει ιστορήσει το εργαστήριο των Λινοτοπιτών Μιχαήλ, Κωνσταντίνου και Θεολόγη, την διακόσμηση του νάρθηκα, όμως, ανέλαβαν γραμμοστινοί ζωγράφοι. [αρ. κατ. 15 και 58]

<sup>863</sup> Αρχιτεκτονική κάτοψη του καθολικού δίνεται στο THOMO 1998, σ. 142.

<sup>864</sup> Η επιγραφή έχει δημοσιευθεί στο παρελθόν στα: ΠΟΥΛΙΤΣΑΣ 1928, σ. 74-75, αρ. 1. ΚΩΝΣΤΑΣ 1958, αρ. 6. ΡΟΡΑ 1998, σ. 230, αρ. 550. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2003, σ. 301-302, ΣΚΑΒΑΡΑ 2011, σ. 332 σημ. 3093. Οι συμπληρώσεις στην παρούσα μεταγραφή γίνονται με συνδυασμό της αρχικής δημοσίευσης του Π. Πουλίτσα, της ανάγνωσης του Κ. Κώνστα και της φωτογραφίας του Τ. Ρορα.



+ Ουτος ο θεῖος κ(αι) πάνσεπτος ναός υπάρχει τοῦ ἀγίου ἐνδόξου προφήτου Ἡλίου τοῦ θεσβί[του] /

ἀνήγερθη κ(αι) οἰκοδομήθ[η] ἐκ βάθρων δια σήνδρομῆς κόπου τε κ(αι) ἐξόδου, ἐν ἱερομονάχοις Νεικτα[ρί]ου /

κ(αι) Ἰωακείμ \*αχκδ \*έτος μετὰ δὲ εἰς τὸ ,αχοβ \*έτος εὐτρεπίστη κ(αι) ἐκαλωπίστη ὑπὲρ τοῦ  
τημηῶτάτου /

ἄρχωντος κύρ Γκοῦμα · κ(αι) ὁ π(ατ)ήρ αὐτοῦ Κυργιάκη · κ(αι) ἡ συμβήα αὐτοῦ Ἀρχῶντος διὰ ψυχηκεῖν  
αὐτοῦ [σῶ]τυρί[αν] /

5 [κ(αι) ἡγουμ]εμεύων τοῦ ὀσιωτάτου Γρηγορίου ἱερο[μονα]χου. αρχι[ερα]τεύ[ω]ντος τοῦ πανίε[ρω]τάτου  
Μ(ητ)ροπολιτου /

κυρίου κυρί(ου) Καλλινικου τοῦ πρωην Ἰωαννινων...

...και τῶν αὐ /

ταδῆλφων Διμιτρίου και Γεωργιου. Ἐν μηνι Μαΐου 14. 1671]

Ἡ συγκεκριμένη επιγραφή επαναλαμβάνει ορισμένα από τα λεκτικά σχήματα, που τα συνεργεία από τη Γράμμοστα συνηθίζουν να προσθέτουν στις επιγραφές των έργων τους<sup>865</sup>. Αναφέρει, επίσης, και το έτος ανέγερσης του ναού ,αχκδ (=1624), καταδεικνύοντας τη χρονική απόσταση μεταξύ ανέγερσης και ιστόρησης, στοιχείο που σημειώνεται στις περισσότερες επιγραφές των εργαστηρίων της Γράμμοστας<sup>866</sup>. Ἡ κτητορική επιγραφή αναφέρει δύο χρονολογίες ιστόρησης, την πρώτη με ελληνική αρίθμηση που αναφέρει το έτος ,αχοβ (=1672) και τη δεύτερη με αραβικά ψηφία το έτος 1671. Θα πρέπει να θεωρήσουμε το έτος 1672 ως χρονολογία ιστόρησης, λαμβάνοντας υπόψη ότι το συγκεκριμένο εργαστήριο είναι περισσότερο

<sup>865</sup> ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2003, σ. 302.

<sup>866</sup> Αναφέρεται στις κτητορικές επιγραφές στο ναό των Αγίων Αποστόλων Μολυβδοσκεπάστης [αρ. κατ. 20], στο ναό του Αγίου Ιωάννη στον Πολύλοφο [αρ. κατ. 34] και στο καθολικό της μονής Σπηλαιώτισσας Αρίστης [αρ. κατ. 35].



εξοικειωμένο με τους αραβικούς αριθμούς<sup>867</sup> και ότι το 1672 οι ίδιοι ζωγράφοι εμφανίζονται να έχουν αναλάβει άλλο μεγαλύτερο έργο σε διαφορετική περιοχή<sup>868</sup>.

Στην επιγραφή του νάρθηκα ως χορηγοί της ανέγερσης του ναού το 1624 αναφέρονται οι ιερομόναχοι Νεκτάριος και Ιωακείμ, ο πρώτος από τους οποίους δεν περιλαμβάνεται στην κτητορική επιγραφή του κυρίως ναού [αρ. κατ. 25]. Ως χορηγοί της ιστόρησης του νάρθηκα αναφέρονται λαϊκοί και συγκεκριμένα ο άρχοντας Γκούμας με τη σύζυγό του Αρχόντω και ο πατέρας του Γκούμα, Κυργιάκης. Στην ιστόρηση του κυρίως ναού είχαν συμβάλει άρχοντες από το γειτονικό χωριό της Σαρακίνιστας, πολύ πιθανόν λοιπόν η οικογένεια του άρχοντα Γκούμα, που αναφέρεται στην επιγραφή του νάρθηκα, να προέρχεται από την τοπική αριστοκρατία του χωριού της Σαρακίνιστας<sup>869</sup>. Στην επιγραφή μνημονεύεται ο μητροπολίτης Ιωαννίνων Καλλίνικος, που αναφέρεται και σε άλλα δύο υπογεγραμμένα έργα του παρόντος εργαστηρίου<sup>870</sup> με τη διαφορά ότι εδώ αναφέρεται ως «*πρωην Ιωαννινων*», γιατί το 1667 καθαιρέθηκε από μητροπολίτης Ιωαννίνων και ανέλαβε τη διοίκηση της επισκοπής Δρυϊνουπόλεως<sup>871</sup>.

Οι ζωγράφοι Δημήτριος (II) και Γεώργιος υπογράφουν το έργο τους, δηλώνοντας τη συγγενική τους σχέση (*αυτάδελφοι*) και παραλείποντας να σημειώσουν την καταγωγή τους από τη Γράμμοστα. Η Α. Καραμπερίδη, βασιζόμενη αποκλειστικά σε επιγραφικά δεδομένα, εκφράζει επιφυλάξεις σχετικά με το αν οι συγκεκριμένοι ζωγράφοι είναι οι ίδιοι που στελεχώνουν το γνωστό από άλλα έργα γραμμοστινό εργαστήριο των ζωγράφων Ιωάννη, Δημητρίου (II) και Γεωργίου<sup>872</sup>, αλλά οι τεχνοτροπικές, εικονογραφικές και γραφολογικές ομοιότητες που παρουσιάζονται στο νάρθηκα του καθολικού της μονής Προφήτη Ηλία

---

<sup>867</sup> Οι ζωγράφοι Δημήτριος και Γεώργιος χρησιμοποιούν αραβικούς αριθμούς στις επιγραφές της Κοίμησης Ελληνικού [αρ. κατ. 29], στο καθολικό της μονής Μεταμόρφωσης Δρενόβου [αρ. κατ. 31] και στο ναό του Αγίου Ιωάννη στον Πολύλοφο [αρ. κατ. 34], στους ναούς δηλαδή που ιστορούν μόνοι τους χωρίς την παρέμβαση του ζωγράφου Ιωάννη.

<sup>868</sup> Πρόκειται για την ιστόρηση του ναού του Αγίου Ιωάννη στον Πολύλοφο [αρ. κατ. 34] που ολοκληρώνουν οι ζωγράφοι Δημήτριος και Γεώργιος από τη Γράμμοστα το 1672.

<sup>869</sup> Βλ. αυτόθι, σημ. 638.

<sup>870</sup> Ο μητροπολίτης Ιωαννίνων Καλλίνικος αναφέρεται στο καθολικό της μονής Προφήτη Ηλία Ζίτσας [αρ. κατ. 28] και στο ναό Κοίμησης στο Ελληνικό [αρ. κατ. 29].

<sup>871</sup> Τ. Γριτσόπουλος, "Ο Ιωαννίνων Καλλίνικος", *HE* 3(1956), σ. 447, 576, 698 και ΟΙΚΟΜΟΜΟΥ 1982, σ.74.

<sup>872</sup> ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2003, σ. 302. Η ίδια συγγραφέας σε μεταγενέστερη δημοσίευσή της εντάσσει το νάρθηκα της μονής Προφήτη Ηλία Στεγόπολης στη χορεία των έργων που ζωγραφίζονται από τους γραμμοστινούς αδελφούς Δημήτριο και Γεώργιο (ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 350, σημ. 2801).

Στεγόπολης με τα προηγούμενα έργα του εργαστηρίου δεν αφήνουν περιθώρια αμφιβολιών για τη συγκεκριμένη απόδοση<sup>873</sup>.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα είναι απλό, όπως ορίζεται άλλωστε και από τις μικρές διαστάσεις του χώρου. Στο κέντρο της καμάρας παριστάνεται το θέμα «ἄνωθεν οἱ προφήται» με τη Θεοτόκο στον τύπο της Βλαχερνίτισσας στο κεντρικό μετάλλιο<sup>874</sup> να περιβάλλεται από προφήτες σε μια ομόκεντρη ζώνη [εικ. 207]. Γύρω από την παράσταση παριστάνεται ένας πλήρης κύκλος με τις 24 στροφές του Ακαθίστου, που εκτείνεται και στους πλάγιους τοίχους, με ιδιαίτερη τη θέση της τελευταίας στροφής που εγγράφεται σε αβαθές τόξο [εικ. 203-206]. Πάνω από τη συγκεκριμένη παράσταση εικονίζεται το Άγιο Μανδήλιο [εικ. 232α], ενώ οι κατώτερες ζώνες γεμίζουν με παραστάσεις μαρτύρων σε μέταλλα [εικ. 208] και χαμηλότερα με απεικονίσεις ολόσωμων μοναχών και ασκητών αγίων [εικ. 210]. Ανάμεσα τους ξεχωρίζουν η παράσταση του ολόσωμου αγίου Χριστόφορου [εικ. 209] και οι ολόσωμες μορφές του Χριστού Σωτήρος και του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου. Τα ίχνη της κατεστραμμένης παράστασης του ανατολικού τοίχου δείχνουν, ότι τη σειρά των ολόσωμων αγίων συμπλήρωνε μια παράσταση Δέησης με ολόσωμη τη Θεοτόκο Βρεφοκρατούσα και τους αποστόλους Πέτρο και Παύλο<sup>875</sup>, κατ' αναλογία μάλλον της εικονογραφίας της εικοστής τετάρτης στροφής του Ακαθίστου, που ιστορείται σε ιδιαίτερη θέση στον ίδιο τοίχο και περιλαμβάνει τα ίδια πρόσωπα της Δέησης [εικ. 203]. Μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζουν, επίσης, οι παραστάσεις ανθοδοχείων πάνω από τις εισόδους του νάρθηκα [εικ. 211-212], που αποτελούν προανάκρουσμα της κυριαρχίας του ανεικονικού διακόσμου στην κοσμική ζωγραφική του 18<sup>ου</sup> αιώνα<sup>876</sup>.

Οι ζωγράφοι Δημήτριος και Γεώργιος δημιουργούν ένα ισορροπημένο σύνολο παραστάσεων με συγκεκριμένο θεολογικό περιεχόμενο. Η ζωγραφική τους παρουσιάζει σημαντική βελτίωση από τα προηγούμενά τους έργα, με το ζωγράφο Γεώργιο να μαλακώνει τα έντονα χαρακτηριστικά των μορφών, που συμβαδίζουν πλέον αρμονικά με τις καλοζωγραφισμένες μορφές του αδελφού του Ιωάννη. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα

---

<sup>873</sup> Με την απόδοση του έργου στους Γραμμοστινούς Δημήτριο (ΙΙ) και Γεώργιο συμφωνεί και ο Ι. Χουλιάρης (ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 466).

<sup>874</sup> Ενδιαφέρουσα είναι η επιλογή του κειμένου «τὴν παγκόσμιον δόξαν τὴν ἐξ ἀνθρώπων σπαρείσαν...» από το δοξαστικό Θεοτόκιο του εσπερινού του α΄ ήχου, που τοποθετείται στην επιγραφή του μεταλλίου της Παναγίας, το οποίο εντοπίζεται και στο έργο του Ιωάννη Σκούταρη από τη Γράμμοστα στο νάρθηκα της μονής Σηλαίου Σαρακίνιστας [αρ. κατ. 65]. Για τις επιγραφές γύρω από τα μέταλλα της Θεοτόκου στα έργα των γραμμοστινών ζωγράφων βλ. ό.π., σ. 452, σημ. 2304.

<sup>875</sup> Μ. Ι. Καζαμία-Τσέρνου, *Ιστορώντας τη Δέηση στις βυζαντινές εκκλησίες της Ελλάδος*, Θεσσαλονίκη 2003, σ. 230-231.

<sup>876</sup> ΓΑΡΙΔΗΣ 1996, σ. 18, 36.

αρχιτεκτονήματα των παραστάσεων, που συμπληρώνουν απλώς τον κενό χώρο ανάμεσα στις παραστάσεις, αποκτώντας ρόλο διακοσμητικού μοτίβου κι έχοντας χάσει την αξία της πραγματικής αναπαράστασης κτηρίων.

**Βιβλιογραφία:** ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2003, σ. 301-302. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 465-466, 500-501.

**Εικόνες:** 203-212, 232α.

### 33) Καθολικό μονής Κοκαμιάς, Νίβιτσα (1672)

---

Σε παραθαλάσσια τοποθεσία, σε απόσταση περίπου 6 χιλιομέτρων νοτιοδυτικά του χωριού Νίβιτσα της επαρχίας των Αγίων Σαράντα στη νότια Αλβανία, βρίσκεται η σχεδόν άγνωστη στη βιβλιογραφία μονή Κοκαμιάς ή Κοκαμέας, αφιερωμένη στην Κοίμηση της Θεοτόκου<sup>877</sup>.

Τα κτίσματα της μονής σώζονται σε σχετικά καλή κατάσταση και είναι δυνατή η αποκατάσταση της μορφής ολόκληρου του μοναστηριακού συγκροτήματος<sup>878</sup>. Το καθολικό είναι μικρών διαστάσεων και πολύ χαμηλού ύψους. Ακολουθεί τον τύπο του αγιορείτικου τρίκογχου σε μια συνεπτυγμένη απόδοση, ενώ το ανοιχτό χαγιάτι στα δυτικά αποτελεί μεταγενέστερη προσθήκη<sup>879</sup>. Παρά το περιορισμένο του μέγεθος ο ναός παρουσιάζει βαριές αναλογίες, καθώς για να στηριχθεί ο μεγάλος εξαγωνικός τρούλος, οι πλάγιοι χοροί αποκτούν δυσανάλογα μεγάλο βάθος σε σχέση με το ύψος τους. Το έτος ανέγερσης του καθολικού δεν μπορεί να προσδιορισθεί με ακρίβεια, τα μορφολογικά του χαρακτηριστικά όμως δεν το απομακρύνουν από το 17<sup>ο</sup> αιώνα<sup>880</sup>.

Οι τοιχογραφίες του καθολικού διατηρούνται σε εξαιρετικά κακή κατάσταση με πολλές απολεπίσεις και σχεδόν πλήρη αποχρωματισμό των περισσότερων παραστάσεων. Ο ναός φέρει δύο επιγραφές, η πρώτη στην εξωτερική και η δεύτερη στην εσωτερική παρειά του

---

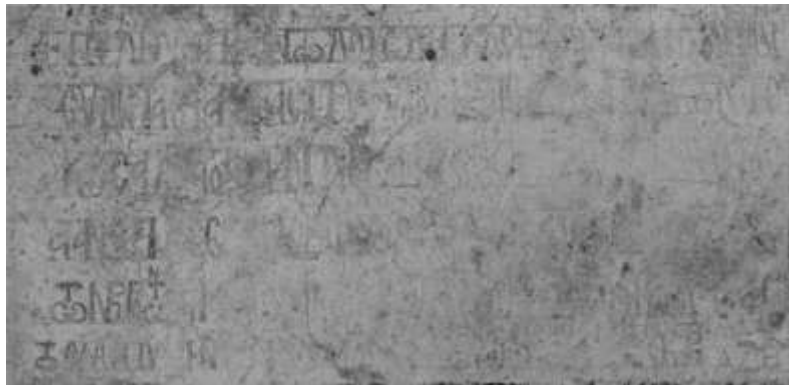
<sup>877</sup> Συγκεντρωμένη η μικρή βιβλιογραφία για την ιστορία της μονής βρίσκεται στο ΚΑΜΑΡΟΥΛΙΑΣ 1996, τ. Β΄, σ. 525-527.

<sup>878</sup> Ο χώρος αναστηλώθηκε πρόσφατα υπό την επίβλεψη της επιστημονικής ομάδας του P. Thomo. Αρχιτεκτονική αποτύπωση των χώρων του συγκροτήματος της μονής παρατίθεται στο THOMO 1998, εικ. 137.

<sup>879</sup> Για τον τύπο του ναού και τα χαρακτηριστικά του βλ. Αρβανιτίδου, *Μονόχωροι καμαροσκεπείς ναοί με πλευρικούς χορούς*, (αδημοσίευτη μεταπτυχιακή εργασία), Θεσσαλονίκη 2011, σ. 126-137.

<sup>880</sup> Για την αρχιτεκτονική του καθολικού βλ. THOMO 1998, σ. 181-184. Πολλοί μελετητές υποστηρίζουν ότι ο παρών ναός αντικατέστησε παλαιότερο (βλ. σχετ. ΚΑΜΑΡΟΥΛΙΑΣ 1996, τ. Β΄, σ. 525).

δυτικού τοίχου, στο χώρο πάνω από την είσοδο. Οι δύο επιγραφές έχουν δημοσιευθεί μόνο μία φορά από τον Τ. Ρορά<sup>881</sup> και έχουν ως ακολούθως:



+ Πύλην νοη[τή]ν τῷ λόγῳ κέκλ(ει)σμ[έ]νου ανοίξον ημῶν /

συμπάθειαν τας πύλας ἢ των [ευδιάλα]κτον τε /

κοῦσα λ[ο]γον [ος] αν λ[ι]ταις σου ταις ανενδότης]

ἀγαν ἐξι[λ]έ[ω]σης τον πανάγαθόν λόγον] λύ[σιν παρ]ασχε[ίν]

5 τῶν βροτων [μαγ...δων εκ τον της πυλης καθηστεῖσαι Μ(ἤ)τερ την φω]

τοιειδῆ πυ[λ]ην.....λόγο..... [α]χοβ:~



+ Ἄνηστωρίθει ᾧ θεός κ(αι) πάνσεπτος να /

ός της πανειπερευλογημένης ἐνδ᾽ξου Δεσ /

<sup>881</sup> ΡΟΡΑ 1998, σ. 298-99. Από την ανάγνωση του Τ. Ρορά συμπληρώνουμε τα κατεστραμμένα τμήματα της δεύτερης επιγραφής.

- πῆνει(ς) ημῶν Θεότωκου κ(αι) αειπ[αρ]θενου Μ[αρί]ας δ[η]α σῆνδρο /  
 μης του παννασιῶτάτου καθηοίγουμένου /  
 5 πάπα κύρ Μάνθ[ε]ου με την σοινωδιαν του /  
 επη ετους ,ᾱ χ̄ ο̄ β̄ ∴ ∴ ,ζ̄ ρ̄ π̄ ∴ ∴ κ(αι) αρχι[ε]ρατεῦ /  
 βοντες του θεοφιλεστατου επη(σ)κοπου · Κηρηου Κηρηου Σεραφημ  
 [δι]α χηρος καμου του ἀμαρ[το] /  
 [λου] Μηχαλις ζο /  
 10 εκ κομης ζερ /  
 μα /

Από τη πρώτη επιγραφή εξάγουμε μόνο το στοιχείο της χρονολογίας του ναού, που συμφωνεί με την χρονολογία της πρώτης επιγραφής. Το ίδιο κείμενο με ορισμένες παραλλαγές χρησιμοποιεί δύο χρόνια αργότερα ο ζωγράφος Μιχαήλ και στην κτητορική επιγραφή στο νάρθηκα της μονής Κάμενας [αρ. κατ. 36].

Από τη δεύτερη επιγραφή πληροφορούμαστε, ότι η ιστόρηση έγινε από το ζωγράφο Μιχάλη από τη Ζέρμα το έτος 1672 με έξοδα του ηγούμενου της μονής και της συνοδείας του. Η αναφορά του ονόματος του επισκόπου Χειμάρρας και Δελβίνου Σεραφείμ στη συγκεκριμένη επιγραφή το έτος 1672, αποτελεί *terminus post quem* για τον προσδιορισμό του έτους θανάτου του, για το οποίο επικρατεί σύγχυση στη βιβλιογραφία<sup>882</sup>.

Το έργο του Μιχάλη στο καθολικό της μονής Κοκαμιάς είναι δύσκολο να μελετηθεί λόγω της κακής κατάστασης διατήρησης των τοιχογραφιών. Από τα εναπομείναντα δείγματα, όμως, είναι δυνατή μια μερική αποκατάσταση του εικονογραφικού προγράμματος. Στο Ιερό επιλέγονται οι τυπικές παραστάσεις ευχαριστιακού περιεχομένου, ενώ ο Μιχάλης πρωτοπορεί με την μεγάλη παράσταση του Χριστού Αρχιερέα στην ανατολική καμάρα, που συνοδεύεται από παραστάσεις ποιητών ιεραρχών και σκηνές ιάσεων [εικ. 867]. Στον τρούλο ζωγραφίζει μια μεγαλοπρεπή παράσταση του Χριστού Παντοκράτορα με έξι ομόκεντρες ζώνες, αγγελικών δυνάμεων, προφητών και αγίων σε μετάλλια και στα λοφία τις απεικονίσεις των Ευαγγελιστών [εικ. 866]. Χαμηλότερα ο Μιχάλης φαίνεται να δυσκολεύεται να διαχειριστεί την εναλλαγή των επιφανειών μεταξύ των συνεπτυγμένων καμαρών και των πλάγιων χορών.

<sup>882</sup> Βλ. αυτόθι, σημ. 847. Ο ίδιος επίσκοπος αναφέρεται και στην κτητορική επιγραφή του κυρίως ναού στο καθολικό της μονής Κάμενας το 1662 [αρ. κατ. 30].

Η οργάνωση των παραστάσεων στις καμάρες φαίνεται να γίνεται σε νοηματική ενότητα με τη μεγάλη παράσταση του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέα στην καμάρα του Ιερού. Έτσι, ζωγραφίζει τον Παλαιό των Ημερών στη δυτική καμάρα, το Χριστό Εμμανουήλ στη βόρεια και τον Χριστό ως Μεγάλης Βουλής Άγγελο στη νότια καμάρα. Στους πλάγιους τοίχους ο χώρος επαρκεί μόνο για δύο επάλληλες ζώνες παραστάσεων, που περιλαμβάνουν σκηνές από τον κύκλο του Δωδεκαόρτου και παραστάσεις από τη ζωή και τα Πάθη του Ιησού [εικ. 870-871]. Στους πλάγιους χορούς, που εισέχουν σε χαμηλό ύψος, ο Μιχάλης εκμεταλλεύεται σωστά το χώρο για να τοποθετήσει μια μεγάλη παράσταση της Μεταμόρφωσης στο νότιο χορό και μια αντίστοιχη παράσταση με την Κάθοδο στον Άδη στο βόρειο χορό [εικ. 866]. Οι κατώτερες ζώνες γεμίζουν με μετάλλια που σχηματίζονται από κλήμα αμπέλου, το οποίο ραμφίζουν πουλιά, και ολόσωμους αγίους με αρχοντικές φορεσιές [εικ. 869]. Ξεχωρίζει η παράσταση του ένθρονου αγίου Νικολάου στο νότιο χορό [εικ. 872], παραπλεύρως του τέμπλου, παρόλο που ο ναός είναι αφιερωμένος στη Θεοτόκο<sup>883</sup>. Η ιδιαίτερη θέση του αγίου Νικολάου δικαιολογείται πιθανώς από τα οικονομικά της μονής, τα οποία βασίζονται κατά κύριο λόγο στη ναυτιλία<sup>884</sup>.

Η ζωγραφική στο καθολικό της μονής Κοκαμιάς δεν είναι υψηλής ποιότητας. Ο Μιχάλης από τη Ζέρμα, ένας ζωγράφος που φαίνεται να έχει επίγνωση του θεολογικού νοήματος των παραστάσεων, εργάζεται πρόχειρα και επιπόλαια. Λείπουν παντελώς οι έκτυπες διακοσμήσεις σε γύψο, αλλά και τα περίπλοκα γραπτά κοσμήματα, που έλκουν το βλέμμα του θεατή των προηγούμενων έργων του, απομακρύνοντάς το από τις κακοσχεδιασμένες φυσιογνωμίες των μορφών του. Τα ενδύματα των αγίων έχουν διακοσμηθεί με βιαστικές πινελιές, ενώ τα άγρια χαρακτηριστικά των προσώπων επαναλαμβάνονται μονότονα σε όλες τις μορφές. Επηρεασμένη ίσως από τις σύγχρονες τάσεις της μνημειακής ζωγραφικής στην περιοχή της Καστοριάς, η τέχνη του Μιχάλη φαίνεται να αποκτά ηθελημένα τημανιέρα του άσχημου, μια τάση η οποία διακρίνεται ξεκάθαρα στο επόμενο έργο του, στο νάρθηκα της μονής Κάμενας [αρ. κατ. 36]

**Βιβλιογραφία:** Δ. Ευαγγελίδης, “Αί αρχαιότητες και τὰ βυζαντιακά μνημεία τῆς βορειοδυτικῆς Ἠπείρου”, *Νέος Ἑλληνομνημων* τ. 10, τχ. Δ', (1914), σ. 463-466.

---

<sup>883</sup> Το ίδιο φαινόμενο εντοπίζεται και στις τοιχογραφίες της Παναγίας του άρχοντα Αποστολάκη στην Καστοριά [αρ. κατ. 46] βλ. σχετ. ΠΑΪΣΙΔΟΥ 2002α, σ. 187, 205.

<sup>884</sup> Από τις πηγές πληροφορούμαστε ότι η μονή εκποιεί δύο πλοία στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα (ΚΑΜΑΡΟΥΛΙΑΣ 1996, τ. Β'. σ. 525), αλλά και ότι είχε στην κατοχή της και ατμόπλοιο (ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 1994α, σ. 106).

ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 1994α, σ. 106-107. ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 1994β, σ. 92-93. ΚΑΜΑΡΟΥΛΙΑΣ 1996, τ. Β΄, σ. 525-527. ΡΟΡΑ 1998, σ. 298-299. ΤΗΟΜΟ 1998, σ. 181-185.

Εικόνες: 866-873, 875α.

## 34) Ναός Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου, Πολύλοφος (1672)

---

Το χωριό Πολύλοφος<sup>885</sup> αποτελεί μετονομασία του χωριού Κοβίλιανη και υπάγεται στα Γραμμενοχώρια Ιωαννίνων. Οι οικισμός φαίνεται να αναπτύσσεται στις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα οπότε και σημειώνεται αυξημένη ναοδομική δραστηριότητα.

Ο ναός του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου βρίσκεται μέσα στον πολεοδομικό ιστό του οικισμού του Πολύλοφου και παρουσιάζει πολλές οικοδομικές και ζωγραφικές φάσεις<sup>886</sup>. Πρόκειται για έναν σύνθετο τετρακίονιο σταυροειδή εγγεγραμμένο ναό με οκτάπλευρο τρούλο. Στο δυτικό τοίχο του ναού προστίθεται το 1795 τρίκλιτος νάρθηκας, που ιστορείται το έτος 1824<sup>887</sup>, και μεγάλη ανοιχτή τοξωτή στοά στη βόρεια και τη δυτική πλευρά. Η ανέγερση του κυρίως ναού προσδιορίζεται με ακρίβεια στο έτος 1603/4 από την κτητορική επιγραφή του 1672 και ως κτήτορες της ανέγερσης αναφέρονται οι λαϊκοί Ιωάννης και Αυγέρω Τζούραγλη.

Ο κυρίως ναός σώζει σε κακή κατάσταση τοιχογραφίες τουλάχιστον τριών φάσεων. Η πρώτη από αυτές, που διακρίνεται στον τρούλο, την αψίδα και την καμάρα του Ιερού, αλλά και σε ορισμένα σημεία της βόρειας πλευράς, πρέπει να αποδοθεί στο ζωγράφο Μιχαήλ από το Λινοτόπι και να χρονολογηθεί τις πρώτες δεκαετίες του 17<sup>ου</sup> αιώνα [αρ. κατ. 45]. Η δεύτερη φάση τοποθετείται με επιγραφή το 1672 και έγινε από τους γραμμοστινούς ζωγράφους Δημήτριο (ΙΙ) και Γεώργιο, οι οποίοι φαίνεται να επανιστορούν το σύνολο του ναού διατηρώντας ορισμένα μόνο τμήματα από τη ζωγραφική της προηγούμενης φάσης. Η τρίτη φάση πρέπει να έγινε από τους ζωγράφους του νάρθηκα, οι οποίοι προσπαθούν να επιδιορθώσουν τις κατεστραμμένες παραστάσεις του ναού και υπογράφουν τις τοιχογραφίες του νάρθηκα το 1824.

---

<sup>885</sup> Απαντά και ως ουδέτερο (Πολύλοφο) σε πολλές δημοσιεύσεις. Για το χωριό και την ιστορία του βλ. Στ. Μπέττης, "Η Κοβίλιανη", *HE* 26 (1977), σ. 876-889.

<sup>886</sup> Για τις αρχιτεκτονικές φάσεις του μνημείου βλ. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ 1976, σ. 210-211.

<sup>887</sup> Μεταγράφουμε και την επιγραφή του νάρθηκα γιατί η ανάγνωση του Π. Βοκοτόπουλου (ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ 1976, σ. 212) παρουσιάζει μεγάλες ελλείψεις: *ιστορήθησαν τα παρόντα/ κ(αι) τὰ αποστολικά του τέμπλου μαζὶ/ ἐπιτροπεύοντες) του κύρ Γεωργί Τζούρι/ γγοζγγόλη/ διὰ χειρὸς Διονυσίου κ(αι) Κωνσταντίνου Νουάντου/ 1824 Αυγούστου) 25.*

Από τις ζωγραφικές φάσεις του κυρίως ναού μόνο η δεύτερη διαδοχικά συνοδεύεται από επιγραφή, η οποία βρίσκεται στην εσωτερική παρειά του δυτικού τοίχου του ναού, στο υπέρθυρο της εισόδου και έχει ως εξής<sup>888</sup>:



+ Οὗτος ὁ θεὸς κ(αι) πάνσεπτος νὰὸς · ὑπάρχει · τοῦ τιμίου ἐνδόξου προφητοῦ Προδρόμου /  
κ(αι) Βαπτιστοῦ Ἰωάννου :: ἀνήγερθη κ(αι) οἰκοδομήθη ἐκ βάθρων εὐδοκία Θεοῦ :: διὰ σὴν /  
δρομῆς κόπου τὲ κ(αι) ἐξόδου :: τοῦ ἐν μακαρία τῇ λήξει γενομένου :: Ἰωάννου Τζοῦραγλί κ(αι) Αὐγέρος /  
διὰ ψυχικὴν αὐτοῦ σ(ωτη)ρίαν κ(αι) τῶν γονέων αὐτοῦ κατὰ τῶ :: <sup>7112</sup> Ζοιβ :: μετὰ δὲ εἰς τοὺς ::  
,αχοβ :: 1672 /

5 θεῖο ζήλω κινηθῆς · ο τιμιώτατος κύρ Λονταρῆς <sup>ἐκ κόμης βαενήτη</sup> μετὰ τῆς σινβήου αὐτοῦ Ἀλέξος κ(αι) τὸν τέκνων /

αὐτοῦ Ἰωάνου :: ὥσσης ἱστορίσεν οὔτον τὸν θεῖον ναὸν ἐξ ἰδίων · ἀναλωμάτων διὰ ψυχικὴν αὐτοῦ σ(ωτη)ρίαν κ(αι) τῶν γονέων /

αὐτοῦ ὡς καθῶς ὀράται τὴν σήμερον :: ἐπίτρο(πος) δὲ κ(αι) σὴνδρωμιτῆς κύρ Σταύρω Τζοῦραγλί σὴν τη μ(ητ)ρι αὐτοῦ /

Ζώνης :: + Ἀρχιερατεύοντος τοῦ πανιέρωτάτου Μ(ητ)ρόπολίτου :: κυρίου κυρίου Κυρίλλου :: /

Ἰωαννίνων :: ἐτελειώθει ἐν μινί Ἰάννουαρίου ἔ ἐφιμερεύωντος δὲ Εὐσταθείου ἱερέος /

10 ἐτελειώθει διὰ χειρὸς τὸν ταπινῶν δούλον Θεοῦ · Δημητρίου κ(αι) Γεωργίου :: 1672

Τα μορφολογικά χαρακτηριστικά της μακροσκελούς επιγραφῆς του ναοῦ αποδεικνύουν, ὅτι ἀποτελεῖ ἔργο τῶν ζωγράφων Δημητρίου (II) καὶ Γεωργίου ἀπὸ τῆ

<sup>888</sup> Η επιγραφή έχει δημοσιευθεῖ στο παρελθόν με μικρές διαφορές ἀπὸ τὴν παρούσα μεταγραφή στα: Στ. Μπέττης, “Ἡ Κοβίλιανη”, *HE* 26 (1977), σ. 877. Στ. Μπέττης, “Παλαιογραφικά περιοχῆς Γραμμενοχωριῶν”, *HE* 13 (1964), σ. 404. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ 1976, σ. 11. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2003, σ. 302-303.



Γράμμοστα<sup>889</sup>, περιέχει δε όλα τα λεκτικά σχήματα, που την εντάσσουν αναμφίβολα στις επιγραφές των γραμμοστινών εργαστηρίων<sup>890</sup>. Οι ζωγράφοι υπογράφουν στον τελευταίο στίχο χωρίς να δηλώνουν την συγγενική τους σχέση ή την καταγωγή τους από τη Γράμμοστα και σημειώνουν, ότι το έργο ολοκληρώθηκε στις 5 Ιανουαρίου του 1672.

Από την επιγραφή πληροφορούμαστε ότι χορηγός της ζωγραφικής φάσης του 1672 ήταν ο κυρ Λεονταρής από το γειτονικό χωριό του Πολύλοφου Βαγενήτι, μαζί με την οικογένειά του (τη σύζυγο Αλέξω και τον γιο του Ιωάννη). Μικρότερη πρέπει να ήταν η οικονομική συμβολή του Σταύρου Τζούραγλη και της μητέρας του, Ζώνιως, ο πρώτος από τους οποίους αναφέρεται ως επίτροπος και συνδρομητής του ναού, τεκμηριώνοντας την αδιάκοπη σχέση της οικογένειας Τζούραγλη από τις αρχές του αιώνα έως και το 1672. Πρόκειται ουσιαστικά για ένα έργο της τοπικής αριστοκρατίας των Γραμμενοχωριών, αποκλειστικά δηλαδή των κοσμικών αρχόντων του τόπου, καθώς οι εκκλησιαστικοί παράγοντες της περιοχής φαίνεται να διοχετεύουν τις χορηγίες τους το 17<sup>ο</sup> αιώνα στο μοναστήρι της Ζωοδόχου Πηγής που βρίσκεται στον ίδιο οικισμό<sup>891</sup>. Γίνεται, επίσης, μνεία του ιερέα του ναού Ευσταθίου και του μητροπολίτη Ιωαννίνων Κυρίλλου<sup>892</sup>, τεκμηριώνοντας την άριστη σχέση των Γραμμοστινών Δημητρίου (II) και Γεωργίου με το περιβάλλον της μητρόπολης Ιωαννίνων, τόσο επί διοίκησης του μητροπολίτη Καλλίνικου, που καθαιρείται το 1666, όσο και επί της διάδοχης διοίκησης<sup>893</sup>.

Το έργο των ζωγράφων Δημητρίου (II) και Γεωργίου είναι πολύ δύσκολο να εκτιμηθεί από καλλιτεχνική άποψη στην κατάσταση που βρίσκονται οι τοιχογραφίες. Είναι φανερό όμως ότι οι ζωγράφοι διατηρούν ορισμένα τμήματα της αρχικής ιστόρησης από το εργαστήριο του Λινοτοπίτη Μιχαήλ και επιδιορθώνουν μάλιστα ορισμένες από αυτές<sup>894</sup>. Η αρχική φάση της ζωγραφικής φαίνεται να αποδιοργανώνει το σταθερό εικονογραφικό πρόγραμμα των Δημητρίου και Γεωργίου, κυρίως στις ανώτερες ζώνες του κεντρικού χώρου, όπου αναγκάζονται να κρατήσουν την αρχική διάταξη των παραστάσεων. Οι παραστάσεις των γραμμοστινών ζωγράφων, που σώζονται έως σήμερα, περιλαμβάνουν στο Ιερό τις

---

<sup>889</sup> Αναφέρουμε ενδεικτικά τη μορφή των γραμμάτων Α, Δ, Ζ, Ξ, το χαρακτηριστικό σημείο στίξης με τη μορφή άστρου, τον ταυτόχρονο τονισμό φωνηέντων με περισπωμένη και οξεία και την άνω υπογράμμιση των χρονολογιών με αραβικά ψηφία.

<sup>890</sup> ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2003, σ. 303.

<sup>891</sup> Για τις επιγραφές του καθολικού της Ζωοδόχου Πηγής στον Πολύλοφο βλ. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ 1976, σ. 212-213.

<sup>892</sup> ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ 1982, σ. 75.

<sup>893</sup> Βλ. αυτόθι, σημ. 870-871.

<sup>894</sup> Χαρακτηριστική είναι η κακοδιατηρημένη παράσταση του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέα σε δόξα, η σύλληψη της οποίας ακολουθεί το πρότυπο του γραμμοστινού εργαστηρίου, η επιγραφή όμως του ανοιχτού ευαγγελίου στην ίδια παράσταση φαίνεται να είναι γραμμένη από το χέρι του Λινοτοπίτη Μιχαήλ.

τυπικές σκηνές του ευχαριστιακού κύκλου και στον κεντρικό χώρο του ναού παραστάσεις Δωδεκαόρτου και σκηνές μαρτυριών αγίων, ενώ καλύτερα διατηρείται η κατώτερη ζώνη με τις ολόσωμες παραστάσεις των αγίων και ο δυτικός τοίχος με τη Σταύρωση του Χριστού και την Κοίμησης της Θεοτόκου [εικ. 213]. Εντοπίζονται, επίσης, εικονογραφικά θέματα χαρακτηριστικά του συγκεκριμένου εργαστηρίου, όπως ο Χριστός Ζωηφόρος Άρτος και η Θεοτόκος «Άξιον Εστί» στο Ιερό και ο Χριστός ως Μεγάλης Βουλής Άγγελος σε μετάλλιο δόξας στο κλειδί της δυτικής καμάρας.

Το τεχνοτροπικό ύφος του Δημητρίου (II) εντοπίζεται στις περισσότερες παραστάσεις, ενώ ο Γεώργιος φαίνεται να περιορίζεται στο Ιερό και στα εσωράχια των τόξων του κεντρικού χώρου. Η ζωγραφική είναι προσεγμένη και θυμίζει την τεχνοτροπία του αμέσως προηγούμενου έργου του συγκεκριμένου εργαστηρίου στο νάρθηκα του καθολικού της μονής Προφήτη Ηλία στη Στεγόπολη [αρ. κατ. 32]. Το μεγάλο μέγεθος του ναού, όμως, σε συνδυασμό με τα μεγάλα διάχωρα των γραμμοστινών ζωγράφων, αλλά και την ανυπαρξία σχεδόν των διακοσμητικών μοτίβων και των συμπληρωματικών λεπτομερειών στις παραστάσεις [εικ. 215-218] καθιστά το τελικό αποτέλεσμα της ζωγραφικής άνευρο και μονότονο. Το μνημείο απομακρύνεται αισθητά από την πολυτελή ζωγραφική του εργαστηρίου στο ναό της Κοίμησης Ελληνικού [αρ. κατ. 29], στοιχείο που δείχνει τις μειωμένες οικονομικές δυνατότητες των παραγγελιοδοτών του ναού στον Πολύλοφο, αλλά και την διαφορετική εξελικτική πορεία της τέχνης των αδελφών Δημητρίου (II) και Γεωργίου, που γίνεται αυστηρότερη και σαφώς πιο λιτή από άλλα σύγχρονα έργα.

**Βιβλιογραφία:** ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ 1976, σ. 210-212. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2003, σ. 302-303. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 465-466, 502.

**Εικόνες:** 213-218.

## 35) Καθολικό μονής Σπηλαιώτισσας, Αρίστη (1673)

---

Η μονή Κοίμησης Θεοτόκου Σπηλαιώτισσας βρίσκεται σε απόσταση 3 χιλιομέτρων βορειοανατολικά του χωριού Αρίστη κεντρικού Ζαγορίου του νομού Ιωαννίνων και σώζεται σε αρκετά καλή κατάσταση. Το καθολικό είναι ενσωματωμένο στα περιβάλλοντα κτήρια του μοναστηριακού συγκροτήματος, που ορίζουν την ακανόνιστη αρχιτεκτονική του. Ο ναός

είναι ένας μικρός μονόχωρος με τρούλο και συνεχόμενο σταυρεπίστεγο νάρθηκα στο δυτικό τμήμα του<sup>895</sup>.

Η πληροφορία του Ι. Λαμπρίδη για ίδρυση της μονής το 1579 και ανακαίνισής της το 1634<sup>896</sup> δε μπορεί να επιβεβαιωθεί, συνεπώς ως πρώτο χειροπιαστό τεκμήριο για την παρουσία της μονής θα πρέπει να ληφθεί η αναφορά των ηγουμένων της το 1644 σε μεταγενέστερα δεφτέρια της μονής<sup>897</sup> και η ίδια η κτητορική επιγραφή του καθολικού, η οποία βρίσκεται στο υπέρθυρο της νότιας εισόδου του ναού και έχει ως ακολούθως<sup>898</sup>:

+ Οὗτος ὁ θεῖος κ(αι) πάνσεπτος ναός ὑπάρχει /

τῆς υπεραγίας Δεσποίνης ἡμῶν Θεοτόκου /

τὸ εἰς ὄνομα τιμώμενον ἐπ' ὠνὸ /

ματι τῆς Κοιμήσεως · τῆς Σπηλαιότισσας /

5 οἰκοδομήθη ὑπο τῶν ὀσιωτάτων ἐν ἱερομονά /

χους Ἰωάκειμ κ(αι) Σόφρο[νίου] ἐπι ἔτους αχξξε /

με(τα) δὲ εἰς τοὺς χιλίους · αχγϞ :: θεῖο ζηλω κινήτης /

Παρθένιος ἱερομόναχος · ὥσσης ἰστόρισεν οὗτον τὸν θεῖον /

ναὸν ὧς καθῶς ὀράται τὴν σήμερον :: ἀρχιερατεύοντος /

10 τοῦ πανιέρωτάτου Μ(ητ)ρόπολιτου · Ἰωάννινων · κυρίου κυρίου Κυρίλλου /

ἐν δε τῇ ἐπαρχίᾳ Βελλὰς · κυρίου κυρίου · Ἰωαννικίου :: κ(αι) οὕτως ἐτελειώθει /

διὰ χηρὸς τῶν ταπινῶν δούλῶν Ἰωάννου · κ(αι) Δημητρίου · κ(αι) Γεωργίου :: Νοέμβ[ρι]ω θ̄



Ο ναός που αφιερώνεται στην Κοίμηση της Θεοτόκου, όπως πληροφορούμαστε από τη μεταγενέστερη επιγραφή, οικοδομήθηκε το έτος 1665 με τη συνδρομή των ιερομονάχων Ιωακείμ και Σωφρονίου<sup>899</sup>. Οκτώ χρόνια αργότερα ο ιερομόναχος Παρθένιος δαπάνησε για

<sup>895</sup> Για την αρχιτεκτονική του μοναστηριακού συγκροτήματος και του καθολικού βλ. ΚΟΓΧΥΛΑΚΗ 1982, σ. 47-54.

<sup>896</sup> ΛΑΜΠΡΙΔΗΣ 1971α, τ. Α', σ. 58.

<sup>897</sup> ΠΕΤΣΑΣ 1983, σ. 243-244.

<sup>898</sup> Η επιγραφή έχει δημοσιευθεί επανειλημμένα στο παρελθόν με μικρές διαφορές από την παρούσα ανάγνωση στα: ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ 1925, σ. 327, αρ. 31. ΣΟΥΛΗΣ 1934, σ. 92, αρ. 32. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ 1966, σ. 312. ΚΟΓΧΥΛΑΚΗ 1982, σ. 54. ΚΑΜΑΡΟΥΛΙΑΣ 1996, τ. Α', σ. 294. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2003, σ. 304. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 41-44.

<sup>899</sup> Η Α. Καραμπερίδη υποστηρίζει ότι το έτος 1665 αναφέρεται στην ανέγερση του νάρθηκα και ότι ο ναός ανήκει σε προηγούμενη οικοδομική φάση, κάτι που δεν αποδεικνύεται, όμως, από την αρχιτεκτονική του

την ιστόρηση του ναού, έχουμε συνεπώς να κάνουμε με μια εσωτερική χρηματοδότηση των εργασιών από το ίδιο το μοναστήρι και όχι με εξωτερική δωρεά κοσμικών και των γύρω χωριών, όπως υποστηρίχτηκε από ορισμένους μελετητές<sup>900</sup>. Στην επιγραφή γίνεται μνεία τόσο του μητροπολίτη Ιωαννίνων Κυρίλλου<sup>901</sup> όσο και του επισκόπου Βελλάς, όπου υπαγόταν εκκλησιαστικά η μονή<sup>902</sup>.

Στον τελευταίο στίχο υπογράφουν το έργο οι ζωγράφοι Ιωάννης, Δημήτριος (II) και Γεώργιος δηλώνοντας ότι οι εργασίες τελείωσαν στις 9 Νοεμβρίου του 1673. Πρόκειται για το τρίτο συνεχόμενο έτος επιγραφικά τεκμηριωμένης εργασίας του εργαστηρίου των αδελφών Δημητρίου (II) και Γεωργίου από τη Γράμμοστα και τη δεύτερη συνεργασία τους με τον ζωγράφο Ιωάννη Σκούταρη, αλλά ταυτόχρονα και για το τελευταίο έως σήμερα γνωστό έργο της συγκεκριμένης γραμμοστινής συντροφιάς. Παρόλο που οι ζωγράφοι δε δηλώνουν την καταγωγή τους θα πρέπει να ταυτιστούν με το συνεργείο των ομώνυμων γραμμοστινών ζωγράφων που εργάζονται στο καθολικό της μονής Προφήτη Ηλία στη Ζίτσα [αρ. κατ. 28], λόγω της εικονογραφικής και τεχνοτροπικής συνάφειας των έργων, αλλά και από την επαναλαμβανόμενη χρήση ορισμένων λεκτικών σχημάτων στις κτητορικές επιγραφές, που προτιμούνται από το συγκεκριμένο εργαστήριο<sup>903</sup>.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού είναι πολύ μικρό και δεν παρουσιάζει ιδιομορφίες<sup>904</sup>. Οι παραστάσεις στο Ιερό και τον τρούλο είναι τυπικές [εικ. 174]. στον κυρίως ναό σε δύο ζώνες εικονίζεται ο κύκλος του Δωδεκαόρτου εμπλουτισμένος με σκηνές από τα Πάθη και τα μετά την Ανάσταση γεγονότα [εικ. 175], ενώ στην καμάρα του νάρθηκα εικονίζεται το θέμα του «άνωθεν οί προφήται» [εικ. 219-220] και χαμηλότερα σκηνές θεομητορικού περιεχομένου, που περιλαμβάνουν και έναν κύκλο 16 στροφών του Ακαθίστου [εικ. 176]. Οι κατώτερες ζώνες διακοσμούνται με μάρτυρες σε μέταλλα και ολόσωμες παραστάσεις στρατιωτικών αγίων με αρχοντικές φορεσιές, αλλά και γυναικών αγίων.

---

μνημείου (ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2003, σ. 303-304). Η ίδια υποστηρίζει την ύπαρξη παλαιότερου στρώματος στις τοιχογραφίες, το οποίο αποκαλύπτεται στα σημεία φθορών, όπου η ζωγραφική του 1673 είναι το χαμηλότερο στρώμα. Στα σημεία των φθορών υπάρχει πράγματι ένας συμφурμός δύο επάλληλων στρωμάτων ζωγραφικής, προσεκτικότερη παρατήρηση, ωστόσο, αποκαλύπτει ότι πρόκειται για μεταγενέστερη του 1673 επιζωγράφιση, η οποία γίνεται περισσότερο διακριτή στο Ιερό του ναού, και όχι για παλαιότερο στρώμα ζωγραφικής.

<sup>900</sup> ΛΑΜΠΡΙΔΗΣ 1971α, σ. 58. Α. Παπακώστας, “Παναγία η Σπηλαιώτισσα”, *Μεσαιωνικά Γράμματα* τ. Γ', τχ. 2 (1936), σ. 56-59.

<sup>901</sup> Το όνομα του μητροπολίτη Ιωαννίνων Κυρίλλου (1666-1689) αναφέρεται και στο προηγούμενο έργο των ζωγράφων Δημητρίου και Γεωργίου στον Άγιο Ιωάννη Πρόδρομο Πολύλοφου [αρ. κατ. 34], βλ. σημ. 412.

<sup>902</sup> Παπακώστας, ό.π., σ. 48.

<sup>903</sup> ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2003, σ. 304. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 43.

<sup>904</sup> Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού περιγράφεται διεξοδικά στο ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 445-463, όπου παρατίθεται και προοπτικό ανάπτυγμα των τοιχογραφιών (σχ. 16).

Το καλλιτεχνικό στυλ των ζωγράφων δεν αλλάζει δραματικά από τα προηγούμενα μνημεία τους, όμως η σύμπραξη με το ζωγάφο Ιωάννη Σκούταρη ανεβάζει σαφώς το επίπεδο της ποιότητας της τέχνης τους. Η συνεργασία των τριών ζωγράφων είναι πετυχημένη, με το τελικό αποτέλεσμα να προδίδει ενιαία σύλληψη του προγράμματος και ταυτόχρονη εκτέλεση πολλών παραστάσεων από όλους τους εμπλεκόμενους τεχνίτες, ενώ δεν είναι λίγες οι φορές που περισσότεροι από ένας ζωγράφοι φαίνεται να εργάζονται στην ίδια παράσταση. Δεν είναι δύσκολο να αναγνωρίσουμε την τεχνοτροπική γραφή των τριών ζωγράφων με κυρίαρχη αυτή του Ιωάννη Σκούταρη, αλλά και με την εξίσου σημαντική συμβολή των δύο αδερφών Δημητρίου (II) και Γεωργίου. Η τέχνη του μνημείου είναι προσεγμένη, ενώ δε λείπουν τα γραπτά κοσμήματα και οι ανάγλυφοι φωτοστέφανοι σε πολλές μορφές [εικ. 221-222]. Διάχυτος είναι, όμως, ο συντηρητικός χαρακτήρας της ζωγραφικής και το μάλλον φτωχό εικονογραφικό λεξιλόγιο των ζωγράφων που δεν εναρμονίζεται με τις καλλιτεχνικές τάσεις της εποχής.

Στο ίδιο γραμμοστινό εργαστήριο πρέπει να αποδοθεί η εκτέλεση των εικόνων του επιστυλίου του τέμπλου [εικ. 224-226], που κρίνοντας από τη μορφή των γραμμάτων και την τεχνοτροπική απόδοση μοιάζει να είναι έργο του ζωγράφου Δημητρίου (II). Η επιγραφή στο τέμπλο έχει ως ακολούθως<sup>905</sup>:

*Δέησις ης /  
του δούλου τοῦ Θεοῦ /  
Παρθενίου /  
Ιερομονάχου*



Η επιγραφή δεν αποκαλύπτει την ταυτότητα του ζωγράφου, προσδιορίζει όμως χρονικά την κατασκευή του, καθώς αναφέρεται ότι αποτελεί αφιέρωμα του ιερομονάχου Παρθενίου, που μνημονεύεται και στην κτητορική επιγραφή της ιστορίας<sup>906</sup>.

**Βιβλιογραφία:** ΠΑΠΑΚΩΣΤΑΣ 1961, σ. 148-151. ΚΟΓΧΥΛΑΚΗ 1982, σ. 47-56. ΠΕΤΣΑΣ 1983, σ. 243-245, 259. ΚΑΜΑΡΟΥΛΙΑΣ 1996, τ. Α', σ. 294-298. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2003, σ. 303-304. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 441-495.

**Εικόνες:** 173-176, 177στ, 219-221, 222β, 223-226.

<sup>905</sup> Η επιγραφή του τέμπλου βρίσκεται αριστερά της μορφής του Πρόδρομου και δεν έχει δημοσιευτεί στο παρελθόν.

<sup>906</sup> Η ηγουμενία του ιερομονάχου Παρθενίου τοποθετείται στο δεύτερο μισό του 17<sup>ου</sup> αιώνα ανάμεσα στα έτη 1659-1718 βλ. ΠΕΤΣΑΣ 1983, σ. 259 και ΚΑΜΑΡΟΥΛΙΑΣ 1996, τ. Α', σ. 297.

## 36) Καθολικό μονής Κάμενας, Δέλβινο, νάρθηκας (β' φάση ιστορίας - 1674)

Ο νάρθηκας της μονής Κάμενας είχε διακοσμηθεί κατά την αρχική φάση ιστορίας, συγχρόνως δηλαδή με τον κυρίως ναό, από το ζωγράφο Κωνσταντίνο από το Λινοτόπι [αρ. κατ. 61]. Ένα μεγάλο μέρος της ζωγραφικής του Κωνσταντίνου σώζεται μέχρι και σήμερα στο νάρθηκα, είτε επειδή προτιμήθηκε να διατηρηθεί κατά τη φάση της επιζωγράφισης από το ζωγράφο Μιχάλη από τη Ζέρμα, όπως έγινε στις χαμηλότερες ζώνες του ανατολικού τοίχου [εικ. 624-626], είτε επειδή το ζωγραφισμένο τμήμα του Μιχάλη εξέπεσε, αποκαλύπτοντας ανέπαφη σχεδόν την αρχική φάση ιστορίας [εικ. 622-623]. Η επιγραφή που σώζεται στο υπέρθυρο της εισόδου στην εσωτερική παρειά του δυτικού τοίχου του νάρθηκα, ανήκει στη δεύτερη φάση ιστορίας και είναι γραμμένη από το ζωγράφο Μιχάλη από τη Ζέρμα. Ένα μεγάλο τμήμα της επιγραφής έχει καταστραφεί τα τελευταία χρόνια, συνεπώς για τη συμπλήρωσή της βασιζόμαστε σε προηγούμενες αναγνώσεις και φωτογραφικές αποτυπώσεις της<sup>907</sup>.



+ Πύλην νόητην τῷ λογω κέκλημέ(νη) ἀνοίξον ημῶν συμπάθιαν τας πίλας η τον ευδιαλακτον τεκοῦ /  
σα λογον ος ἂν λιταίς σου ταίς ανεנדότης ἀγαν ἐξι[λεώσ]ης [τον] πᾶνάγαθον λόγον λισιν παρασχειν /  
των βροτῶν αμαρταδων ∴ ανη[στοριθη] ο θιος αρτηκας δια σηνδρομης του πανασ[ιωτ]ατου καθηιογου /  
μένου κυριου κυριου κυριου Θεωφαν[ου] ∴ κα(ι) ο δικαιος Διονησιος ιερομοναχος ∴ επη ετους ∴ ᾱ χ̄ ο δ̄ /  
∴ ζ̄ ρ̄ ο β̄ /

5 +θ[ια] χηρος καμου του αμαρταλου Μηχαλις ζωγραφος εκ κομης Ζερμας]

Το κείμενο στην αρχή της επιγραφής έχει χρησιμοποιηθεί από το ζωγράφο Μιχάλη και στην εξωτερική επιγραφή στο καθολικό της μονής Κοκαμιάς [αρ. κατ. 33]. Το δεύτερο τμήμα της επιγραφής αναφέρεται στους συντελεστές της ιστορίας του συγκεκριμένου χώρου

<sup>907</sup> ΠΟΥΛΙΤΣΑΣ 1928, σ. 91 και ΡΟΡΑ 1998, σ. 300, όπου παρατίθεται φωτογραφία της επιγραφής με το χαμένο σήμερα τμήμα.

(αρθηκας), δηλαδή στον ηγούμενο Θεοφάνη και στον ιερομόναχο Διονύσιο. Μνεία του ηγούμενου Θεοφάνη υπάρχει τόσο σε αφιερωματική επιγραφή της αρχικής ιστόρησης του καθολικού από το ζωγράφο Κωνσταντίνο [αρ. κατ. 61], όσο και στην κτητορική επιγραφή της δεύτερης φάσης ιστόρησης από το ζωγράφο Μιχάλη [αρ. κατ. 30]. Είναι εύλογο, συνεπώς, να υποθέσουμε, ότι ο νάρθηκας δε διακοσμήθηκε από το ζωγράφο Μιχάλη συγχρόνως με τον κυρίως ναό λόγω οικονομικής στενότητας, καθώς στα έξοδα της ιστόρησης δε συμβάλλει κάποιος εξωτερικός παράγοντας, αλλά γίνεται αποκλειστικά από τους πόρους της μονής. Τα απαραίτητα χρήματα φαίνεται να έχουν εξασφαλιστεί στο χρονικό διάστημα των δώδεκα ετών που μεσολαβεί μεταξύ ιστόρησης του κυρίως ναού και του νάρθηκα από τα ίδια τα έσοδα της μονής, τη διαχείριση των οποίων έχει ο ηγούμενος Θεοφάνης.

Ο ζωγράφος Μιχάλης επαναλαμβάνει τον πάγιο τρόπο υπογραφής του, που έχει χρησιμοποιήσει και στα προηγούμενα έργα του. Προβληματική είναι η ανάγνωση της χρονολογίας του μνημείου, η οποία σημειώνεται σε έτος από Χριστού και από κτίσεως κόσμου. Το έτος από κτίσεως κόσμου *ζροβ* δίνει το έτος 1663/64 ενώ το έτος *αχρδ* είναι το 1674. Θεωρούμε πιθανότερο ο νάρθηκας να ιστορήθηκε το 1674, αφενός γιατί το ζωγραφικό στιλ του Μιχάλη στο νάρθηκα διαφέρει από τον κυρίως ναό, μια μεταβολή που δε θα μπορούσε να έχει επέλθει σε δύο έτη, αφετέρου επειδή η ίδια η μονή δε θα μπορούσε να έχει εξασφαλίσει τα απαιτούμενα χρήματα για τη διακόσμηση του νάρθηκα σε ένα τόσο περιορισμένο χρονικό διάστημα.

Ο νάρθηκας στο καθολικό της μονής Κάμενας είναι ένας καμαροσκέπαστος δρομικός χώρος με μία εγκάρσια καμάρα στο κέντρο του. Το πρόγραμμα που ακολουθεί ο Μιχάλης από τη Ζέρμα διαφέρει ριζικά από το πρόγραμμα της προηγούμενης φάσης ιστόρησης, όπως αποδεικνύεται από τα αποκαλυφθέντα τμήματα του νότιου τοίχου. Ο Κωνσταντίνος φαίνεται να είχε περιοριστεί σε παραστάσεις Ακαθίστου, ενώ ο Μιχάλης ζωγραφίζει πολύ μικρότερα διάχωρα και στριμώχνει στο νάρθηκα είκοσι σκηνές από τον κύκλο του Ακαθίστου [εικ. 876], έναν πλήρη κύκλο μαρτυριών των αποστόλων [εικ. 874], έναν μικρότερο κύκλο με το βίο της αγίας Αικατερίνης, μαρτύρια διάφορων αγίων, μια παράσταση του αγίου Σισώη πάνω από την είσοδο [εικ. 877] και μια μεγάλη παράσταση των Αίνων στην τρουλοκαμάρα. Στις χαμηλότερες ζώνες παριστάνονται ολόσωμες μορφές μοναχών αγίων, ενώ στον ανατολικό τοίχο διατηρήθηκαν χωρίς μεταγενέστερη παρέμβαση οι προηγούμενες παραστάσεις του Κωνσταντίνου που βρίσκονταν σε καλή κατάσταση.

Οι παραστάσεις του Μιχάλη έχουν την ίδια μορφή με τα προηγούμενα έργα του, ο ζωγράφος δηλαδή δε φαίνεται να τροποποιεί τα πρότυπα και τα αντίβολά του. Η παράσταση λ.χ. των Αίνων μοιάζει πολύ με την ανάλογη παράσταση του Μιχάλη στο Σπήλαιο Γρεβενών [αρ. κατ. 27], ενώ οι σκηνές των μαρτυριών θυμίζουν τις αντίστοιχες στον κυρίως ναό του καθολικού της μονής Κάμενας [αρ. κατ. 30]. Η ζωγραφική του Μιχάλη φαίνεται να έχει ελαφρώς βελτιωθεί χωρίς να έχει αλλάξει δραματικά η τεχνοτροπία του [εικ. 875]. Το σχέδιο είναι πιο σίγουρο και οι πινελιές του πιο σταθερές, ενώ φαίνεται να έχει χρησιμοποιήσει μια διαφορετική ποικιλία χρωμάτων και να έχει διαφοροποιήσει τον τρόπο απόδοσης των χρωματικών διαβαθμίσεων.

Ακόμα και στο τελευταίο του υπογεγραμμένο έργο, λοιπόν, ο Μιχάλης παραμένει ένας ζωγράφος ικανός να χειριστεί περίπλοκους εικονογραφικούς κύκλους, ανίκανος, όμως, να πρωτοπορήσει στιλιστικά και να δώσει καλλιτεχνικά αποτελέσματα υψηλής ποιότητας, ανάλογα με αυτά των καλών ζωγράφων από το Λινοτόπι και τη Γράμμοστα.

**Βιβλιογραφία:** ΠΟΥΛΙΤΣΑΣ 1928, σ. 91. ΚΑΜΑΡΟΥΛΙΑΣ 1996, τ. Β΄, σ. 537. ΡΟΡΑ 1998, σ. 299-300. THOMO 1998, σ. 167.

**Εικόνες:** 622-623, 874, 875β-877.

## 37) Καθολικό μονής Ευαγγελίστριας, Κυψέλη (1700)

---

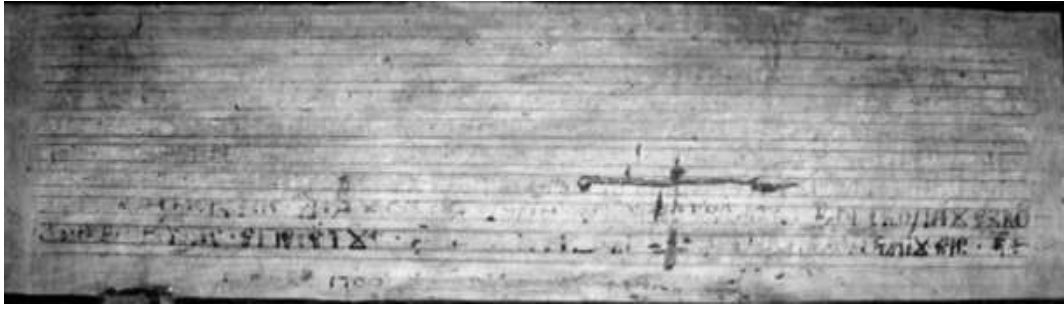
Η μονή Ευαγγελίστριας βρίσκεται σε απόσταση ενός χιλιομέτρου από το χωριό Κυψέλη (πρώην Χώσεψη) Άρτας και σήμερα σώζει από το μοναστηριακό συγκρότημα μόνο το καθολικό της. Πρόκειται για έναν μικρών διαστάσεων μονόχωρο ναό με αμφιληνή στέγη και νάρθηκα στα δυτικά.

Η κτητορική επιγραφή του μνημείου βρίσκεται στο υπέρθυρο της εισόδου του κυρίως ναού, στην εσωτερική παρειά του δυτικού τοίχου και σώζεται σε άσχημη κατάσταση που δεν επιτρέπει την ανάγνωση των επτά πρώτων στίχων<sup>908</sup>:

---

<sup>908</sup> Τμήμα της επιγραφής δημοσιεύεται στο ΚΑΜΑΡΟΥΛΙΑΣ, τ. Β΄, σ. 264





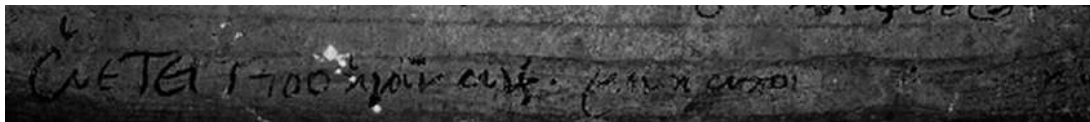
[7 δυσανάγνωστοι στίχοι]

[...] δια χειρός Ευσταθίου εκ κόμης Γραμμοστα κ(αι) Νικολαου εκ κο /

μης Καλαριταις · επει έτοϋς · αψ από Αδαμ ζση εν μινῃ Απρηλίου · εις · κ̄ :~/

1700 [...]

Κάτω από την Αγία Τράπεζα του καθολικού μια δεύτερη επιγραφή επιβεβαιώνει την αποπεράτωση των εργασιών στις 20 Απριλίου του 1700<sup>909</sup>.



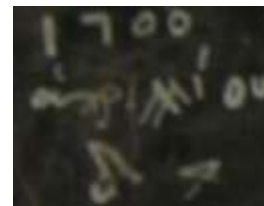
έν έτει 1700 ήγοϋν αψ · μινη απρι[λιου] κ

Στον ανατολικό τοίχο του νάρθηκα μια τρίτη επιγραφή προσδιορίζει την ολοκλήρωση της ιστόρησης του νάρθηκα στις 4 Απριλίου του ίδιου έτους<sup>910</sup>:

1700

άπριλλίου

δ 4



Πρόκειται για την πρώτη τεκμηριωμένη συνεργασία ζωγράφου από το Γράμμο με τεχνίτη από άλλη περιοχή. Ο ζωγράφος Ευστάθιος από τη Γράμμοστα συνεργάζεται με τον Νικόλαο από τους Καλαρύτες, δίνοντας ένα ενδιαφέρον καλλιτεχνικό αποτέλεσμα που βασίζεται μεν στις αρχές των γραμμοστινών εργαστηρίων του δεύτερου μισού του 17<sup>ου</sup>

<sup>909</sup> Στη μακροσκελή επιγραφή περιγράφονται αναλυτικά οι συμβουλές του ηγουμένου Ιωσήφ στους μοναχούς της μονής για την καθημερινή φροντίδα του χώρου του καθολικού. Το πλήρες κείμενο της επιγραφής στο Δ. Γιαννούλης, “Η ενεπίγραφη Αγία Τράπεζα της Ιεράς Μονής Ευαγγελίστριας Κυψέλης Άρτας”, *Επιστημονική Επετηρίδα Βελλάς* 1 (2001), σ. 201-216, εικ. 1-21 και σχολιάζεται στο ΜΕΡΑΝΤΖΑΣ 2007, σ. 24-25.

<sup>910</sup> Μεταγενέστερη επιγραφή στο χώρο του Ιερού αναφέρει ότι το καθολικό εγκαινιάστηκε στις 22 Ιουλίου 1704, τέσσερα χρόνια μετά την ιστόρηση.

αιώνα, συνδέεται δε με σύγχρονες καλλιτεχνικές τάσεις του πρώιμου 18<sup>ου</sup> αιώνα, τις οποίες κομίζει ο καλαρρυτινός ζωγράφος.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του κυρίως ναού είναι τυπικό, με μία ζώνη παραστάσεων από το Δωδεκάορτο [εικ. 233], διάφορες άλλες χριστολογικές σκηνές και χαμηλότερα σειρές από μέταλλα και ολόσωμους αγίους. Το πρόγραμμα του νάρθηκα παρουσιάζει σαφώς μεγαλύτερο ενδιαφέρον με τη μεγάλη σκηνή της Δευτέρας Παρουσίας να κυριαρχεί στον ανατολικό τοίχο και τις παραστάσεις των τιμωριών των αμαρτωλών στην κατώτερη ζώνη [εικ. 234] να σώζονται σε καλή κατάσταση προσθέτοντας ένα από τα καλύτερα δείγματα του συγκεκριμένου εικονογραφικού θέματος τον 17<sup>ο</sup> αιώνα<sup>911</sup>, αλλά και την ιδιαίτερη παράσταση της προσκύνησης της Αλύσεως του αγίου Πέτρου να τοποθετείται στο δυτικό τοίχο πάνω από την είσοδο<sup>912</sup>.

Η τεχνοτροπία του Ευσταθίου από τη Γράμμοστα δεν απέχει πολύ από τις αισθητικές αντιλήψεις των γραμμοστινών Δημητρίου (ΙΙ) και Γεωργίου, πλάι στους οποίους πρέπει να έχει μαθητεύσει. Η απόδοση των μορφών, η εικονογραφία των σκηνών και η χρωματική ποικιλία του εδράζονται στην τέχνη των προγενέστερων καλλιτεχνών από τη Γράμμοστα, σε αντίθεση όμως με τα προηγούμενα έργα των Γραμμοστινών, επιμένει ιδιαίτερα στην προσθήκη διακοσμητικών λεπτομερειών, ιδίως στα αρχιτεκτονήματα των σκηνών, που γεμίζουν από γραπτά κοσμήματα. Το στοιχείο αυτό θα εξελίξει ο Ευστάθιος έως και το τελευταίο υπογεγραμμένο έργο του, τα βημόθυρα στο ναό της Αγίας Παρασκευής Πισοδερίου Φλώρινας<sup>913</sup>, που θα φιλοτεχνήσει ακριβώς 30 χρόνια αργότερα [εικ. 236-237].

Στον Ευστάθιο πρέπει να αποδοθεί επίσης το ξυλόγλυπτο τέμπλο του καθολικού, όπως υποδεικνύουν η τεχνοτροπία των εικόνων του, η μορφή των γραμμάτων, αλλά και η ομοιότητα του ξυλόγλυπτου διακόσμου με τα βημόθυρα του Πισοδερίου. Η ζωγραφική του Ευσταθίου είναι χαμηλής ποιότητας, ενδεικτική της μετάβασης της τέχνης των εργαστηρίων του Γράμμου από την τεχνοτροπική και εικονογραφική τυποποίηση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής του β' μισού του 17<sup>ου</sup> αιώνα στη λαϊκότερη τέχνη του 18<sup>ου</sup> αιώνα.

**Βιβλιογραφία:** ΚΑΜΑΡΟΥΛΙΑΣ 1996, τ. Β', σ. 261-264. ΜΕΡΑΝΤΖΑΣ 2007, σ. 18, 24-26, 33-36.

<sup>911</sup> GARIDIS 1985, σ. 75, 108.

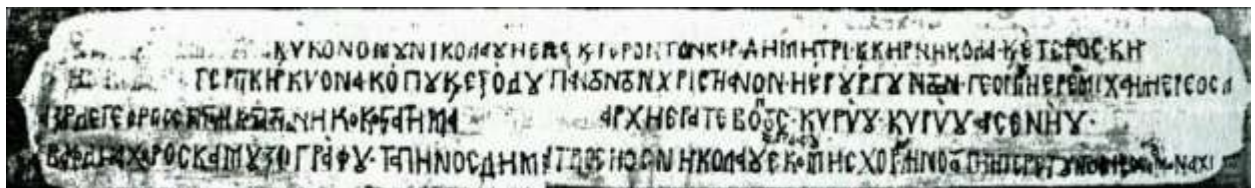
<sup>912</sup> Δ. Καμαρούλιας, "Η προσκύνησις της αλύσεως του αγίου Πέτρου από μοναστήρι των Μετεώρων, τοιχογραφία στο καθολικό της Μονής Ευαγγελίστριας Χώσεψης Άρτας", *Ηπειρωτική Εταιρεία*, τχ. 205 (Οκτώβριος 1993), σ. 507-514.

<sup>913</sup> Α. Τσώκας, "Τα εκκλησιαστικά ξυλόγλυπτα", στο: *Η Φλώρινα και η περιοχή της*, Φλώρινα, 2002, σ. 145-147. ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ 2003, σ. 277-278, εικ. 1033-1034.

## 38) Ναός Αγίου Αθανασίου, Λένγκα (1685-1714)

Ο ναός του Αγίου Αθανασίου βρίσκεται στη Λένγκα (Lëngë) της επαρχίας Μόκρας στη νοτιοανατολική Αλβανία<sup>914</sup>. Πρόκειται για ένα μικρό μονόχωρο ναό με πλάγιους χορούς, η κτητορική επιγραφή του οποίου βρίσκεται στο υπέρθυρο της δυτικής θύρας και έχει ως ακολούθως<sup>915</sup>:

© POPA 1998



+Ανεγερθη κ(αι) ανεστορηθη ο θηος κ(αι) πανσεπτος ναος του εν αγιης πατρος ημων Αθανασηου του Μεγαλου Πατριαρχου Αλεξανδρης/

δηα σηνδρομη[ε] κ(αι) υκονομου Νικολαου ηρεος κ(αι) γεροντον κηρ Δημητρι κ(αι) κηρ Νηκολα · κ(αι) ετερος · κηρ/

Λαζαρου κ(αι) ετερος κηρ Κυονα, κοπου και εξοδον παντων των χριστιανων · ηερουργουντον · Γεοργηου ηρεος Μιχαηλ ηρεος Α/

αζαρ δε Γεοργιος Ποστολη · Κοστα · Ιαννο · Νικο · Κοστα · Τημα αρχηερατεβοντος · κυρδου · κυρδου · Αρσενιου · /

- 5 Βακο δηα χηρος καμου ζογραφου · ταπηνος Δημητριος ηος Νικολαου · ζογραφου · ε(κ) κομης χορ(ας) · Αηνοτοπη, ηπερετουντον Ζηνοβι(ας) μοναχι

Πληροφορούμαστε ότι ο ναός οικοδομήθηκε και διακοσμήθηκε με συλλογική χορηγία των εκκλησιαστικών και κοσμικών δυνάμεων του χωριού, οι οποίοι αναφέρονται και ονομαστικά στην επιγραφή. Η χρονολόγησή τουλάχιστον της ιστόρησης του ναού πρέπει να περιοριστεί ανάμεσα στα έτη 1685-1714, όταν ως επίσκοπος Γκόρας και Μόκρας υπηρετεί ο

<sup>914</sup> Παρά τη θέλησή μου δεν κατέστη δυνατό να επισκεφθώ το μνημείο καθότι οι κάτοικοι δεν μπόρεσαν να με κατευθύνουν προς το ναό του Αγίου Αθανασίου και η εφορεία αρχαιοτήτων Κορυτσάς δε γνώριζε την ύπαρξη του συγκεκριμένου ναού στη Μόκρα. Επίσης η επικοινωνία μου με τον Κ. Γιακουμή, που δημοσίευσε την επιγραφή του μνημείου, αλλά και με το ελληνικό προξενείο της Κορυτσάς δεν απέφερε καρπούς.

<sup>915</sup> Η μεταγραφή έγινε με βάση την φωτογραφία που δημοσιεύεται από τον Τ. Ροπα (POPA 1998, σ. 58), στην οποία βασίζεται και η ανάγνωση του Κ. Γιακουμή, η οποία όμως φαίνεται να φέρει λάθη σε σχέση με τη δημοσιευμένη φωτογραφία (ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 2000, σ. 262).

ο Αρσένιος<sup>916</sup>. Το έργο υπογράφει ο ζωγράφος Δημήτριος από το Λινοτόπι, που διευκρινίζει ότι είναι γιος του Νικολάου ζωγράφου που πρέπει πιθανότατα να συνδεθεί με το Νικόλαο (IV) του παρόντος καταλόγου. Ο τρόπος αναγραφής του ονόματος του Νικολάου που προσδιορίζεται από τη λέξη *ζωγράφος*, σε αντίθεση με το όνομα του Δημητρίου ο οποίος αναφέρεται απλώς ως *ταπηνος Δημητριος*, υποδηλώνει ότι το έργο του Νικολάου (IV), έχαιρε μεγάλης εκτίμησης από το συγχρονικό ορίζοντα υποδοχής του<sup>917</sup>.

**Βιβλιογραφία:** ΡΟΡΑ 1998, σ. 58-59. ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 2000, σ. 262-263. ΓΙΑΚΟΥΜΙΣ 2002, σ. 251-253.

---

<sup>916</sup> GELZER 1980, σ. 142 και ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 2000, σ. 263, σημ. 64.

<sup>917</sup> Η αναγραφή του πατρωνύμου δεν είναι σπάνια στις μεταβυζαντινές επιγραφές. Στο παρελθόν και ο ζωγράφος Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι έχει δηλώσει τη συγγενική σχέση με τον πατέρα του Μιχαήλ στην κτητορική επιγραφή του καθολικού της μονής Προφήτη Ηλία στη Στεγόπολη [αρ. κατ. 25], ενώ υπάρχει έως και παράδειγμα ζωγράφου που αναφέρει στην κτητορική επιγραφή όχι μόνο το όνομα του πατέρα του αλλά και του παππού του, για να αποδείξει τη συνέχεια στην οικογενειακή παράδοση (βλ. ΝΑΝΟΥ 1994, σ. 388, σημ. 17).

## II. Αποδιδόμενα μνημεία

---

### 39) Ναός Παναγίας συνοικίας Μουζεβίκη, Καστοριά (δεύτερη δεκαετία του 16<sup>ου</sup> αιώνα)

---

Ο ναός της Παναγίας Οδηγήτριας, που σήμερα είναι αφιερωμένος στον Άγιο Μηνά, βρίσκεται μέσα στον πολεοδομικό ιστό της Καστοριάς, στη συνοικία του Μουζεβίκη. Κατά πάσα πιθανότητα ο ναός αποτελούσε καθολικό μονής, τουλάχιστον για κάποιο διάστημα στο δεύτερο μισό του 17<sup>ου</sup> αιώνα<sup>918</sup>. Πρόκειται για έναν ξυλόστεγο επιμήκη μονόχωρο ναό, που σώζει διάφορες ζωγραφικές φάσεις<sup>919</sup>.

Η ζωγραφική που σχετίζεται με το ζωγράφο Ιωάννη από τη Γράμμοστα καλύπτει τον ανατολικό τοίχο (χωρίς την κόγχη του Ιερού, η οποία φέρει ζωγραφική που μπορεί να τοποθετηθεί μεταξύ 14<sup>ου</sup> και 15<sup>ου</sup> αιώνα<sup>920</sup>) και τις ανατολικές απολήξεις του βόρειου και νοτίου τοίχου. Από τα υπολείμματα των επιγραφών στο Ιερό δεν μπορούν να εξαχθούν ασφαλή συμπεράσματα, παρά μόνο ότι ο ναός ήταν αφιερωμένος στην Παναγία<sup>921</sup>.

Οι ζωγραφικές επιφάνειες που σώζονται από τη συγκεκριμένη φάση περιλαμβάνουν μια μεγάλη παράσταση της Κοινωνίας των Αποστόλων [εικ. 58] και τμήμα της σκηνης του Ευαγγελισμού στην ανώτερη ζώνη του ανατολικού τοίχου, αλλά και ιεράρχες σε στηθάρια και σε ολόσωμες αποδόσεις στις κατώτερες ζώνες. Στο βόρειο τοίχο συνεχίζονται οι παραστάσεις των ιεραρχών και στις ανώτερες ζώνες εικονίζεται ο Επιτάφιος Θρήνος, η Κάθοδος στον Άδη και ο Λίθος, ενώ στο νότιο τοίχο διακρίνεται μέρος της παράστασης της Γέννησης του Χριστού<sup>922</sup>.

Έχει ήδη προταθεί η απόδοση της δεύτερης αυτής φάσης της ζωγραφικής στον ζωγράφο Ιωάννη, γιό του Θεοδώρου, από τη Γράμμοστα<sup>923</sup>. Πράγματι μετά από συγκρίσεις της ζωγραφικής της Παναγίας της συνοικίας Μουζεβίκη με άλλα έργα του συγκεκριμένου καλλιτέχνη στοιχειοθετείται μια εύλογη απόδοση στο γραμμοστινό ζωγράφο που δε στερείται

---

<sup>918</sup> ΠΑΪΣΙΔΟΥ 1998, σ. 135.

<sup>919</sup> ΠΑΪΣΙΔΟΥ 2002α, σ. 34-35.

<sup>920</sup> ΠΑΪΣΙΔΟΥ 1998, σ. 137-141.

<sup>921</sup> Ο.π., σ. 141-143.

<sup>922</sup> Ο.π., σ. 138, όπου παρατίθεται προοπτικό σχέδιο των παραστάσεων του ναού.

<sup>923</sup> ΣΡΑΗΙΟΥ 2010α, σ. 349.

επιχειρημάτων. Ο σχεδιασμός των μορφών και των ενδυμάτων, τα αρχιτεκτονήματα και η γενικότερη διαμόρφωση του σκηνικού βάθους, οι διακοσμητικές λεπτομέρειες των υφασμάτων [εικ. 63] και των επίπλων, αλλά κυρίως ο προπλασμός των προσώπων με τα ιδιαίτερα μάτια, αυτιά και τα μαλλιά με τους παράλληλους βοστρύχους [εικ. 59-60] είναι στοιχεία που συνηγορούν στην απόδοση της ζωγραφικής της δεύτερης φάσης της Παναγίας του Μουζεβίκη στον Ιωάννη από τη Γράμμοστα. Ομοιότητες επίσης παρουσιάζουν τα γράμματα των επιγραφών<sup>924</sup> και ο τρόπος σχεδιασμού των μεταλλίων με τη κλιμακωτή χρωματική διαβάθμιση [εικ. 62β].

Το καστοριανό έργο φαίνεται πρωϊμότερο από τα τοιχογραφημένα μνημεία της Toplica [αρ. κατ. 41, 42] και της Sloeštica [αρ. κατ. 40] που έχουν αποδοθεί τον ίδιο ζωγράφο. Οι ογκηρές μορφές των ιεραρχών και η σχετικά άτακτη οργάνωση του χώρου στη σκηνή του Ευαγγελισμού και του Λίθου στο ναό της Παναγίας Οδηγήτριας δείχνουν ότι ο ζωγράφος Ιωάννης δεν έχει πετύχει ακόμα το μέγιστο των ζωγραφικών του ικανοτήτων του, όπως εμφανίζονται στα δείγματα της τέχνης του την τρίτη δεκαετία του 16<sup>ου</sup> αιώνα.

**Βιβλιογραφία:** ΠΑΪΣΙΔΟΥ 1998, σ. 135-170. ΠΑΪΣΙΔΟΥ 2002α, σ. 52-53, SPAHIU 2010a, σ. 349-350.

**Εικόνες:** 58, 59β, 60β, 61α, 62β, 63β, 64γ.

## 40) Ναός Αγίου Αθανασίου, Sloeštica (2<sup>η</sup>-3<sup>η</sup> δεκαετία 16<sup>ου</sup> αιώνα)

---

Ο ναός του Αγίου Αθανασίου βρίσκεται εντός του οικισμού της Sloeštica, τρία χιλιόμετρα περίπου δυτικά από τη μονή του Αγίου Νικολάου της Toplica, στην επαρχία Demir Hisar της Π.Γ.Δ.Μ. Πρόκειται για ένα μικρό μονόχωρο καμαροσκέπαστο ναό με μεγάλη ημικυκλική κόγχη στα ανατολικά<sup>925</sup>. Ολόκληρος ο ναός καλύπτεται από μεταγενέστερη τοιχογράφηση, που χρονολογείται πιθανότατα στο 19<sup>ο</sup> αιώνα, εξαίρεση όμως αποτελεί ο ανατολικός τοίχος του ναού, όπου διατηρούνται οι τοιχογραφίες της αρχικής φάσης ιστόρησης.

---

<sup>924</sup> Χαρακτηριστική είναι η απόδοση του *A*, του *P* και του *X* με τους δύο ακρέμονες στο κάτω αριστερό μέρος.

<sup>925</sup> Για την αρχιτεκτονική του ναού βλ. MITREVSKI 2003, σ. 27-28.

Στην κόγχη του Ιερού παριστάνεται η Πλατυτέρα με δύο σεβίζοντες αγγέλους [εικ. 54β, 55β] και χαμηλότερα ο Μελισμός με τέσσερεις συλλειτουργούντες ιεράρχες [εικ. 57β]. Μέρος της ίδιας φάσης είναι η παράσταση του Ευαγγελισμού στον ανατολικό τοίχο, εκατέρωθεν της κόγχης, δύο μορφές προφητών στο ανώτερο τμήμα του ανατολικού τοίχου, η παράσταση του Αγίου Στεφάνου στη μικρή πρόθεση [εικ. 56β] και το γραπτό κόσμημα δεξιά της κόγχης [εικ. 64α].

Οι παραστάσεις του Ιερού Βήματος πρέπει να αποδοθούν στο ζωγράφο Ιωάννη από τη Γράμμοστα λόγω των ομοιοτήτων του ναού με τις αντίστοιχες παραστάσεις στο καθολικό της μονής του Αγίου Νικολάου στην Toplica και κυρίως με τις απλοποιημένες παραστάσεις στο βόρειο παρεκκλήσιο του καθολικού. Ο τρόπος οργάνωσης του προγράμματος στο Ιερό, η απόδοση των μορφών και των ενδυμάτων τους, τα διακοσμητικά μοτίβα, αλλά και δευτερεύουσες τεχνοτροπικές λεπτομέρειες προδίδουν το χρωστήρα του ζωγράφου Ιωάννη. Εμφανής, ωστόσο, είναι η διαφορά στον προπλασμό των προσώπων με τις φωτεινές ψιμυθίες, που ακολουθούν τα περιγράμματα των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών, καταδεικνύοντας τη θητεία του γραμμοστινού Ιωάννη στην τέχνη των φορητών εικόνων [εικ. 61β]. Το τεχνοτροπικό αυτό χαρακτηριστικό εμφανίζεται εξασθενημένο στον νάρθηκα του καθολικού της Toplica το 1534/35 [αρ. κατ. 41] και εξαφανίζεται πλήρως στις μεταγενέστερες φάσεις του μνημείου, που έχουν αποδοθεί στον ίδιο ζωγράφο. Θα πρέπει να θεωρήσουμε συνεπώς, ότι η ζωγραφική του Αγίου Αθανασίου στη Sloeštica προηγείται χρονικά των τοιχογραφιών στο καθολικό της Toplica, χωρίς όμως το τεχνοτροπικό ύφος του ζωγράφου να διαφοροποιείται ριζικά.

**Βιβλιογραφία:** MITREVSKI 2003, σ. 27-28. SPAHIU 2011, σ. 331-350.

**Εικόνες:** 54β, 55β, 56β, 57β, 61β, 64α.

## 41) Καθολικό μονής Αγίου Νικόλαου, Toplica, νάρθηκας (1534/35)

---

Η μονή του αγίου Νικολάου στην Toplica, βρίσκεται στην ευρύτερη περιοχή του Demir Hisar (πρώην Železnec) της Π.Γ.Δ.Μ., σε απόσταση τριών χιλιομέτρων νοτιοδυτικά του χωριού Žvan και τριών χιλιομέτρων βορειοανατολικά του χωριού Sloeštica. Από τη μονή, που σήμερα βρίσκεται εντός λατομείου, διατηρείται μόνο το καθολικό. Στο χώρο γύρω από

το καθολικό διακρίνονται ίχνη πολλών αρχιτεκτονικών φάσεων από την παλαιοχριστιανική εποχή έως και τον 14<sup>ο</sup> αιώνα, όπου πρέπει να τοποθετηθεί η ανέγερση του παρόντος καθολικού και η πρώτη ιστόρησή του<sup>926</sup>. Την τέταρτη δεκαετία του 17<sup>ου</sup> αιώνα το καθολικό υφίσταται ριζική ανακαίνιση με την προσθήκη πρώτα μεγάλου νάρθηκα στη βόρεια πλευρά και στη συνέχεια με την αρχιτεκτονική μετασκευή του κυρίως ναού<sup>927</sup>. Κατά τη δεύτερη φάση της ανακαίνισης προστέθηκαν δύο μικρότερα μονόχωρα παρεκκλήσια εκατέρωθεν του κυρίως ναού με συνεχόμενα καμαροσκέπαστα διαβατικά στη δυτική τους πλευρά. Από τα δύο παρεκκλήσια σήμερα διατηρείται ακέραιο μόνο το βόρειο, ενώ το νότιο έχει καταπέσει με τους πλάγιους τοίχους του να σώζονται σε χαμηλό ύψος.

Ο νάρθηκας του καθολικού είναι ένας στενόμακρος καμαροσκέπαστος χώρος με χαμηλότερη στέγαση από τον κυρίως ναό. Όταν διακοσμήθηκε ο νάρθηκας, ο κυρίως ναός διατηρούσε τις τοιχογραφίες του 14<sup>ου</sup> αιώνα<sup>928</sup>, οι οποίες στη συνέχεια καλύφθηκαν από στρώμα μεταγενέστερης ζωγραφικής του 1636/37. Κατά συνέπεια, η ζωγραφική του νάρθηκα προηγείται χρονολογικά του δεύτερου στρώματος τοιχογραφιών του κυρίως ναού. Οι τοιχογραφίες στο συγκεκριμένο χώρο παρουσιάζουν μεγάλες φθορές στην καμάρα, ενώ στους πλάγιους τοίχους οι παραστάσεις διατηρούνται καλύτερα. Το γραπτό πλαίσιο που προοριζόταν για τη κτητορική επιγραφή του νάρθηκα παρέμεινε κενό εκτός από ένα μικρό τμήμα του στη κάτω αριστερή γωνία, όπου με πρόχειρα γράμματα αναγράφεται<sup>929</sup>:



+ ΔΜΗΤΡΗ ΠΟΤΡΟΥΔΗ ΣΕ Η ΠΟΠΗΣΑ<sup>930</sup>

<sup>926</sup> Για την αρχιτεκτονική του καθολικού βλ. RASOLKOSKA-NIKOLOVSKA 1989, σ. 328-330. MITREVSKI 2003, σ. 15-18, όπου παρατίθεται η παλαιότερη βιβλιογραφία και αρχιτεκτονικά σχέδια του ναού.

<sup>927</sup> Κατά τη μετασκευή του κυρίως ναού η έρευνα έδειξε ότι διατηρήθηκε μόνο ο δυτικός τοίχος του, επειδή εφάπτονταν με το νάρθηκα του 16<sup>ου</sup> αιώνα, ενώ το υπόλοιπο μέρος του ξαναχτίστηκε εκ νέου. Για τις διαδοχικές αρχιτεκτονικές φάσεις του ναού διαφωτιστικό είναι το σχέδιο που παρατίθεται από την Z. Rasolkoska-Nikolovska (RASOLKOSKA-NIKOLOVSKA 1989, εικ. 13).

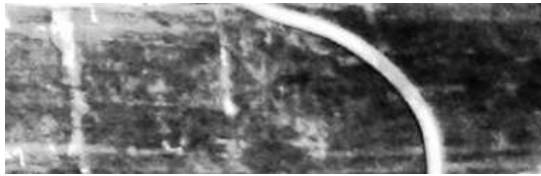
<sup>928</sup> Ο.π., σ. 328-329, εικ. 12. Μέρος της ζωγραφικής της αρχικής φάσης διακρίνεται στον δυτικό τοίχο του κυρίως ναού βλ. εικ.

<sup>929</sup> Οι επιγραφές του νάρθηκα έχουν δημοσιευθεί χωρίς αλλαγές από την παρούσα μεταγραφή στα: RASOLKOSKA-NIKOLOVSKA 1989, σ. 326, εικ. 5, 11, ΜΑŠNIĆ 1997, 69-70 και MITREVSKI 2003, σ. 16.

<sup>930</sup> Η επιγραφή μεταφράζεται από το γράφοντα ως εξής: *Ιστορήθηκε με τον κόπο του Δημητρίου.*



Μια δεύτερη επιγραφή, η οποία είναι γραμμένη στα ελληνικά, διακρίνεται με μεγάλη δυσκολία στον ανατολικό ξύλινο ελκυστήρα του νάρθηκα:



©RASOLKOSKA-  
NIKOLOVSKA 1989

χειρ + ιζογραφου Ιω(άννου) + έτ(ου)ς ,ζμγ

Από το συνδυασμό των επιγραφών του νάρθηκα συμπεραίνουμε, ότι η ιστόρηση έχει γίνει δια χειρός του ζωγράφου Ιωάννη το έτος 1534/35 πιθανώς με έξοδα του δωρητή Δημητρίου. Ο Δημήτριος, ο οποίος εμφανίζεται δύο χρόνια αργότερα ως χορηγός της ιστόρησης του κυρίως ναού και του βορείου παρεκκλησίου, έχει συνδεθεί από την έρευνα με τον άρχοντα Dimitar Perić από το Κράτοβο (†1566/67)<sup>931</sup>. Ο ζωγράφος Ιωάννης είναι κατά πάσα πιθανότητα το ίδιο πρόσωπο με τον Ιωάννη, υιό του Θεοδώρου από τη Γράμμοστα, ο οποίος υπογράφει στο αριστερό περιθώριο της δεσποτικής εικόνας του Χριστού Σωτήρος από το καθολικό της μονής Προδρόμου στο γειτονικό χωριό Slepče [εικ. 1] το έτος 1534/35 δηλώνοντας την καταγωγή του από τη Γράμμοστα. Συγκεκριμένα η υπογραφή του εικόνα του Slepče έχει ως εξής:

χειρ Ιω(άννου) ιζο/  
γραφου · ιοῦ τοῦ/  
Θέωδ(ό)ρου · Γραμμ(ό)στη(ς)/  
έτ(ου)ς ,ξ̄μ̄ γ̄ .



© MAŠNIĆ 1997

Η απόδοση της ζωγραφικής του νάρθηκα του καθολικού της μονής Αγίου Νικολάου της Toplica και της εικόνας στο Slepče στον ίδιο καλλιτέχνη υπαγορεύεται από τους παρακάτω λόγους: α) τον κοινό τρόπο υπογραφής του ζωγράφου (χειρ Ιωάννου ιζογραφου), β)

<sup>931</sup> Η έρευνα έχει διαχωρίσει τον κτήτορα κυρ Δημήτριο από τον Δημήτριο από το χωριό Leunovo, που εμφανίζεται στη επιγραφή εικόνας της Κοίμησης της Θεοτόκου από την ίδια μονή. Το ζήτημα του κτήτορα της μονής έχει απασχολήσει τη βιβλιογραφία ήδη από τα μέσα του 20<sup>ου</sup> αιώνα (Κ. Балабанов, “Κοј е автор на иконата Успение Богородичино од Уметничката галерија во Скопје”, *Весник на Музејско-конзерваторското друштво на НР Македонија* III/3-4, Скопје 1955, σ. 67-73. Κ. Балабанов, “Нови податоци за манастирот и манастирската црква Свети Никола Топлички”, *Κυλтурно-историско наследство на НР Македонија* II, Скопје 1956, σ. 11-12 και Д. Коцо, “Κοј е ктиторот Дмитр од Топличкиот манастир”, *Гласник на ИНИ*, Година I, бр. 1, Скопје 1957, σ. 61-68). Εκτενής βιβλιογραφία για το συγκεκριμένο θέμα παρατίθεται από την Μ. Машиќ στο MAŠNIĆ 1997, σ. 69-71, σημ. 1.

την ομοιότητα των γραμμάτων στις δύο επιγραφές και τον τρόπο που αναγράφεται η χρονολογία<sup>932</sup>, γ) τα χαρακτηριστικά γράμματα του ζωγράφου στο Ευαγγέλιο του Χριστού και στην επιγραφή “Ο ΣΩΤΗΡ” [εικ. 5] με τα γράμματα των παραστάσεων του ναού, δ) την ομοιότητα των τεχνοτροπικών χαρακτηριστικών μεταξύ εικόνας και τοιχογραφικού συνόλου<sup>933</sup> και ε) το γεγονός ότι ο ένας ικανότατος ζωγράφος με το ίδιο όνομα εμφανίζεται το ίδιο έτος σε μία απομακρυσμένη από καλλιτεχνικά κέντρα περιοχή και παρουσιάζει έργα σε δυο μνημεία που απέχουν μεταξύ τους λιγότερο από 10 χιλιόμετρα.

Το ενδιαφέρον εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα οργανώνεται γύρω από την κεντρική παράσταση του Χριστού Παντοκράτορα, που περιβάλλεται από την Αγγελική Λειτουργία [εικ. 30]. Ο ζωγράφος προσπαθεί να διαχειριστεί το πρόγραμμα της καμάρας σαν να επρόκειτο για τρουλαίο μνημείο, ο μακρόστενος όμως αρχιτεκτονικός σχεδιασμός του νάρθηκα εμποδίζει το ζωγράφο να οργανώσει όλες τις παραστάσεις σε ομόκεντρες ζώνες. Για το λόγο αυτό τέμνει το παραλληλόγραμμο χώρο που σχηματίζεται στο κλειδί της καμάρας σε τρία μικρότερα τετράγωνα, στο κεντρικό από τα οποία τοποθετεί τον Παντοκράτορα με την Ουράνια Λειτουργία, στο ανατολικό τη Θεοτόκο με τέσσερις σεβίζοντες αγγέλους και τέσσερις προφήτες [εικ. 31] και στο δυτικό το Χριστό Εμμανουήλ με αγγελικές δυνάμεις και άλλους τέσσερις προφήτες. Χαμηλότερα οι παραστάσεις κατανέμονται σε δύο επάλληλες ζώνες, όπου οι σκηνές παρατίθενται συνεχόμενα χωρίς εμφανείς διακοπές μεταξύ τους. Στην ανώτερη ζώνη παριστάνονται έντεκα παραστάσεις σχετικές με τη Θεοτόκο [εικ. 23], που αρχίζουν από την άρνηση των προσφορών του Ιωακείμ και της Άννης στο νότιο τοίχο και φτάνουν ως την παράσταση του Ευαγγελισμού παρά το φρέαρ στο βόρειο τοίχο. Ο κύκλος της Θεοτόκου συνοδεύεται από μια μεγάλη παράσταση της Πεντηκοστής στον ανατολικό τοίχο [εικ. 26α]. Στην κατώτερη ζώνη εικονίζονται δεκαπέντε σκηνές από το βίο του Αγίου Νικολάου, προστάτη άγιο της μονής, οι οποίες αρχίζουν από τη δεξιά πλευρά του ανατολικού τοίχου με την παράσταση της γέννησης του αγίου και συνεχίζουν με χρονική σειρά έως την αριστερή πλευρά του ίδιου τοίχου περιτρέχοντας όλο το νάρθηκα [εικ. 28-29]. Στις κατώτερες ζώνες ζωγραφίζονται άγιοι σε μετάλλια [εικ. 32] και ολόσωμοι ιεράρχες, μοναχοί και ασκητές άγιοι, ανάμεσα στους οποίους ξεχωρίζουν οι παραστάσεις των αγίων Σάββα και

---

<sup>932</sup> Τον ίδιο τρόπο δήλωσης της χρονολογίας [ἐτ(ου)ς ᾧ μγ] χρησιμοποιεί ο ζωγράφος και στην κτητορική επιγραφή του δυτικού τοίχου του κυρίου ναού στο καθολικό της ίδιας μονής [αρ. κατ. 42].

<sup>933</sup> Χαρακτηριστική είναι η ομοιότητα του τρόπου απόδοσης των ματιών, του λαιμού και του χενίσματος με τις παράλληλους βοστρύχους που ξεκινούν από την ευθεία χωρίστρα, στοιχεία που επαναλαμβάνονται χωρίς μεταβολές σε όλα τα αποδιδόμενα έργα του ζωγράφου.

Συμεών και του αγίου Κλήμεντα Αχρίδας, αγίων που σχετίζονται με τη σερβική εικονογραφία και το περιβάλλον της αρχιεπισκοπής Αχρίδας<sup>934</sup>.

Ο ζωγράφος Ιωάννης από τη Γράμμοστα αποδεικνύεται δεινός καλλιτέχνης, ικανός τόσο στην απόδοση προσωπογραφικών χαρακτηριστικών όσο και στην οργάνωση εικονιστικών παραστάσεων. Τα ευφάνταστα αρχιτεκτονήματα, οι στάσεις και οι κινήσεις των απεικονιζόμενων μορφών, η ευρεία ποικιλία των χρωμάτων και τα προσεγμένα διακοσμητικά μοτίβα φανερώνουν ένα ζωγράφο που δεν είναι πρωτόπειρος. Η εξαιρετική ποιότητα της ζωγραφικής του Ιωάννη είναι εμφανής στα αμέσως επόμενα έργα του τρία χρόνια αργότερα, με τη ιστόρηση του κυρίως ναού και του παρεκκλησίου στο ίδιο καθολικό, όπου το ύφος του γραμμοστινού ζωγράφου θα παρουσιάσει αξιοσημείωτη καλλιτεχνική ωρίμανση.

**Βιβλιογραφία:** RASOLKOSKA-NIKOLOVSKA 1989, σ. 323-333. MAŠNIĆ 1997, σ. 69-72. MITREVSKI 2002, σ. 111-135. MITREVSKI 2003, σ. 15-26. MONUMENTS 2008, σ. 172-174. MITREVSKI 2009, σ. 89-133.

**Εικόνες:** 23α, 26α, 28-32.

## 42) Καθολικό μονής Αγίου Νικόλαου, Toplica, κυρίως ναός και βόρειο παρεκκλήσιο (1536/37)

---

Το καθολικό της μονής του Αγίου Νικολάου της Toplica είναι ένα μονόχωρο καμαροσκέπαστο κτίσμα με τρίπλευρη κόγχη στα ανατολικά και τρία τυφλά απιδώματα στους πλάγιους τοίχους<sup>935</sup>. Η ζωγραφική του ναού σώζεται σε εξαιρετική κατάσταση και έχει πρόσφατα συντηρηθεί.

Ο δυτικός τοίχος του ναού είναι το μόνο αρχιτεκτονικό κατάλοιπο της αρχικής φάσης, που παρέμεινε ανέπαφο κατά τη μετασκευή των αρχών του 16<sup>ου</sup> αιώνα και το μοναδικό σημείο του ναού, όπου διακρίνονται υπολείμματα των τοιχογραφιών της αρχικής ιστόρησης του 14<sup>ου</sup> αιώνα. Από το μικρό δείγμα του βυζαντινού στρώματος που διαθέτουμε σήμερα, γίνεται αντιληπτό ότι ο ζωγράφος Ιωάννης, στον οποίο αποδίδεται η ζωγραφική του δεύτερου στρώματος των τοιχογραφιών, ακολούθησε το παλαιότερο πρόγραμμα του ναού, τουλάχιστον

---

<sup>934</sup> GROZDANOV 1983, σ. 279 κ.ε.

<sup>935</sup> Για την οικοδομική ιστορία του καθολικού βλ. αρ. κατ. 41 και αρχιτεκτονικές κατόψεις στα RASOLKOSKA-NIKOLOVSKA 1989, σ. 328-330 και MITREVSKI 2003, σ. 15-18.

στις παραστάσεις του δυτικού τοίχου και προσπάθησε μάλιστα να δώσει την αίσθηση ενός τεχνοτροπικά παρόμοιου αποτελέσματος. Η ζωγραφική του κυρίως ναού έγινε πιθανότατα ταυτόχρονα με την ιστόρηση του βορείου παρεκκλησίου, όπου αντί κτητορικής επιγραφής τοποθετείται μια ολόσωμη απεικόνιση του κτήτορα Δημητρίου, το όνομα του οποίου σημειώνεται στις επιγραφές του κυρίως ναού.

Στην εσωτερική παρειά του δυτικού τοίχου πάνω από την είσοδο από το νάρθηκα προς τον κυρίως ναό υπάρχει μια μεγάλη κτητορική επιγραφή, γραμμένη στα κυριλλικά. Άλλες δύο μικρότερες επιγραφές στα ελληνικά παρεμβάλλονται ανάμεσα στις παραστάσεις του Ιερού Βήματος. Η επιγραφή του δυτικού τοίχου έχει ως εξής<sup>936</sup>:



·ЊЗВОЛѢННЕМЪ ѠЦА Њ ПОСПѢШѢННЕМЪ/  
 Ё(Н)НА Њ СЪВРЪШѢННЕМЪ С(ВЄ)Т(О)ГО Д(Ў)ΧА·Њ ПОМО/  
 ЦНЮ С(ВЄ)Т(О)ГО·СЪЗІДА СЕ Њ ПОПНСА СЕ СІН БОЖС(ТА)ВНІ/  
 ХРАМЪ·АРХИΕΡΕΑ·Њ ΥΔΟΤΒΟΡЦА·НІΚΟΛΑΕ·/  
 5 Њ ПОТΡΩЖДЕНІЕМЪ·ЊΓΩΜΕΝΑ·ΕΡΜΟΝΑΧΑ ПА/  
 ΒΝΩΤІН·ЊСЪ БΡΑΤІАМН·ЊНОЦН·/  
 Њ ПΟΤΡΩΔΗ СЕ ΚΗΡ ΔΗΜΗΤΡЬ Њ ПОПНСА ЦРΚΩΒЬ/

<sup>936</sup> Οι επιγραφές του κυρίως ναού δημοσιεύονται με μικρές διαφορές από την παρούσα μεταγραφή στο RASOLKOSKA-NIKOLOVSKA 1989, σ. 325 και εικ. 3, 4, όπου παρατίθενται απόγραφα του κειμένου τους και αναφέρονται οι προηγούμενες αναγνώσεις τους.

Ἡ Βῆ νόβη κτήτωρ Ἡ β̄γκ ταγο προστη · ἀμὴν /

ἐτ(ου)ς ζ̄ μ̄ ε̄: - <sup>937</sup>

Από την επιγραφή μαθαίνουμε, ότι ο ναός ήταν αφιερωμένος στο άγιο Νικόλαο, ότι η ανακαίνιση έγινε επί ηγουμενίας του ιερομονάχου Παφνουτίου με ενέργειες του ιδίου και της συνοδείας του και ότι ο ναός οικοδομήθηκε εκ νέου και ιστορήθηκε με τη χορηγία του κυρ Δημητρίου, που αναφέρεται ως νέος κτήτορας του ναού. Η επιγραφή είναι γραμμένη στα κυριλλικά εκτός από τη λέξη ἀμὴν του προτελευταίου στίχου και τον τελευταίο στίχο, όπου σημειώνεται η χρονολογία ζ̄με (=1536/37).

Η ίδια χρονολογία επαναλαμβάνεται και στην επιγραφή που συνοδεύει την παράσταση του Μελισμού στην κόγχη του ιερού:



+ Ζῶν ἄρτος εἰμὶ κ(αὶ) κόσμου φάος · ἔρχεσθαι φωτίζεσθαι καὶ τρεφεσθαι με · ἐπὶ ἔτους ζ̄ ζ̄ μ̄ ε̄: -

Η επιγραφή αναφέρει το ίδιο έτος ζ̄με, ενώ τα γράμματα -στω μετά το ζ̄ πρέπει να θεωρηθούν ως κατάληξη της εννοούμενης λέξης επτακισχιλιοστῶ. Σε μικρή απόσταση, πάνω από την παράσταση του αγίου Στεφάνου στην κόγχη της πρόθεσης, στο κατώτερο μέρος ενός διαχώρου που περιλαμβάνει μια επιμελημένη επιγραφή πέντε στίχων αφιερωμένη στον άγιο Στέφανο, εντοπίζεται με μικρότερα γράμματα η εξής επιγραφή:



+ Ἀνηγέρθη ἐκ βάθρου κ(αὶ) ανηστορίθου ο θῆος νόου τος ἦπο τοῦ ἀρχ(ον)τος/

κῦρ Δημητρίου · · -

Επιβεβαιώνεται συνεπώς η κτητορική επιγραφή του δυτικού τοίχου, που φέρει τον κυρ Δημήτριο ως νέο κτήτορα της οικοδόμησης και της ιστόρησης του ναού και προστίθεται η

<sup>937</sup> Η επιγραφή μεταφράζεται από το γράφοντα ως εξής: Με τη θέληση του Πατρός και τη συνδρομή / του Υιού και την τελειότητα του Αγίου Πνεύματος και με τη βο/ ήθεια του αγίου οικοδομήθηκε και ιστορήθηκε αυτός ο άγιος θεός / ναός του αρχιερέα και θαυματουργού Νικολάου / και με τον κόπο του ηγουμένου ιερομονάχου Πα/ φνουτίου και των αδελφών μοναχών / και με τον κόπο του κυρ Δημητρίου και ιστορήθηκε η εκκλησία / και ήταν καινούργιος, για συγχώρεση από το Θεό, ἀμὴν / ἐτ(ου)ς ζ̄ μ̄ ε̄:.

πληροφορία ότι ο κυρ Δημήτριος ήταν *άρχοντας*, διαφοροποιούνταν δηλαδή οικονομικά και κοινωνικά από έναν απλό κοσμικό δωρητή.

Το όνομα του άρχοντα Δημητρίου εντοπίζεται και στην ολόσωμη απεικόνισή του στο βόρειο τοίχο του βορείου παρεκκλησίου, αυτή τη φορά στα κυριλλικά:

+ ΔΜΗΤΡЬ



Η ζωγραφική του 1536/37 στον κυρίως ναό και το βόρειο παρεκκλήσιο ανήκουν δίχως αμφιβολία στον ίδιο ζωγράφο που ιστόρησε το 1534/35 το νάρθηκα του καθολικού και έχει ταυτιστεί με το ζωγράφο Ιωάννη, γιο του Θεοδώρου από τη Γράμμοστα. Η ταύτιση αυτή υποδεικνύεται από το όμοιο ύφος της τεχνοτροπίας, το κοινό χρωματολόγιο και τη μορφή των γραμμάτων στις επιγραφές.

Στο χώρο του Ιερού οι παραστάσεις είναι τυπικές, με τις παραστάσεις τη Πλατυτέρας [εικ. 34, 54α] και του Μελισμού στην ασίδα, τον Ευαγγελισμό της Θεοτόκου και τμήμα της Ανάληψης στον ανατολικό τοίχο, το Όραμα του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας στο βόρειο τοίχο της πρόθεσης [εικ. 35] και παραστάσεις θαυμάτων του Ιησού στις υψηλότερες ζώνες των πλάγιων τοίχων. Το πρόγραμμα συμπληρώνεται με μορφές ιεραρχών και διακόνους στις κατώτερες ζώνες των παραβημάτων<sup>938</sup>. Στο κλειδί της καμάρας η κεντρική παράσταση είναι η Ετοιμασία του Θρόνου, η οποία συνοδεύεται από τρία μεγάλα μετάλλια με τον Παλαιό των Ημερών, τον Παντοκράτορα και το Χριστό Άγγελο της Μεγάλης Βουλής [εικ. 36]. Στον ανατολική πλευρά του ίδιου μακρόστενου διαχώρου παριστάνεται η Ανάληψη και αντιστοίχως στη δυτική η Μεταμόρφωση του Χριστού [εικ. 25α]. Στις δύο χαμηλότερες ζώνες εικονίζονται σκηνές Δωδεκαόρτου<sup>939</sup> [εικ. 25α, 39, 41] και σκηνές των Παθών<sup>940</sup> [εικ. 37-38], από τις οποίες ορισμένες εντάσσονται σε μεγάλα τετράγωνα διάχωρα, που χωρίζονται μεταξύ τους με κόκκινη γραμμή. Οι υπόλοιπες τοποθετούνται σε ενιαία επιμήκη διάχωρα, όπου εικονίζονται με αδιάσπαστη συνέχεια πολλές σκηνές με χρονική διαδοχή. Από τις παραστάσεις των κατώτερων ζωνών ξεχωρίζουμε την μεγάλη Δέηση στον βόρειο τοίχο, τις επιμελημένες παραστάσεις των ολόσωμων στρατιωτικών αγίων, κυρίως του αγίου Προκοπίου

---

<sup>938</sup> Το εικονογραφικό πρόγραμμα στο Ιερό Βήμα του ναού περιγράφεται με ακρίβεια στο SPAHIU 2011, σ. 331-350.

<sup>939</sup> Οι παραστάσεις του Δωδεκαόρτου έχουν αποτελέσει αντικείμενο ιδιαίτερης μελέτης, βλ. SPAHIU 2010a, σ. 331-350.

<sup>940</sup> Οι σκηνές των Παθών αναλύονται στο: SPAHIU 2010b, σ. 46-67.

[εικ. 44] και του αγίου Μερκουρίου [εικ. 42], τους αρχαγγέλους Μιχαήλ [εικ. 259α] και Γαβριήλ εκατέρωθεν της εισόδου και την αγία Μαρίνα στο διαβατικό προς το βόρειο παρεκκλήσι<sup>941</sup> [εικ. 43].

Το πρόγραμμα του βορείου παρεκκλησίου είναι εξίσου ενδιαφέρον με τον κυρίως ναό. Στην ανατολική του πλευρά επαναλαμβάνεται σε μια συνοπτικότερη διατύπωση το πρόγραμμα του κυρίως ναού με την Πλατυτέρα και το Μελισμό στην κεντρική κόγχη, τον Ευαγγελισμό εκατέρωθεν της αψίδας [εικ. 24α], το όραμα του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας στον βόρειο τοίχο [εικ. 47α], την Άκρα Ταπείνωση σε μικρή κόγχη στον ανατολικό τοίχο, μια λιτή απόδοση του θέματος του θέματος «Χαίρε των μυροφόρων» [εικ. 53] στο νότιο τοίχο και ολόσωμες μορφές ιεραρχών [εικ. 57α] και διακόνων [εικ. 47, 56α] να συμπληρώνουν τη διακόσμηση των κατώτερων ζωνών. Το υπόλοιπο πρόγραμμα του παρεκκλησίου περιλαμβάνει σκηνές από το βίο του Ιησού [εικ. 50-52] με έμφαση στις παραστάσεις θαυμάτων. Στις χαμηλότερες ζώνες παριστάνονται ολόσωμοι μοναχοί και ασκητές άγιοι με προεξάρχουσα την παράσταση του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στον νότιο τοίχο [εικ. 48]. Σε αντιστοιχία με την παράσταση της Μεγάλης Δέησης προς τον ένθρονο Χριστό στον κυρίως ναό, υπάρχει στο βόρειο παρεκκλήσι μια μικρότερων διαστάσεων Δέηση με τον ένθρονο Χριστό και δεόμενο τον άγιο Νικόλαο, προστάτη άγιο του ναού, να παρουσιάζει τον κτήτορα Δημήτριο, τον οποίο κρατάει από το χέρι [εικ. 49]. Ο κτήτορας Δημήτριος εικονίζεται να προσφέρει ομοίωμα του ναού και φέρει ενδυμασία που θυμίζει μοναχό<sup>942</sup>. Ο ακόσμητος χώρος αριστερά από την παράσταση του κτήτορα είχε προετοιμαστεί για να αναγραφεί η κτητορική επιγραφή του παρεκκλησίου, φαίνεται μάλιστα να έχουν γίνει οι χαραξίες των πρώτων γραμμών. Όπως όμως και στο χώρο του νάρθηκα, έτσι και στο βόρειο παρεκκλήσι ο προοριζόμενος χώρος για την κτητορική επιγραφή μένει κενός και σημειώνεται μόνο το όνομα του κτήτορα Δημητρίου. Η χρονολόγηση, συνεπώς, του βορείου παρεκκλησίου παραμένει προβληματική, θεωρούμε όμως ότι το πρόγραμμα της ζωγραφικής στο χώρο αυτό προϋποθέτει την ολοκλήρωση της ζωγραφικής του κυρίως ναού, της οποίας

---

<sup>941</sup> Ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι μορφές αγίων σε μετάλλια και ιδίως του αγίου Κλήμεντος Αχρίδος, που ιστορείται και σε ολόσωμη παράσταση στο νάρθηκα, και του αγίου Αχιλλείου Λαρίσης (SPAHIU 2011, σ. 52-53). Η V. Popovska-Korogar σημειώνει ότι ανάμεσα στη χορεία των αγίων σε μετάλλια περιλαμβάνεται και η πρωϊμότερη απεικόνιση του αγίου Γεωργίου του Νέου από το Κράτοβο (MONUMENTS 2008, σ. 174), μια πληροφορία η οποία δεν μπορεί να επιβεβαιωθεί, καθώς από την επισκόπηση των τοιχογραφιών του ναού δεν κατέστη δυνατό να εντοπισω το συγκεκριμένο μέταλλο με την αναφερόμενη μορφή.

<sup>942</sup> Η ενδυμασία του κτήτορα Δημητρίου στη συγκεκριμένη παράσταση έχει απασχολήσει την έρευνα (RASOLKOSKA-NIKOLOVSKA 1989, σ. 327, όπου και η προηγούμενη βιβλιογραφία πάνω στο συγκεκριμένο θέμα), η οποία λόγω της ενδυμασίας μοναχού τείνει να διαχωρίσει τη συγκεκριμένη μορφή του κτήτορα Δημητρίου από τον άρχοντα Δημήτριο της επιγραφής κυρίως ναού, άποψη την οποία δε συμμεριζόμαστε.

αποτελεί ουσιαστικά μια απλοποιημένη επανάληψη, και κατά συνέπεια πρέπει να τοποθετηθεί το έτος 1536/37 ή λίγο αργότερα.

Η ζωγραφική του ζωγράφου Ιωάννη στο καθολικό της μονής Αγίου Νικολάου στην Toplica, είναι χωρίς αμφιβολία ένα από τα σημαντικότερα δείγματα μεταβυζαντινής τέχνης του 16<sup>ου</sup> αιώνα. Η εικονογραφία των παραστάσεων βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στην εμπέδωση των τύπων της λεγόμενης «σχολής της Αχρίδας» του 15<sup>ου</sup> αιώνα<sup>943</sup>, αποδοσμένων όμως με υψηλή ποιότητα και μεγάλη πρωτοτυπία. Οι παραστάσεις από τον κύκλο των Παθών φανερώνουν μια σχετική αδυναμία του ζωγράφου να αποδώσει τις σκηνές δράσης και τις κινήσεις των μορφών, οι μεμονωμένες μορφές όμως είναι εξαιρετικά επιμελημένες δείχνοντας ένα ζωγράφο που έχει θητεύσει περισσότερο στην τέχνη της φορητής εικόνας παρά στην μνημειακή ζωγραφική. Στο ίδιο συμπέρασμα οδηγεί και η απόδοση των ενδυμάτων των μορφών που φέρουν διακοσμητικά σχέδια και φωτοσκιάσεις που συναντώνται συχνότερα σε φορητές εικόνες. Ο ζωγράφος είναι εξίσου ικανός στην απόδοση των προσώπων των μορφών, που παραπέμπουν στις δεσποτικές εικόνες του ίδιου ζωγράφου στο καθολικό της μονής Πρόδρομου στο Slepče [εικ. 3]. Εκτός όμως από την ικανότητά του στο σχέδιο ο γραμμοστινός ζωγράφος επιδίδεται σε ένα αδιάκοπη εναλλαγή των γεωμετρικών σχημάτων και των χρωματικών διαβαθμίσεων. Χαρακτηριστικές είναι οι παραστάσεις του οράματος του Πέτρου Αλεξανδρείας ή του Παλαιού των Ημερών, όπου κύκλοι, ρόμβοι και επάλληλα τετράγωνα δημιουργούν δόξες σε διάφορους σχηματισμούς και χρωματικές διαβαθμίσεις. Τα γραπτά κοσμήματα του ζωγράφου Ιωάννη παρουσιάζουν μεγάλη πρωτοτυπία συνδυάζοντας γεωμετρική περιπλοκότητα και πολύχρωμα ανθικά μοτίβα [εικ. 45-46].

Η ζωγραφική του βορείου παρεκκλησίου είναι ελαφρώς διαφοροποιημένη. Τα περίπλοκα διακοσμητικά μοτίβα απουσιάζουν, τα αρχιτεκτονήματα είναι απλούστερα και το σκηνικό βάθος αποδίδεται με ενιαίες χρωματικές επιφάνειες, που δεν παρουσιάζουν διαβαθμίσεις. Αναγνωρίζουμε ωστόσο τα βασικά χαρακτηριστικά της ζωγραφικής του Ιωάννη κυρίως στις μεμονωμένες μορφές και στον τρόπο οργάνωσης των σκηνών, οι οποίες παρουσιάζουν τάσεις απλοποίησης από τις παραστάσεις του κυρίως ναού<sup>944</sup>.

---

<sup>943</sup> SUBOTIĆ 1980, σ. 223-225.

<sup>944</sup> Ενδεικτική της απλουστευμένης απόδοσης είναι η παράσταση του Οράματος του Πέτρου Αλεξανδρείας, όπου τα άμφια του ιεράρχη είναι πιο λιτά και η δόξα του Χριστού μικρότερη, ο τρόπος οργάνωσης της σκηνής όμως παραμένει ο ίδιος (εικ.35, 47).



Ο σταυρός και τα λυπηρά του τέμπλου, που διατηρούνται έως σήμερα στο ναό φαίνονται να έχουν γίνει από διαφορετικό εργαστήριο από αυτό του γραμμοστινού Ιωάννη. Ορισμένες εικόνες, όμως, που προέρχονται από το καθολικό της μονής της Toplica και φυλάσσονται σήμερα στο αρχαιολογικό μουσείο και τη Μητρόπολη του Μοναστηρίου (Bitola), φαίνεται να έχουν εκτελεστεί από το εργαστήριο του Ιωάννη<sup>945</sup>. Πρόκειται για δύο μικρές εικόνες επιστυλίου με τοξωτή διάταξη των παραστάσεων<sup>946</sup>, με τις σκηνές της Πεντηκοστής και της Κοίμησης της Θεοτόκου στα κεντρικά διάχωρα και ολόσωμες μορφές μοναχών αγίων και ιεραρχών εκατέρωθεν των κεντρικών παραστάσεων [εικ. 17]. Από τον ίδιο ναό προέρχονται και οι δεσποτικές εικόνες του Χριστού Σωτήρος [εικ. 6, 13], της Παναγίας Οδηγήτριας [εικ. 14] και του αγίου Νικολάου «Θερμού Προστάτη» [εικ. 15, 16]<sup>947</sup>, που κρίνοντας από την ομοιότητα των χαρακτηριστικών του προσώπου, την απόδοση των αμφίων του ιεράρχη και τη μορφή των γραμμάτων στις επιγραφές, πρέπει να θεωρηθεί έργο του Ιωάννη από τη Γράμμοστα<sup>948</sup>. Το σύνολο των παραπάνω εικόνων από τη μονή της Toplica θα πρέπει να θεωρηθεί ως ένα ενιαίο σύνολο χρονολογημένο το έτος 1542/43, σύμφωνα με την επιγραφή η οποία βρίσκεται στην εικόνα του Χριστού<sup>949</sup>.

**Βιβλιογραφία:** RASOLKOSKA-NIKOLOVSKA 1989, σ. 323-333. GROZDANOV 1990, σ. 144-147, 150-158. MAŠNIĆ 1997, σ. 69-79. MITREVSKI 2003, σ. 15-26. MONUMENTS 2008, σ. 172-177. MITREVSKI 2009, σ. 89-133. MAŠNIĆ 2010, σ. 355-358, 361-362. SERAFIMOVA – SPAHIU 2010, σ. 1-19. SPAHIU 2010a, σ. 331-350. SPAHIU 2010b, σ. 46-67. SPAHIU 2011, σ. 47-63.

**Εικόνες:** 3α, 24α, 25α, 27α, 33-53, 54α, 55α, 56α, 57α, 59α, 60α, 62α, 63α, 64β, 259α.

## 43) Καθολικό μονής Σωσίνου (1601/2)

---

Η σταυροπηγιακή μονή Ευαγγελισμού της Θεοτόκου, γνωστότερη ως μονή Σωσίνου βρίσκεται στην κορυφή λόφου σε απόσταση δύο χιλιομέτρων βορειοανατολικά του χωριού Άνω Παρακάλαμος Πωγωνίου Ιωαννίνων (πρώην Ποδγόριανη). Η τύχη του χωριού της

---

<sup>945</sup> SERAFIMOVA – SPAHIU 2010, σ. 13, σημ. 56.

<sup>946</sup> MAŠNIĆ 1997, σ. 70-71, εικ. 1-2. SERAFIMOVA – SPAHIU 2010, σ. 13, σημ. 56. NIKOLOVSKI 2011, σ. 88, εικ. 84.

<sup>947</sup> MAŠNIĆ 1997, σ. 69-79. MAŠNIĆ 2010, σ. 361-362. NIKOLOVSKI 2011, σ. 86-87, εικ. 82, 83.

<sup>948</sup> MAŠNIĆ 1997, σ. 74 και MAŠNIĆ 2010, 74.

<sup>949</sup> MAŠNIĆ 1997, σ. 74. MAŠNIĆ 2010, σ. 355. NIKOLOVSKI 2011, σ. 76, εικ. 82.

Ποδγόριανης συνδέεται άμεσα με την ύπαρξη της μονής Σωσίνου, όπως αποδεικνύεται και από σιγίλιο του 1623, το οποίο αποσπά το χωριό από την εποπτεία της επισκοπής Βελλάς και το θέτει υπό την προστασία της σταυροπηγιακής μονής<sup>950</sup>. Η ύπαρξη του μοναστηριού πριν από το 15<sup>ο</sup> αιώνα, παρόλο που προτείνεται από ορισμένους μελετητές<sup>951</sup> δεν μπορεί να στοιχειοθετηθεί με ασφάλεια.

Από το μοναστηριακό συγκρότημα διατηρείται σήμερα μεγάλο μέρος του ψηλού περιβόλου με τον πυλώνα στη νότια πλευρά, τα πρόσφατα ανακαινισθέντα κελιά της ανατολικής πλευράς, η στεγασμένη στέρνα και διάφορα άλλα προσκτίσματα στη βορειοδυτική πλευρά. Το μεγάλων διαστάσεων καθολικό της μονής χτίζεται στον τύπο του σύνθετου σταυροειδούς εγγεγραμμένου ναού με ραδινό τρούλο και μικρούς πλάγιους χορούς. Σε μεταγενέστερη φάση προστίθενται νάρθηκας και ανοιχτός εξωνάρθηκας στη δυτική πλευρά του καθολικού.

Η ανέγερση του καθολικού προσδιορίζεται με ακρίβεια από λιθανάγλυφη πλάκα που εντοιχίζεται στην εξωτερική πλευρά της κόγχης του Ιερού<sup>952</sup> και αναφέρει ως έτος ανέγερσης το 1598 και ως χορηγό της οικοδόμησης του ναού τον Ιωάννη Σιμωτά, ο οποίος, όπως αποδεικνύεται από την έρευνα ρουμανικών εγγράφων, αποτελεί σημαίνουσα μορφή του εμπορίου της Μπογδανίας και μια από τις πιο δραστήριες προσωπικότητες χορηγών της ορθόδοξης εκκλησίας<sup>953</sup>.

Σε ολόκληρο το καθολικό κυριαρχεί σήμερα η ζωγραφική φάση του 1838 των ζωγράφων Δημητρίου και Χριστοδούλου από τα Δολιανά. Η επιγραφή τους στο υπέρθυρο της εισόδου προς τον κύριο ναό, στον ανατολικό τοίχο του νάρθηκα, είναι ενδιαφέρουσα για την έρευνά μας, καθώς σχετίζεται άμεσα με την προηγούμενη φάση ιστόρησης<sup>954</sup>:

---

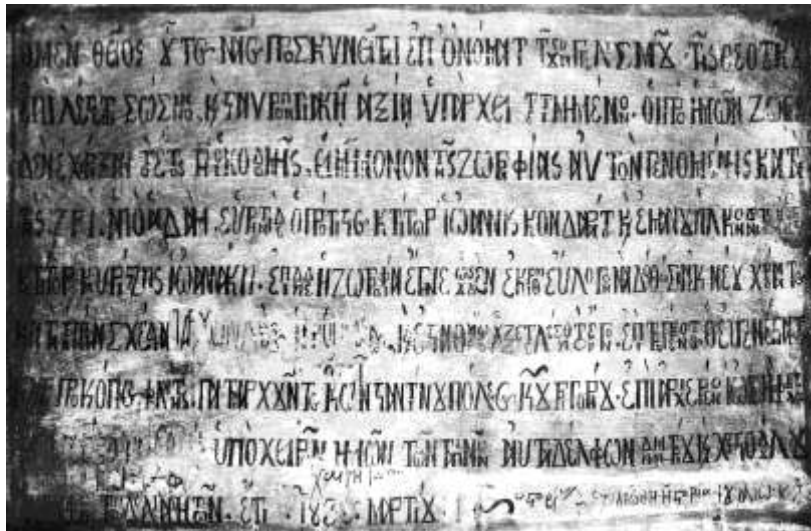
<sup>950</sup> ΒΡΑΝΟΥΣΗΣ 1956, σ. 98 και ΣΤΥΛΙΑΝΟΥ 1982, σ. 77, σημ. 86.

<sup>951</sup> ΣΤΥΛΙΑΝΟΥ 1982, σ. 77 και ΚΑΜΑΡΟΥΛΙΑΣ 1996, τ. Α', σ. 573-576, όπου παρατίθεται και η προγενέστερη βιβλιογραφία για την ιστορία της μονής.

<sup>952</sup> Η επιγραφή δημοσιεύεται από τον Λ. Βρανούση (ΒΡΑΝΟΥΣΗΣ 1956, σ. 78) και αργότερα από τη Ρ. Στυλιανού (ΣΤΥΛΙΑΝΟΥ 1982, 76-77, εικ. 24). Μέρος της επιγραφής φαίνεται να έχει απολαξευτεί εκουσίως, γεγονός που πιθανώς σχετίζεται με το σκάνδαλο που προέκυψε από την κατάχρηση της δωρεάς δύο ακόμα προσώπων, που θέλησαν να εμφανιστούν ως κτήτορες της μονής. Για την καταδίκη του συγκεκριμένου γεγονότος ο οικουμενικός πατριάρχης Ραφαήλ Β' εξέδωσε σχετικό σιγίλιο (βλ. ΒΡΑΝΟΥΣΗΣ 1956, σ. 85, 97, όπου και η προγενέστερη βιβλιογραφία).

<sup>953</sup> Για τον Ιωάννη Σιμωτά βλ. ΒΡΑΝΟΥΣΗΣ 1956, σ. 86-96. Λ. Βρανούσης – Β. Σφυρόερας, "Δημογραφικές εξελίξεις – οι Ηπειρώτες της διασποράς", στο ΗΠΕΙΡΟΣ 1997, σ. 262. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ 1998, σ. 361, σημ. 59. ΓΑΡΙΔΗΣ 2007, σ. 322, 481.

<sup>954</sup> Η επιγραφή δημοσιεύεται στα ΒΡΑΝΟΥΣΗΣ 1956, σ. 80 και ΣΤΥΛΙΑΝΟΥ 1982, σ. 78, εικ. 27 και την ανάγνωση αυτή αναπαράγουν και οι μεταγενέστερες μελέτες. Στη φωτογραφία της Ρ. Στυλιανού η



Ὁ μὲν θεῖος οὗτος ναὸς προσκυνεῖται ἐπ' ὀνόματι τοῦ Ευαγγελισμοῦ τῆς Θεοτόκου/  
ἐπιλέγεται Σώσιννο, κ(αι) σταυροπηγιακῆ ἀξία ὑπάρχει τετιμημένον. Οἱ πρὸ ἡμῶν ζωγράφοι/  
δὲν ἐχάραξαν τὸ ἔτος τῆς οἰκοδομῆς, εἰ μὴ μόνον τῆς ζωγραφίας αὐτὸν γενομένης κατὰ/  
τάς: ζοι'. Ἀπὸ Ἀδάμ. Εὗρηται δὲ ὁ πρότιτος κτίτωρ Ἰωάννης Κονδαράτος κ(αι) Ἐμμανουήλ  
Κονδαράτος κ(αι) ὁ μέγιστος/

5 κτίτωρ Κυρίτζης Ἰωαννάκη. Ἐπιδη δε ἡ ζωγραφία ἔγνηε ὡς ουδὲν ἐκριθη εὐλογον νὰ δόθῶσιν ἐκ νέου  
χρόματος/

κατὰ τὰ πρόην σχέδια [...], κ(αι) ἐσταθη ἕως οὗ ἐξετελέσθη τὸ ἔργον. Ἐπιτροπέβοντος ὁ εὐγενέστατος/  
κὺρ Προκόπ(ι)ος Φιλήτης. Πατριαρχοῦντος Κωνσταντινουπόλεος Κ(υρί)ου Γριγορήου. Ἐπὶ ἀρχιερέων  
Ἰωσήφ Βελάς./

[...] ὑπὸ χειρῶν ημῶν τῶν ταπινῶν ἀνταδέλφων Δημητρίου κ(αι) Χριστοδούλου/

ζωγράφων τῶν Δολιανητῶν. ἔτι : 1838 : Μαρτίου: I ~

Ἀπὸ την παραπάνω επιγραφὴ πληροφοροῦμαστε ὅτι τὸ ἔτος ζοι' (1601/02), δηλαδὴ  
περίπου τρία χρόνια μετὰ την ἀνέγερσὴ του, τὸ καθολικὸ ιστορεῖται με τὴ χορηγία των  
Ἰωάννη και Ἐμμανουήλ Κονδαράτου και του Κυρίτζη Ἰωαννάκη. Στην επιγραφὴ σημειώνεται  
ὅτι ἡ ζωγραφικὴ τῆς ἀρχικῆς φάσης καταστράφηκε σχεδόν πλήρως (“ἔγνηε ὡς ουδὲν”) και ὅτι ἡ  
νέα τοιχογράφηση των ζωγράφων Δημητρίου και Χριστοδούλου ἀπὸ τα Δολιανά,  
ἀκολούθησε τὴν ἀρχικὴ ὀργάνωση των παραστάσεων και περιορίστηκε στην ἀναπαραγωγὴ

---

διάβρωση τῆς επιγραφῆς δὲν ἔχει προχωρήσει στο κάτω δεξιὸ μέρος τῆς επιγραφῆς, ὅπου σήμερα διακρίνεται  
καθαρὰ τὸ κείμενο τῆς ἀρχικῆς επιγραφῆς.

των ίδιων σχεδίων με σκοπό τον επαναχρωματισμό τους (“νά δόθῶσιν ἐκ νέου χρώματος κατὰ τὰ πρόην σχέδια”). Οι Δολιανίτες ζωγράφοι αφήνουν να εννοηθεί, ότι στην προηγούμενη επιγραφή γινόταν λόγος για περισσότερους από έναν ζωγράφους, αφού αναφέρονται σε αυτούς στον πληθυντικό αριθμό (“οἱ πρό ἡμῶν ζωγράφοι”).

Τα τελευταία χρόνια η διάβρωση στον δυτικό τοίχο έχει αποκαλύψει ορισμένα σημεία της επιγραφής της αρχικής φάσης ιστόρησης του 1601/02<sup>955</sup>. Οι λέξεις που διακρίνονται κάτω από την επιγραφή του 1838 είναι α) στον 6<sup>ο</sup> στίχο της μεταγενέστερης επιγραφής:



...[υ]π αρχωνδες ηερομο(ναχοι) εν...

β) ανάμεσα στον 8<sup>ο</sup> και 9<sup>ο</sup> στίχο της μεταγενέστερης επιγραφής:



...χειρ Μηχα[ηλ]...[5-6]... ~-χαιρη Ιωαν[ου]...

και γ) στον 9<sup>ο</sup> στίχο της μεταγενέστερης επιγραφής:



...υστορί(ας) κ(αι) ετελιώθη· ἡστορια· Ιουλλιω· κ̄

Από τα παραπάνω τμήματα της αρχικής επιγραφής μπορούν να εξαχθούν τα ακόλουθα συμπεράσματα: α) η αναγραφή της λέξης *άρχοντες* (*αρχωνδες*) αναφέρεται πιθανότατα στους κτήτορες της ιστόρησης, που αναφέρονται ονομαστικά στην επιγραφή του 1838<sup>956</sup>, β) με

<sup>955</sup> Στη φωτογραφία της Ρ. Στυλιανού (ΣΤΥΛΙΑΝΟΥ 1982, σ. 80, εικ. 27) η διάβρωση της επιγραφής φαίνεται ότι δεν είχε προχωρήσει στο κάτω δεξιό μέρος της επιγραφής, μην επιτρέποντας την ανάγνωση του τελευταίου στίχου της επιγραφής του 1601/02, η οποία δημοσιεύεται εδώ για πρώτη φορά.

<sup>956</sup> Η Ρ. Στυλιανού διαβάζει στο συγκεκριμένο σημείο τη λέξη *Χωνιάδες*, προφανώς επειδή η απολέπιση του σημείου δεν είχε επιτρέψει την αποκάλυψη ολόκληρης της λέξης *αρχωνδες*. Η ύπαρξη της ζωγραφικής φάσης συνεπώς που υποθέτει ότι ζωγραφίστηκε από Χιοναδίτες ζωγράφους και κρύβεται κάτω από το στρώμα του 1838 θα πρέπει να απορριφθεί ως αβάσιμη (ό.π., σ. 79).

δυσκολία διακρίνονται δύο ονόματα (*Μηχα[ηλ]* και *Ιωαν[ου]*), τα οποία, λόγω της θέσης στους τελευταίους στίχους της επιγραφής και λόγω των λέξεων *χειρ* και *χαιρη*, που προηγούνται των ονομάτων, υποθέτουμε ότι αναφέρονται στους ζωγράφους της αρχικής φάσης του ναού, γ) η ιστόρηση του έτους 1601/02 ολοκληρώθηκε στις 27 Ιουλίου, όπως σημειώνεται στον τελευταίο στίχο της επιγραφής.

Ο Μιχαήλ που αναφέρεται στην επιγραφή της αρχικής φάσης ιστόρησης μπορεί να ταυτιστεί με τον Μιχαήλ από το Λινοτόπι, όπως αποδεικνύεται από τα χαρακτηριστικά γράμματα της επιγραφής, ιδίως στη μορφή που έχουν στα πρώιμα έργα του στο ναό της κοίμησης στο Ζερβάτι [αρ. κατ. 5] και στο νάρθηκα του καθολικού της μονής Προφήτη Ηλία στο Γεωργουτσάτι [αρ. κατ. 7], ενώ η ταυτότητα του δεύτερου ζωγράφου με το όνομα Ιωάννης παραμένει προβληματική, καθώς δε μπορεί να συνδεθεί με κανένα ζωγράφο από το Λινοτόπι που εργάζεται αυτή την εποχή, αλλά ούτε και με τους γνωστούς συνεργάτες του Λινοτοπίτη Μιχαήλ.

Τα χαρακτηριστικής μορφής γράμματα του Μιχαήλ από το Λινοτόπι αναγνωρίζουμε και στην παράσταση των κτητόρων του ναού στο βόρειο τοίχο του νάρθηκα, μια παράσταση η οποία δε φαίνεται να είχε καλυφθεί με νεότερη επιζωγράφιση από τους Δολιανίτες καλλιτέχνες, πιθανώς λόγω σεβασμού προς τους αρχικούς κτήτορες του ναού και λόγω της αδυναμίας να επαναλάβουν την απόδοση των προσωπογραφικών χαρακτηριστικών τους<sup>957</sup>. Οι επιγραφές πάνω από τις μορφές των κτητόρων επαληθεύουν την επιγραφή του 1838, καθώς αναγράφουν τα ονόματα των Ιωάννη Κονδαράτου, Εμμανουήλ Κονδαράτου και Κυρίτζη Ιωαννάκη:



*Ιωάννης Κονδαράτος · κ(αι) επίτροπος όπου έθήμε/*

*λήοσεν τήν εκκλησίαν κ(αι) το μοναστή[ρι]ον*

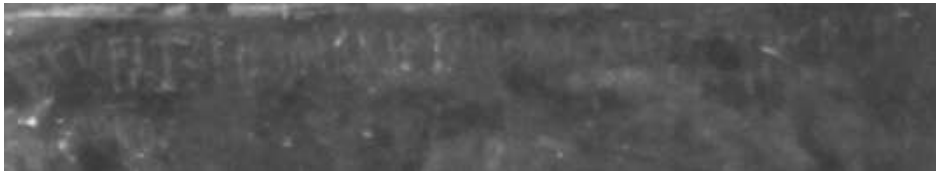
---

<sup>957</sup> Οι ζωγράφοι Δημήτριος και Χριστόδουλος από τα Δολιανά δίνουν τη δική τους απόδοση των τριών κτητόρων της ιστόρησης του ναού στην κόγχη της πρόθεσης βλ. ΣΤΥΛΙΑΝΟΥ 1982, σ. 81, εικ. 28.



*Κυρ Μαν[ουηλ Κον[δαράτ]ος κ(αι) νέος κτήτωρ*

*της Παναγνου Θ(εοτό)κου*



*Κυρίτζις Ιωάννακης κ(αι) [με]γας κτήτωρ [...]*

*Θ(εοτό)κου*

Στην πρώτη από τις επιγραφές αναφέρεται ως επίτροπος ο Ιωάννης Κονδαράτος, που θεμελίωσε το μοναστηριακό συγκρότημα και το καθολικό, κάτι που έρχεται σε αντίθεση με την εντοιχισμένη επιγραφή στον εξωτερικό τοίχο του Ιερού, που αναφέρει ότι ο ναός αποτέλεσε δωρεά του Ιωάννη Σιμωτά<sup>958</sup>. Το πιθανότερο είναι όμως ότι πρόκειται για το ίδιο πρόσωπο, καθώς και ο Εμμανουήλ Κονδαράτος αναφέρεται από τον Ι. Λαμπρίδη ως Εμμανουήλ Σιμωτάς<sup>959</sup>. Οι τρεις κήτορες παριστάνονται στο βόρειο τοίχο νάρθηκα που σημαίνει ότι ο χώρος του νάρθηκα τοιχογραφήθηκε συγχρόνως με τον κυρίως ναό<sup>960</sup>.

Η επαναδιακόσμηση των Δολιανητών αδερφών κάλυψε όλες τις επιφάνειες του λινοτοπίτικου εργαστηρίου. Πράγματι όμως, όπως δηλώνεται στην κτητορική επιγραφή του 1838 η επιζωγράφιση έχει βασιστεί πάνω στα σχέδια της παλαιότερης ιστορήσης. Έτσι μπορούμε να αναγνωρίσουμε εύκολα τον τρόπο που διαχειρίζεται τις επιφάνειες ο ζωγράφος

---

<sup>958</sup> Ο Λ. Βρανούσης και η Ρ. Στυλιανού υποθέτουν ότι πρόκειται για χωριανούς της Ποδγόριανης που απαίτησαν να τοιχογραφηθούν ως κήτορες και υπέπεσαν έτσι στο παράπτωμα της κατάχρησης, κάτι που απαίτησε την παρέμβαση του οικουμενικού πατριάρχη Ραφαήλ (βλ. ΒΡΑΝΟΥΣΗΣ 1956, σ. 84-86, 114, 125 και ΣΤΥΛΙΑΝΟΥ 1982, σ. 79). Με την έκδοση του πατριαρχικού σιγιλίου φαίνεται ότι απολαξέυτηκαν τα ονόματα των άλλων δύο κτητόρων από την λιθανάγλυφη πλάκα στο εξωτερικό του, παραδόξως όμως οι τοιχογραφίες των καταχραστών κτητόρων παρέμειναν στη αρχική τους θέση, χωρίς μάλιστα να επιζωγραφιστούν από τους Δολιανίτες καλλιτέχνες, οι οποίοι σπεύδουν να αναπαραγάγουν την παρούσα απεικόνιση στο χώρο του Ιερού.

<sup>959</sup> ΛΑΜΠΡΙΔΗΣ 1971α, τ. Α', σ. 72.

<sup>960</sup> Η Ρ. Στυλιανού θεωρεί ότι η εκκλησία που κρατούν οι δύο κήτορες θυμίζει παλαιότερο βυζαντινό ναό και όχι το υφιστάμενο καθολικό της μονής (ΣΤΥΛΙΑΝΟΥ 1982, σ. 79). Είναι φανερό ωστόσο, ότι οι δωρητές κρατούν το πρόσφατα θεμελιωμένο καθολικό καθώς αναγνωρίζουμε στο πρόπλασμα που κρατούν το ραδινό τρούλο, την αμφικλινή στέγαση των πλαγίων κεραιών του κεντρικού σταυρού, τους πλάγιους χορούς και το παράθυρο στο κέντρο του χορού.

Μιχαήλ. Το πρόγραμμα της δυτικής καμάρας και του δυτικού τοίχου, όπου αναπτύσσεται η παράσταση των Αίνων, φανερώνει ότι η οργάνωση έχει γίνει από το Μιχαήλ [εικ. 324]. Ο ζωγράφος εκμεταλλεύεται με τον ίδιο τρόπο το συγκεκριμένο χώρο σχεδόν σε όλα τα μνημεία του, δημιουργώντας ένα πεταλόσχημο διάχωρο στο δυτικό τοίχο ως μέρος της παράστασης των Αίνων και τοποθετώντας χαμηλότερα, στο ημικυκλικό διάχωρο που σχηματίζεται, τη Σταύρωση.

Για το ύφος των παραστάσεων όμως του Μιχαήλ δεν χρειάζεται να αρκεστούμε μόνο σε υποθέσεις και προβολές μέσω της μεταγενέστερης επιζωγράφισης. Η διάβρωση των επιφανειών από την υγρασία έχει αποκαλύψει σε ορισμένα σημεία του ναού τις τοιχογραφίες της αρχικής φάσης κυρίως στο βόρειο τοίχο του κυρίως ναού και του νάρθηκα. Διακρίνονται οι ολόσωμες μορφές των αγίων Παντελεήμονα, Μαρτυρίου, Ευδόκιμου, Αγαθονίκου, Μερκουρίου [εικ. 327-329], καθώς και πολλές μορφές μαρτύρων και γυναικών αγίων σε μετάλλια στο βόρειο τοίχο του κυρίως ναού, η μεγάλη παράσταση της Κοίμησης του οσίου Εφραίμ του Σύρου στο βόρειο τοίχο του νάρθηκα [εικ. 325α] και ορισμένες παραστάσεις πιθανότατα από τον κύκλο του Ακαθίστου στον ανατολικό τοίχο του νάρθηκα. Είναι φανερό από τις αποκαλυφθείσες παραστάσεις, ότι οι τεχνίτες της επιζωγράφισης δε σεβάστηκαν σε όλες τις περιπτώσεις τα προϋπάρχοντα θέματα. Πάνω από την Κοίμηση του Οσίου Εφραίμ ζωγράρισαν σκηνές με τους πρωτόπλαστους [εικ. 325α], ενώ στον κυρίως ναό εξαφάνισαν πλήρως τη ζώνη με τα μετάλλια μεγαλώνοντας παράλληλα το ύψος των ολόσωμων μορφών των αγίων [εικ. 327].

Από τα ελάχιστα δείγματα της ζωγραφικής, που διακρίνονται κάτω από το στρώμα του 1838, είναι φανερό ότι έχουμε να κάνουμε με ένα έργο του Μιχαήλ από το Λινοτόπι και μάλιστα με ένα από τα ελάχιστα πρώιμα δείγματα της τέχνης του. Η ζωγραφική της μονής Σωσίνου φέρει περισσότερες τεχνοτροπικές ομοιότητες με το έργο του Μιχαήλ στο καθολικό της Μονής Μακρυαλέξη, όπου συνεργάζεται με το ζωγράφο Νικόλαο [αρ. κατ. 3], παρά με τα έργα του της δεύτερης δεκαετίας του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Σε σχέση με τα μεταγενέστερα τοιχογραφικά σύνολα του Μιχαήλ τα ενδύματα των απεικονιζόμενων μορφών φέρουν περισσότερο στολισμό, οι πινελιές του είναι μικρότερες, η χρωματικές διαβαθμίσεις πιο ομαλές και η ζωγραφική του είναι γενικότερα περισσότερο επιμελημένη. Είναι επίσης η μοναδική φορά που ο Μιχαήλ ζωγραφίζει τους κτήτορες ενός ναού, αποδεικνύοντας έτσι ότι διαθέτει και τη επιδεξιότητα ενός αξιόλογου προσωπογράφου. Η ποιότητα της ζωγραφικής στη μονή Σωσίνου είναι ανάλογη με την οικονομική ευρωστία των παραγγελιοδοτών της αλλά και απόρροια της πρόσφατης χειραφέτησης του Μιχαήλ από το εργαστήριο του

Νικολάου (II). Η μονή Σωσίνου είναι το πρώτο έργο, όπου εμφανίζεται ο Μιχαήλ ως επικεφαλής του εργαστηρίου του, είναι συνεπώς λογικό να θέλει να αποδείξει την καλλιτεχνική του δεξιοτεχνία, ώστε να εδραιωθεί στην τοπική κοινωνία ως ικανός ζωγράφος.

**Βιβλιογραφία:** ΒΡΑΝΟΥΣΗΣ 1956, σ. 72-129, πίν. 6-10. ΣΤΥΛΙΑΝΟΥ 1982, σ. 67-86. ΚΑΜΑΡΟΥΛΙΑΣ 1996, τ. Α', σ. 573-580. Β. Β. Αναστασίου, *Ιερά Μονή Ευαγγελισμού της Θεοτόκου-Σωσίνου*, Ιωάννινα 1998. Δ. Δ. Τάτσης, *Η Ιερά Μονή Σωσίνου Παρακαλάμου*, Ιωάννινα 2009.

**Εικόνες:** 324α, 325α, 326-328α, 329.

## 44) Καθολικό μονής Εισοδίων της Θεοτόκου, Περιστερί Πωγωνίου (1603)

---

Η μονή των Εισοδίων της Θεοτόκου, γνωστή και ως μονή Μέγγουλης, βρίσκεται στο νότιο τμήμα του οικισμού του Περιστερίου (πρώην Μέγγουλη) στο Πωγώνι Ιωαννίνων. Το χωριό φαίνεται να αναπτύχθηκε σε εξάρτηση από τη μονή, η οποία πιθανότατα ιδρύθηκε στα τέλη του 16<sup>ου</sup> αιώνα<sup>961</sup>.

Από το μοναστηριακό συγκρότημα διατηρείται σήμερα μόνο το καθολικό<sup>962</sup>, η ανέγερση του οποίου προσδιορίζεται με ακρίβεια από ενεπίγραφη πλάκα που εντοιχίζεται στο βόρειο εξωτερικό τοίχο του ναού και αναφέρει την χρονολογία „ζζς (=1587/88)<sup>963</sup>. Πρόκειται για έναν τετρακίονιο σταυροειδή εγγεγραμμένο ναό με τρούλο και επεκτεταμένο το δυτικό μέρος, όπου προστίθεται μεταγενέστερος νάρθηκας και εξωνάρθηκας.

Η ζωγραφική του ναού σώζεται σε εξαιρετικά άσχημη κατάσταση δυσχεραίνοντας τον διαχωρισμό των διαφορετικών ζωγραφικών φάσεων και τη σωστή ανασύνθεση του εικονογραφικού προγράμματος. Η μεταγενέστερη επιζωγράφιση, που κάλυψε τις περισσότερες παραστάσεις του ναού, περιπλέκει ακόμα περισσότερο το διαχωρισμό των διάφορων

---

<sup>961</sup> ΜΗΛΙΩΝΗΣ 1984, σ. 28-32, 67-73 και ΚΑΜΑΡΟΥΛΙΑΣ 1996, τ. Α', σ. 238.

<sup>962</sup> Ο Α. Μηλιώνης προσπαθεί να ανασυστήσει το σχέδιο του μοναστηριακού συγκροτήματος βασιζόμενος σε περιγραφές κατοίκων (ΜΗΛΙΩΝΗΣ 1984, σ. 57-66).

<sup>963</sup> Η επιγραφή έχει δημοσιευθεί στο παρελθόν Δ. Κωνσταντίου, "Περιοδείες - επισημάνσεις μνημείων, Νομός Ιωαννίνων", *ΑΔ* 36 (1981), Β' 2, Χρονικά, σ. 288. ΜΗΛΙΩΝΗΣ 1984, σ. 34-35. ΚΑΜΑΡΟΥΛΙΑΣ 1996, τ. Α', σ. 237. Στην επιγραφή διαβάζουμε: *μοναχος έτους ζζς*, το οποίο σημαίνει ότι η χορηγία της οικοδόμησης του καθολικού οφείλεται σε κάποιο πρόσωπο με τη ιδιότητα μοναχού.



ζωγράφων που φαίνεται να εργάστηκαν στο ναό. Η κτητορική επιγραφή του ναού καταστράφηκε το 1933 κατά τη διάρκεια εργασιών ανακαίνισης, ο Α. Μηλιώνης όμως παραθέτει το απόγραφό της<sup>964</sup>, στο οποίο βασίστηκε η παρούσα μεταγραφή:

- Ανηγερθη εκ βαθρον εκαλιεργηθη/  
κ(αι) ανιστωρηθει ο θεϊος οὔτος κ(αι) πᾶν/  
σεπτος ναός τη(ς) υπερευλογημένης/  
Δέσπινης ἡμῶν Θε(εστό)κοῦ κ(αι) ἀείπαρθέ/  
5 νου Μαρίας τη καλουμενη εισοδηον/  
δια σηνδρομῆς δαπανη κοπου ται κ(αι) ἐ/  
ξόδου Ζωσιμα κ(αι) Καλληστου κ(αι) Γαβρι/  
ηλ τον ιερομοναχ[ον] αρχιερατευοντ/  
ος δε του θεοφιλλεστατου επησκο/  
10 που κυρ Νεοφυτου ἐτελιώθη ηστορ/  
ρια Σεπτεβριου επη ἔτους ,ζ·ρ·ι·β·'*

Στην επιγραφή δεν αναφέρονται τα ονόματα των ζωγράφων, πληροφορούμαστε όμως ότι οι εργασίες ιστόρησης ολοκληρώθηκαν το Σεπτέμβριο του έτους 1603, επί αρχιερατείας του επισκόπου Δρυϊνουπόλεως Νεοφύτου (1595-1610)<sup>965</sup> και χρηματοδοτήθηκαν από τους ιερομονάχου Ζωσιμά, Καλλίστου και Γαβριήλ.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού δε φαίνεται να παρουσιάζει ιδιορρυθμίες. Διαμορφώνεται με τις τυπικές παραστάσεις στο Ιερό και τον τρούλο [εικ. 331], τον κύκλο του Δωδεκαόρτου, του βίου και των Παθών στον κυρίως ναό [εικ. 330, 460,459], της παράστασης του «ἄνωθεν οἱ προφηται» στο χαμηλό φουρνικό του νάρθηκα, το πρόγραμμα του οποίου συμπληρώνεται με παραστάσεις από τον κύκλο του Ακαθίστου [εικ. 332-333]. Τα διάχωρα των παραστάσεων είναι μεγάλων διαστάσεων και η απόδοση των σκηνών δείχνει μια σχετική προχειρότητα στην εκτέλεση.

---

<sup>964</sup> ΜΗΛΙΩΝΗΣ 1984, σ. 41-42.

<sup>965</sup> Τ. Γριτσόπουλος, "Ο Δρυϊνουπόλεως Νεόφυτος", *HE* 2 (1953), σ. 462. και ΜΠΑΡΑΣ 1966, σ. 129-130.

Παρά τη μεγάλη καταστροφή των παραστάσεων και τις μεταγενέστερες επιζωγραφίσεις είναι δυνατό να αναγνωρίσουμε τουλάχιστον δύο χέρια ζωγράφων στις τοιχογραφίες της αρχικής φάσης. Ο πρώτος αναλαμβάνει την ιστορία των υψηλότερων ζωνών του ναού και τις παραστάσεις του νάρθηκα, ενώ ο δεύτερος περιορίζεται στις κατώτερες ζώνες στον κυρίως ναό, και βοηθάει στις παραστάσεις του Ιερού Βήματος και του νάρθηκα.

Με μεγάλη επιφύλαξη, λόγω της άσχημης κατάστασης διατήρησης πρέπει να ταυτίσουμε τον πρώτο ζωγράφο με το Μιχαήλ από το Λινοτόπι, ο οποίος φαίνεται να εργάζεται δίχως διακοπή στην περιοχή του Πωγωνίου από το 1599 έως και το 1604. Οι παραστάσεις του είναι ασυνήθιστα μεγάλες, ενδεικτικό ίσως της ταχύτητας της εκτέλεσης, οι επιλογές των παραστάσεων τυπικές και η απόδοση των λεπτομερειών άκρως περιορισμένη.

Ο Μιχαήλ συνεργάζεται για πρώτη φορά στη μονή Μέγγουλης με το ζωγράφο Θεολόγη, ο οποίος θα γίνει σταθερό μέλος του εργαστηρίου του από την δεύτερη έως και την τρίτη δεκαετία του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Η ζωγραφική του Θεολόγη είναι εύκολα αναγνωρίσιμη από την ιδιαίτερη διαχείριση του χρώματος με τις πινελιές σε *impasto* και τα χαρακτηριστικά του γράμματα [εικ. 466, 467], η μορφή των οποίων παραμένει αναλλοίωτη έως το τέλος της καριέρας του. Ο δεύτερος αυτός ζωγράφος αποδίδει τις μορφές με τρόπο απλοϊκό, ενδεικτικό των περιορισμένων καλλιτεχνικών δυνατοτήτων του, επαρκή ωστόσο για τα δεδομένα της εποχής μιας συγκεκριμένης πελατείας χωρίς ιδιαίτερες απαιτήσεις. Πρόκειται για το πρώτο μνημείο, όπου εμφανίζεται ο ζωγράφος Θεολόγη, ο οποίος θα διατηρήσει αναλλοίωτο το απλοϊκό του καλλιτεχνικό ύφος έως τα μέσα της δεύτερης δεκαετίας του 17<sup>ου</sup> αιώνα, οπότε θα παγιώσει τη συνεργασία του με το ζωγράφο Μιχαήλ, εντασσόμενος στο εργαστήριό του και υπακούοντας στις υποδείξεις του.

**Βιβλιογραφία:** Δ. Κωνστάντιος, “Περιοδείες επισημάνσεις μνημείων: Νομός Ιωαννίνων”, *ΑΔ* 36 (1981), Β΄ 2 Χρονικά, σ. 288-289. ΜΗΛΙΩΝΗΣ 1984. ΚΑΜΑΡΟΥΛΙΑΣ 1996, τ. Α΄, σ. 237-240.

**Εικόνες:** 330-334α, 458-465α, 466α, 468α.

## 45) Ναός Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου, Πολύλοφος (μετά το 1603/4)

---

Ο ναός του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στον Πολύλοφο Γραμμενοχωρίων επαναδιακοσμήθηκε το 1672 από τους Γραμμοστινούς ζωγράφους Δημήτριο (II) και Γεώργιο [αρ. κατ. 34], οι οποίοι σημειώνουν στην κτητορική επιγραφή του δυτικού τοίχου ότι ο ναός χτίστηκε το έτος *ζϋιβ* με τη χορηγία των Ιωάννη και Αυγέρως Τζούραγλη. Δεν αναφέρεται στην επιγραφή ότι ο ναός ήταν ήδη διακοσμημένος, όταν τον ανέλαβαν οι Γραμμοστινοί ζωγράφοι ή ότι οι δωρητές της ανέγερσης συνέβαλαν και στην ιστόρησή του, αφήνεται όμως να εννοηθεί ότι εργασίες του 1672 αποτέλεσαν συμπλήρωση ή διόρθωση κάποιας προηγούμενης, αφού ο κτήτορας της ζωγραφικής του 1672 αναφέρεται ότι ιστόρησε το ναό *“καθώς ὁράται τὴν σήμερον”*.

Από την παρατήρηση των τοιχογραφιών του ναού διαπιστώνεται πράγματι η ύπαρξη παλαιότερου στρώματος ζωγραφικής, το οποίο σε ορισμένα σημεία έχει διατηρηθεί ανέπαφο, χωρίς την επέμβαση του εργαστηρίου από τη Γράμμοστα. Πρόκειται για τις περισσότερες παραστάσεις στο χώρο του Ιερού Βήματος, τη διακόσμηση του τρούλου και των κεντρικών κεραιών του σταυρού. Η ζωγραφική στα σημεία αυτά φέρει τα χαρακτηριστικά της τέχνης του Μιχαήλ από το Λινοτόπι. Η οργάνωση των παραστάσεων, το περιορισμένο εικονογραφικό ρεπερτόριο, το οποίο δεν παρουσιάζει αποκλίσεις έως το τέλος της καριέρας του, τα έντονα αντιθετικά χρώματα και η μορφή των γραμμάτων στις επιγραφές των παραστάσεων [εικ. 339] είναι στοιχεία που συνηγορούν στην απόδοση της ζωγραφικής στο ζωγράφο Μιχαήλ.

Το πρόγραμμα που εφαρμόζει ο Μιχαήλ στο Ιερό και τον τρούλο δε διαφέρει από τα μεταγενέστερα έργα του στα βασικά του σημεία. Ενδιαφέρον όμως παρουσιάζει η τοποθέτηση ολόσωμων μορφών των αποστόλων στα εσωράχια των στενών τόξων κάτω από τον τρούλο, ένα θέμα που δε θα ξαναχρησιμοποιήσει στο μέλλον ο Μιχαήλ και μάλλον υπαγορεύεται από την ιδιαίτερη αρχιτεκτονική του ναού με τις επάλληλες στενές καμάρες. Ο λινοτοπίτης ζωγράφος αποδεικνύεται εξίσου ευρηματικός και στη διαχείριση του χώρου πάνω από την ασίδα του Ιερού, όπου επίσης σχηματίζονται επάλληλες στενόμακρες καμάρες. Στην πλατύτερη από αυτές τοποθετεί την παράσταση της Ανάληψης [εικ. 338] και στις στενότερες παραστάσεις ολόσωμων προφητών και δικαίων [εικ. 340]. Η ποιότητα της ζωγραφικής και η ευελιξία του Μιχαήλ υπαγορεύουν μια πρόιμη χρονολόγηση του έργου

εντός της πρώτης δεκαετίας του 17<sup>ου</sup> αιώνα, πριν δηλαδή ο Μιχαήλ παγιώσει τον τρόπο οργάνωσης των εικονογραφικών θεμάτων του, τυποποιώντας τις παραστάσεις του σε απλές αναπαραγωγές ενός συγκεκριμένου εικονογραφικού ρεπερτορίου.

**Βιβλιογραφία:** Η ζωγραφική φάση του 1603/04 είναι αδημοσίευτη. Για τη γενική βιβλιογραφία σχετικά με το ναό και τη ζωγραφική φάση του 1672 βλ. αρ. κατ. 34.

**Εικόνες:** 335α, 336, 337α, 338-340.

## 46) Παναγία του άρχοντα Αποστολάκη, Καστοριά (1605/6)

---

Ο μικρός ξυλόστεγος ναός της Παναγίας βρίσκεται στο νοτιοανατολικό τμήμα της τειχισμένης πόλης<sup>966</sup>. Ο ναός διατηρεί ακέραια την ζωγραφική του διακόσμηση εκτός από το χώρο του Ιερού που φέρει εκτεταμένες καταστροφές και το δυτικό εξωτερικό τοίχο που παρουσιάζει μεγάλες φθορές.

Η κτητορική επιγραφή του μνημείου βρίσκεται στην εσωτερική παρειά του δυτικού τοίχου, πάνω από την είσοδο του ναού και έχει ως ακολούθως<sup>967</sup>:



+ *Ανεγέρθη· καὶ ἀνέστορήθη· ο θῆος κ(αὶ) πάνσεπτος·/*

*·ναόν σου· της πέραγῆας· Δεσπίνης μὴν· Θεοτόκου· κ(αὶ) ἀνπαρθενου·/*

*Μαρίας· δία σηνδρόμης· κόπου τέ· κ(αὶ) μόχου· κ(αὶ) ἐξό·/*

*δου· ἀρχ(όντ)ων· κίρ Αποστόλη· του Δημητρίου·~·/*

---

<sup>966</sup> Για την αρχιτεκτονική του ναού βλ. ΠΑΪΣΙΔΟΥ 2002α, σ. 32 και σχ.1α.

<sup>967</sup> Η επιγραφή έχει δημοσιευθεί στο παρελθόν στα: ΟΡΛΑΝΔΟΣ 1938, σ. 172-173, ΤΣΑΜΙΣΗΣ 1949, σ. 130 και ορθότερα στα: ΠΑΪΣΙΔΟΥ 2002α, σ. 40-41 και ΒΕΛΕΝΗΣ 2007, σ. 104.

5     *κιρι Ραλη· ιος του· αυ(του)·/*  
*ἀρχιερατέβοντος· Κάστορίας· κ(αι) προτόθρονός·/*  
*κίρ Μητροφάνου·         επη ετους· +/*  
*ζοιδ' ·~*

Από την επιγραφή πληροφορούμαστε ότι ο ναός ήταν αφιερωμένος στη Θεοτόκο και ότι χτίστηκε και ιστορήθηκε το έτος 1605/6, επί αρχιερατείας του μητροπολίτη Καστορίας Μητροφάνη<sup>968</sup>. Τα έξοδα της ανέγερσης και της ιστόρησης ανέλαβαν οι άρχοντες κυρ Αποστόλης και ο κυρ Ράλης, γιοι του Δημητρίου<sup>969</sup>.

Πρόκειται για ένα ναό με απλή ζωγραφική ενός φιλόδοξου τεχνίτη με περιορισμένες μάλλον καλλιτεχνικές ικανότητες. Οι παραστάσεις προσαρμόζονται σε μεγάλα διάχωρα, που χωρίζονται μεταξύ τους από ερυθρή ταινία. Στο Ιερό οι μόνες παραστάσεις που διακρίνονται είναι μέρος από το Όραμα του Πέτρου Αλεξανδρείας [εικ. 469] και σε άσχημη κατάσταση το Δείπνο στους Εμμαούς, η Γέννηση του Χριστού και χαμηλότερα ολόσωμες μορφές ιεραρχών. Το πρόγραμμα του κυρίως ναού διαμορφώνεται σε τρεις επάλληλες ζώνες. Στην ανώτερη τοποθετούνται παραστάσεις Δωδεκαόρτου και σκηνές από τον κύκλο των Παθών, στη μεσαία εικονίζονται δεκαέξι στροφές από τον κύκλο του Ακαθίστου [εικ. 470-473] και στη χαμηλότερη ζώνη παριστάνονται ολόσωμοι άγιοι [εικ. 468β, 524α]. Στο χώρο δεσπόζουν οι εμβόλιμες μεγάλου μεγέθους παραστάσεις της Παναγίας Γλυκοφιλούσας και του αγίου Νικολάου, που τοποθετούνται σε αμψιδώματα στο νότιο και το βόρειο τοίχο αντίστοιχα.

Το απλό πρόγραμμα του ναού εναρμονίζεται απόλυτα με το απλοϊκό τεχνοτροπικό ύφος του ζωγράφου. Η εικονογραφία των παραστάσεων δείχνει ότι ο ζωγράφος έχει πρόσβαση σε ένα ευρύ εικονογραφικό ρεπερτόριο, δε διαθέτει όμως την ανάλογη δεξιοτεχνία για να αναδείξει τα απεικονιζόμενα θέματα σε κάτι περισσότερο από δισδιάστατες αποτυπώσεις τους. Οι διακοσμητικές λεπτομέρειες είναι πολύ περιορισμένες με απλά στικτά

<sup>968</sup> Για το μητροπολίτη Καστορίας Μητροφάνη βλ. ΠΑΪΣΙΔΟΥ 2002α, σ. 40-41 και σημ. 101 και ΚΑΡΥΔΗΣ 2006, σ. 111.

<sup>969</sup> Η Μ. Παϊσίδου υποστηρίζει ότι ο ναός έχει μόνο έναν κτήτορα τον κυρ Αποστόλη του Δημητρίου Ράλη (ΠΑΪΣΙΔΟΥ 2002α, σ. 40), παρόλο που έτσι δεν εξηγείται ο φραστικός πλεονασμός *ιος του· αυ(του)*. Τον ίδιο συλλογισμό δέχεται και ο Γ. Βελήνης (ΒΕΛΗΝΗΣ 2007, σ. 104) χωρίς να εξηγεί περισσότερο τις σχέσεις μεταξύ των ονομάτων. Θεωρούμε ότι είναι πιθανότερο τα ονόματα Αποστόλης και Ράλης να βρίσκονται στη γενική πτώση συνοδεύοντας τη γενική της λέξης αρχόντων και η φράση *ιος του· αυ(του)* να χρησιμοποιήθηκε για να μην επαναληφθεί ο προσδιορισμός του Δημητρίου. Άλλωστε τα σημεία στίξης και η αλλαγή σειράς στο τέλος του τέταρτου στίχου υποδηλώνουν την πρόθεση του γραφέα να διαχωρίσει τα δύο ονόματα όνομα Δημητρίου και Ράλη.

μοτίβα στα ενδύματα [εικ. 468β] και ανάγλυφους φωτοστεφάνους μόνο στις παραστάσεις της Παναγίας και του αγίου Νικολάου στα αψιδώματα των πλάγιων τοίχων. Τα πρόσωπα είναι σχηματοποιημένα, στερημένα σχεδόν από προσωπογραφικά χαρακτηριστικά.

Βασιζόμενοι στον τρόπο απόδοσης των μορφών, στον άκομπο χειρισμό του χρώματος στη ζωγραφική επιφάνεια, που αποκτά τελικά την ανάγλυφη υφή του *impasto* [εικ. 472], αλλά και στη χαρακτηριστική γραμματοσειρά του ζωγράφου στην κτητορική επιγραφή και τις επιγραφές των παραστάσεων [εικ. 467-468] πρέπει να ταυτίσουμε τον ζωγράφο της Παναγίας του άρχοντα Αποστολάκη με το ζωγράφο Θεολόγη από το Λινοτόπι<sup>970</sup>. Ο συγκεκριμένος ναός αποτελεί ένα από τα πρώιμα έργα του ζωγράφου και ένα από τα ελάχιστα, στα οποία φαίνεται να εργάζεται μόνος του.

Η ζωγραφική του Θεολόγη στο καστοριανό αυτό μνημείο έγινε ελάχιστα χρόνια μετά το έργο του Θεολόγη στη μονή της Μέγγουλης [αρ. κατ. 44], όπου συνεργάστηκε για πρώτη φορά με το ζωγράφο Μιχαήλ από το Λινοτόπι. Τα δύο αυτά μνημεία φέρουν μεγάλες τεχνοτροπικές και εικονογραφικές ομοιότητες, παρόλο που απευθύνονται σε διαφορετική πελατεία, ιερομονάχους δηλαδή στην μονή της Μέγγουλης και αστικούς άρχοντες στην Παναγία του Αποστολάκη. Εντύπωση προκαλεί ότι ένας παραγγελιοδότης από την τοπική αριστοκρατία της Καστοριάς επιλέγει το Θεολόγη από το Λινοτόπι για να εκτελέσει το προσωπικό αυτό έργο και όχι κάποιο ζωγράφο υψηλότερης ποιότητας. Ωστόσο, ο Θεολόγης θα εργαστεί την ίδια δεκαετία τουλάχιστον ακόμη μία φορά στην πόλη της Καστοριάς [αρ. κατ. 47] δίνοντας έργα μέτριας ποιότητας. Είναι συνεπώς φανερό ότι στην πόλη της Καστοριάς υπήρχε αφενός έλλειψη από ικανούς ντόπιους ζωγράφους στις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα και ότι η τοπική αριστοκρατία αντιμετώπιζε προβλήματα οικονομικής φύσης, καθώς αναγκάζεται να συμβιβαστεί με την παρεχόμενη χαμηλή ποιότητα των πρωτόπειρων ζωγράφων από το γειτονικό Λινοτόπι.

**Βιβλιογραφία:** ΠΑΪΣΙΔΟΥ 2002α, σ. 32, 40-41, 275-276. ΒΕΛΕΝΗΣ 2007, σ. 103-106.

**Εικόνες:** 465β, 466β, 467α, 468β-473, 477α, 524α, 535α.

---

<sup>970</sup> Ο Ι. Χουλιάρης πιστεύει ότι η ζωγραφική της Παναγίας του άρχοντα Αποστολάκη συνδέεται εσωτερικά με τη ζωγραφική του Θεολόγη από το Λινοτόπι, αλλά αποδίδει τη ζωγραφική σε ανώνυμο ζωγράφο που θεωρεί δάσκαλο του Θεολόγη (ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2011, σ. 373). Στο ίδιο κλίμα θεωρεί ότι κινείται και η διακόσμηση της μονής Προδρόμου στην Κάτω Μερόπη Πωγωνίου (βλ. ΚΩΣΤΗ 2003, σ. 183-233. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2008β, σ. 21-30. ΒΕΛΕΝΗΣ 2007, σ. 103-106).

## 47) Ναός Εισοδίων Θεοτόκου Τσιατσαπά (α΄ δεκαετία 17<sup>ου</sup> αιώνα)

---

Ο ναός των Εισοδίων βρίσκεται στο βορειοδυτικό τμήμα της πόλης της Καστοριάς, πολύ κοντά στο Αρχοντικό του Τσιατσαπά, απ' όπου έλαβε το προσωνύμιό του. Παρά την ονομασία του όμως δε φαίνεται να προορίζεται για ιδιωτική χρήση από κάποιο κοσμικό άρχοντα της πόλης, αλλά κατά πάσα πιθανότητα αποτελούσε καθολικό μονής<sup>971</sup>.

Πρόκειται για έναν ξυλόστεγο μονόχωρο ναό μετρίων διαστάσεων με νάρθηκα στη δυτική του πλευρά<sup>972</sup>. Ο νάρθηκας φέρει επιγραφή που προσδιορίζει την τοιχογράφηση του ανατολικού τοίχου του νάρθηκα στο έτος 1613/4<sup>973</sup> και αποτελεί *terminus ante quem* για την ανέγερση του κτίσματος και την τοιχογράφηση του κυρίως ναού.

Από τη διακόσμηση του κυρίως ναού σώζονται ελάχιστα μόνο λείψανα των τοιχογραφιών στο χώρο του Ιερού και το κατώτερο τμήμα των παραστάσεων των ολόσωμων αγίων και της διακοσμητικής ποδέας. Στην κόγχη του Ιερού διακρίνεται η Παναγία Βλαχερνίτισσα με τους σεβίζοντες αρχαγγέλους [εικ. 474-475] και οι συλλειτουργούντες ιεράρχες [εικ. 476]. Τα ελάχιστα αυτά δείγματα της ζωγραφικής είναι αρκετά για να αναγνωρίσουμε το χαρακτηριστικό καλλιτεχνικό ύφος του ζωγράφου του ναού της Παναγίας του άρχοντα Αποστολάκη, το οποίο αποδώσαμε ήδη στο ζωγράφο Θεολόγη από το Λινοτόπι [αρ. κατ. 46]. Πανομοιότυπος με τα προγενέστερα έργα του είναι ο τρόπος σχεδιασμού των μορφών και η διακόσμηση των ενδυμάτων με πολύχρωμα γεωμετρικά σχέδια που απομιμούνται πολύτιμους λίθους [εικ. 477], ενώ τα διακοσμητικά σχέδια της ποδέας επαναλαμβάνονται στα περισσότερα έργα του Θεολόγη έως τα μέσα του αιώνα. Ο χαρακτηριστικός τρόπος γραφής του λινοτοπίτη ζωγράφου, που δεν υφίσταται αλλαγές έως το τέλος της καριέρας του, επιβεβαιώνει την απόδοση το συγκεκριμένο λινοτοπίτη ζωγράφο.

Η ζωγραφική του μνημείου δεν παρουσιάζει σημαντική υφολογική εξέλιξη από τα έργα του Θεολόγη στο καθολικό της μονής Μέγγουλης [αρ. κατ. 44] και την Παναγία του άρχοντα Αποστολάκη [αρ. λατ. 46], ενώ διατηρεί ακόμα τον απλοϊκό χαρακτήρα της ζωγραφικής του, που δεν εμφανίζεται μετά την πλήρη ένταξή του στο εργαστήριο του ζωγράφου Μιχαήλ από

---

<sup>971</sup> ΠΑΪΣΙΔΟΥ 2002α, σ. 42-43.

<sup>972</sup> Για την αρχιτεκτονική του ναού βλ. ό.π., σ. 32 και σχ. 2α

<sup>973</sup> Η επιγραφή δημοσιεύεται από τη Μ. Παϊσίδου, η οποία παραθέτει και τις παλαιότερες αναγνώσεις της (ό.π., σ. 42-43).

το Λινοτόπι τη δεύτερη δεκαετία του 17<sup>ου</sup> αιώνα και πρέπει συνεπώς να χρονολογηθεί μέσα στην πρώτη δεκαετία του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Μαζί με την Παναγία του άρχοντα Αποστολάκη ο ναός των Εισοδίων του Γσιατσαπά προδίδει τη δραματική υποβάθμιση των αισθητικών κριτηρίων του ορίζοντα υποδοχής στην πόλη της Καστοριάς, που επιβάλλεται πιθανότατα από τις οικονομικές δυσχέρειες των αστικών πληθυσμών στις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα<sup>974</sup>.

**Βιβλιογραφία:** ΠΑΪΣΙΔΟΥ 2002α, σ. 32, 42-43, 277-278.

**Εικόνες:** 474-476, 477β.

## 48) Καθολικό μονής Ραβενίων, Γοραντζή, τεταρτοσφαίριο της αψίδας του ιερού (1620/21)

---

Η μονή Κοιμήσεως Θεοτόκου, γνωστότερη ως μονή Ραβενίων ή μονή Ραβένιας, βρίσκεται σε δυσπρόσιτη τοποθεσία του όρους Πλατοβούνι σε απόσταση δύο χιλιομέτρων από το χωριό Γοραντζή ή Καλογοραντζή Δρόπολης της νότιας Αλβανίας. Το συγκρότημα της μονής διατηρείται ακόμα σε σχετικά καλή κατάσταση με όλα τα κτήρια και τον περίβολο της μονής να σώζονται σε μεγάλο ύψος<sup>975</sup>.

Το καθολικό ακολουθεί τον τύπο του αγιορείτικου τρίκογχου και φέρει ιδιαίτερη εξωτερική διακόσμηση με οξυκόρυφα τόξα στο ραδινό τρούλο, την ανατολική πλευρά και τις πλάγιες κόγχες. Ο νάρθηκας στα δυτικά κατασκευάζεται πιθανότατα συγχρόνως με τον κυρίως ναό ενώ ο εξωνάρθηκας και το κωδωνοστάσιο αποτελούν μεταγενέστερες προσθήκες. Η ανέγερση του ναού χρονολογείται με ακρίβεια από τη λιθανάγλυφη επιγραφή που εντοιχίζεται στο υπέρθυρο της δυτικής εισόδου του νάρθηκα και έχει ως ακολούθως<sup>976</sup>:

---

<sup>974</sup> BEROV 1979, σ. 537. Η συστηματική ενασχόληση των Καστοριανών με τη γούνα και το εμπόριό της προδίδει τη μεταβολή των κοινωνικοοικονομικών ισορροπιών στην τοπική αριστοκρατία της Καστοριάς ήδη από τις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα, η οποία θα επιφέρει ραγδαία αλλαγή της κοινωνικής δομής με την αναρρίχηση της εμπορικής τάξης στην κορυφή της κοινωνικής ιεραρχίας από τα τέλη του 17<sup>ου</sup> αιώνα και κυρίως στο 18<sup>ο</sup> αιώνα (βλ. σχετ. ΠΕΤΡΗΣ 1988, σ. 173-176, ΓΟΔΟΣΗ 1998, σ. 30-32, ΠΑΪΣΙΔΟΥ 2002α, σ. 29, ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ 2003, σ. 267-270).

<sup>975</sup> Για το μοναστηριακό συγκρότημα βλ. ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 1995, σ. 16-18.

<sup>976</sup> Μεταγράφουμε την επιγραφή της ανέγερσης γιατί οι προηγούμενες αναγνώσεις της (ΠΟΥΛΙΤΣΑΣ 1928, σ. 63. ΡΟΡΑ 1998, σ. 224, αρ. 533 και ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 1995, σ. 24, εικ. 17) περιέχουν πολλά λάθη.





+Η παντων βασιλεια · των προφητων ηρηθης στειρας βλαστημα · Ιωακειμ και Ανης/  
 η αξιωθ(εισα) φωνη του αγγελου χαιρε λεγουσα · υπο του παντοκρατωρ(ος) κεχαριτωμε/  
 νη δε παρθενομητορ κορη · δυο δεξαι · δεησιν εξ εμου. του σου δουλου του [δο]/  
 μησαντος τον σο(ν) ναον εκ ποθου · Χριστοφορου · Ιερομοναχου (εν) ετι · της/  
 ενσαρκου γενησεως του Χ(ριστο)υ · ,ᾱχ ~

Από την επιγραφή προκύπτει, ότι το έτος 1600 οικοδομήθηκε ο ναός με έξοδα του ιερομονάχου Χριστοφόρου. Η ανέγερση του περίτεχνου ναού φαίνεται ότι εξάντλησε όλους τους πόρους της μονής, η οποία είκοσι χρόνια μετά εξασφαλίζει τα χρήματα για τη διακόσμηση ενός πολύ μικρού μέρους του καθολικού. Όπως και στον ναό του Αγίου Νικολάου στην Κλειδωνιά [αρ. κατ. 50], έτσι και στο καθολικό της μονής Ραβενίων το καλλιτεχνικό εργαστήρι του Μιχαήλ καλείται να διακοσμήσει μόνο το τεταρτοσφαίριο της αψίδας του Ιερού [εικ. 382]. Όλος ο υπόλοιπος ναός μένει ακόσμητος, για να ιστορηθεί τμηματικά, όποτε οι οικονομικές συνθήκες το επιτρέψουν, γεγονός που στη μονή Ραβενίων συμβαίνει την πέμπτη και την έκτη δεκαετία του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Η επιγραφή που συνοδεύει την πρώτη ζωγραφική φάση βρίσκεται στην αψίδα του ιερού Βήματος, δεξιά από το θρόνο της Πλατυτέρας και έχει ως εξής:

Μή(τη)ρ του · Θε(ο)ύ · ἐλέ[η]σον τῆν ἀ/  
 θλήτᾱ μου ψυχῆ την ἄμαρ/  
 τολή τὸν δουλον σου/  
 Ιερεμία · ἡερομονάχου/  
 ζ·ρ·κ·θ·



Η παράσταση λοιπόν της Πλατυτέρας στην αψίδα του Ιερού χρονολογείται το 1620/21 και έγινε με δωρεά του ιερομονάχου Ιερεμία. Ο ζωγράφος της είναι αναμφίβολα ο Μιχαήλ από το Λινοτόπι, όπως αποδεικνύουν η οργάνωση της παράστασης, η επιλογή των χρωμάτων, η τεχνοτροπική απόδοση των μορφών αλλά και τα χαρακτηριστικά γράμματα της επιγραφής

που συνοδεύει την παράσταση. Η παράσταση της Κοινωνίας των Αποστόλων, που βρίσκεται χαμηλότερα στην ίδια καμάρα, καθώς και οι υπόλοιπες σκηνές που περιβάλλουν την Πλατυτέρα δεν είναι δημιούργημα του ζωγράφου Μιχαήλ, αλλά ανήκουν στη μεταγενέστερη ζωγραφική φάση που έγινε από το γιο του, Κωνσταντίνο από το Λινοτόπι, γύρω στην τέταρτη δεκαετία του 17<sup>ου</sup> αιώνα [αρ. κατ. 60].

Η τοιχογραφία του Μιχαήλ στη μονή Ραβενίων είναι έργο της ώριμης περιόδου του ζωγράφου. Ο λιτός σχεδιασμός της παράστασης και οι καλλιτεχνικές αδυναμίες αντισταθμίζονται από την έντονη πολυχρωμία και τις διακοσμητικές λεπτομέρειες των υφασμάτων και του θρόνου. Το γεγονός ότι ο Μιχαήλ έρχεται από την περιοχή του Ζαγορίου, όπου αναλαμβάνει συνεχείς παραγγελίες από το 1615 έως και το 1619, για να εκτελέσει ένα τόσο μικρής κλίμακας έργο, δείχνει τη θέλησή του να εδραιώσει μια σχέση εμπιστοσύνης με τους παραγγελιοδότες της επισκοπής της Δρυϊνούπολης. Πρώιμα δείγματα της σχέσης αυτής αποτελούν τα έργα του στο Ζερβάτι, το Γεωργουτσάτι και τη Βάνιστα [αρ. κατ. 5, 7 και 8]. Η επιμονή του Μιχαήλ φαίνεται να αποδίδει καρπούς την τρίτη και την τέταρτη δεκαετία του 17<sup>ου</sup> αιώνα, οπότε το συνεργείο του αναλαμβάνει την εκτέλεση μεγάλων έργων στην περιοχή.

**Βιβλιογραφία:** ΠΟΥΛΙΤΣΑΣ 1928, σ. 63-64. ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 1994β, σ. 85-88. ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 1994β, σ. 44-47. ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 1995. ΡΟΡΑ 1998, σ. 224, 228-229. THOMO 1998, σ. 120-123. ΚΑΜΑΡΟΥΛΙΑΣ 1996, τ. Β', σ. 468-469. ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 2002, σ. 225-226. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 316. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 319, 409.

**Εικόνες:** 368-369, 382, 384, 415α.

## 49) Καθολικό μονής Αγίου Αθανασίου, Žurče, προστώο (1621/22)

---

Η μονή του Αγίου Αθανασίου βρίσκεται σε απομακρυσμένη τοποθεσία δύο χιλιόμετρα βορειοανατολικά του χωριού Žurče στην ευρύτερη περιοχή του Demir Hisar της Π.Γ.Δ.Μ. Από την πρώτη αρχιτεκτονική φάση της μονής σώζεται σήμερα μόνο το καθολικό, το οποίο είναι ένας πολύ μικρών διαστάσεων μονόχωρος ναός με ανοιχτό τετράγωνο προστώο στη δυτική πλευρά, που στεγάζεται με χαμηλό φουρνικό σε υψηλότερο σημείο από τον κυρίως ναό.

Ο κυρίως ναός ιστορήθηκε το έτος 1616/17 με χορηγία του λαϊκού Petko Vlkon από το Μοναστήρι επί ηγουμενίας του ιερομονάχου Ιωάσαφ<sup>977</sup>. Πέντε χρόνια αργότερα από διαφορετικό ζωγραφικό εργαστήριο και με διαφορετική χορηγία έγιναν οι τοιχογραφίες του ανοιχτού προστώου, οι οποίες συνοδεύονται από εκτενή επιγραφή που περιβάλλει την κεντρική παράσταση του «Επί σοί χαίρει»<sup>978</sup>:



+НЗВОЛЕНІЕМЪ УЦА Н СЪ ПОСПЕШЕНІЕНІЕМЪ СНА Н  
 СЪВРШЕНІЕМЪ С̄ТГО ДХА СН БЖ̄ТВНЫ ХРАМ УБНОВН СЕ Н  
 СЪГРАДН СЕ СЪ ТР̄ДѠМ Н ПОТАПШНІЕМЪ ЕРΜΟΝΑΧ ВΕΝΕΤΗΚЪ  
 СО ВСН ПРАВОСЛАВНН ХР̄ΤΙΑΝЫ̄ ВЪ НΟΥЖАНА ВРЕΜΕΝА· Н  
 БНСТЪ Б̄ЖІЕМЪ ΠΡΟΗΖВОΛЪНІЄ Н ΠΟΜΟЦІЮ С̄ТАГО ΑΘΑΝΑΣΙΑ Н  
 ВСІН ПРАВОСЛАВНН Х̄Р̄ΤΙΑΝЫ ΚΟΗ ΠΗΛΟЖН ѿ ΧΡΑΜ ΜΑΛΟ  
 ΜΗΓΟ ΗΛΗ ΑСПРН ΗΛΗ ННВА ΗΛΗ ΛΟΖЪЕ ΗΛΗ ΥАСА ΗΛΗ ΚНІГА  
 ΗΛІ ПЕТРАХНЛЪ ΗΛΗ ΔΟБНТОКЪ· ΗΛΗ УВЦА ΗΛΗ ΚΟΖА· ΗΛΗ  
 ГОВЕДО БЪ ДА ХН ΠΡΟСТН ВЪ Ц̄(Δ)Р(С)ТВО Н̄(Є)Б(Є)НО ΚΟΗ  
 ΠΗΛΟЖНХА СТОМѸ ΜΑΝΑΣΤІРѸ· Н ДА СЕ ЗНАЕТЪ УТО Є  
 ΜΑΝΑΣΤІРСΚΗ ННВЕ ѿ ΔΡΑГНЕВЕУЪ ГОРЕ ВСІ ННВЕ ДО СТО  
 ННВА УВА Н ΠΑΠΡΑДНШІЄ Н ΔΟΛЪ УТО Є ΔΑΛЪ ΛΕΒАНЬ· Н  
 НАΠΟΛЕ ΚΟΝЪ ДАВЪЛНУА [...] ΔВА ΠΛѸГА Н ΠΑΚΗ ΚΟΗ  
 ΠΗΛΟЖАТЬ ΠΟΣΛЕ ДА СЕ БЛ̄СЛВЕННІ Н УТ СВЕТАГО ΑΘΑΝΑΣΙΑ  
 ДА НΜΑΧАТ Μ̄ЛСТЪ· ВА ΔΕΤ Ζ · Ρ · Λ·<sup>979</sup>

<sup>977</sup> Για την επιγραφή του 1616/17 βλ. MITREVSKI 2003, σ. 35.

<sup>978</sup> Δημοσιεύεται από το N. Mitrevski (ό.π., σ. 35), όπου παρατίθενται και οι παλαιότερες αναγνώσεις της επιγραφής.

<sup>979</sup> Η επιγραφή μεταφράζεται από το γράφοντα ως εξής: Με τη θέληση του Πατρός και τη συνδρομή του Υιού και την τελειότητα του Αγίου Πνεύματος ο άγιος θεός ναός ανακαινίστηκε και οικοδομήθηκε με τον κόπο και το μόχθο του ιερομονάχου Βενέδικτου και όλων των ορθόδοξων χριστιανών σε καιρούς ανάγκης. Και με τη θεία βούληση και τη βοήθεια του αγίου Αθανασίου και όλων των ορθόδοξων χριστιανών που συνεισφέρουν στο ναό λίγο πολύ, είτε με άσπρα είτε με χωράφια είτε με αμπέλια είτε με κεραμικά είτε με βιβλία είτε με πετραχήλια είτε με κτηνοτροφικά προϊόντα, είτε με πρόβατα είτε με δέρματα, είτε με βοοειδή για να συγχωρηθούν στη βασιλεία των ουρανών όσοι συνεισέφεραν σε αυτό το μοναστήρι. Και να γίνει γνωστό ότι τα μοναστηριακά χωράφια από το όρος Ντράγκνεβετς όλα τα χωράφια έως αυτά τα χωράφια και κάτω, που είναι ακόμη πιο αριστερά [...] και δύο άροτρα και τροφή που προσέφερε έπειτα για να ευλογηθεί και να τον ελεήσει ο άγιος Αθανάσιος. Εν έτει ζζλ.

Η επιγραφή αναφέρει ότι ο ναός είναι αφιερωμένος στον άγιο Αθανάσιο και ανακαινίσθηκε με το χτίσιμο του προστώου, το οποίο έγινε με έξοδα του ιερομονάχου Βενέδικτου και όλων των ορθοδόξων χριστιανών του χωριού. Πρόκειται για μια συλλογική χορηγία ολόκληρου του πληθυσμού ενός οικισμού, συνηθισμένη τις πρώτες δεκαετίες του 17<sup>ου</sup> αιώνα<sup>980</sup>, η οποία εκτός από το κτίσιμο περιλαμβάνει και την ιστόρηση του προστώου. Στην επιγραφή απαριθμούνται στη συνέχεια οι τρόποι με τους οποίους μπορεί ο κάθε χριστιανός να βοηθήσει τη μονή με προσφορά χρημάτων, χωραφιών, αμπελιών, κεραμικών, βιβλίων, αμφίων, είτε προσφέροντας μέρος της αγροτικής παραγωγής του, αιγοπρόβατα, βοοειδή και δέρματα. Ακολουθεί μια παράθεση της κτηματικής περιουσίας της μονής με αναφορά σε συγκεκριμένα τοπωνύμια και στο τέλος της επιγραφής η χρονολογία „ζολ (1621/22). Η επιγραφή αποτελεί ένα σπάνιο τεκμήριο του 17<sup>ου</sup> αιώνα, καθώς καταδεικνύει τις οικονομικές σχέσεις μιας μονής και ενός οικισμού και την ποικιλομορφία των προσόδων που μπορεί να προσπορίζεται ένα μικρό μοναστήρι τη συγκεκριμένη εποχή.

Παρά τη μεγάλη της έκταση η επιγραφή δεν κάνει μνεία στο ζωγράφο του προστώου<sup>981</sup>, λαμβάνοντας όμως υπόψη τη μορφή των γραμμάτων της επιγραφής και την τεχνοτροπία της ζωγραφικής, πρέπει να θεωρήσουμε την ιστόρηση του προστώου ως έργο του ζωγράφου Ιωάννη (Ι) από το Λινοτόπι, που τοιχογραφεί το 1626/27 το ναό του Αγίου Αθανασίου στο γειτονικό χωριό Rilevo. Ο ζωγράφος επαναλαμβάνει μάλιστα στην επιγραφή του Rilevo ορισμένα λεκτικά σχήματα της παρούσας επιγραφής όπως το “*да се знаеть*” και το “*ноужана времена*”, αλλά και την εισαγωγική πρόταση της επιγραφής.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα είναι ιδιαίτερο και οργανώνεται γύρω από την κεντρική παράσταση του «Επί σοι χαίρει» [εικ. 640] σε τρεις ζώνες που καταλαμβάνουν ολόκληρο το φουρνικό. Στα λοφία του φουρνικού παριστάνονται τέσσερις ποιητές άγιοι και χαμηλότερα συμβολικές αποδόσεις των τεσσάρων εποχών. Στο ανακουφιστικό τόξο πάνω από την είσοδο εικονίζεται ο άγιος Αθανάσιος [εικ. 637], στον ανατολικό τοίχο παριστάνονται σκηνές από τον βίο του αγίου και εκατέρωθεν της εισόδου εικονίζεται η μία Δέηση με τον ένθρονο Χριστό και μια αντίστοιχη παράσταση της ένθρονης Θεοτόκου με σεβίζοντες αγγέλους. Το πρόγραμμα ολοκληρώνεται με παραστάσεις μοναχών και ασκητών αγίων, ανάμεσα τους οποίους οι προσφιλείς στη σλαβική εικονογραφία άγιοι Ιωάννης της Rila, Πρόχορος της Pčinja και Γαβριήλ του Lesnovo [εικ. 642] και Ιωακείμ Osogovski

<sup>980</sup> Αυτόθι, σ. 401-402 και αρ. κατ. 5, 9, 13.

<sup>981</sup> Στην εξωτερική παρειά του δυτικού τοίχου του νάρθηκα υπάρχει ένα λευκό διάχωρο με πλαίσιο ειδικά διαμορφωμένο για επιγραφή, στο οποίο σήμερα δεν είναι δυνατό να διακριθεί κανένα γράμμα.

(Σαραντοπόρου) [εικ. 643], και παραστάσεις στρατιωτικών αγίων και αγίων σε μέταλλα στις εξωτερικές παρειές των πεσσών. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα διακοσμητικά μοτίβα του Ιωάννη, όπως η παράσταση δύο ανθοδοχείων στο βορειοανατολικό πεσό, που θυμίζουν ανάλογες παραστάσεις της κοσμικής ζωγραφικής [εικ. 638].

Η τέχνη του Ιωάννη είναι, όπως και στα μεταγενέστερα έργα του, πρόχειρη και κακοσχεδιασμένη με τάσεις επανάληψης και έντονης σχηματοποίησης. Οι μορφές αποδίδονται συμβατικά, τα απλοϊκά οικοδομήματα γεμίζουν ασφυκτικά τα παρεχόμενα διάχωρα και το χρωματολόγιο περιορίζεται σε βασικά χρώματα με ελάχιστες αποχρώσεις. Τα λαϊκά θέματα που παρεισφρέουν στη ζωγραφική, η έντονη ρυθμικότητα των σκηνών και οι έντονες αντιθέσεις των χρωμάτων, είναι στοιχεία που κάνουν το έργο του Ιωάννη ιδιαίτερος αγαπητό σε μια πελατεία αγροτικής προέλευσης με χαμηλότερες καλλιτεχνικές προσδοκίες.

**Βιβλιογραφία:** J. Νικολί-Νοβακοβί, *Живописот во црквата Св. Атанасиј Александриски во Журче*, Скопје 2003. MITREVSKI 2003, σ. 33-39. MONUMENTS 2008, σ. 166-170.

**Εικόνες:** 637-639, 640-641, 642-643.

## 50) Ναός Αγίου Νικολάου, Κλειδωνιά (π. 1621-1623)

---

Ο ναός του Αγίου Νικολάου βρίσκεται σε χαμηλό λόφο απέναντι από τις νότιες παρυφές του οικισμού της Κλειδωνιάς Κόνιτσας Ιωαννίνων και είναι ένας σύνθετος σταυροειδής εγγεγραμμένος ναός με τρούλο, που φέρει εξωτερικά αμφικλινή στέγαση<sup>982</sup>. Η ανέγερση του καθολικού το έτος *ζρκη* (=1619/20) καθορίζεται με ακρίβεια στην επιγραφή από κεραμίδια, που βρίσκεται στη νοτιοανατολική εξωτερική πλευρά του εξάπλευρου τρούλου<sup>983</sup>.

Ο ναός παραμένει μέχρι σήμερα ακόσμητος στο μεγαλύτερο μέρος του. Τοιχογραφικό διάκοσμο φέρουν μονάχα ο τρούλος και το τεταρτοσφαίριο της αψίδας του Ιερού, ενώ από τις

---

<sup>982</sup> Για την αρχιτεκτονική του ναού βλ. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ 1975, σ. 25-27 και ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 353.

<sup>983</sup> Η επιγραφή δημοσιεύεται στο ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ 1975, σ. 27 και επαναλαμβάνεται στο ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 37-38, όπου παρατίθεται έγχρωμη φωτογραφία της.

υπόλοιπες επιφάνειες απουσιάζουν μέχρι και τα επιχρίσματα. Η υπάρχουσα διακόσμηση έγινε με χορηγία του Νικόλα Κυργιάκη, το όνομα του οποίου μνημονεύεται σε επιγραφή στα δεξιά της παράστασης του Ευαγγελιστή Μάρκου, πάνω ακριβώς από το μετάλλιο του προφήτη Ααζών<sup>984</sup>:

*Δέησις του δούλου του [Θεοῦ]*

*Νικόλα Κήρυκακη :~*



Η παρουσία του Νικόλα Κυργιάκη ως χορηγού ιστόρησης σε μνημεία της Κλειδωνιάς τεκμηριώνεται ήδη από το 1617 στο ναό του Αγίου Αθανασίου<sup>985</sup> και συνεχίζεται έως και την έβδομη δεκαετία του 17<sup>ου</sup> αιώνα στο καθολικό της μονής Αγίων Αναργύρων<sup>986</sup>[αρ. κατ. 67]. Η χορηγία του Νικόλα Κυργιάκη δεν ήταν, καθώς φαίνεται, αρκετή για να ιστορηθεί το σύνολο του ναού και έτσι το καλλιτεχνικό εργαστήριο του Μιχαήλ από το Λινοτόπι, με τον οποίο έχει συνδεθεί η ζωγραφική<sup>987</sup>, ανέλαβε μια τμηματική παραγγελία για την ιστόρηση του ναού.

Ο Μιχαήλ αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα ζωγράφου, που δεν απορρίπτει ακόμα και εξαιρετικά μικρές παραγγελίες ιστόρησης, καθώς εκτός από τον Άγιο Νικόλαο της Κλειδωνιάς αναλαμβάνει την εκτέλεση ενός ακόμα μικρότερου τμήματος ζωγραφικής στο καθολικό της μονής Ραβενίων το 1620/21 [αρ. κατ. 48] και ενός λίγο μεγαλύτερου το 1631 στο καθολικό της μονής Πατέρων [αρ. κατ. 54]. Οι περιορισμένες αυτές παραγγελίες φαίνεται να επιλέγονται από το ζωγράφο παρά την πενιχρή χρηματική απολαβή που θα του απέφεραν, γιατί εξασφάλιζαν ατύπως και μια σειρά μελλοντικών παραγγελιών προς το ίδιο καλλιτεχνικό εργαστήριο έως την αποπεράτωση του έργου. Πράγματι στο καθολικό της μονής Πατέρων το έργο ολοκληρώνεται την πέμπτη δεκαετία του 17<sup>ου</sup> αιώνα από το διάδοχο καλλιτεχνικό εργαστήριο του Μιχαήλ, με μαΐστορα τον γιο του Κωνσταντίνο, ενώ στο καθολικό της μονής Ραβενίων η δεύτερη φάση ιστόρησης του καθολικού έγινε από τον ζωγράφο Κωνσταντίνο. Ο ναός του Αγίου Νικολάου στην Κλειδωνιά παρ' όλα αυτά δεν ολοκληρώνεται ποτέ, όχι γιατί τα χρήματα των χορηγών στερεύουν, αλλά γιατί, όπως αποδεικνύεται, προτιμούν να τα διαθέσουν στις νεοϊδρυθείσες μονές των Αγίων Αποστόλων

<sup>984</sup> Δημοσιεύεται στα: ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ 1975, σ. 30 και ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009 σ. 38.

<sup>985</sup> Η επιγραφή του Αγίου Αθανασίου Κλειδωνιάς δημοσιεύεται στα ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ 1975, σ. 75 και ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 32-35.

<sup>986</sup> ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 40.

<sup>987</sup> ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 176-177. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 361-362.

και των Αγίων Αναργύρων Κλειδωνιάς<sup>988</sup> αλλά και στον ενοριακό ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου [αρ. κατ. 68]<sup>989</sup>.

Η ζωγραφική στο ναό του Αγίου Νικολάου έχει γίνει με προσοχή και επιμέλεια, παρά την περιορισμένη της έκταση<sup>990</sup>. Στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης του Ιερού τοποθετείται η παράσταση της ένθρονης Πλατυτέρας με δύο σεβίζοντες αγγέλους [εικ. 385], ενώ στο χαμηλό τρούλο τοποθετείται η παράσταση του Παντοκράτορα με τις δύο ομόκεντρες ζώνες των αγγελικών δυνάμεων και της Αγγελικής Λειτουργίας [εικ. 386]. Στα λοφία του τρούλου τοποθετούνται οι τέσσερις Ευαγγελιστές [εικ. 388] και χαμηλότερα μια ζώνη με μορφές προφητών, δικαίων και αγίων. Η εικονογραφία των συγκεκριμένων χώρων είναι παγιωμένη και ο Μιχαήλ δεν παρεκκλίνει από τα προηγούμενα έργα του ούτε από εικονογραφική, αλλά ούτε και από τεχνοτροπική άποψη. Στις υπάρχουσες παραστάσεις και ιδίως στη ζώνη της Αγγελικής Λειτουργίας [εικ. 387], είναι εμφανής και η συμβολή του γιου του Κωνσταντίνου, ο οποίος αποτελεί σταθερό μέλος τους εργαστηρίου του Μιχαήλ σχεδόν σε όλα του τα έργα από το 1618 έως και το 1634.

Διαφορετική παραγγελία, αλλά προς το ίδιο καλλιτεχνικό εργαστήριο, αποτελούν οι τρεις δεσποτικές εικόνες από το τέμπλο του ίδιου ναού. Πρόκειται για μία εικόνα του αγίου Νικολάου με σκηνές από το βίο του με επιγραφή του έτους ,ζϑλ (=1621/22) [εικ. 391], μια εικόνα του Χριστού Παντοκράτορα του έτους ,ζϑλα (=1622/23) [εικ. 389α] και μια εικόνα της Θεοτόκου Οδηγήτριας [εικ. 390], που μνημονεύει ως χορηγό μια γυναίκα με το όνομα Ζαφείρω<sup>991</sup>. Οι εικόνες τεχνοτροπικά θυμίζουν το προσωπικό ύφος του Μιχαήλ από το Λινοτόπι και οι επιγραφές τους είναι γραμμένες με τα χαρακτηριστικά γράμματα του ίδιου ζωγράφου. Η τέχνη του Μιχαήλ στις φορητές εικόνες έχει παρουσιάσει πολύ μικρή εξέλιξη από τις αρχές του αιώνα, όπως φαίνεται από τη σύγκριση με την εικόνα του Παντοκράτορα από το ναό της Κοίμησης στο Ζερβάτι [εικ. 389β], στοιχείο ενδεικτικό της σταθερής ποιότητας του ζωγράφου αλλά και της αδυναμίας του να απεμπλακεί από την στείρα αναπαραγωγή της προσωπικής του μανιέρας.

---

<sup>988</sup> Η ιστορία της μονής των Αγίων Αναργύρων γίνεται με τη χορηγία ενός ιερομονάχου και δύο κοσμικών το έτος 1661 και το τέμπλο της μονής πρέπει να χρονολογηθεί την ίδια περίπου περίοδο [αρ. κατ. 67]. Το τέμπλο των Αγίων Αποστόλων γίνεται με χορηγία ενός Ιωάννη (ίσως του Ιωάννη Κυργιάκη) το έτος 1676 [αδημοσίευτο].

<sup>989</sup> Το 1676 επίσης κάποια μοναχή Δαμιανή εμφανίζεται να δωρίζει μια εικόνα ένθρονου Ιεράρχη στο ναό του Αγίου Αθανασίου Κλειδωνιάς (ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ 1975, σ. 25)

<sup>990</sup> Οι παραστάσεις σχολιάζονται εκτενώς από τον Ι. Χουλιαρά στο (ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 354-372), όπου παρατίθεται και προοπτικό ανάπτυγμα των παραστάσεων του ναού.

<sup>991</sup> Οι εικόνες δημοσιεύθηκαν αρχικώς στο ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ 1975 σ. 30-33, εικ. 38-42 και στη συνέχεια στο: ΤΟΥΡΤΑ 2001, σ. 352-354, εικ. 15-17. Οι εικόνες δεν βρίσκονται σήμερα στο ναό.

**Βιβλιογραφία:** ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ 1975, σ. 25-33. ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 176-177. ΤΟΥΡΤΑ 2001, σ. 352-354. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009 σ. 37-38, 353-372, 506.

**Εικόνες:** 348β, 383, 385-389α, 390-391.

## 51) Ναός Αγίου Νικολάου, Μπομποστίτσα (2<sup>η</sup>-3<sup>η</sup> δεκαετία 17<sup>ου</sup> αιώνα)

---

Ο οικισμός της Μπομποστίτσας βρίσκεται στην ευρύτερη περιοχή της Κορυτσάς της νότιας Αλβανίας και χαρακτηρίζεται ως σταυροπηγικό χωριό σε έγγραφο της Αρχιεπισκοπής Αχρίδας<sup>992</sup>. Ο ναός του Αγίου Νικολάου Μπομποστίτσας λειτούργησε το 1709 ως χώρος εκλογής μητροπολίτη της Αρχιεπισκοπής Αχρίδας, όπως παλαιότερα και το καθολικό της μονής Κοίμησης Σπηλαίου Γρεβενών, που αποδείχθηκε ήδη ότι αποτελεί σταυροπήγιο της Αρχιεπισκοπής Αχριδών [αρ. κατ. 17]. Συνυπολογίζοντας ότι το χωριό δεν αναφέρεται ως πατριαρχική εξαρχία του Οικουμενικού Πατριαρχείου<sup>993</sup>, εξάγεται το συμπέρασμα ότι το χωριό της Μπομποστίτσας αποτελούσε εξαρχία της Αρχιεπισκοπής Αχρίδας<sup>994</sup>.

Ο ναός του Αγίου Νικολάου σώζεται σε ερειπιώδη κατάσταση καθώς την περίοδο της αθεΐας στην Αλβανία (1967-1990) αφαιρέθηκε η στέγη του και μετατράπηκε σε στάβλο<sup>995</sup>. Όπως τεκμηριώνεται από τα σωζόμενα τμήματα της τοιχοποιίας, αρχικά πρέπει να είχε τη μορφή ενός μικρού ξυλόστεγου μονόχωρου ναού, ο οποίος στη συνέχεια διευρύνθηκε στη νότια και δυτική πλευρά και πολλαπλασιάστηκε σε μέγεθος<sup>996</sup>. Ο ναός σώζει μικρό μέρος μόνο της διακόσμησής του στον ανατολικό τοίχο, όπου όμως διακρίνονται τουλάχιστον τέσσερις ζωγραφικές φάσεις. Από την παλαιότερη φάση σώζεται μόνο μέρος της παράστασης της Ανάληψης, που μπορεί να τοποθετηθεί από τεχνοτροπική άποψη στα τέλη του 16<sup>ου</sup> αιώνα. Κατά πάσα πιθανότητα έχει φιλοτεχνηθεί από το ίδιο εργαστήριο που ζωγράφισε τα

---

<sup>992</sup> Σε έγγραφο του 1709 σημειώνεται ότι η ανάδειξη του επισκόπου Πρεσπών Ιωάσαφ σε μητροπολίτη Κορυτσάς πραγματοποιήθηκε “έν τῷ σταυροπηγικῷ χωρίῳ Μπομποστίτση” βλ. GELTZER 1980, σ. 74.

<sup>993</sup> ΠΑΪΖΗ-ΑΠΟΣΤΟΛΟΠΟΥΛΟΥ 1995, σ. 119-120.

<sup>994</sup> GELTZER 1980, σ. 196.

<sup>995</sup> ΚΑΡΑΚΙΤΣΙΟΣ 2010, σελ. 332, σημ. 79

<sup>996</sup> Ο Κ. Γιακουμής παραθέτει χωρίς τεκμηρίωση την πληροφορία ότι ο ναός ήταν δυσπόστατος και ότι ήταν αφιερωμένος στον άγιο Νικόλαο και άγιο Παντελεήμονα, το οποίο θα μπορούσε να ισχύει με βάση την υφιστάμενη αρχιτεκτονική. Ο ίδιο συγγραφέας αναφέρει επίσης ο ναός ιστορήθηκε το 1503 με τη χορηγία κάποιου Πέτρου Χαρτοφύλακος (ΓΙΑΚΟΥΜΙΣ 2002, σ. 205, σημ. 50).



βημόθυρα του ναού, το αριστερό φύλλο των οποίων σώζεται στη συλλογή του Μουσείου Μεσαιωνικής Τέχνης της Κορυτσάς. Η άποψη της Ε. Δρακοπούλου<sup>997</sup>, που συνδέει το συγκεκριμένο έργο με τα βημόθυρα της μονής Μακρυαλέξη, έργο του Νικολάου από το Λινοτόπι (Νικόλαος ΙΙ), δε φαίνεται να ευσταθεί, καθώς το βημόθυρο δε μοιάζει ούτε από τεχνοτροπική άποψη, ούτε από πλευράς του ξυλόγλυπτου διακόσμου, ενώ η μορφολογία των γραμμάτων είναι διαφορετική από τα χαρακτηριστικά γράμματα του ζωγράφου Νικολάου. Μεγαλύτερη συνάφεια παρουσιάζει το φύλλο των βημοθύρων με την αδημοσίευτη ζωγραφική της πρώτης φάσης του ναού, από όπου προέρχεται. Παρατηρείται τεχνοτροπική ομοιότητα στην απόδοση των ενδυμάτων των αγγέλων και στην ιδιαίτερη μορφή του γράμματος Α.

Η δεύτερη φάση ζωγραφικής εντοπίζεται στη νότια πλευρά του ναού, που ίσως είχε λειτουργία μικρού παρεκκλησίου. Διατηρούνται μόνο οι παραστάσεις της Πλατυτέρας [εικ. 395] και των συλλειτουργούντων ιεραρχών [εικ. 397-398] και μια παράσταση του αγίου Στεφάνου σε κόγχη [εικ. 396]. Οι δύο άλλες ζωγραφικές φάσεις του ναού είναι μεταγενέστερες και πρέπει να τοποθετηθούν στο 19<sup>ο</sup> αιώνα.

Την δεύτερη ζωγραφική φάση συνοδεύει επιγραφή, η οποία βρίσκεται στο κέντρο της κόγχης, κάτω από την παράσταση των συλλειτουργούντων ιεραρχών, και αναφέρει τον δωρητή της ζωγραφικής<sup>998</sup>:

*Δησις Κ(ύρι)έ τόν δουλον*

*σο[υ Νηκ]όλα Πέο ~*



Η ζωγραφική αυτής της φάσης του ναού πρέπει να αποδοθεί στο ζωγάφο Μιχαήλ από το Λινοτόπι, όπως προκύπτει από το γενικότερο τεχνοτροπικό ύφος αλλά και δευτερεύουσες λεπτομέρειες. Συγκεκριμένα, ο σχεδιασμός των πτυχώσεων στα ενδύματα, τα χτενίσματα των μορφών και ο τρόπος που κρατούν τα ειλητάρια οι ιεράρχες παραπέμπουν στο έργο του ζωγράφου Μιχαήλ, ενώ αναλλοίωτα από το πρώτο έως το τελευταίο του έργο παραμένουν τα χαρακτηριστικά του γράμματα στις επιγραφές. Στη ζωγραφική του μνημείου ο Μιχαήλ πρέπει να συνεργάστηκε με τουλάχιστον έναν ακόμα ζωγάφο, όπως δείχνει η μορφή του αγίου Στεφάνου [εικ. 396], που θυμίζει περισσότερο τις μορφές του ζωγράφου Θεολόγη από το

<sup>997</sup> ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ 2006, σ. 68-69.

<sup>998</sup> Η επιγραφή δημοσιεύεται για πρώτη φορά από τον Ε. Καρακίτσιο (ΚΑΡΑΚΙΤΣΙΟΣ 2010 σ. 397, αρ. 54).

Λινοτόπι. Η αποσπασματικότητα όμως του σωζόμενου διακόσμου δεν επιτρέπει την εξαγωγή ασφαλών συμπερασμάτων για την ταύτιση των βοηθών του Μιχαήλ.

Στο ίδιο εργαστήριο πρέπει να αποδοθεί και η εικόνα του ένθρονου αγίου Γεωργίου, που προέρχεται από τον ίδιο ναό και βρίσκεται σήμερα στη συλλογή του Μουσείου Μεσαιωνικής Τέχνης Κορυτσάς<sup>999</sup> [εικ. 392]. Τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά της εικόνας την ανάγουν στην ώριμη περίοδο του ζωγράφου Μιχαήλ, γύρω στα μέσα της δεύτερης δεκαετίας του 17<sup>ου</sup> αιώνα.

**Βιβλιογραφία:** ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ 2006, σ. 88, 95. ΚΑΡΑΚΙΤΣΙΟΣ 2010, σ. 332, 397.

**Εικόνες:** 392, 393α, 394α, 395-398.

## 52) Καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Ράγιο (2<sup>η</sup>-3<sup>η</sup> δεκαετία του 17<sup>ου</sup> αιώνα).

---

Η μονή Κοίμησης της Θεοτόκου, γνωστή και ως μονή Ράγιου, βρίσκεται ένα χιλιόμετρο περίπου νότια του χωριού Ράγιο Θεσπρωτίας. Για την ιστορία της μονής υπάρχουν ελάχιστα μόνο στοιχεία<sup>1000</sup>, από τη μελέτη των οποίων δεν είναι δυνατό να προσδιοριστεί με ασφάλεια ο χρόνος ίδρυσης της μονής και της ανέγερσης του καθολικού της<sup>1001</sup>.

Το καθολικό φέρει πολλές μεταγενέστερες επεμβάσεις, που εμποδίζουν τον ακριβή προσδιορισμό των αρχικών αρχιτεκτονικών φάσεων. Πρόκειται σε κάθε περίπτωση για ένα σταυροειδή εγγεγραμμένο ναό με τρούλο και ευρύ νάρθηκα στα δυτικά με χαμηλότερο τρούλο, ο οποίος στεγάζεται με αμφικλινή στέγη<sup>1002</sup>. Εσωτερικά ο ναός είναι κατάγραφος, αλλά η ζωγραφική του βρίσκεται σε εξαιρετικά κακή κατάσταση. Οι τοιχογραφίες έχουν υποστεί επάλληλες μεταγενέστερες επιζωγραφίσεις και βερνικώθηκαν, ενώ μεγάλο μέρος τους καταστράφηκε από πυρκαγιά, που αποχρωμάτισε το σύνολο σχεδόν των παραστάσεων.

---

<sup>999</sup> ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ 2006, σ. 95.

<sup>1000</sup> Συγκεντρωμένη η βιβλιογραφία για την ιστορία της μονής στο ΚΑΜΑΡΟΥΛΙΑΣ 1996, τ. Β', σ. 35.

<sup>1001</sup> Η εντοιχισμένη πλάκα στη νοτιοδυτική πλευρά του οκτάπλευρου τρούλου παρουσιάζει μεγάλη φθορά και δεν είναι δυνατή η ανάγνωσή της.

<sup>1002</sup> Ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης ο κεραμοπλαστικός διάκοσμος στο εξωτερικό του ναού, που όπως και η τοιχοδομία του, υπαγορεύει μια πρόιμη χρονολόγηση του μνημείου.

Παρά την άσχημη κατάσταση το μνημείο έχει αποδοθεί από την Α. Καραμπερίδη στο ζωγράφο Μιχαήλ από το Λινοτόπι<sup>1003</sup>. Πράγματι σε ορισμένες παραστάσεις, όπως λ.χ. στους Αίνους, στον Αναπεσόντα [εικ. 402], στους ολόσωμους αγίους και ιεράρχες της κατώτερης ζώνης [εικ. 400, 404-406] και σε ορισμένες παραστάσεις από τους κύκλους του Δωδεκαόρτου [εικ. 401] και των Θαυμάτων του Χριστού [εικ. 403], διαφαίνονται χαρακτηριστικά στοιχεία του τεχνοτροπικού ύφους του Μιχαήλ. Αναγνωρίζουμε τις χρωματικές επιλογές του εργαστηρίου του Μιχαήλ, τα διακοσμητικά μοτίβα που χρησιμοποιεί για τα γραπτά κοσμήματα και τις λεπτομέρειες των ενδυμάτων, τον τρόπο απόδοσης των αγίων σε μέταλλα, αλλά και τα ιδιαίτερα γράμματα στις επιγραφές των παραστάσεων, η μορφή των οποίων παρουσιάζεται παγιωμένη ήδη από το πρώτο του έργο, χωρίς να υφίσταται αλλαγές κατά τη διάρκεια της καλλιτεχνικής του πορείας.

Οι ελάχιστες παραστάσεις που δε φέρουν επιζωγράφιση φανερώουν ότι πρόκειται για ένα έργο που πρέπει να χρονολογηθεί στην ώριμη περίοδο του ζωγράφου Μιχαήλ ανάμεσα στη δεύτερη και την τρίτη δεκαετία του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Ορισμένες δευτερεύουσες λεπτομέρειες μάλιστα, όπως η μορφολογία κάποιων επιγραφών ή ο ανάγλυφος φωτοστέφανος της Παναγίας Βλαχερνίτισσας [εικ. 399] παραπέμπουν στο έργο του Νικολάου (II) από το Λινοτόπι, μια απόδοση που εάν ευσταθεί, τοποθετεί την έναρξη της ιστόρησης στο μνημείο στις αρχές του αιώνα και την ολοκλήρωσή του από το Μιχαήλ λίγες δεκαετίες αργότερα.

**Βιβλιογραφία:** ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ 1982, σ. 133-135. ΚΑΜΑΡΟΥΛΙΑΣ 1996, τ. Β', σ. 33-35. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 316-317.

**Εικόνες:** 399α, 400-406.

## 53) Ναός Αγίου Ζαχαρία, Γράμμος, κυρίως ναός (3<sup>η</sup> δεκαετία 17<sup>ου</sup> αιώνα)

---

Ο ναός του Αγίου Ζαχαρία βρίσκεται σε δυσπρόσιτη τοποθεσία πάνω στο ορεινό όγκο του Γράμμου, σε απόσταση τριών χιλιομέτρων περίπου βορείως των ερειπίων του οικισμού

---

<sup>1003</sup> ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 316-317.

του Λινοτοπίου<sup>1004</sup>. Σε μικρή απόσταση από το ναό αναφέρεται η ύπαρξη οικισμού με το όνομα Άγιος Ζαχαρίας ή Ζαγάρι, ο οποίος έχει σήμερα εγκαταλειφθεί<sup>1005</sup>.

Ο ναός είναι μονόχωρος καμαροσκέπαστος με τρούλο και εξωτερικά διαμορφώνεται ως σταυροειδής εγγεγραμμένος<sup>1006</sup>. Ο νάρθηκας στα δυτικά αποτελεί προσθήκη του 1921<sup>1007</sup>, ο ανατολικός τοίχος του, όμως, φέρει αξιόλογες τοιχογραφίες του 17<sup>ου</sup> αιώνα, που αποδίδονται στο ζωγράφο Νικόλαο (IV) από το Λινοτόπι [αρ. κατ. 70] και διαφοροποιούνται σαφώς από τις τοιχογραφίες στο εσωτερικό του ναού. Στον κυρίως ναό οι πλάγιοι τοίχοι φέρουν εσωτερικά τρία στενά εγκάρσια τόξα, που ενσωματώνονται σε μεγάλο ύψος στην τοιχοποιία του κτηρίου.

Οι τοιχογραφίες του ναού διατηρούνται σε πολύ κακή κατάσταση με αποχρωματισμούς, έντονες απολεπίσεις και ολική σχεδόν καταστροφή των κατώτερων ζωνών και της κεντρικής καμάρας. Τα κονιάματα πάνω από την είσοδο, στην εσωτερική παρειά του δυτικού τοίχου, όπου συνήθως υπάρχει η κτητορική επιγραφή του μνημείου, έχουν εκπέσει, συνεπώς η χρονολόγηση της ιστορίας θα πρέπει να γίνει με βάση την τεχντροπία. Η ζωγραφική του ναού έχει απασχολήσει στο παρελθόν τους μελετητές οι οποίοι αποδίδουν το σύνολο των τοιχογραφιών στο Νικόλαο από το Λινοτόπι, με βάση τις καλύτερα σωζόμενες παραστάσεις του νάρθηκα<sup>1008</sup>. Η ζωγραφική του κυρίως ναού, ωστόσο, αποτελεί σαφώς έργο διαφορετικού εργαστηρίου, επικεφαλής του οποίου ήταν κατά πάσα πιθανότητα ο ζωγράφος Μιχαήλ από Λινοτόπι.

Από τις εικονογραφικές και τεχντροπικές συγκρίσεις της ζωγραφικής στον κυρίως ναό του Αγίου Ζαχαρία προκύπτει το συμπέρασμα, ότι το πρόγραμμα έχει οργανωθεί και

---

<sup>1004</sup> Ο ναός αναφέρεται ως καθολικό μονής (ΡΕΜΠΕΛΗΣ 1930, σ. 27, ΛΙΑΚΟΣ 1972, σ. 25-27, ΜΑΚΡΗΣ 1972, σ. 31), υπόθεση η οποία δε στερείται λογικής, δεδομένης της δυσπρόσιτης τοποθεσίας του. Δεν διατηρούνται παρ' όλα αυτά λείψανα βοηθητικών κτηρίων και προσκτισμάτων ενός μοναστηριακού συγκροτήματος, αλλά ούτε το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού υποδηλώνει τη μοναστική χρήση του χώρου. Ο Χ. Ρεμπέλης (ό.π.) αναφέρει ότι η μονή του Αγίου Ζαχαρία εγκαταλείφθηκε με την καταστροφή του Λινοτοπίου και της Γράμμοστας και ότι δύο μεγάλες εικόνες από το μοναστήρι μεταφέρθηκαν στη μονή της Ζέρμας, οι οποίες καταστράφηκαν σχεδόν ολοσχερώς από πυρκαγιά που έπληξε τη μονή το 1947 (ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ 1979, σ. 621, ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ 1984, σ.159).

<sup>1005</sup> ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ 1967, σ. 77.

<sup>1006</sup> Για την αρχιτεκτονική του ναού βλ. ό.π., σ. 77-80, όπου δίνονται πολλές σχεδιαστικές αποτυπώσεις του μνημείου.

<sup>1007</sup> Ο νάρθηκας κατασκευάστηκε με ενέργειες του Π. Τσαμίση και τη συμβολή των κατοίκων Γιαννοχωρίου, Μονοπύλου, Σλίμιτσας και των αλβανών κατοίκων του Αγίου Ζαχαρία, βλ. ΤΣΑΜΙΣΗΣ 1949, σ. 125.

<sup>1008</sup> ΜΑΚΡΗΣ 1977, σ. 22. ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 198-199. ΠΑΪΣΙΔΟΥ 2002α, σ. 293.

εκτελεστεί σε μεγάλο μέρος του από τον ίδιο το ζωγράφο Μιχαήλ από το Λινοτόπι<sup>1009</sup>. Εντοπίζεται επίσης το έργο δύο ακόμα ζωγράφων, που πρέπει να ταυτιστούν με τους Λινοτοπίτες Θεολόγη<sup>1010</sup> και Νικολό, που έχουν συνεργαστεί και σε άλλα μνημεία με το ζωγράφο Μιχαήλ.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού δεν επιφυλάσσει μεγάλες εκπλήξεις<sup>1011</sup>. Στο χώρο του Ιερού την κεντρική κόγχη καταλαμβάνουν οι τυπικές παραστάσεις της Πλατυτέρας [εικ. 423], της Κοινωνίας των Αποστόλων [εικ. 436] και του Μελισμού [εικ. 489], ενώ στην κόγχη της πρόθεσης εικονίζεται το θέμα «άνω σέ έν θρόνω και κάτω έν τάφω», αποτελούμενο από το Χριστό ένθρονο με τα σύμβολα των Ευαγγελιστών στο πάνω μέρος της παράστασης και την Άκρα Ταπείνωση στο κάτω μέρος. Στην ανατολική καμάρα παριστάνεται η Αγγελική Λειτουργία σε δύο διάχωρα, ανάμεσα στα οποία παρεμβάλλεται μια ζώνη από προπάτορες σε μετάλλια. Τη δυτική καμάρα του ναού καταλαμβάνει η μεγάλη παράσταση των Αίνων, μέρος της οποίας συνεχίζεται στον δυτικό τοίχο, μαζί με τις παραστάσεις της Σταύρωσης, της Μαστίγωσης, της Απόνησης του Πιλάτου και της μεγάλης παράστασης της Κοίμησης της Θεοτόκου [εικ. 424-425]. Οι μικρές διαστάσεις της κάτοψης αναγκάζουν τους ζωγράφους να εκμεταλλευτούν το μεγάλο ύψος του ναού απλώνοντας τις παραστάσεις τους σε πολλές επάλληλες ζώνες. Η χαμηλότερη περιλαμβάνει ολόσωμους αγίους με αρχοντικές φορεσιές και ακριβώς από πάνω μια ιδιαίτερος επιμελημένη ζώνη με αγίους και μάρτυρες σε στηθάρια. Η μεσαία ζώνη που περιτρέχει ολόκληρο το ναό περιλαμβάνει είκοσι τέσσερις σκηνές από τον κύκλο του Ακαθίστου [εικ. 494-497], ενώ στις δύο ανώτερες ζώνες παριστάνονται σκηνές από τη ζωή και τα θαύματα του Χριστού και ψηλότερα σκηνές από το Δωδεκάορτο και τα Πάθη του Χριστού<sup>1012</sup> [εικ. 493]. Ενδιαφέρον παρουσιάζει ο κύκλος του Ακαθίστου, από τον οποίο σώζονται οι περισσότερες παραστάσεις, αλλά και ορισμένες σκηνές από τα Πάθη, όπως η ιδιαίτερη απεικόνιση της συνέλευσης αρχιερέων και Φαρισαίων με τον Πιλάτο, η οποία περιλαμβάνει και τον εκατόνταρχο Λογγίνο στο ίδιο διάχωρο και επιγράφεται με την σχετική ευαγγελική περικοπή<sup>1013</sup> [εικ. 493].

---

<sup>1009</sup> Η άποψη του Μ. Χατζηδάκη (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1969, σ. 301), ότι ο ναός πρέπει να συσχετιστεί με τη λεγόμενη «σχολή Θηβών», δεν φαίνεται να ευσταθεί, αποδεικνύει όμως τις έντονες επιρροές της ζωγραφικής του λινοτοπίτη Μιχαήλ από την τέχνη των ζωγράφων Κονταρήδων

<sup>1010</sup> Το χρωστήρα του Θεολόγη αναγνωρίζει και ο Ι. Χουλιάρης στη ζωγραφική του ναού (ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2011, σ. 372).

<sup>1011</sup> Το πρόγραμμα των παραστάσεων περιγράφεται αναλυτικά και από το Μ. Μιχαηλίδη (ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ 1967, σ. 83-85).

<sup>1012</sup> Οι περισσότερες από τις παραστάσεις των ανώτερων ζωνών έχουν καταστραφεί.

<sup>1013</sup> ΕΡΜΗΝΕΙΑ 1909, σ. 108. Η επιγραφή της παράστασης γράφει «Κ(ύρι)ε μνήστημέν ότη ο πλάνος εκίνος υπεν ετη ζόν μετα τρις υμερας» (Ματθ κζ':63). Για παλαιότερες απεικονίσεις του θέματος βλ. ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ.

Ο τρούλος διακοσμείται, όπως συνηθίζεται, με την παράσταση του Παντοκράτορα στο κέντρο και σε δύο ομόκεντρες ζώνες τις αγγελικές δυνάμεις και μορφές ολόσωμων προφητών [εικ. 422]. Ενδιαφέρουσα είναι επίσης η τοποθέτηση τεσσάρων παραστάσεων ποιητών αγίων ανάμεσα στις παραστάσεις των ευαγγελιστών στα λοφία του τρούλου.

Ο διαχωρισμός των επιφανειών που ζωγράφισε ο καθένας από τους τρεις ζωγράφους του εργαστηρίου δεν είναι εύκολη, καθώς και οι τρεις δουλεύουν ταυτόχρονα σε ένα πολύ μικρό χώρο και συνεργάζονται σε πολλές παραστάσεις. Ειδικότερα ο Μιχαήλ φαίνεται να ιστορεί τους περισσότερους αγίους της κατώτερης ζώνης [εικ. 426-428], τον τρούλο και τις ανώτερες ζώνες με τις σκηνές του Δωδεκαόρτου και τους Αίνους, ενώ συμμετέχει στις παραστάσεις του δυτικού τοίχου και σε ορισμένες σκηνές του Ακαθίστου. Ο ζωγράφος Θεολόγης αναλαμβάνει τις περισσότερες παραστάσεις στο χώρο του Ιερού [εικ. 489-492], τον προσφιλή σε αυτόν κύκλο του Ακαθίστου [εικ. 495-497], τον οποίο ζωγραφίζει σε όλα τα μνημεία που αναλαμβάνει από τις αρχές του αιώνα, και ορισμένους αγίους σε στηθάρια [εικ. 499-501]. Ο ζωγράφος Νικολός, το χρωστήρα του οποίου εντοπίζουμε για πρώτη φορά στο συγκεκριμένο ναό, αναλαμβάνει ορισμένες παραστάσεις στο χώρο του Ιερού με την ισορροπημένη σύνθεση της Κοινωνίας των Αποστόλων να ξεχωρίζει για την ποιότητά της [εικ. 536], σκηνές από τη ζωή και τα θαύματα του Χριστού στις ανώτερες ζώνες και τους ολόσωμους αγίους και αγίους σε στηθάρια στο δυτικό τοίχο [εικ. 539-541].

Το εικονογραφικό πρόγραμμα είναι οργανωμένο σωστά, αλλά η ποιότητα της ζωγραφικής ποικίλλει εξαιτίας των πολλών εμπλεκόμενων ζωγράφων. Ο ζωγράφος Μιχαήλ αναπαράγει την εικονογραφία των προηγούμενων έργων του, χωρίς να έχει εξελίξει σημαντικά το τεχνοτροπικό του ύφος. Είναι εμφανώς ο κύριος ζωγράφος του μνημείου, αφού αυτός οργανώνει το εικονογραφικό πρόγραμμα, όπως φαίνεται από τη χαρακτηριστική διάταξη των παραστάσεων του δυτικού τοίχου, που επιλέγει στα περισσότερα έργα του.

Η ιστορία του ναού του Αγίου Ζαχαρία αποτελεί ένα από τα πλέον επιμελημένα έργα του ζωγράφου Μιχαήλ. Με ιδιαίτερη προσοχή ζωγραφίζει τις παραστάσεις των ολόσωμων αγίων της κατώτερης ζώνης, ενώ αξίζει να σημειωθεί ότι μονάχα οι μορφές που ζωγραφίζει ο Μιχαήλ φέρουν γύψινους φωτοστεφάνους με ανάγλυφα σχέδια. Το στιλ του ζωγράφου φαίνεται να απομακρύνεται από τα έργα της δεύτερης δεκαετίας του 17<sup>ου</sup> αιώνα και να

---

114-115. Η συγκεκριμένη παράσταση εικονίζεται ως παραπληρωματικό επεισόδιο στη σκηνή της Σταύρωσης στο καθολικό της μονής Μακρυαλέξη [αρ. κατ. 3].

προσομοιάζει περισσότερο στα έργα του των αρχών της τέταρτης δεκαετίας στη Σαρακίνιστα [αρ. κατ. 13, 15].

Ο ζωγράφος Θεολόγης βρίσκεται πάνω στη στιλιστική μετάβαση από τα έργα της πρώτης και δεύτερης δεκαετίας του 17<sup>ου</sup> αιώνα στο περισσότερο επιμελημένο ύφος της τρίτης και της τέταρτης δεκαετίας. Η ζωγραφική του παραμένει, ωστόσο, ξερή και άκαμπτη, ενώ ο ιδιαίτερος χειρισμός της χρωματικής ύλης, που στα πρώτα του έργα έδινε το αποτέλεσμα του *impasto*, έχει υποχωρήσει σε μεγάλο βαθμό με τα χρώματά του όμως να διαθέτουν ακόμη μια χαρακτηριστική θαμπάδα.

Ο ζωγράφος Νικολός είναι ζωγράφος υψηλότερης ποιότητας από τον Μιχαήλ και το Θεολόγη, πρέπει να είναι όμως μικρότερης ηλικίας από αυτούς και μάλιστα στο ναό του Αγίου Ζαχαρία φαίνεται να καταβάλλει μεγάλη προσπάθεια για να αποδείξει την δεξιοτεχνία του. Στον Άγιο Νικόλαο της Σαρακίνιστας [αρ. κατ. 13], το μοναδικό δηλαδή μνημείο όπου σημειώνεται το όνομά του, συνεχίζει να είναι δευτερεύων συνεργάτης του Μιχαήλ και του γιου του Κωνσταντίνου, αφού το όνομά του αναφέρεται τελευταίο. Η επιμελημένη μορφή των γραμμάτων του στο μνημείο του Γράμμου αποτελεί πρόιμη εκδοχή των επιδέξιων επιγραφών του στις παραστάσεις του ναού του Αγίου Νικολάου Σαρακίνιστας. Στο σχεδιασμό των ενδυμάτων, των αρχιτεκτονημάτων, των διακοσμητικών μοτίβων και γενικότερα στην απόδοση των δευτερευουσών λεπτομερειών ο Νικολός αποδεικνύεται ιδιαίτερος κομμοτέχνης, σε αντίθεση όμως με τη μάλλον προβληματική απόδοση των προσώπων. Η παράσταση, ωστόσο, της Κοινωνίας των Αποστόλων που ζωγραφίζει στο Ιερό είναι άκρως ισορροπημένη χρωματικά όσο και από σχεδιαστική άποψη. Στην προσεγμένη παράσταση της θεραπείας του εκ γενετής τυφλού [εικ. 537-538] ο σχεδιασμός της κολυμβήθρας δείχνει, ότι ο Νικολός ακολουθεί σε βασικές γραμμές τα εικονογραφικά πρότυπα του Μιχαήλ<sup>1014</sup>, καταφέρνει όμως να διαφοροποιηθεί από αυτόν με τις εξαιρετικά επιμελημένες αποδόσεις των λεπτομερειών.

Έκπληξη προκαλεί επίσης το γεγονός, ότι ο ζωγράφος Νικολός δε μπορεί να χειριστεί σωστά την ελληνική γλώσσα. Αυτό γίνεται ιδιαίτερα εμφανές σε ορισμένες παραστάσεις του στο δυτικό τοίχο. Η επιγραφή πάνω από τον άγιο Κωνσταντίνο [εικ. 540] γράφει «ο αγίος Κωνστανδινος», πράγμα που ξεπερνά τους συνήθεις σολοικισμούς των Λινοτοπιτών, καθώς η χρήση του γράμματος Δ αντί για το δίψηφο σύμφωνο NT, υποδηλώνει ότι ο ζωγράφος είναι

---

<sup>1014</sup> Πρβλ. την αντίστοιχη παράσταση στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 97).

σλαβόφωνος. Λίγο πιο πάνω από την παράσταση του αγίου Κωνσταντίνου, στη ζώνη των μεταλλίων, ο ζωγράφος επιβεβαιώνει τον παραπάνω συλλογισμό γράφοντας τις επιγραφές τεσσάρων μεταλλίων σε κυριλλικό αλφάβητο<sup>1015</sup> [εικ. 541]. Το γεγονός ότι ο ζωγράφος Νικολός είναι σλαβόφωνος αντικατοπτρίζει το εκτεταμένο δίκτυο επαφών των καλλιτεχνικών εργαστηρίων του Λινοτοπίου με την ευρύτερη επικράτεια της Αρχιεπισκοπής Αχρίδος, από όπου φαίνεται ότι αντλούν όχι μονάχα εικονογραφικά πρότυπα αλλά και συνεργάτες, τους οποίους εντάσσουν στα καλλιτεχνικά τους εργαστήρια. Ο προβληματικός χειρισμός της ελληνικής εξηγεί και το ίδιο το γεγονός της ένταξης του ζωγράφου Νικολού στο συγκεκριμένο εργαστήριο υπό την καθοδήγηση του Μιχαήλ, ο οποίος είναι σαφώς ένας καλλιτέχνης χαμηλότερης ποιότητας.

Στη ζωγραφική του Αγίου Ζαχαρία διακρίνεται η μετάβαση των ζωγράφων Μιχαήλ και Θεολόγη προς τη στιλιστική τους ωριμότητα, ενώ στην τέχνη του ζωγράφου Νικολού εντοπίζονται αδυναμίες, που καταδεικνύουν έναν πρωτόπειρο ζωγράφο, και όχι τον ώριμο καλλιτέχνη που εντοπίζεται το 1629/30 στον Άγιο Νικόλαο Σαρακίνιστας. Κατά συνέπεια, οι τοιχογραφίες του ναού πρέπει να χρονολογηθούν γύρω στις αρχές της τρίτης δεκαετίας του 17<sup>ου</sup> αιώνα.

**Βιβλιογραφία:** ΤΣΑΜΙΣΗΣ 1949, σ. 124-126. ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ 1967. ΜΑΚΡΗΣ 1972, σ. 31. ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 198-199, 202, 219-220. ΠΑΪΣΙΔΟΥ 2002α, σ. 293.

**Εικόνες:** 344β, 367β, 422-425, 426β, 427-429, 467β, 488α, 489-501, 536-541, 543.

## 54) Καθολικό μονής Πατέρων, Λίθινο Ζίτσας, ιερό και τρούλος (1631)

---

Η μονή Πατέρων βρίσκεται ανάμεσα στα χωριά Λίθινο και Σακελλαρικό Ζίτσας Ιωαννίνων. Η τοπική παράδοση ανάγει την ίδρυση της μονής στη βυζαντινή εποχή, συνδέοντάς τη με την ύπαρξη ασκηταριών στην περιοχή<sup>1016</sup>. Συγχρόνως, πλήθος των πληροφοριών αναφέρουν διάφορα μετόχια της μονής Πατέρων στις παραδουνάβιες ηγεμονίες

---

<sup>1015</sup> Πρόκειται για τις ακόλουθες επιγραφές “СѢН СΥΜΕΩΝ СѢΛΠΙΝΝΗΚΙ”, “СѢН ΕΦΡΟСН”, “СѢН ΑΚΑΚΥΕ” και “СѢН ДΑΝΗЉЪ СѢΛЬПЪННЪ”.

<sup>1016</sup> ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ – ΚΑΣΚΑΝΗΣ 2002, σ. 135-136 και ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 39-40.



ήδη από τις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα<sup>1017</sup>. Παρ' όλα αυτά, το παλαιότερο οικοδομικό τεκμήριο της ύπαρξης μονής στην περιοχή είναι το καθολικό, το οποίο χρονολογείται το έτος 1589/90 σύμφωνα με εγχάρακτη πλάκα, που εντοιχίζεται στην νότια εξωτερική πλευρά του<sup>1018</sup>. Το μεγάλων διαστάσεων καθολικό βρίσκεται έκκεντρα στη νότια πλευρά του μοναστηριακού συγκροτήματος, από το οποίο σώζονται τα περισσότερα κτήρια σε μεγάλο ύψος και ο φρουριακού χαρακτήρα περίβολος<sup>1019</sup>. Ο ναός ακολουθεί τον τύπο του σύνθετου σταυροειδούς εγγεγραμμένου με πλάγιους χορούς και τρούλο, ενώ στη δυτική του πλευρά προτίθεται μεγάλος νάρθηκας, που στεγάζεται με χαμηλό φουρνικό, και μεταγενέστερος ξυλόστεγος εξωνάρθηκας<sup>1020</sup>.

Οι μεγάλες διαστάσεις του ναού ανάγκασαν τους κτήτορες να κινηθούν με τη μέθοδο της τμηματικής ανάθεσης της ζωγραφικής και για το λόγο αυτό απευθύνονται στο εργαστήριο του ζωγράφου Μιχαήλ από το Λινοτόπι, που φαίνεται ότι εξειδικεύεται στην τμηματική εκτέλεση ιστόρησης μεγάλων ναών<sup>1021</sup>. Η εκτέλεση των τοιχογραφιών του ναού έγινε σε τουλάχιστον δύο διαφορετικές περιόδους, ενώ κατά την Α. Καραμπερίδη ο ναός φέρει τέσσερις διαδοχικές φάσεις ιστόρησης<sup>1022</sup>. Η τμηματική εκτέλεση του έργου δικαιολογεί και την ύπαρξη πολλών επιγραφών που συνοδεύουν τη ζωγραφική. Γραμμένες από τον ίδιο ζωγράφο και πιθανότατα σύγχρονες μεταξύ τους είναι οι δύο επιγραφές στο χώρο του Ιερού. Η πρώτη βρίσκεται σε ειδικό πλαίσιο στην κόγχη της πρόθεσης, κάτω από την παράσταση της Άκρας Ταπείνωσης, και έχει ως εξής<sup>1023</sup>:

*Ιδὲ το Βή/*

*μα ἔγηνε/*

*ηπο τῶν πα/*

---

<sup>1017</sup> ΚΑΜΑΡΟΥΛΙΑΣ 1996, τ. Α', σ. 550-551, ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ – ΚΑΣΚΑΝΗΣ 2002, σ. 136-139 και ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 42-44, όπου συγκεντρώνεται η εκτενής βιβλιογραφία για την ιστορία της μονής και τη σχέση της με τις παραδουνάβιες ηγεμονίες.

<sup>1018</sup> Η επιγραφή δημοσιεύεται στα: ΣΟΥΛΗΣ 1934, σ. 85, ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ – ΚΑΣΚΑΝΗΣ 2002, σ. 147, εικ. 20 και ορθότερα στο ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 33. ΚΟΣΜΑΣ 2010, σ. 272-273, αρ. 2.

<sup>1019</sup> Για την αρχιτεκτονική του μοναστηριακού συγκροτήματος βλ. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ 1979, σ. 617, ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ – ΚΑΣΚΑΝΗΣ 2002, σ. 139-141, ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 55-56.

<sup>1020</sup> Για την αρχιτεκτονική του καθολικού βλ. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ 1979, σ. 617, ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ – ΚΑΣΚΑΝΗΣ 2002, σ. 144-146, ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 47-54.

<sup>1021</sup> Το εργαστήριο του Μιχαήλ αναλαμβάνει παραγγελίες για τμηματική εκτέλεση ζωγραφικής στο ναό του Αγίου Νικολάου στην Κλειδωνιά [αρ. κατ. 50] και στο καθολικό της μονής Ραβενίων [αρ. κατ. 48].

<sup>1022</sup> ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 316-325.

<sup>1023</sup> Οι δύο επιγραφές του Ιερού δημοσιεύονται για πρώτη φορά από την Α. Τούρτα (ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 177) και ορθότερα από την Α. Καραμπερίδη (ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 36) και τον Κ. Κοσμά (ΚΟΣΜΑΣ 2010, σ. 276-277, αρ. 4-5).

τέρων/

5 Γρι[γο]ρήου μοναχοῦ/

Ζαχαρία μοναχοῦ/

Θεοφάνη μον(α)χοῦ/

Ι[ω]ασαφ μονα(χου)/

Ι[ω]ανίκη[υ] μο(να)χοῦ



Από την συγκεκριμένη επιγραφή αντιλαμβανόμαστε, ότι η ιστορία του Ιερού αποτέλεσε ξεχωριστή παραγγελία από τον υπόλοιπο ναό και εκτελέστηκε με χρήματα πέντε μοναχών, ο πρώτος από τους οποίους αναφέρεται και σε δεύτερη αφιερωματική επιγραφή στην ασίδα του Ιερού:

Δέσις/

δούλου του/

Θ(εο)υ · Γρηγορήου/

μο(να)χού κ(αί) α/

5 μαρτωλού/

Ιωα[ν]ίνου/

κ(αί) προτομα/

στορου



Στη δεύτερη αυτή επιγραφή αναφέρεται εκ νέου ο μοναχός Γρηγόριος καθώς και ο πρωτομάστορας Ιωαννίνος, η ταυτότητα του οποίου είναι προβληματική<sup>1024</sup>. Η τεχνοτροπία των τοιχογραφιών της ασίδας και του ανατολικού τμήματος του ναού [εικ. 437-438] δε φέρουν αξιοσημείωτες διαφορές και πρέπει δίχως αμφιβολία να αποδοθούν στον ίδιο ζωγράφο, που κατά πάσα πιθανότητα είναι ο ζωγράφος Μιχαήλ από το Λινοτόπι<sup>1025</sup>. Η ύπαρξη δύο επιγραφών δε υπαγορεύει απαραίτητα τη διαφορετική χρονολόγηση των τμημάτων της ιστορίας που συνοδεύουν, όπως αποδεικνύεται από μεταγενέστερα έργα του

<sup>1024</sup> ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 36-37.

<sup>1025</sup> Η ταύτιση έχει γίνει από την Α. Τούρτα (ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 176-177), με την οποία συμφωνούν και οι μεταγενέστεροι μελετητές ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ – ΚΑΣΚΑΝΗΣ 2002, σ. 146, ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 316-318, ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 321).

ίδιου εργαστηρίου<sup>1026</sup>, ενώ η ομοιότητα στη μορφολογία των επιγραφών συνηγορεί σε μια κοινή χρονολόγηση όλου του ανατολικού τμήματος του ναού. Την ίδια τεχνοτροπία της ζωγραφικής, αλλά και τον ίδιο γραφικό χαρακτήρα του ζωγράφου Μιχαήλ συναντούμε και στις παραστάσεις του Παντοκράτορα στον τρούλο και των τεσσάρων Ευαγγελιστών στα λοφία του [εικ. 440]. Στο τύμπανο του τρούλου, όμως, δηλαδή ανάμεσα στις παραστάσεις που έχει ιστορήσει ο Μιχαήλ, το ύφος της ζωγραφικής παρουσιάζει μεγάλη διαφοροποίηση, καθώς το συγκεκριμένο τμήμα αναλαμβάνει να διακοσμήσει ο γιος του Μιχαήλ, Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι [εικ. 439]. Τα χαρακτηριστικής μορφής γράμματα του Κωνσταντίνου αναγνωρίζουμε άλλωστε στην επιγραφή που συνοδεύει τις παραστάσεις του τρούλου, η οποία έχει ως ακολούθως<sup>1027</sup>:



*~ Ανιστορήθη η θεία αὐτή· τούρλα διά συνδρομης κ(αι) ἐξοδου του οσιοτατου*

*εν'ιερομονάχοις κυροῦ Κάλλίστου· κ(αι) Σταύρου ~ Εν ἐτῇ ,ζολθ - ,αχλα-μηνι Ἰουνῶ κ*

Στην επιγραφή του τρούλου σημειώνεται το όνομα του ιερομονάχου Καλλίστου, ο οποίος δεν αναφέρεται στις δύο προηγούμενες επιγραφές του Ιερού, γεγονός που συνηγορεί στην κοινή χρονολόγηση του τρούλου και του ανατολικού τμήματος του ναού. Ο χαρακτηρισμός «κυρός» που προσδιορίζει το όνομα του Καλλίστου, χρησιμοποιείται ως επί το πλείστον για τεθνεώτες κληρικούς, κατά συνέπεια, εάν ο Κάλλιστος ανήκε στο δυναμικό της μονής, όσο ζούσε, θα έπρεπε να αναφέρεται ανάμεσα στους υπόλοιπους μοναχούς της επιγραφής της πρόθεσης. Όσον αφορά στο δεύτερο όνομα ενός Σταύρου που αναφέρεται στην επιγραφή του τρούλου, πρέπει να συμφωνήσουμε με την άποψη της Α. Καραμπερίδη που θεωρεί ότι ο Σταύρος είναι λαϊκός και όχι ιερομόναχος<sup>1028</sup>. Κατά πάσα πιθανότητα ο

<sup>1026</sup> Στο ναό των Ταξιαρχών στη Ζίτσα [αρ. κατ. 22] υπάρχουν έξι σύγχρονες αφιερωματικές επιγραφές που αναφέρονται στην ίδια ιστόρηση, ενώ στο καθολικό της μονής Ραβενίων υπάρχουν δύο επιγραφές που αναφέρονται στην ίδια ζωγραφική φάση [αρ. κατ. 60].

<sup>1027</sup> Δημοσιεύεται για πρώτη φορά από τον Χ. Σούλη, ο οποίος έχει αναγνώσει λάθος το έτος ,αχλα σε ,αχλθ (ΣΟΥΛΗΣ 1934, σ. 89), στη συνέχεια στα: ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ.177, ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ – ΚΑΣΚΑΝΗΣ 2002, σ. 146 και ορθότερα στα: ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 36 και ΚΟΣΜΑΣ 2010, σ. 278-279, αρ. 7.

<sup>1028</sup> ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 36.

ίδιος Σταύρος αναφέρεται και στην αφιερωματική επιγραφή του νάρθηκα [αρ. κατ. 59] και ίσως πρέπει να ταυτιστεί με τον κυρ Σταύρο, γιό του ιερέα Μιχαήλ, που εμφανίζεται ως χορηγός ιστόρησης στις κτητορικές επιγραφές άλλων δύο μνημείων στη Ζίτσα, του ναού των Ταξιαρχών [αρ. κατ. 22] και του καθολικού της μονής Προφήτη Ηλία [αρ. κατ. 28]. Το υπόλοιπο τμήμα του καθολικού της μονής Πατέρων ιστορήθηκε σε μεταγενέστερη φάση από τους ζωγράφους Κωνσταντίνο και Θεολόγη, χωρίς τη συμμετοχή πλέον του Μιχαήλ [αρ. κατ. 59].

Το πρόγραμμα του εργαστηρίου του Μιχαήλ και του Κωνσταντίνου, είναι τυπικό των έργων τους της τρίτης και τέταρτης δεκαετίας του 17<sup>ου</sup> αιώνα<sup>1029</sup> και δεν παρουσιάζει σημαντικές εικονογραφικές και τεχνοτροπικές παρεκκλίσεις<sup>1030</sup>. Πρόκειται για ένα από τα πλέον επιμελημένα έργα των ζωγράφων, ιδίως του ζωγράφου Μιχαήλ, ο οποίος κινείται συνήθως με εξαιρετική ταχύτητα και προχειρότητα. Στην πρώτη αυτή φάση της ιστόρησης δε συμμετέχει ο ζωγράφος Θεολόγης, μέλος της συγκεκριμένης συντροφιάς ήδη από τη δεύτερη δεκαετία του 17<sup>ου</sup> αιώνα έως και το τελευταίο αποδιδόμενο έργο του Μιχαήλ στο καθολικό της Μονής Σπηλαιού [αρ. κατ. 15]. Η απουσία του στον Άγιο Νικόλαο της Σαρακίνιστας (1629/30) και στην πρώτη φάση της μονής Πατέρων (1631) δείχνει την χαλαρότητα της δομής των εργαστηρίων από το Λινοτόπι, όπου η βοήθεια από δευτερεύοντες ζωγράφους ζητείται μόνο όταν αυτό είναι απολύτως απαραίτητο. Η παρουσία ενός τρίτου ζωγράφου προφανώς δε θεωρήθηκε απαραίτητη για τη μικρή τμηματική παραγγελία της πρώτης φάσης ιστόρησης στη μονή Πατέρων, ωστόσο κατά την ολοκλήρωση των εργασιών στον ίδιο ναό λίγα χρόνια αργότερα ο Θεολόγης κλήθηκε να συμμετάσχει ως βοηθός του Κωνσταντίνου.

**Βιβλιογραφία:** ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ 1979, σ. 617-618. ΧΑΛΚΙΑ 1983, σ. 211-213. ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 176-178. ΚΑΜΑΡΟΥΛΙΑΣ 1996, τ. Α΄, σ. 549-555. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ 2002, σ. 135-150. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 33-325. ΚΟΣΜΑΣ 2010, σ. 272-273, 276-279.

**Εικόνες:** 341γ, 348γ, 437-441.

---

<sup>1029</sup> Ως τεκμήριο της ύστερης χρονολόγησης του έργου αναφέρουμε τον ορθολογικό σχεδιασμό των διαχώρων, που δε θυμίζουν την αυθαίρετη τοποθέτηση σε διάχωρα διαφόρων μεγεθών και σχημάτων στα πρώιμα έργα του Μιχαήλ, την εξέλιξη ορισμένων εικονογραφικών θεμάτων, όπως λ.χ της εκδίωξης των εμπόρων από το Ναό ή της παραβολής του Τελώνη και του Φαρισαίου, αλλά και συγκεκριμένες λεπτομέρειες όπως τον σχεδιασμό του γράμματος Δ που παίρνει τη μορφή με τους δύο κάθετους ακρέμονες στα έργα του ζωγράφου Μιχαήλ από την τρίτη δεκαετία του 17<sup>ου</sup> αιώνα και έπειτα.

<sup>1030</sup> Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού έχει αποτελέσει αντικείμενο ιδιαίτερης ενδελεχούς μελέτης από την Α. Καραμπερίδη (ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 57-301, η οποία παραθέτει και προοπτικά σχέδια των τοιχογραφιών του ναού ό.π. σχ. 5α-5β) και δε θεωρούμε σκόπιμο να το επαναλάβουμε στην παρούσα μελέτη, δεδομένου μάλιστα ότι το καλλιτεχνικό ύφος του εργαστηρίου παρουσιάζει ελάχιστες αλλαγές μετά την τρίτη δεκαετία του 17<sup>ου</sup> αιώνα.

## 55) Ναός Αγίου Δημητρίου, Žvan (1633/34)

Ο ναός του Αγίου Δημητρίου είναι ένας μικρός μονόχωρος καμαροσκέπαστος ναός, που βρίσκεται σε απόσταση μισού χιλιομέτρου βορείως του χωριού Žvan της επαρχίας Demir-Hisar της Π.Γ.Δ.Μ., πολύ κοντά στο καθολικό της μονής της Toplica, όπου εργάστηκε στις αρχές του 16<sup>ου</sup> αιώνα ο ζωγράφος Ιωάννης από τη Γράμμοστα [αρ. κατ. 41, 42].

Η κατάσταση διατήρησης της ζωγραφικής στο ναό είναι εξαιρετικά κακή με το μεγαλύτερο μέρος των παραστάσεων να έχουν καταστραφεί ολοσχερώς, έχοντας υποστεί τις συνέπειες των φυσικών στοιχείων μετά από πτώση μεγάλου τμήματος της καμάρας. Καλύτερα διατηρούνται οι παραστάσεις στον ανατολικό και το δυτικό τοίχο του ναού, ανάμεσα στις οποίες διακρίνεται με δυσκολία η επιγραφή στο υπέρθυρο της δυτικής εισόδου, η οποία έχει ως εξής<sup>1031</sup>:



+ ϸΑΠΗϸΑ ϸΕ ϸΗΙΑ ΧΡΑΜ ΒΟЖЕСТЪВНА СТОГО ΔΗΜΗΤΡΗΕ ϸΑΠ[ ...] /  
[...] Η ΛΨΤΟ· ΖΡΜΒ<sup>1032</sup>

Από την επιγραφή πληροφορούμαστε μόνο για το ότι ο ναός είναι αφιερωμένος στον άγιο Δημήτριο και ότι ιστορήθηκε το έτος 1633/34. Το όνομα του ζωγράφου δε σημειώνεται στην κτητορική επιγραφή, έχει όμως αόριστα ταυτιστεί με λινοτοπίτη καλλιτέχνη από την Μ. Μαšνιό<sup>1033</sup>. Μετά από προσεκτική παρατήρηση των σωζόμενων τοιχογραφιών διαπιστώνεται η ύπαρξη δύο διαφορετικών ζωγράφων στο ναό, που παράγουν διαφορετικής ποιότητας ζωγραφική. Από την σύγκριση του γενικότερου τεχνοτροπικού ύφους των παραστάσεων, αλλά και από δευτερεύουσες τεχνικές λεπτομέρειες της ζωγραφικής καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι η ζωγραφική είναι έργο των ζωγράφων Θεολόγη και Ιωάννη (Ι) από το Λινοτόπι. Από τα σωζόμενα τμήματα των τοιχογραφιών, μόνο ένα πολύ μικρό κομμάτι στο νότιο τοίχο φέρει τα χαρακτηριστικά της τέχνης του Θεολόγη, ενώ οι περισσότερες παραστάσεις θυμίζουν την τεχνοτροπική γραφή του ζωγράφου Ιωάννη.

<sup>1031</sup> Δημοσιεύεται στο MITREVSKI 2003, σ. 53 και στο MAŠNIĆ 1994, σ. 195, όπου συγκεντρώνεται η παλαιότερη βιβλιογραφία.

<sup>1032</sup> Η επιγραφή μεταφράζεται από το γράφοντα ως εξής: *Ιστορήθηκε ο άγιος ναός του αγίου Δημητρίου / εν έτει ζομβ.*

<sup>1033</sup> MAŠNIĆ 1994, σ. 193 και MONUMENTS 2008, σ. 178.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού, όσο μπορούμε τουλάχιστον να διαπιστώσουμε από τα εναπομείναντα δείγματα της ζωγραφικής, είναι συνηθισμένο και δεν παρουσιάζει εικονογραφικές ιδιομορφίες. Η οργάνωση των σκηνών γίνεται σε επάλληλες ζώνες με πρώτη μια ζώνη εικονιστικών παραστάσεων, πιθανότατα Δωδεκαόρτου, στη συνέχεια μια σειρά ημίσωμων αγίων σε ορθογώνια διάχωρα [εικ. 505] και χαμηλότερα ολόσωμους αγίους κάτω από γραπτά τόξα [εικ. 503]. Από τις παραστάσεις της καμάρας διακρίνεται μόνο η παράσταση του Παλαιού των Ημερών [εικ. 664] και ένας άγγελος σε μέταλλιο, που ανήκει προφανώς στην κατεστραμμένη παράσταση του Παντοκράτορα. Στην κόγχη του ιερού διατηρούνται ακόμα η Πλατυτέρα στον τύπο της Βλαχερνίτισσας σε τρίχρωμο βαθμιδωτό κάμπο, και χαμηλότερα η παράσταση του Μελισμού με τους συλλειτουργούντες ιεράρχες. Στον ανατολικό τοίχο διατηρούνται η παραστάσεις του Ευαγγελισμού και της Ανάληψης [εικ. 666] ενώ στο δυτικό τοίχο η παράσταση της Μεταμόρφωσης και χαμηλότερα το Γενέσιο, η Κοίμηση της Θεοτόκου [εικ. 502] και η Φιλοξενία του Αβραάμ. Από τους αγίους των κατώτερων ζωνών ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι άγιοι Θεόδωροι με τα ιδιαίτερα μνηοειδή καπέλα<sup>1034</sup> [εικ. 503-504α] και ο άγιος Γεώργιος από το Κράτοβο που παρουσιάζεται ημίσωμος στην αμέσως ανώτερη ζώνη [εικ. 505].

Η ζωγραφική του Θεολόγη από το Λινοτόπι έχει αρχίσει να διαφοροποιείται από τα προηγούμενα έργα του όπως και στο καθολικό της μονής Σπηλαίου Σαρακίνιστας [αρ. κατ. 15], έργο σύγχρονο με το ναό του Αγίου Δημητρίου στο Žvan. Έχοντας πλέον χειραφετηθεί από την εποπτεία του ζωγράφου Μιχαήλ, παρουσιάζει δείγματα καλλιτεχνικής ωρίμανσης, που θα κορυφωθεί στα ύστερα έργα της τέταρτης δεκαετίας του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Οι μορφές του θυμίζουν τα έργα που εκτελεί μόνος του στις αρχές του αιώνα στην Καστοριά<sup>1035</sup> αλλά και τη ζωγραφική του στο καθολικό της μονής Κοίμησης Θεοτόκου στο Μεγαλόβρυσο Αγιάς και στο καθολικό της μονής Πατέρων [αρ. κατ. 57 και 59].

Ο ζωγράφος Ιωάννης παρουσιάζει πολύ μικρότερη καλλιτεχνική πρόοδο, επαναλαμβάνοντας το απλοϊκό ζωγραφικό ύφος των μνημείων του Žurče και του Rilevo [αρ. κατ. 49 και 12]. Η παράσταση της Μεταμόρφωσης [εικ. 667] είναι ενδεικτική του έντονου φόβου του κενού που εντοπίζεται στη ζωγραφική του Ιωάννη, καθώς εκτός από τις

---

<sup>1034</sup> Τα μνηοειδή καπέλα, χαρακτηριστική λεπτομέρεια του λεγόμενου «εργαστηρίου της Καστοριάς» (βλ. για συγκεντρωμένα παραδείγματα ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 184-185, σημ. 1543. GEORGITSOYANNI 1993, σ. 277-278, σημ. 46) εμφανίζεται και στο έργο του Λινοτοπίτη ζωγράφου Νικολάου (I) στο ναό των Παλατισιών [εικ. 277β].

<sup>1035</sup> Η Μ. Машић έχει ήδη σημειώσει τις έντονες ομοιότητες της ζωγραφικής του Αγίου Δημητρίου στο Žvan με τη ζωγραφική της Παναγίας του άρχοντα Αποστολάκη στην Καστοριά (MAŠNIĆ 1994, σ. 202-203).

παραπληρωματικές σκηνές με το Χριστό και τους Αποστόλους να προσέρχονται και να απομακρύνονται από το όρος Θαβώρ, το βάθος της παράστασης γεμίζει από μικρά τοξοειδή μοτίβα που επαναλαμβάνονται χωρίς να διαδραματίζουν κάποιο λειτουργικό ρόλο στην παράσταση.

Ο Άγιος Δημήτριος στο Žvan, αποτέλεσμα μιας μοναδικής συνεργασίας δύο ζωγράφων από το Λινοτόπι χαμηλών τεχνικών δεξιοτήτων, που δε φαίνεται να συνεργάζονται στο μέλλον, είναι δείγμα της ευελιξίας στη σύμπληξη των λινοτοπίτικων εργαστηρίων και της ευκολίας με την οποία συνυπάρχουν δύο ζωγράφοι χρησιμοποιώντας ένα βασικό εικονογραφικό ρεπερτόριο.

**Βιβλιογραφία:** MAŠNIĆ 1994, σ. 193-216. MITREVSKI 2003, σ. 51-55. MONUMENTS 2008, σ. 178-181.

**Εικόνες:** 502-504, 505, 664, 665β, 666-667.

## 56) Καθολικό μονής Μεταμόρφωσης, Zrze, τμήμα τοιχογραφιών του δυτικού προστώου (1635/36)

---

Η μονή Μεταμόρφωσης βρίσκεται σε ύψωμα σε απόσταση 1,5 χιλιομέτρου από το χωριό Zrze και σε απόσταση 7 χιλιομέτρων βορείως του χωριού Rilevo, στην ευρύτερη περιοχή του Prilep της Π.Γ.Δ.Μ. Από την αρχική φάση του μοναστηριακού συγκροτήματος διατηρείται μόνο το καθολικό, που σώζει πολλές αρχιτεκτονικές και ζωγραφικές φάσεις<sup>1036</sup>.

Η ζωγραφική που ενδιαφέρει την έρευνά μας εντοπίζεται στην εξωτερική παρειά του δυτικού τοίχου του συγκροτήματος του καθολικού, που σήμερα με την προσθήκη τετρακλινούς στέγης έχει λάβει τη μορφή ανοιχτού προστώου. Η ζωγραφική στο προστώο σώζει δύο ζωγραφικές φάσεις και τρεις κτητορικές επιγραφές, τοποθετημένες αντίστοιχα

---

<sup>1036</sup> Για τις προηγούμενες ζωγραφικές φάσεις του μνημείου βλ. B. Babić, “Kon istorijata na manastirov Zrze”, *Stremež*, 12/3 (1966), σ. 62-65. B. Babić, “Fresko-Zivopis slikara Onufrija na zidovima crkava prilepskog kraja”, *ZLU* 16 (1980), σ. 271-280. Ивковић, “Живопис из XIV века у манастиру Зрзе”, *Zograf* 11 (1980), σ. 68-82. MAŠNIĆ 1994, σ. 76-77. E. N. Κυριακούδης, “Τα βυζαντινά μνημεία της Πελαγονίας”, στο *Χριστιανική Μακεδονία: Πελαγονία – Μια άλλη Ελλάδα, Θεσσαλονίκη – Αχρίδα* (επιμ. Α. Α. Αγγελόπουλος), Θεσσαλονίκη 2004, σ. 345-348. ΓΑΡΙΔΗΣ 2007, σ. 105-106, 311, 487. MITREVSKI 2009, σ. 67-88. Б. Тодић, “Слика̀рство припрате Зрза и догослу̀жење Страсне седмице”, *Zograf* 35 (2011), σ. 211-222.

πάνω από τις τρεις εισόδους προς τον κυρίως ναό και τα προσκτίσματά του. Η πρώτη χρονολογικά επιγραφή βρίσκεται πάνω από την κεντρική είσοδο και προσδιορίζει την ιστορία του κεντρικού τμήματος του δυτικού εξωτερικού τοίχου στο έτος „ζρλγ (1624/25). Στο συγκεκριμένο τμήμα εικονίζεται μια μεγάλη παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας, μια Δέηση με τον ένθρονο Χριστό, την Παναγία και τον άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο. Η τεχνοτροπία της συγκεκριμένης φάσης φέρει πολλές ομοιότητες με τη ζωγραφική του ζωγράφου Ιωάννη (I) από το Λινοτόπι και την αποδιδόμενη σε αυτόν ζωγραφική του νάρθηκα στο καθολικό της μονής του Αγίου Αθανασίου στο Žurče (1621/22). Η μεγάλη τεχνοτροπική απόκλιση της ζωγραφικής του στο Rilevo το 1626/27 δείχνει πιθανότατα, ότι ο ζωγράφος Ιωάννης (I) προσαρμόζει το ζωγραφικό του ύφος ανάλογα με το μέγεθος της παραγγελίας ή ότι περιοδικά ο ζωγράφος Ιωάννης (I) συνεργάζεται με άλλους ντόπιους τεχνίτες, που τροποποιούν το τελικό ζωγραφικό αποτέλεσμα. Η υψηλή ποιότητα, όμως, της ζωγραφικής του 1624/25 στο προστώο του Zrze δεν επιτρέπει την ασφαλή ένταξη της συγκεκριμένης ζωγραφικής στη χορεία των αποδιδόμενων έργων στον Ιωάννη (I) από το Λινοτόπι, γι' αυτό και το έργο παραμένει εκτός του συγκεκριμένου καταλόγου.

Με μεγαλύτερη ασφάλεια, ωστόσο, μπορούμε να αποδώσουμε στο ζωγράφο Ιωάννη (I) από το Λινοτόπι τη ζωγραφική του ίδιου χώρου των ετών 1635/36. Η συγκεκριμένη ζωγραφική φάση συνοδεύεται από δύο επιγραφές, που προσδιορίζουν η καθεμία τη χορηγία του τμήματος του τοίχου στον οποίο βρίσκονται. Πάνω από την αριστερή είσοδο, που οδηγεί στο παρεκκλήσιο των αγίων Πέτρου και Παύλου και κάτω από το αψίδωμα με την παράσταση της Παναγίας Οδηγήτρας υπάρχει η ακόλουθη επιγραφή, οι τελευταίοι στίχοι της οποίας παρουσιάζουν σημαντική φθορά<sup>1037</sup>:



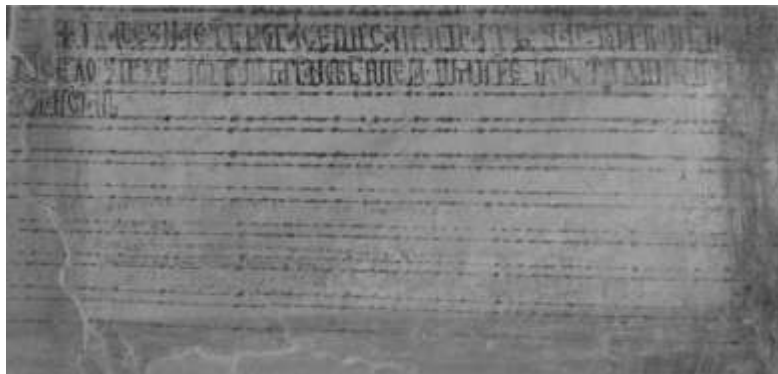
<sup>1037</sup> Οι επιγραφές του ναού έχουν δημοσιευτεί με κάποιες αλλαγές από την παρούσα ανάγνωση στο: З. Расолкоска-Николовска, “Историятот на манастирот Зрзе низ натписите и записите од XIV до XIX век”, *Зборник на Археолошкиот музеј* 4–5 (1966), σ. 90.



+ ΗΖΒΟΛΕΒΝΗΕ ѿѿά ἰ σΗΝά Η σΤΑΓΟ ΔΘΧά· ΠΗΣάШѢ СЕ/  
 СІНА СТЪ ѿΒΡάΖΗ : Ъā ΛΤΟ ΖΩΜΔ : ΗΑΣΤΟ ἸΕΛΕ ΕΡΜΟ/  
 ΗάΧ ΗΓΔΜΕΝ ΠΕΤΡΟΝΗΕ : Η ΜΟΝάΧ ΚΗΡІΛ : Η ΜΟΝΑΧ СΗΜІОНЪ/  
 Η ΜΟΝάΧ ΓΕΡάСΗМЪ : Η ΒΗ (Κ)ΤΗТΟРЬ НЕΔΕΛΚΟ ТЪРГОΒΑЦІѢ ѿ ΔΕΒР[Δ]/  
 5 Η ΔΗΜΗΤΡΕ [...]/  
 ѠФΚΟ : ΔΗΜΗΤΡΕ [...] ΝΗΚΟΛ [...]<sup>1038</sup>

Από την επιγραφή πληροφορούμαστε, ότι το συγκεκριμένο τμήμα του προστώου ιστορήθηκε το έτος Ζωμδ (1635/36) με τη φροντίδα του ηγουμένου ιερομονάχου Πετρωνίου και των μοναχών Κυρίλλου, Συμεών και Γεράσιμου ενώ τα έξοδα τα διέθεσε ο κτήτορας Nedelko (Κυριάκος), έμπορος από την πόλη Debar της Π.Γ.Δ.Μ. Αναφέρονται στους τελευταίους στίχους τα ονόματα και άλλων δωρητών, οι οποίοι πιθανότατα συνεισέφεραν και αυτοί στα έξοδα της ιστόρησης<sup>1039</sup>.

Το ίδιο χέρι αναγνωρίζεται και μια δεύτερη επιγραφή στο υπέρθυρο της δεξιάς εισόδου, η οποία έχει ως εξής:



+ ἰ ΔΑ СЕ ΖНАЄТЪ КОГά СЕ ΠΗΣΑ ΠΡΗПΡΑТЪ· ΗΑΣΤΟІА· ПОПЪ· ΗѠ[ΒС] /  
 ѠТ СЕЛО· ΖІРЗЕ : ІѠВАНЪ ΜΤΑΝОВЪ· Η ΠΕΤ[Ρ]Α· Η ΜΗΤΡΕ· І КОСΤΑΔΗНЪ· Η СΗ[...]/  
 ΗѠΒС ΗѠАНЪ<sup>1040</sup>

<sup>1038</sup> Η επιγραφή μεταφράζεται από το γράφοντα ως εξής: Με τη θέληση του Πατρός και του Υιού και του Αγίου Πνεύματος ιστορήθηκαν / αυτές οι άγιες εικόνες το έτος Ζωμδ' (και ήταν) επικεφαλής ο ιερο/μόναχος ηγούμενος Πετρώνιος και ο μοναχός Κύριλλος και ο μοναχός Συμεών / και ο μοναχός Γεράσιμος και ήταν κτήτορας ο έμπορος Νέντελκο από τη Ντέμπαρ / και ο Δημήτριος [...] / [...] Δημήτρ[...] Νικόλ[...].

<sup>1039</sup> Διακρίνουμε τα ονόματα δύο Δημητρίων, ενός Νικολάου και ενός Ιονκο, ενώ σε παλαιότερη ανάγνωση διακρίνονταν τα ονόματα ενός Θεοδώρου και ενός Rejo (Расолкоска-Николовска, ό.π., σ. 90).

<sup>1040</sup> Η επιγραφή μεταφράζεται από το γράφοντα ως εξής: Και να γίνει γνωστό ποιος ιστόρησε το νάρθηκα με την προσπάθεια του ιερέα Γιόβε / από το χωρίο Ζρζε, του Γιόβαν Μουτάνοφ και του Πέτρον και του Μήτρον και του Κωνσταντίνου και του υί[...] Γιόβε Ιωάννη.

Η συγκεκριμένη επιγραφή μας πληροφορεί για τους δωρητές της ιστορήσης στο χώρο του νάρθηκα (Припратъ), που θα πρέπει να ταυτιστεί με το δυτικό προστώο, αφού ο νάρθηκας του ναού ανήκει σε παλαιότερη φάση<sup>1041</sup>. Ως δωρητής αναφέρεται ο ιερέας Γιόβε από το χωριό του Zrze, ο Γιόβαν Μουτάνοφ και οι Πέτρος, Δημήτριος και Κωνσταντίνος ενώ στον τρίτο στίχο αναφέρονται για δεύτερη φορά τα ονόματα Γιόβε και Ιωάννης.

Συμπεραίνουμε λοιπόν ότι ο χώρος του προστώου ιστορήθηκε με τρεις συλλογικές χορηγίες από τα έτη 1624/25 έως τουλάχιστον το 1635/36, γεγονός που καταδεικνύει τη μικρή οικονομική ευχέρεια των χορηγών, αλλά και την ανάληψη παραγγελιών τμηματικής ιστορήσης ενός ναού από τον ζωγράφο Ιωάννη (I) από το Λινοτόπι, συνηθισμένη πρακτική των εργαστηρίων του Λινοτοπίου το πρώτο μισό του 17<sup>ου</sup> αιώνα.

Η ζωγραφική των ετών 1635/36 περιλαμβάνει ένα περίπλοκο εικονογραφικό πρόγραμμα, που κατά πάσα πιθανότητα υπαγορεύτηκε από τους μοναχούς του Zrze στο ζωγράφο Ιωάννη (I). Στη βόρεια πλευρά του προστώου ιστορούνται σκηνές από το βίο του Αγίου Νικολάου [εικ. 668, 671, 673] και ο σπάνιος κύκλος συμβολικών παραστάσεων, που εικονογραφούν τους παραινετικούς λόγους του Χριστού για την Μέλλουσα Κρίση<sup>1042</sup>. Στην κατώτερη ζώνη εικονίζονται οι έφιπποι άγιοι Γεώργιος και Δημήτριος και οι απόστολοι Πέτρος και Παύλος να κρατούν το πρόπλασμα του ναού.

Στη νότια πλευρά του προστώου ο ζωγράφος συνεχίζει τις ολόσωμες αποδόσεις των αγίων στην κατώτερη ζώνη και στις ανώτερες ζώνες τοποθετεί παραστάσεις του Θεομητορικού κύκλου, ενώ στο ανακουφιστικό τόξο πάνω από την είσοδο τοποθετείται η παράσταση του Χριστού σε αντιστοιχία με την παράσταση της Οδηγήτριας στο τόξο της βόρειας πλευράς [εικ. 669]. Οι παραστάσεις του νότιου τμήματος του προστώου θα πρέπει να θεωρηθούν περίπου σύγχρονες με το βόρειο τμήμα του, παρόλο που έγιναν με διαφορετική χορηγία και συνοδεύονται από διαφορετική επιγραφή, διότι το τεχνοτροπικό ύφος του ζωγράφου Ιωάννη (I) δεν παρουσιάζει σημαντική εξέλιξη.

Οι τοιχογραφίες στο προστώο του εκκλησιαστικού συμπλέγματος του καθολικού της μονής Μεταμόρφωσης στο Zrze, αποτελούν ένα από τα πιο εντυπωσιακά έργα του Ιωάννη (I)

---

<sup>1041</sup> Б. Тодић, “Сликаство припрате Зрза и богослужење Страсне седмице”, *Zograf* 35 (2011), σ. 211-222.

<sup>1042</sup> Οι παραστάσεις βασίζονται στην ευαγγελική περικοπή Ματθ. κε':35-36. Για την εικονογραφία των παραστάσεων βλ. ΓΑΡΙΔΗΣ 2007, σ. 219 και για την περιγραφή των συγκεκριμένων παραστάσεων στο Zrze βλ. С. Петковић, “дела хришћанског милосрђа на фрескама манастира Зрзе из 1535/1536. године”, *Зборник, Музеј на Македонија, средновековна уметност*, нова серија αρ. 2 (1996), σ. 253-259.

από το Λινοτόπι, που μάλλον υπερβαίνει τις προσδοκίες του ορίζοντα υποδοχής του. Παρά την προβληματική οργάνωση του εικονογραφικού προγράμματος, που οφείλεται στον κατακερματισμό των τοιχογραφημένων επιφανειών και την εμφανή αδυναμία του ζωγράφου στο σχέδιο, που δεν έχει παρουσιάσει σημαντική βελτίωση από τα έργα της τρίτης δεκαετίας του 17<sup>ου</sup> αιώνα, το τελικό εικαστικό αποτέλεσμα του συγκεκριμένου χώρου προδίδει τη πρόθεση των δημιουργών του για μνημειακότητα και θεματογραφική πολυπλοκότητα, χωρίς τις λαϊκότερες εξάρσεις, που σημειώνονται σε προηγούμενων έργα του Ιωάννη (Ι) [αρ. κατ. 49, 12].

Στην ίδια δημιουργική περίοδο του Ιωάννη (Ι) πρέπει να ενταχθούν και οι εικόνες του ξυλόγλυπτου χορού του ναού [εικ. 674-676α], που φέρουν τεχνοτροπικά στοιχεία της τέχνης του λινοτοπίτη ζωγράφου, που έχουν συνδεθεί στο παρελθόν με τη ζωγραφική του στο ναό του Αγίου Αθανασίου στο Rilevo και έχουν αποδοθεί αόριστα σε εργαστήρια από το Λινοτόπι<sup>1043</sup>.

**Βιβλιογραφία:** 3. Расолкоска-Николовска, “Историјатот на манастирот Зрзе низ натписите и записите од XIV до XIX век”, *Зборник на Археолошкиот музеј* 4-5 (1966), σ. 77–93. С. Петковић, “дела хришћанског милосрђа на фрескама манастира зрзе из 1535/1536. године”, *Зборник Музеј на Македонија – средновековна уметност, нова серија* αρ. 2 (1996), σ. 253-259. MONUMENTS 2008, σ. 144-149.

**Εικόνες:** 668-672α, 673α, 674-676α.

## 57) Καθολικό μονής Κοίμησης της Θεοτόκου, Μεγαλόβρυσο Αγιάς (1638/39)

---

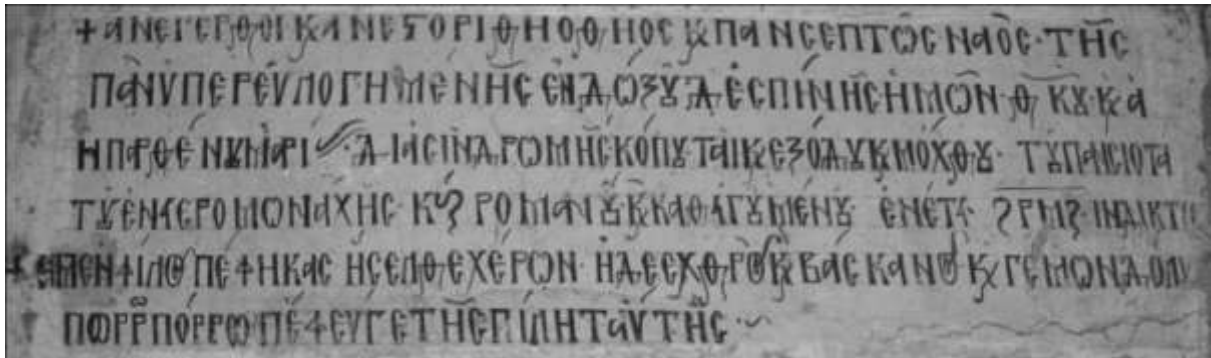
Η μονή Κοίμησης της Θεοτόκου, γνωστή και ως Παναγία Νεβόλιανη βρίσκεται στο νοτιοδυτικό τμήμα του οικισμού του Μεγαλόβρυσου Αγιάς Λάρισας. Το καθολικό της μονής είναι μια τρίκλιτη ξυλόστεγη βασιλική με υπερυψωμένο το κεντρικό κλίτος, η οποία διατηρεί στοιχεία τοιχοποιίας και κεραμοπλαστικό διάκοσμο, που ανάγονται στον 13<sup>ο</sup> αιώνα<sup>1044</sup>. Το

---

<sup>1043</sup> ΡΟΡΟVSKA-KOROBAR 2004, σ. 270-272, αρ. 78-82. NIKOLOVSKI 2011, σ. 100-101, εικ. 127.

<sup>1044</sup> Για την αρχιτεκτονική του καθολικού και τις οικοδομικές φάσεις του μνημείου βλ. Ν. Νικονάνος, “Βυζαντινά και μεσαιωνικά μνημεία Θεσσαλίας”, *ΑΔ* 28 (1973), τ. II.2, Χρονικά, σ. 381 και Ν. Νικονάνος, *Βυζαντινοί ναοί της Θεσσαλίας από το 10ο αιώνα ως την κατάκτηση της περιοχής από τους Τούρκους το 1393*, Αθήνα 1979, σ. 35-40.

καθολικό ανακαινίζεται και ανιστορείται το 1638/39, όπως προκύπτει από την επιγραφή στο νότιο τοίχο του ναού, η οποία έχει ως εξής<sup>1045</sup>:



+ Άνεγέρθου· κ(αι) άνεστορίθη ὁ θήος κ(αι) πάνσεπτῶς· ναός· τῆς/

πάννυπερύλογημένης· ἐνδῶξοῦ δέσπινῆς· ἡμῶν· Θεοτόκου· κ(αι) ἁ/

ἡπαρθένου Μαρίας· διὰ σίνδρωμῆς· κόπου ται κ(αι) ἐξόδου κ(αι) μῶχθου· τοῦ παν[ο]σιοτά/

τοῦ ἐν ειερομωνάχῆς· κύρ Ρομανοῦ· κ(αι) κάθειγουμένοῦ· ἐν ἔτει· ζϛμζ· ἰνδικτιῶ[νος]/

5 + Εἰ μὲν φίλος πέφηκας· ἤσελθε χέρων· ἢ δε εχθρὸς κ(αι) βάσκανος· κ(αι) γέμων δόλου/

πῶρρω πῶρρω· πέφεύγε τῆς πίλη ταῦτῆς· ~

Από την επιγραφή πληροφορούμαστε ότι ο ναός είναι αφιερωμένος στη Θεοτόκο, αλλά και ότι οικοδομήθηκε και ιστορήθηκε με έξοδα του ηγουμένου της μονής, Ρωμανού, το έτος 1638/39. Το κείμενο της παραίνεσης του πέμπτου και έκτου στίχου συνηθίζεται να αναγράφεται σε κτητορικές επιγραφές της εποχής<sup>1046</sup>, τεκμηριώνοντας με την αναφορά της λέξης «πύλη», ότι στο συγκεκριμένο χώρο υπήρχε η τοιχισμένη σήμερα νότια είσοδος του ναού. Η μορφολογία της επιγραφής φέρει μεγάλες ομοιότητες με την σύγχρονη επιγραφή του ναού του Αγίου Νικολάου του άρχοντα Θωμάνου στην πόλη της Καστοριάς [αρ. κατ. 16], γεγονός που έχει οδηγήσει ορισμένους ερευνητές να ταυτίσουν το ζωγράφο του καθολικού με το ζωγράφο Νικόλαο (IV) από το Λινοτόπι που υπογράφει το καστοριανό μνημείο<sup>1047</sup>. Πράγματι οι δύο επιγραφές φαίνεται να έχουν γραφεί από το ίδιο χέρι, γεγονός που

<sup>1045</sup> ΚΟΥΡΚΟΥΤΙΔΟΥ 1967, σ. 311. ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ 1977, σ. 88, 95. ΤΣΙΜΠΙΔΑ 2011, σ. 92.

<sup>1046</sup> Πρβλ. ενδεικτικά την επιγραφή του Αγίου Γεωργίου Αγράφων του 1610 (Ε. Τσιμπίδα, “Μεταβυζαντινοί ναοί των Ευρυτανικών Αγράφων”, *ΘεσσαΉμερ* 54 (2008), σ. 244, σημ. 23) και την επιγραφή του 1949 στο ναό της Γέννησης του Χριστού στο Arbanasi (PRASHKOV 1979, σ. 207-208, VACHEV 2006, σ. 41).

<sup>1047</sup> ΓΚΟΛΟΜΠΙΑΣ 1988, σ. 88. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 323, σημ. 2649.

αποδεικνύεται όχι μόνο από την κοινή μορφή των περισσότερων χαρακτήρων, αλλά και από την χρήση των ίδιων βραχυγραφιών και συμπλοκών γραμμάτων<sup>1048</sup>.

Η ταύτιση του Νικολάου (IV) από το Λινοτόπι δεν υπαγορεύεται, όμως, μόνο από παλαιογραφικά στοιχεία, αλλά και από την ομοιότητα του τεχνοτροπικού ύφους του καθολικού στο Μεγαλόβρυσο με το πρώιμο ζωγραφικό στίλ του Νικολάου (IV), όπως εκδηλώνεται κυρίως στο ναό του Αγίου Νικολάου του άρχοντα Θωμάνου στην Καστοριά. Παρά την αποσπασματικότητα του διακόσμου στο ναό της Καστοριάς αναγνωρίζουμε τις χαρακτηριστικές γυναικείες μορφές με τα έντονα περιγράμματα των ματιών και τις έντονες τριγωνικές σκιές κάτω από αυτά [εικ. 680], τον ιδιαίτερο σχεδιασμό του λαιμού των μορφών, που σχηματίζει μια καμπύλη γραμμή πριν την ένωση με το πρόσωπο και τα λεπτά φρύδια που συνοδεύονται από μια δεύτερη αχνότερη γραμμή λίγο ψηλότερα [εικ. 681]. Εξαιρετική ομοιότητα παρουσιάζουν επίσης ο τρόπος απόδοσης των ενδυμάτων των μορφών και των διακοσμητικών μοτίβων τους, όπως επίσης ο σχεδιασμός των αρχιτεκτονημάτων του σκηνικού βάθους. Οι τεχνικές αυτές λεπτομέρειες σε συνδυασμό με τη απόλυτη ταύτιση των επιγραφών στις παραστάσεις των δύο μνημείων, καθιστά βέβαιη την παρουσία του ζωγράφου Νικολάου (IV) από το Λινοτόπι στο καθολικό της μονής Θεοτόκου στο Μεγαλόβρυσο.

Εξίσου βέβαιη πρέπει να θεωρηθεί η παρουσία του ζωγράφου Θεολόγη από το Λινοτόπι στο συγκεκριμένο μνημείο<sup>1049</sup>. Αποδεδειγμένος ήδη από τα μέσα της τέταρτης δεκαετίας του 17<sup>ου</sup> αιώνα από το εργαστήριο του Μιχαήλ από το Λινοτόπι, ο Θεολόγης αναπτύσσει ένα προσωπικό στίλ, εμφανές ήδη στο ναό του Αγίου Δημητρίου στο Žvan [αρ. κατ. 55], όπου συνεργάζεται με το ζωγράφο Ιωάννη (I) από το Λινοτόπι και στο καθολικό της μονής Πατέρων [αρ. κατ. 59], όπου εργάζεται ως βοηθός του Κωνσταντίνου από το Λινοτόπι. Το καθολικό του Μεγαλόβρυσου, όπου το ύφος του Θεολόγη βρίσκει την πιο ώριμη έκφασή του αποτελεί το μνημείο με το μεγαλύτερο αριθμό παραστάσεων του ζωγράφου Θεολόγη, ο οποίος δεν περιορίζεται πλέον σε δευτερεύουσες σκηνές και δυσδιάκριτα διάχωρα. Αποκτά ρόλο ισότιμο με αυτό του πιθανότατα νεότερου ζωγράφου Νικολάου (IV) και δουλεύει παραστάσεις ιδιαίτερα μεγάλου μεγέθους, παρότι η τέχνη του είναι σαφώς υποδεέστερη. Οι φιγούρες του αποτελούν παραλλαγές του ίδιου επαναλαμβανόμενου προτύπου, ενώ οι απόδοση του σκηνικού βάθους είναι συμβατική και πρόχειρη. Η μικρή καλλιτεχνική εξέλιξή

---

<sup>1048</sup> Πρβλ. τη μορφή της λέξης *κνρ* και τις βραχυγραφίες *-ας* και *-ος*.

<sup>1049</sup> ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 323 και Ε. Τσιμπίδα, “Οι ζωγράφοι της Μονής Κοιμήσεως Θεοτόκου στο Μεγαλόβρυσο και το έργο τους στην Ανατολική Θεσσαλία”, στο *4ο αρχαιολογικό έργο Θεσσαλίας και Στερεάς Ελλάδας (2009-2011), από τους προϊστορικούς στους νεότερους χρόνους (περιλήψεις ανακοινώσεων)*, Βόλος 2012, σ. 14.

του ζωγράφου από τα πρώιμα έργα της πρώτης δεκαετίας του 17<sup>ου</sup> αιώνα αποδεικνύεται από την εμμονή του στις ίδιες σχεδιαστικές φόρμες, την αδιαφοροποίητη επανάληψη των διακοσμητικών σχεδίων στα ενδύματα των μορφών, την απaráλλαχτη ατημέλεια των επιγραφών του και την προβληματική χρήση της χρωματικής ύλης, η χονδρόκοκη υφή της οποίας διακρίνεται πάνω στη ζωγραφική επιφάνεια. Σημειώνεται, ωστόσο, μια σημαντική εξέλιξη στον προπλασμό των προσώπων, που αποκτούν εντονότερα περιγράμματα και σκούρες πρόσθετες γραμμές στα φρύδια και στα ζυγωματικά [εικ. 504, 514-516], μια μανιέρα που αρχίζει να παρουσιάζεται σποραδικά στα έργα της δεύτερης δεκαετίας του 17<sup>ου</sup> αιώνα, αλλά κορυφώνεται την τέταρτη δεκαετία μέσα από τη συνεργασία του Θεολόγη με τους Λινοτοπίτες Ιωάννη (I), Κωνσταντίνο και Νικόλαο (IV).

Η προσεκτική επισκόπηση της ζωγραφικής στο καθολικό της μονής Θεοτόκου στο Μεγαλόβρυσο αποκαλύπτει, ότι και ένας τρίτος ζωγράφος συνεργάζεται με τους ζωγράφους Νικόλαο (IV) και Θεολόγη. Το μεγάλο μέγεθος του ναού, η λιγιστή πείρα του ζωγράφου Νικολάου (IV), που εμφανίζεται ένα χρόνο αργότερα μόνος του στην Καστοριά ζωγραφίζοντας ένα σύνολο χαμηλότερης ποιότητας, και η έλλειψη δεξιοτεχνίας του ζωγράφου Θεολόγη, που για τρεις δεκαετίες περιοριζόταν στην αφάνεια ως δεύτερο ή τρίτο χέρι στο εργαστήριο του Μιχαήλ, υποδεικνύουν την ύπαρξη ενός ωριμότερου ζωγράφου στην οργάνωση και εκτέλεση του άκρως ισορροπημένου ζωγραφικού προγράμματος του Μεγαλόβρυσου. Ο ζωγράφος αυτός θα μπορούσε να είναι ο ζωγράφος που ιστορεί το 1640 το ιερό του καθολικού της μονής Κοίμησης Θεοτόκου στο Σπήλαιο Γρεβενών, που έχει ήδη ταυτιστεί με το ζωγάφο Δημήτριο (I) από τη Γράμμοστα [αρ. κατ. 17]. Την ύπαρξη του χρωστήρα του Δημητρίου (I) στο Μεγαλόβρυσο υπαγορεύουν ο παρόμοιος τρόπος πλασίματος των μορφών, ο σχεδιασμός των χαρακτηριστικών του προσώπου [εικ. 88], τα πανομοιότυπα διακοσμητικά μοτίβα [εικ. 87] και η γραφολογική ομοιότητα των επιγραφών των παραστάσεων. Ο ζωγράφος Δημήτριος (I) από τη Γράμμοστα, που κινείται πιθανότατα αυτή την περίοδο την περιοχή της Θεσσαλίας<sup>1050</sup>, είναι λογικό να αναζητεί συνεργάτες από το Λινοτόπι για να εκτελέσει το μεγάλο έργο στο Μεγαλόβρυσο, τους οποίους βρίσκει το πρόσωπο του Νικολάου (IV), ενός πρωτόπειρου ζωγράφου με μεγάλες ικανότητες, και του Θεολόγη, ενός έμπειρου τεχνίτη που μετά τη διάλυση του εργαστηρίου του Μιχαήλ, αναζητεί να ενταχθεί σε άλλα σύγχρονα εργαστήρια του Λινοτοπίου. Ο ζωγράφος Νικόλαος (IV) θα

---

<sup>1050</sup> Πολύ πιθανό είναι ο Δημήτριος (I) από τη Γράμμοστα να έχει αναλάβει παραγγελίες για εκτέλεση έργων στην περιοχή του Πηλίου, όπως αποδεικνύεται και από το υπογεγραμμένο του έργο, που εκτελεί μαζί με το ζωγάφο Γεώργιο το 1644 στο παρεκκλήσι των Αγίων Αποστόλων στο καθολικό της μονής Φλαμουρίου (βλ. NANOY 1994, σ. 387 και NANOY 2004, σ. 72).

επηρεαστεί βαθιά από τη συνεργασία αυτή με το ζωγράφο Δημήτριο (I), όπως φαίνεται από την αναπαραγωγή του συγκεκριμένου τεχνοτροπικού στιλ στον Άγιο Νικόλαο του άρχοντα Θωμάνου στην Καστοριά και στα μνημεία της πέμπτης δεκαετίας του 17<sup>ου</sup> αιώνα, έως ότου αποκτήσει το προσωπικό του στιλ από το 1649 και έπειτα. Δεν είναι απίθανη εξάλλου η επανάληψη της συνεργασίας Δημητρίου (I) και Νικολάου (IV) στο Ιερό του καθολικού της μονής Κοίμησης στο Σπήλαιο Γρεβενών, δύο χρόνια μετά το Μεγαλόβρυσο.

Το πρόγραμμα του ναού είναι ισορροπημένο και οργανωμένο με ακρίβεια σε επάλληλες ζώνες με τετράγωνα διάχωρα χωρίς να παρουσιάζει εικονογραφικές ιδιομορφίες. Σημειώνουμε, ωστόσο, την τοποθέτηση της Αγγελικής Λειτουργίας κάτω από την Παράσταση της Πλατυτέρας στην κόγχη του Ιερού [εικ. 513, 683], στη θέση δηλαδή που εικονίζεται συνήθως η Κοινωνία των Αποστόλων<sup>1051</sup>. Τρεις ζώνες παραστάσεων περιτρέχουν το κεντρικό κλίτος με την ανώτερη να περιλαμβάνει σκηνές Δωδεκαόρτου [εικ. 519] και επεισόδια από τα Πάθη του Χριστού [εικ. 520], τη δεύτερη να περιλαμβάνει 18 στροφές από τον κύκλο του Ακαθίστου και την τρίτη να γεμίζει με μεγάλα διάχωρα, που εικονίζουν στο δυτικό τοίχο την Κοίμηση της Θεοτόκου [εικ. 677], τον απαγχονισμό του Ιούδα και την Άρνηση του Πέτρου [εικ. 678] και πάνω από τους πεσσούς του κεντρικού κλίτους τις παραστάσεις των τεσσάρων Ευαγγελιστών [εικ. 86]. Στα πλάγια κλίτη υπάρχει μόνο μια ζώνη εικονιστικών παραστάσεων με σκηνές από τα θαύματα και τη διδασκαλία του Ιησού [εικ. 517], ενώ χαμηλότερα εικονίζονται άγιοι σε καλοσχεδιασμένα μετάλλια και σε ολόσωμες αποδόσεις [εικ. 523α].

Η ζωγραφική του καθολικού της μονής Κοίμησης Θεοτόκου στο Μεγαλόβρυσο, παρότι αποτελεί ένα επιμελημένο σύνολο μεγάλων διαστάσεων, δεν είναι ένα από τα καλύτερα έργα των εργαστηρίων του Γράμμου. Η πρώτη επαφή του ζωγράφου Νικολάου (IV) από το Λινοτόπι με τους ζωγράφους Δημήτριο (I) από τη Γράμμοστα και Θεολόγη από το Λινοτόπι οδηγεί σε ένα συντηρητικό εικαστικό αποτέλεσμα, όπου είναι ολοφάνερη η ποιοτική διαφορά μεταξύ των εμπλεκόμενων καλλιτεχνών. Ο ζωγράφος Θεολόγης εκμεταλλεύεται την ειδική αυτή περίπτωση για να αποδείξει τις ικανότητές του ως ζωγράφος, αναλαμβάνοντας το μεγαλύτερο μέρος των παραστάσεων του ναού. Η συνεργασία του με τους υπόλοιπους ζωγράφους δεν είναι πάντοτε πετυχημένη, με χαρακτηριστικό το παράδειγμα της παράστασης της Κοίμησης της Θεοτόκου, στην ιστόρηση της οποίας συμβάλλουν όλοι οι ζωγράφοι,

---

<sup>1051</sup> Η συγκεκριμένη τοποθέτηση υπαγορεύτηκε πιθανότατα από τον αρχιτεκτονικό τύπο του ναού, που δε διαθέτει τρούλο.

καταλήγοντας σε ένα ασύμμετρο σύνολο που χαρακτηρίζεται από ποιοτική δυσαρμονία. Η ζωγραφική του Μεγαλόβρυσου δεν ανατρέπει την συντηρητική καλλιτεχνική πορεία της μεταβυζαντινής τέχνης στην Αγιά το 17<sup>ο</sup> αιώνα, οι λινοτοπίτες καλλιτέχνες Νικόλαος (ΙV) και Θεολόγης, όμως, επεκτείνουν με το μνημείο αυτό το πελατειακό τους δίκτυο στην ευρύτερη περιοχή της Θεσσαλίας, όπως δείχνουν τα μεταγενέστερα έργα τους στον Τύρναβο και τη Ζαγορά [αρ. κατ. 18, 19].

**Βιβλιογραφία:** ΓΚΟΛΟΜΠΙΑΣ 1988, σ. 88. ΤΣΙΜΠΙΔΑ 2011, σ. 90-371.<sup>1052</sup> Ε. Τσιμπίδα, “Οι ζωγράφοι της Μονής Κοιμήσεως Θεοτόκου στο Μεγαλόβρυσο και το έργο τους στην Ανατολική Θεσσαλία”, στο *4ο αρχαιολογικό έργο Θεσσαλίας και Στερεάς Ελλάδας (2009-2011), από τους προϊστορικούς στους νεώτερους χρόνους* (περιλήψεις ανακοινώσεων), Βόλος 2012, σ. 14.

**Εικόνες:** 86, 87β, 88α, 479γ, 504β, 513-522α, 523α, 524β-526α, 527, 677-679, 680β, 681β, 682, 683α, 684, 689α, 766β.

## 58) Καθολικό μονής Προφήτη Ηλία Βίτσας (5<sup>η</sup> δεκαετία 17<sup>ου</sup> αιώνα)

---

Η μονή του Προφήτη Ηλία βρίσκεται σε απόσταση ενός χιλιομέτρου βορειοανατολικά του οικισμού της Βίτσας Ζαγορίου. Από το συγκρότημα της μονής διατηρείται το μεγαλύτερο μέρος των κτισμάτων συμπεριλαμβανομένου και του καθολικού, ενός απλού καμαροσκέπαστου κτίσματος με υπερυψωμένο το κεντρικό τμήμα, που φέρει οκτάπλευρο τρούλο και μεταγενέστερο νάρθηκα στα δυτικά. Η αρχιτεκτονική του ναού προδίδει διάφορες οικοδομικές φάσεις<sup>1053</sup>, από τις οποίες η πρώτη είναι κατά πάσα πιθανότητα αυτή του έτους 1632, έτος ανέγερσης της μονής στον παρόντα χώρο<sup>1054</sup>.

---

<sup>1052</sup> Τα συμπεράσματα της μελέτης της Ε. Τσιμπίδα σχετικά με το έργο των ζωγράφων Νικολάου και Θεολόγη δε λήφθηκαν υπόψη στην παρούσα διατριβή, αφενός επειδή έλαβα γνώση ενός αντιτύπου της σε λίγες ημέρες πριν την κατάθεση της, οπότε ήταν αδύνατο να προβώ σε επιτόπια έρευνα στα μνημεία της Αγιάς, ώστε να διαπιστώσω ο ίδιος την ορθότητα των συμπερασμάτων, αφετέρου επειδή μετά από επικοινωνία με τη συγγραφέα ενημερώθηκα ότι η ίδια επιθυμούσε να προβεί σε περαιτέρω διορθώσεις στο κείμενο και τα συμπεράσματά της.

<sup>1053</sup> ΚΑΜΑΡΟΥΛΙΑΣ 1996, τ. Α΄, σ. 319.

<sup>1054</sup> Ο.π., σ. 318, όπου και η προγενέστερη βιβλιογραφία για την ιστορία της μονής και ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 320, σημ. 1873, όπου αναφέρεται και η ύπαρξη εντοιχισμένης επιγραφής με τη χρονολογία 1632.



Το δυτικό τμήμα του ναού έχει καλυφθεί από μεταγενέστερη τοιχογράφηση που έχει καλύψει μεγάλο μέρος της αρχικής ζωγραφικής φάσης. Η απουσία κτητορικής επιγραφής δυσχεραίνει την ασφαλή απόδοση της αποσπασματικά σωζόμενης αρχικής φάσης των τοιχογραφιών, η οποία έχει αποδοθεί από την έρευνα στον ζωγράφο Κωνσταντίνο από το Λινοτόπι<sup>1055</sup>.

Οι θεματογραφικές επιλογές του ζωγράφου, η οργάνωση του εικονογραφικού προγράμματος, η χρωματική ποικιλία που φτάνει τα όρια της εκζήτησης και η επιγραφές των παραστάσεων με τα χαρακτηριστικής μορφής γράμματα συνηγορούν στην απόδοση του έργου στο ζωγράφο Κωνσταντίνο. Ο ζωγράφος φαίνεται να έχει ξεφύγει από την εποπτεία του πατέρα του Μιχαήλ, ο χρωστήρας του οποίου δεν εντοπίζεται στο ναό<sup>1056</sup>, συνεπώς το έργο θα πρέπει να τοποθετηθεί μετά το έτος 1634, οπότε ιστορείται και το τελευταίο γνωστό έργο του Μιχαήλ στο καθολικό της μονής Σπηλαίου Σαρακίνιστας.

Το έργο φέρει σημαντικές ομοιότητες με τη ζωγραφική της δεύτερης φάσης ιστόρησης στο καθολικό της Μονής Πατέρων [αρ. κατ. 59], δεν διακρίνεται ωστόσο ο έντονος εξπρεσιονισμός των προσώπων και η χρωματική ελευθερία, που παρατηρούνται στις παραστάσεις της μονής Πατέρων και της μονής Ραβενίων [αρ. κατ. 60]. Κατά συνέπεια, το έργο πρέπει να ενταχθεί στη χορεία των έργων μεγάλης κλίμακας που αναλαμβάνει ο Κωνσταντίνος την πέμπτη δεκαετία του 17<sup>ου</sup> αιώνα, αλλά να θεωρηθεί πειραματικό έργο του ιδιαίτερου εξπρεσιονιστικού τεχνοτροπικού ύφους του ζωγράφου και να χρονολογηθεί το πρώτο μισό της πέμπτης δεκαετίας του 17<sup>ου</sup> αιώνα.

**Βιβλιογραφία:** ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ 1966, σ. 301-303. ΚΑΜΑΡΟΥΛΙΑΣ 1996, τ. Α', σ. 317- 323. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2008, σ. 118-119. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 320, 322, 348-350.

**Εικόνες:** 588-589, 590β, 636β.

---

<sup>1055</sup> ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2008, σ. 118-119. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 320. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 320, 322, 348-350.

<sup>1056</sup> Ο Ι. Χουλιάρης αποδίδει τη ζωγραφική στον ζωγράφο Μιχαήλ το 2008 (ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2008, σ. 250) και στο ζωγράφο Κωνσταντίνο το 2009 (ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 322).

## 59) Καθολικό μονής Πατέρων, Λίθινο Ζίτσας, τμήμα κυρίως ναού και νάρθηκας (5<sup>η</sup> δεκαετία 17<sup>ου</sup> αιώνα)

Οι εργασίες ιστόρησης του καθολικού της μονής Πατέρων ξεκίνησαν από το εργαστήριο του Μιχαήλ από το Λινοτόπι το 1631 ή ενδεχομένως και λίγο νωρίτερα μέσα στην τρίτη δεκαετία του 17<sup>ου</sup> αιώνα<sup>1057</sup> [αρ. κατ. 54]. Το ίδιο εργαστήριο με επικεφαλής πλέον τον γιο του Μιχαήλ, Κωνσταντίνο, και το σταθερό συνεργάτη του, Θεολόγη επανέρχεται στη μονή για να ολοκληρώσει το έργο της ιστόρησης. Πρόκειται για το μεγαλύτερο σε κλίμακα μνημείο, που αναλαμβάνει να ιστορήσει ο Κωνσταντίνος και ένα από τα πιο φιλόδοξα έργα του ζωγράφου Θεολόγη, ο οποίος συνήθως περιορίζεται σε έργα μικρής κλίμακας, όταν δουλεύει ως ανεξάρτητος καλλιτέχνης και σε δευτερεύουσας σημασίας επιφάνειες, όταν συνεργάζεται με άλλους ζωγράφους από το Λινοτόπι. Η ζωγραφική του κυρίως ναού συνοδεύεται από μια μεγάλη επιγραφή στο βόρειο χορό, εγγεγραμμένη σε ειδικό ορθογώνιο πλαίσιο, από την οποία διακρίνεται σήμερα μόνο μέρος του τελευταίου στίχου, που αναφέρει τον μήνα Ιούλιο, προσδιορίζοντας πιθανώς το χρόνο ολοκλήρωσης των εργασιών ιστόρησης<sup>1058</sup>:

[ προηγούνται 7 δυσανάγνωστοι στίχοι]

....Ιουλίου ιστ...



<sup>1057</sup> Η Α. Καραμπερίδη τοποθετεί τις τοιχογραφίες του Ιερού στο πρώτο μισό της τρίτης δεκαετίας του 17<sup>ου</sup> αιώνα (ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 325).

<sup>1058</sup> Η Α. Καραμπερίδη (ό.π., σ.36) διαβάζει την επιγραφή ως εξής:

.....ΤΕΩΝ...../  
ΟΝΑΧΣΙΝ.....ΟΜΧΟΥ...ΤΕ Τ.ΣΜ.../  
ΤΗΣ ΤΕ ΤΗΣ ΠΕ.....ΡΟΣ. Ρ...../  
ΣΤΑΝΤΙΝ...../  
...../  
.....Σ ΖΡ(;)...../  
ΙΟΥΛΙΟΥ ΙΣΤ

Παρόμοια είναι και η ανάγνωση του Θ Κοσμά (ΚΟΣΜΑΣ 2010, σ. 277-278, αρ. 6).

Στο φουρνικό του νάρθηκα, ο οποίος φέρει ζωγραφική του Κωνσταντίνου από το Λινοτόπι και κατά πάσα πιθανότητα είναι σύγχρονο με τη ζωγραφική της δεύτερης φάσης ιστόρησης του κυρίως ναού, υπάρχει η ακόλουθη επιγραφή<sup>1059</sup>:



*Δεύσις τῶν δούλῶν του Θεοῦ/*

*Λεόντήου · ιερομονάχου καὶ Σταύρου ~*

Η αφιερωματική επιγραφή αναφέρεται κατά πάσα πιθανότητα μόνο στο χώρο του νάρθηκα, ο οποίος πληροφορούμαστε ότι έγινε με τη συνδρομή του ιερομονάχου Λεοντίου και του Σταύρου. Το όνομα του ιερομονάχου Λεοντίου σημειώνεται σε ανάλογη αφιερωματική επιγραφή στο ιερό του ναού των Ταξιαρχών Ζίτσας, υπογεγραμμένου έργου του Κωνσταντίνου από το Λινοτόπι του έτους 1649 [αρ. κατ. 22]. Το δεύτερο πρόσωπο της επιγραφής με το όνομα Σταύρος, αναφέρεται ως δωρητής της ιστόρησης του τρούλου στο καθολικό της μονής Πατέρων και είναι πολύ πιθανό να σχετίζεται με μια σειρά χορηγιών ιστόρησης στην ευρύτερη περιοχή της Ζίτσας το 17<sup>ο</sup> αιώνα<sup>1060</sup>.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα των Κωνσταντίνου και Θεολόγη δεν παρουσιάζει ιδιαίτερη πρωτοτυπία στη θεματολογία, εφόσον συνεχίζει το πρόγραμμα που είχε σχεδιάσει ο Μιχαήλ. Λαμβάνουν υπόψη τις παραστάσεις της πρώτης φάσης ιστόρησης, συμπληρώνοντας τις σκηνές Δωδεκαόρτου και προσθέτοντας ένα μεγάλο αριθμό σκηνών από τον κύκλο των θαυμάτων και των Παθών του Ιησού στον κυρίως ναό και έναν πλήρη κύκλο του Ακαθίστου στο νάρθηκα<sup>1061</sup>.

---

<sup>1059</sup> Την επιγραφή δημοσίευσε η Α. Καραμπερίδη (ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 36), η οποία θεωρεί ότι η ιστόρηση του νάρθηκα, την οποία τοποθετεί λίγο πριν το 1649, διαφοροποιείται από τον κυρίως ναό (ό.π., σ. 325). Η επιγραφή δημοσιεύθηκε στη συνέχεια και στο: ΚΟΣΜΑΣ 2010, σ. 282-283, αρ. 11.

<sup>1060</sup> Ο *κνρ Σταύρος* εμφανίζεται ως χορηγός ιστόρησης στις κτητορικές επιγραφές άλλων δύο μνημείων στη Ζίτσα, στο ναό των Ταξιαρχών [αρ. κατ. 22] και στο καθολικό της μονής Προφήτη Ηλία [αρ. κατ. 28], όπου δηλώνεται ότι είναι γιος του ιερέα Μιχαήλ, ο οποίος έχει υπάρξει χορηγός της ιστόρησης στη μονή Παναγίας Καλογραιών Ζίτσας (βλ. αυτόθι, σημ. 356 και ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 329 και ΚΟΣΜΑΣ 2010, σ. 294-295).

<sup>1061</sup> Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού έχει αναλυθεί με ακρίβεια από την Α. Καραμπερίδη (ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 57-301), η οποία παραθέτει και προοπτικά σχέδια με των τοιχογραφιών του ναού και του νάρθηκα (ό.π. σχ. 5β-5γ)

Από άποψη οργάνωσης των παραστάσεων ο Κωνσταντίνος αποδεικνύεται μεγαλύτερος δεξιότηχης από τον πατέρα του, εκμεταλλευόμενος στο έπακρο τις αρχιτεκτονικές φόρμες του ναού. Οι παραστάσεις του δεν περιορίζονται σε συνοπτικές αποδόσεις των συνηθισμένων θεμάτων, όπως στη ζωγραφική του Μιχαήλ<sup>1062</sup>, αλλά αποτελούν μνημειώδεις εκφράσεις μιας παγιωμένης εικονογραφίας. Ο μαξιμαλιστικός χαρακτήρας του Κωνσταντίνου είναι εμφανής στις πολυπρόσωπες συνθέσεις θεμάτων [εικ. 592-593], που συνήθως αποδίδονται με ολιγοπρόσωπες παραστάσεις<sup>1063</sup>, αλλά και στην ποικιλομορφία των αρχιτεκτονημάτων του σκηνικού βάθους των παραστάσεων. Το χρώμα γίνεται πρωταγωνιστικό στοιχείο της σύνθεσης εκπλήσσοντας ακόμα και το σημερινό θεατή με την ποικιλία των χρωματικών τόνων και τις έντονες αντιθέσεις [εικ. 594]. Η αναζήτηση της πολυχρωμίας αποτελεί την προσωπική πρόταση του Κωνσταντίνου για ένα πολυτελές τελικό αποτέλεσμα, σε αντίθεση με τη ζωγραφική των σύγχρονων Λινοτοπιτών που αναζητούν την πολυτέλεια στις λεπτομερείς αποδόσεις των υφασμάτων και τους ανάγλυφους φωτοστεφάνους και τη ζωγραφική των Γραμμοστινών που αναζητούν την πολυτέλεια στις χρυσές λεπτομέρειες και τη σχεδιαστική ακρίβεια.

Ο ζωγράφος Θεολόγης, παρόλο που είναι σαφώς ένας καλλιτέχνης χαμηλότερης ποιότητας, βρίσκεται και αυτός στην ώριμη περίοδο δημιουργίας του. Έχοντας δουλέψει πλάι στον ικανότατο ζωγράφο Νικόλαο (IV) από το Λινοτόπι στο ναό της Κοίμησης στο Μεγαλόβρυσο Αγίας (1638/39) και ενδεχομένως με το Δημήτριο (I) από τη Γράμμοστα, έχει διαφοροποιήσει αισθητά την τέχνη του. Στη ζωγραφική του διακρίνεται ακόμα η μεγάλη αδυναμία στην απόδοση των προσώπων, ενώ ο σχεδιασμός των ανθρώπινων μορφών και των αρχιτεκτονημάτων είναι συμβατικός και επαναλαμβανόμενος [εικ. 530]. Στο χειρισμό του χρώματος, ωστόσο, ακολουθεί την καθοδήγηση του Κωνσταντίνου, αποδεικνύεται, ωστόσο, ιδιαίτερα επιδέξιος στο σχεδιασμό των διακοσμητικών μοτίβων και στην απόδοση των ενδυμάτων των μορφών [εικ. 529]. Ο ρόλος του στη ζωγραφική του μνημείου είναι οπωσδήποτε περιορισμένος, καθώς ο Κωνσταντίνος δεν του αναθέτει καμία από τις παραστάσεις μεγάλων διαστάσεων. Στις περισσότερες σκηνές φαίνεται να συμπληρώνει απλώς το σκηνικό βάθος και τα ενδύματα των μορφών, ενώ οι ελάχιστες παραστάσεις που αναλαμβάνει να ζωγραφίσει μόνος του βρίσκονται σε λιγότερο εμφανή σημεία του ναού.

---

<sup>1062</sup> Χαρακτηριστική είναι η συνοπτική απόδοση της Βρεφοκτονίας του Ηρώδη από το ζωγράφο Μιχαήλ στον ίδιο ναό βλ. εικ.

<sup>1063</sup> Στον Επιτάφιο Θρήνο εκτός από τα συνηθισμένα πρόσωπα συμμετέχουν επτά μυροφόρες, ενώ στο Λίθο οι αριθμός των στρατιωτών ανέρχεται σε δέκα. Υπερβολικά μεγάλοι είναι οι όμιλοι των ατόμων που συμμετέχουν στη Έγερση του Λαζάρου και τη Βαΐοφόρο.

Στο χώρο του νάρθηκα και του ανατολικού τοίχου του εξωνάρθηκα ο Κωνσταντίνος δε φαίνεται να συνεργάζεται πλέον με τον ζωγράφο Θεολόγη [εικ. 596-597]. Συνυπολογίζοντας την ομοιότητα της τεχνοτροπίας με την ακριβώς χρονολογημένη ζωγραφική του Κωνσταντίνου στο ναό των Ταξιαρχών Ζίτσας, οδηγούμαστε σε μια χρονολόγηση των συγκεκριμένων τμημάτων του ναού στο τέλος της πέμπτης δεκαετίας του 17<sup>ου</sup> αιώνα<sup>1064</sup>. Σε κάθε περίπτωση, το τεχνοτροπικό ύφος του Κωνσταντίνου δε φαίνεται να διαφοροποιείται σημαντικά έως και το τελευταίο του υπογεγραμμένο έργο στο καθολικό της μονής Προφήτη Ηλία στη Στεγόπολη, επομένως η χρονολόγηση της ιστόρησης του νάρθηκα και του εξωνάρθηκα θα μπορούσε να επεκταθεί έως και το έτος 1653.

**Βιβλιογραφία:** ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 33-325. Για γενικότερη βιβλιογραφία για τη μονή βλ. αρ. κατ. 54.

**Εικόνες:** 523β, 526β, 528-531, 581β, 591-597, 602, 613β, 618β, 636γ.

## 60) Καθολικό μονής Ραβενίων, Γοραντζή, τρούλος-αψίδα του Ιερού-νότιος χορός (5<sup>η</sup> δεκαετία 17<sup>ου</sup> αιώνα)

---

Το καθολικό της μονής Ραβενίων, χτισμένο το έτος 1600, έμεινε ακόσμητο έως το 1620/21, οπότε με δωρεά του ιερομονάχου Ιερεμία ο ζωγράφος Μιχαήλ ανέλαβε να ιστορήσει ένα πολύ μικρό τμήμα του ναού στην αψίδα του Ιερού [αρ. κατ. 48]. Ο γιος του Κωνσταντίνος φαίνεται να εκτέλεσε την ιστόρηση ενός μεγαλύτερου τμήματος του ναού, που περιλαμβάνει την ολοκλήρωση της διακόσμησης της αψίδας του Ιερού, τον τρούλο και το νότιο χορό.

Η ζωγραφική του Κωνσταντίνου στο καθολικό της μονής Ραβενίων συνοδεύεται από δύο επιγραφές. Η πρώτη βρίσκεται στην κεντρική κόγχη του ιερού Βήματος στη ζώνη των μεταλλίων, κάτω ακριβώς από την παράσταση της Κοινωνίας των Αποστόλων. Στην

---

<sup>1064</sup> ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2002, σ. 324-325.

επιγραφή σημειώνεται μόνο το όνομα του ιερέα Πάνου ή Πάικου χωρίς να αναφέρεται το έτος της ιστόρησης<sup>1065</sup>:



+ Δέησι του δούλου του Θεοῦ · Πάνκου · ηερέος ~

Η δεύτερη επιγραφή βρίσκεται στο νότιο χορό, σε ειδικά διαμορφωμένο διάχωρο, πάνω από το παράθυρο. Ούτε σε αυτή την επιγραφή σημειώνεται το έτος ιστόρησης ή το όνομα του ζωγράφου<sup>1066</sup>:



+ Δεησι του δουλου του Θεοῦ · Γγυόκα · Κυριάκου/

από χόριον Μασκουλαρέους ~

Από τη δεύτερη επιγραφή πληροφορούμαστε μόνο για το δωρητή της ιστόρησης του νοτίου χορού, ο οποίος φέρει το όνομα Γκικόκας Κυριάκης<sup>1067</sup> και κατάγεται από το χωριό Μασκουλαρέοι, που βρίσκεται σε απόσταση περίπου 20 χιλιομέτρων βορείως της μονής. Ο ζωγράφος Κωνσταντίνος, όπως και σε άλλα έργα του [αρ. κατ. 22 και 59] αναγράφει το όνομα του κάθε χορηγού στην επιφάνεια που ιστορήθηκε με τη δωρεά του. Οι δύο επιγραφές, συνεπώς, δεν σηματοδοτούν απαραίτητα δύο χρονολογικά διαφορετικές φάσεις ιστόρησης, εφόσον μάλιστα το τεχνοτροπικό ύφος της ζωγραφικής είναι ενιαίο σε όλες τις επιφάνειες που ανέλαβε ο συγκεκριμένος ζωγράφος και επιβάλλει μια κοινή χρονολόγηση.

Ο ζωγράφος της φάσης αυτής είναι αναμφίβολα ο Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι, γιος του Μιχαήλ<sup>1068</sup>. Το τεχνοτροπικό ύφος του Μιχαήλ, που είχε ήδη εργαστεί το 1620/21 στο ναό, απουσιάζει πλήρως από τη δεύτερη φάση της ιστόρησης, γεγονός που τοποθετεί τη συγκεκριμένη ζωγραφική της μονής Ραβενίων μετά το 1634, όταν εμφανίζεται δηλαδή για

<sup>1065</sup> Αδημοσίευτη.

<sup>1066</sup> Δημοσιεύεται με μικρές παραλλαγές στα ΠΟΥΛΙΤΣΑΣ 1928, σ. 63 και ΡΟΡΑ 1998, σ. 229, αρ. 545.

<sup>1067</sup> Ένας δωρητής με το όνομα *Κυργιάκης* εμφανίζεται ως πατέρας του άρχοντα κυρ Γκούμα στην κτητορική επιγραφή του νάρθηκα στο καθολικό της μονής Προφήτη Ηλία Στεγόπολης, που δεν απέχει πάνω από 10 χιλιόμετρα από την μονή Ραβενίων [αρ. κατ. 32].

<sup>1068</sup> Η ζωγραφική του νοτίου χορού έχει αποδοθεί και από άλλους ερευνητές στο ζωγράφο Κωνσταντίνο από το Λινοτόπι βλ. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 316, σημ. 259 και ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 322.

τελευταία φορά το όνομα του ζωγράφου Μιχαήλ σε κτητορική επιγραφή ναού [αρ. κατ. 15]. Η ζωγραφική στη μονή Ραβενίων παρουσιάζει μεγάλη τεχνοτροπική εξέλιξη από τα δείγματα του Κωνσταντίνου της τέταρτης δεκαετίας του 17<sup>ου</sup> αιώνα [αρ. κατ. 13 και 15] και φέρει μεγαλύτερες ομοιότητες με τα έργα του στη Μονή Πατέρων [αρ. κατ. 59] και τους Ταξιάρχες της Ζίτσας [αρ. κατ. 22], συνεπώς πρέπει να χρονολογηθεί την πέμπτη δεκαετία του 17<sup>ου</sup> αιώνα.

Οι εικονογραφικοί κύκλοι που επιλέγει ο Κωνσταντίνος είναι τυπικοί των επιφανειών που αναλαμβάνει να ιστορήσει. Στο Ιερό συνεχίζει τη διακόσμηση της αψίδας με την παράσταση της Κοινωνίας των Αποστόλων, η οποία ζωγραφίζεται στις αποχρώσεις της Πλατυτέρας, ώστε να είναι ομαλή η μετάβαση από το έργο του Μιχαήλ στο έργο του Κωνσταντίνου [εικ. 382]. Χαμηλότερα εικονίζονται ολόσωμοι συλλειτουργούντες ιεράρχες [εικ. 609] και μία ζώνη με προφήτες σε μετάλλια που φέρουν τα σύμβολα προεικονίσεων της Θεοτόκου<sup>1069</sup>. Στον τρούλο παριστάνεται ως συνήθως ο Παντοκράτορας και σε τρεις ζώνες οι αγγελικές δυνάμεις, η Αγγελική Λειτουργία και ολόσωμοι προφήτες [εικ. 159]. Η διακόσμηση του Κωνσταντίνου σταματάει στο τύμπανο του τρούλου, καθώς οι παραστάσεις των Ευαγγελιστών στα λοφία του τρούλου ανήκουν στην επόμενη ζωγραφική φάση. Οι παραστάσεις του βορείου χορού, παρότι λιγότερες σε αριθμό, αποτελούν το καλύτερο ίσως έργο του Κωνσταντίνου από το Λινοτόπι. Χαμηλά ολόσωμοι στρατιωτικοί άγιοι με αρχοντικές φορεσιές και άγιοι σε μετάλλια [εικ. 613α] ανάμεσα σε ένα περίτεχνο διακοσμητικό μοτίβο. Ακολουθούν τέσσερις παραστάσεις Δωδεκαόρτου σε τετράγωνα διάχωρα (Γέννηση, Υπαπαντή, Βάπτισμα, Έγερση Λαζάρου) [εικ. 612] και σε μια μνημειακή απόδοση η παράσταση της Μεταμόρφωσης στο τεταρτοσφαίριο του χορού [εικ. 611].

Το προσεγμένο σχέδιο, οι ορμητικές στάσεις των μορφών, η επιμελημένη διαμόρφωση του σκηνικού βάθους, αλλά κυρίως η εφαρμογή του χρώματος και η εκμετάλλευση των χρωματικών αντιθέσεων ως ουσιαστικό στοιχείο της ζωγραφικής διαφοροποιούν τον Κωνσταντίνο από τα μονότονα καλλιτεχνικά ρεύματα της εποχής. Η περίοδος αυτή της καλλιτεχνικής του ωριμότητας περιλαμβάνει ελάχιστα μνημεία, μεταξύ των οποίων και το καθολικό της μονής Ραβενίων, ενώ η συγκεκριμένη ποιότητα της ζωγραφικής δε θα εντοπιστεί στα ύστερα έργα του Κωνσταντίνου, αλλά ούτε θα επηρεάσει άμεσα σύγχρονους καλλιτέχνες ή θυγατρικά εργαστήρια από το Γράμμο.

---

<sup>1069</sup> Η ζώνη με τους προφήτες στην κόγχη του Ιερού, που θυμίζει μια συνεπτυγμένη απόδοση του «ἄνωθεν οἱ προφήται», είναι ενσωματωμένη στο εικονογραφικό ρεπερτόριο του Κωνσταντίνου ήδη από το έργο του στο καθολικό της μονής Σπηλαίου στη Σαρακίνιστα [αρ. κατ. 15], βλ. σχετ. ΣΚΑΒΑΡΑ 2011, σ. 285-286.

**Βιβλιογραφία:** ΠΟΥΛΙΤΣΑΣ 1928, σ. 63-64. ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 1994β, σ. 85-88. ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 1994β, σ. 44-47. ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 1995. ΡΟΡΑ 1998, σ. 229, αρ. 545. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 316. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 319.

**Εικόνες:** 159, 609-613α.

## 61) Καθολικό μονής Κάμενας, Δέλβινο, κυρίως ναός και νάρθηκας (πρώτη φάση ιστόρησης – 5<sup>η</sup> δεκαετία 17<sup>ου</sup> αιώνα)

---

Το καθολικό της σταυροπηγιακής μονή της Κάμενας στην ευρύτερη περιοχή του Δέλβινου της νότιας Αλβανίας φέρει δύο κτητορικές επιγραφές που ορίζουν το 1662 ως έτος ιστόρησης του κυρίως ναού και το 1674 ως έτος ιστόρησης του νάρθηκα, που φέρουν την υπογραφή του ζωγράφου Μιχάλη από τη Ζέρμα [αρ. κατ. 30 και 36]. Ο ζωγράφος Μιχάλης αναλαμβάνει να διακοσμήσει εκ νέου το καθολικό πιθανώς μετά από καταστροφή που είχε σαν αποτέλεσμα την αρχιτεκτονική μετασκευή του ναού και την απώλεια μεγάλου μέρους των αρχικών τοιχογραφιών. Το νότιο τμήμα του κυρίως ναού, ο χώρος της πρόθεσης και οι κατώτερες ζώνες ανατολικού, του βόρειου και του νότιου τοίχου του νάρθηκα φαίνεται ότι επηρεάστηκαν λιγότερο από την καταστροφή και για το λόγο αυτό ο ζωγράφος Μιχάλης αποφασίζει να μην καλύψει τις επιφάνειές αυτές με τη δική του ζωγραφική, αλλά να επέμβει σε αυτές διορθωτικά.

Στην σκηνή του Ευαγγελισμού στη νότια καμάρα του ναού [εικ. 617], δηλαδή σε μια από τις παραστάσεις της προηγούμενης ζωγραφικής φάσης που έμειναν ανεπηρέαστες από την επέμβαση του ζωγράφου Μιχάλη από τη Ζέρμα, διακρίνεται η ακόλουθη επιγραφή<sup>1070</sup>:

Δεησι του	[δουλ]ου του Θεου	[ιερομ]ωναχ(ου)
Θεοφανους		μ(ο)ν(α)χ(οῦ)
Αντον[ί]ου	[...]	

---

<sup>1070</sup> Η επιγραφή είναι αδημοσίευτη. Στην κόγχη της πρόθεσης, κάτω από την παράσταση της Άκρας Ταπείνωσης υπάρχουν δύο ειδικά διάχωρα, όπου υπήρχαν επιγραφές, οι οποίες σήμερα όμως δε διακρίνονται πλέον. Η μορφολογία των διαχώρων φέρει ομοιότητες με το διάχωρο της επιγραφής στο βόρειο χορό της μονής Πατέρων [αρ. κατ. 59].





Στην επιγραφή αναφέρεται το όνομα ενός Αντωνίου, πιθανότατα μοναχού της μονής, και του ιερομονάχου Θεοφάνους, που στη συνέχεια εμφανίζεται ως ηγούμενος του μοναστηριού στην κτητορική επιγραφή του 1662. Τα γράμματα της επιγραφής θυμίζουν έντονα τη χαρακτηριστική μορφή των γραμμάτων του ζωγράφου Κωνσταντίνου από το Λινοτόπι<sup>1071</sup>.

Στον κυρίως ναό οι παραστάσεις της αρχικής φάσης, οι οποίες δεν καλύφθηκαν με το μεταγενέστερο στρώμα του Μιχάλη από τη Ζέρμα, είναι: α) στο χώρο της πρόθεσης η Φιλοξενία του Αβραάμ [εικ. 615], η Θυσία του Ισαάκ, η παράσταση της Άκρας Ταπείνωσης στην κόγχη [εικ. 616] και ο άγιος Στέφανος [εικ. 614], β) στη νότια καμάρα ο Χριστός Μεγάλος Αρχιερέας σε δόξα [εικ. 618α] και οι παραστάσεις του Ευαγγελισμού, της Γέννησης [εικ. 617], της Υπαπαντής [εικ. 620], του Νιπτήρα [εικ. 621] και του Μυστικού Δείπνου [εικ. 619α]. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η διαχείριση από το ζωγράφο Μιχάλη της παλαιότερης παράστασης του Νιπτήρα, το αριστερό μέρος της οποίας φαίνεται ότι είχε καταστραφεί. Η παράσταση διατηρείται χωρίς αλλαγές και συμπληρώνεται μόνο στο κατεστραμμένο της τμήμα από το ζωγράφο Μιχαήλ, γεγονός που δείχνει ότι ο ζωγράφος από τη Ζέρμα, αλλά και οι παραγγελιοδότες του εκτιμούσαν την καλλιτεχνική αξία της ζωγραφικής του Κωνσταντίνου από το Λινοτόπι και επιθυμούσαν να διατηρήσουν κάθε παράστασή του.

Ο χώρος του νάρθηκα φαίνεται να επηρεάστηκε λιγότερο από την καταστροφή και κατά την επανιστόρηση του κυρίως ναού το 1662 αποφασίστηκε να διατηρηθεί η ζωγραφική της αρχικής φάσης στο νάρθηκα. Το έτος 1674 όμως δίνεται καινούργια παραγγελία στον ζωγράφο Μιχάλη από τη Ζέρμα να καλύψει μέρος του νάρθηκα με νέες τοιχογραφίες. Ο Μιχάλης διακόσμησε πράγματι εκ νέου το χώρο του νάρθηκα, αλλά διατήρησε ανέπαφες τις

---

<sup>1071</sup> Αναφέρουμε ενδεικτικά τη μορφή των γραμμάτων Α, Ν και Ξ.

παραστάσεις του Κωνσταντίνου στις κατώτερες ζώνες του ανατολικού, του βόρειου και του νότιου τοίχου.

Στον ανατολικό τοίχο διακρίνονται οι παραστάσεις της Δέησης [εικ. 625] και της ένθρονης Βρεφοκρατούσας Θεοτόκου [εικ. 624] εκατέρωθεν της κεντρικής εισόδου και οι ολόσωμες παραστάσεις του αγίου Αθανασίου Αλεξανδρείας και της αγίας Αικατερίνης. Στο βόρειο τοίχο διατηρήθηκαν η αγία Παρασκευή και η αγία Μαρίνα, ενώ στο νότιο τοίχο η αγία Βαρβάρα, ο άγιος Αντώνιος και η Άκρα Ταπείνωση σε μεγάλη κόγχη. Στον ίδιο τοίχο μάλιστα η φθορά του δεύτερου στρώματος ζωγραφικής αποκάλυψε παραστάσεις της αρχικής ιστορίας. Κάτω από τις σκηνές με μαρτύρια αγίων του ζωγράφου Μιχάλη<sup>1072</sup> αποκαλύφθηκαν παραστάσεις με διαφορετική θεματολογία από τον κύκλο του Ακαθίστου, και μια ζώνη με στηθάρια αγίων, στο κέντρο της οποίας υπάρχει η παράσταση του αγίου Μανδηλίου [εικ. 622-623].

Η ζωγραφική της αρχικής φάσης ιστορίας του νάρθηκα και του κυρίως ναού ανήκουν χωρίς αμφιβολία στον ίδιο ζωγράφο, που πρέπει να ταυτιστεί με τον Κωνσταντίνο από το Λινοτόπι. Η εικονογραφία των παραστάσεων, η μορφολογία των προσώπων, ο σχεδιασμός των μορφών και των ενδυμάτων τους, η διαμόρφωση του σκηνικού βάθους των παραστάσεων, αλλά και το έντονο χρωματολόγιο δεν παρεκκλίνουν από το χαρακτήρα της ζωγραφικής του Κωνσταντίνου της πέμπτης δεκαετίας του 17<sup>ου</sup> αιώνα, ενώ παρατηρούνται ιδιαίτερες ομοιότητες με τη ζωγραφική στα καθολικά της μονής Πατέρων, της μονής Ραβενίων και τη μονή Προφήτη Ηλία Βίτσας [αρ. κατ. 58, 59 και 60]. Πρόκειται για μια από τις μεγαλύτερες παραγγελίες που δέχεται ο ζωγράφος Κωνσταντίνος, χάρη στον πελατειακό ιστό του πατέρα του Μιχαήλ στην ευρύτερη περιοχή της επισκοπής Δρυϊνουπόλεως, που του εξασφαλίζει την ευκαιρία να ιστορήσει τα καθολικά των σημαντικότερων μονών της περιοχής στα μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα.

**Βιβλιογραφία:** Η πρώτη ζωγραφική φάση του καθολικού είναι αδημοσίευτη. Για γενικότερη βιβλιογραφία για τη μονή Κάμενας βλ. αρ. κατ. 30 και 36.

**Εικόνες:** 614-618α, 619α, 620-626α.

---

<sup>1072</sup> Διακρίνεται ακόμη το ανώτερο μέρος της παράστασης του μαρτυρίου των αγίων Ονησιφόρου και Πορφυρίου, ζωγραφισμένης από τον Μιχάλη από τη Ζέρμα.

## 62) Ναός Αγίας Παρασκευής, Πάτερο (έκτη δεκαετία 17<sup>ου</sup> αιώνα)

Ο ναός της Αγίας Παρασκευής βρίσκεται στην κεντρική πλατεία του μικρού χωριού Πάτερο στα Κατσανοχώρια του νομού Ιωαννίνων. Η ανέγερση του ναού χρονολογείται με ακρίβεια το έτος 1650 (*ετους ζωνη / μινη Ιουνίου η*), όπως προκύπτει από λιθανάγλυφη επιγραφή που εντοιχίζεται στο βόρειο εξωτερικό τοίχο. Ο ναός ακολουθεί τον τύπο της τρίκλιτης βασιλικής με εγκάρσια καμάρα στο κέντρο της, που στηρίζει έναν οκτάπλευρο τρούλο. Το μεγαλύτερο μέρος του ναού φέρει ενδιαφέρουσα ζωγραφική που χρονολογείται πιθανότατα στο πρώτο μισό του 18<sup>ου</sup> αιώνα<sup>1073</sup>.

Ο ναός σώζει, ωστόσο, και προγενέστερη φάση τοιχογράφησης, που περιορίζεται στο χώρο του Ιερού<sup>1074</sup> και συνοδεύεται από την ακόλουθη δυσδιάκριτη επιγραφή<sup>1075</sup>:

*δευ[σις του δου]/*

*λου του [Θε]ου Γεω/*

*ργιου*



Ο δωρητής Γεώργιος αναφέρεται και σε εικόνα της αγίας Παρασκευής στο τέμπλο του ίδιου ναού, που κατά πάσα πιθανότητα είναι σύγχρονη με άλλη εικόνα του τέμπλου, χρονολογημένη με ακρίβεια το 1654. Το έτος κατασκευής της εικόνας έχει θεωρηθεί *terminus ante quem* για την ιστορία του Ιερού<sup>1076</sup>. Μια τέτοια προσέγγιση δεν μπορεί να είναι απόλυτη, γιατί ακόμα και αν θεωρήσουμε ότι εικόνες έχουν γίνει από τον ίδιο ζωγράφο, τα εργαστήρια των Λινοτοπιτών, συνηθίζουν να εκτελούν τμηματικά τις παραγγελίες τους,

<sup>1073</sup> ΜΕΡΑΝΤΖΑΣ 2007, σ. 75-77. Κατά την Α. Καραμπερίδη οι τοιχογραφίες πρέπει να χρονολογηθούν στα τέλη του 18<sup>ου</sup> - αρχές 19<sup>ου</sup> αιώνα (ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 321, σημ. 2631).

<sup>1074</sup> Η συγκεκριμένη ζωγραφική φάση εντοπίζεται σήμερα μόνο στην αψίδα του Ιερού και στο κεντρικό τμήμα της ανατολικής καμάρας του ναού. Το υπόλοιπο Ιερό διακοσμείται με τοιχογραφίες της μεταγενέστερης φάσης, ενώ στην κόγχη της πρόθεσης υπάρχει επιγραφή του 1695 που δημοσιεύεται στο: ΜΑΝΟΠΟΥΛΟΣ 2001, σ.148, αρ.31.

<sup>1075</sup> ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 321, σημ. 2631.

<sup>1076</sup> ΜΕΡΑΝΤΖΑΣ 2007, σ. 76. Στην εικόνα της Αγίας Παρασκευής με 14 σκηνές από το βίο της υπάρχει στη αριστερή πλευρά της κεντρικής απεικόνισης της αγίας επιγραφή με χαρακτηριστές ανάλογους με αυτούς των τοιχογραφιών του Ιερού: *δευσις του δου/[λ]ου Θεου Γεωργίου*. Ανάλογα γράμματα εμφανίζονται στη δεσποτική εικόνα της Παναγίας: *Δέυσις του δούλου του Θεού / Ιωάννη Γκούα*. Η δεσποτική εικόνα του Χριστού, έργο πιθανότατα του ίδιου εργαστηρίου, φέρει την ακόλουθη επιγραφή: *Δέυσις του δούλου του / Θεού Θεόδωρου Πούλου / αγια*.

γεγονός που μπορεί να έχει σαν συνέπεια την ύπαρξη μεγάλης χρονικής απόστασης μεταξύ της παραγγελίας των εικόνων του τέμπλου και της ιστόρησης του ναού<sup>1077</sup>.

Η ζωγραφική της αψίδας του Ιερού στο ναό της Αγίας Παρασκευής διαθέτει τα βασικά μορφολογικά στοιχεία της ζωγραφικής του Κωνσταντίνου από το Λινοτόπι (διάταξη των παραστάσεων, προπλασμός των προσώπων, σχεδιασμός των διακοσμητικών μοτίβων, προτίμηση έντονων αντιθετικών χρωμάτων), ενώ εύκολα αναγνωρίζουμε τα χαρακτηριστικά γράμματα του ζωγράφου, που δεν αλλάζουν μορφή για τουλάχιστον είκοσι χρόνια. Εάν μάλιστα ληφθεί υπόψη η λιθανάγλυφη επιγραφή του βορείου εξωτερικού τοίχου, που ορίζει την ανέγερση του ναού στα 1650, έχουμε κατά πάσα πιθανότητα να κάνουμε με το πρώτο έργο του Κωνσταντίνου την έκτη δεκαετία του 17<sup>ου</sup> αιώνα, μια περίοδο όπου πλέον ο ζωγράφος συνεργάζεται με το μαθητή του Νικόλαο (V), του οποίου το όνομα σημειώνεται στην κτητορική επιγραφή του καθολικού της μονής Προφήτη Ηλία Στεγόπολης [αρ. κατ. 25]. Η παρουσία του μαθητή Νικολάου, που στο καθολικό της Στεγόπολης έχει σαν αποτέλεσμα την κατακόρυφη πτώση της ποιότητας της ζωγραφικής του εργαστηρίου, πρέπει θα θεωρηθεί πιθανή και στο ναό της Αγίας Παρασκευής στο Πάτερο, όπου η ζωγραφική είναι συντηρητική και πολύ πιο πρόχειρη από τα έργα του Κωνσταντίνου την τρίτη και την τέταρτη δεκαετία του 17<sup>ου</sup> αιώνα.

**Βιβλιογραφία:** Α. Χατζηνικολάου, “Βυζαντινά και μεσαιωνικά μνημεία της Ηπείρου”, *ΑΔ* 21 (1966), Χρονικά, σ. 295. ΚΑΜΑΡΟΥΛΙΑΣ 1996, τ. Α΄. σ. 462. ΜΑΝΟΠΟΥΛΟΣ 2001, σ. 133-134, 136-137. ΜΕΡΑΝΤΖΑΣ 2007, σ. 18, 23, 76. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2008, σ. 118-119. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 321. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 322.

**Εικόνες:** 627-628.

## 63) Καθολικό μονής Νονο Ηορονο, νάρθηκας (1654)

---

Η μονή του Αγίου Νικολάου στο Νονο Ηορονο βρίσκεται στις νότιες πλαγιές του όρους Fruška Gora, είκοσι χιλιόμετρα νοτίως της πόλης Novi Sad της Σερβίας.

---

<sup>1077</sup> Αναφέρουμε ενδεικτικά τις εικόνες της Μονής Μακρυαλέξη που κατασκευάζονται έξι χρόνια πριν από την ιστόρηση του ναού [αρ. κατ. 3].

Εκκλησιαστικά υπαγόταν στο πατριαρχείο του Ρεέ και η παρουσία της τεκμηριώνεται ήδη από το 1541 μέσα από ενθυμήσεις σε χειρόγραφα της μονής<sup>1078</sup>.

Ο σημερινός ναός, ο δεύτερος κατά σειρά που χτίζεται στο συγκεκριμένο σημείο, οικοδομήθηκε το έτος 1575/76 σύμφωνα με επιγραφή σε εντοιχισμένη λίθινη πλάκα στο δυτικό εξωτερικό τοίχο του καθολικού<sup>1079</sup>. Πρόκειται για ένα σύνθετο σταυροειδή εγγεγραμμένο ναό με τρούλο και πλάγιους χορούς με σύγχρονο τετράγωνο νάρθηκα στη δυτική πλευρά<sup>1080</sup>. Ο ναός έχει ιδιαίτερα τονισμένη τη διάσταση του ύψους τόσο στον κυρίως ναό όσο και στο νάρθηκα, γεγονός που οπωσδήποτε θα συντέλεσε στην κατάρρευση της στέγης του νάρθηκα το 1658. Ο ναός δέχθηκε αλλεπάλληλες επισκευές κατά τα έτη 1688, 1689, 1744 και υπέστη σοβαρές καταστροφές το 1914, οι οποίες έπληξαν σημαντικά τις τοιχογραφίες του ναού. Το 1916 αποφασίστηκε να καλυφθούν οι τοιχογραφίες με ένα δεύτερο στρώμα ζωγραφικής με απλά διακοσμητικά σχέδια, το οποίο αφαιρέθηκε το μεταξύ των ετών 1953-1960 κατά την νέα αναστήλωση του ναού μετά τον βομβαρδισμό του κατά το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο.

Οι δύο κτητορικές επιγραφές που αναφέρονταν στην ιστόρηση του κυρίως ναού και του νάρθηκα καταστράφηκαν σε μία από τις επάλληλες μετασκευές του καθολικού, οπότε και αποφασίστηκε να διευρυνθεί το άνοιγμα μεταξύ κυρίως ναού και νάρθηκα, αλλά και η δυτική είσοδος του νάρθηκα, σημεία δηλαδή όπου ήταν τοποθετημένες οι κτητορικές επιγραφές. Το περιεχόμενο των επιγραφών είναι ωστόσο γνωστό από καταλογογράφηση των περιουσιακών στοιχείων της μονής που έγινε το έτος 1753, κατά την οποία μεταγράφηκαν και οι επιγραφές του καθολικού<sup>1081</sup>. Από την πρώτη επιγραφή πληροφορούμαστε, ότι ο κυρίως ναός ιστορήθηκε το έτος 1608 με έξοδα του ηγουμένου Ευσεβίου και του ιερομονάχου Μητροφάνη. Η ιστόρηση του κυρίως ναού έχει γίνει από τεχνίτες που γράφουν πολλές από τις επιγραφές των παραστάσεών τους στα ελληνικά και έχουν συνδεθεί από διάφορους μελετητές, μάλλον λανθασμένα, με ζωγράφους που προέρχονται από το Άγιο Όρος<sup>1082</sup>. Η ζωγραφική του κυρίως ναού φέρει τα περισσότερα από τα χαρακτηριστικά των ζωγράφων από την περιοχή του Γράμμου και ιδίως των εργαστηρίων των γραμμοστινών ζωγράφων Μιχαήλ και Κωνσταντίνου και του ζωγράφου Νικολού από το Λινοτόπι, οι οποίοι

<sup>1078</sup> BAJALOVIĆ-BIRTASEVIĆ 1953, σ. 2. MILANOVIĆ 1955, σ. 249. MATIĆ 2007, σ. 14.

<sup>1079</sup> MILANOVIĆ 1955, σ. 249.

<sup>1080</sup> Για την αρχιτεκτονική και τις οικοδομικές φάσεις του ναού βλ. BAJALOVIĆ-BIRTASEVIĆ 1953, σ. 6-8. MILANOVIĆ 1955, σ. 249-255. MATIĆ 2007, σ. 16-28.

<sup>1081</sup> Д. Руварац, *Опис српских фрушкогорских манастира 1753 год.*, σ. 240-242.

<sup>1082</sup> BAJALOVIĆ-BIRTASEVIĆ 1953, σ. 17. MILANOVIĆ 1955, σ. 256. DAVIDOV 1964, σ. 4-5. KYRIAKOUDIS 1983, σ. 503-504. DAVIDOV 1990, σ. 46. MILANOVIĆ 2003, σ. 11-17.

ενδεχομένως να έλαβαν μέρος στην ιστόρηση του ναού σε συνεργασία ίσως με άλλα τοπικά εργαστήρια, που δραστηριοποιούνταν στην περιοχή της δικαιοδοσίας του πατριαρχείου του Ρεέ στις αρχές του 17ου αιώνα<sup>1083</sup>.

Από την άλλη, η ζωγραφική του νάρθηκα είναι ευκολότερο να ταυτιστεί με τα λινοτοπίτικα εργαστήρια του 17<sup>ου</sup> αιώνα, καθώς εντοπίζεται σε αυτή το γνώριμο τεχνοτροπικό ύφος του ζωγράφου Νικολάου (IV) από το Λινοτόπι. Η επιγραφή που συνόδευε την ιστόρηση βρισκόταν κατά τα πάσα πιθανότητα πάνω από τη δυτική είσοδο του νάρθηκα και ανέφερε τα ακόλουθα<sup>1084</sup>:

НЗКОЛЕНІЕМЪ УТЦА [В ПОСПЈЕШЕННЕМ СНА, Н СОВЕРШЕННЕМ СВ. Д ХА], НАПНСА СЕ СН ПРЕПРАТА ПРН ПРЕОСВЕЩЕНОМ АРХИЕПИСКОП ПЕКСКОМЪ КΥΡЬ ΓΑΥΡΗΝΛ Н ПРН ПРЕОСВЕЩЕНОМ ΜΗΤΡΟΠΟΛΗΤ ΚΥΡЬ ХАЖІН НЛАРНОН . Н ПОУЕ СЕ ПНСАТН ПРН ІГ МѢИ КΥΡ ΝΕΟΦΗΤ , Н ЕΚΛΗΣΙΑΡΧ ІΨСНФ Н ПΑΡΑΕΚΛΗΣΙΑΡΧΥ ΒΑΣΗΛІЮ, А СЪВРШН СЕ ПРН НГ ΜΕИ ΒΗΣΑΡΗОН Н ЕΚΛΗΣΙΑΡΧΥ ІЛАРІОН Н ПΑΡΑΕΚΛΗΣΙΑΡΧ ΦΕΟΔΟΣІЮ. Н СЕМ БЗІСТЪ ΚΤΗΤОРЬ ІГ ΜΕΝЬ ΝΕΟΦΗΤЬ, Н ХАЖН СТЕВАНЬ Н ПОПЬ ΦΕΟΔОРЬ Н ПОПЬ СОФРОННЕ Н ΜΟΝΑΧЪ ΛΕΟΝΤНЕ Н ПЕТРОННЕ Н ПЛАТНШЕ ВАСЕ, Н БОГЬ ДА ПРОСТН. Н ПАКН БЗІСТ ЗЛАТ ΚΤΗΤОРЬ ΚР ННА ХАЖН- ІАННІНЦА НЗ БЕЛНГРАДА. Н ЗАПОУЕ СЕ ΜΕΣΕЦА ΜΑΝА 10-ТН ДАНЬ, А СОВРШН СЕ ΜΕΣΕЦА ΝΟΕΜΒРНА 8. ДАНЬ В' ЛЕТО 7162, ОТ ΧΡΗСТА 1654.<sup>1085</sup>

Η επιγραφή αναφέρει ότι η ιστόρηση του νάρθηκα έγινε επί αρχιεπισκόπου Ρεέ Γαβριήλ Α΄ (1648-1655) και επί μητροπολίτη Βελιγραδίου και Συρμίου Χατζη-Ιλαρίωνα

---

<sup>1083</sup> Μια δυσανάγνωστη επιγραφή κάτω από την ολόσωμη παράσταση του αγίου Ευσταθίου με το όνομα "Αντώνιος" ή "Μεθόδιος", θεωρήθηκε ως υπογραφή του ζωγράφου του κυρίως ναού (MILANOVIĆ 1955, σ. 262). Όπως σωστά πρότεινε ο Κ. Κυριακούδης η επιγραφή πρέπει να αναγνωστεί ως "Ευστάθιος" και κατά πάσα πιθανότητα δεν αναφέρεται στο πρόσωπο του ζωγράφου του ναού (KYRIAKOUDIS 1983, σ. 503, εικ. 2β).

<sup>1084</sup> Η χαμένη σήμερα επιγραφή δημοσιεύεται στο Д. Руварац, *Опис српских фрушкогорских манастира 1753 год.*, σ. 241 και ορθότερα Љ. Стојановић, *Стари Српски Записи и натписи*, т. III, Београд 1984, σ. 60, αρ. 4990 και MILANOVIĆ 1955, σ. 262. Για το εικονογραφικό πρόγραμμα του κυρίως ναού βλ.: BAJALOVIĆ-BIRTASEVIĆ 1953, σ. 8-17. MILANOVIĆ 1955, σ. 255-262.

<sup>1085</sup> Η επιγραφή μεταφράζεται από το γράφοντα ως εξής: Με τη θέληση του Πατρός και τη συνδρομή του Υιού και την τελειότητα του Αγίου Πνεύματος ιστορήθηκε αυτός ο νάρθηκας επί του σεβασμιότατου αρχιεπισκόπου Ιπεκίου κυρίου Γαβριήλ και επί του σεβασμιότατου μητροπολίτη κυρίου Χατζή Ιλαρίωνα. Και ξεκίνησε να ιστορείται από τον ηγούμενο κυρ Νεόφυτο και του εκκλησιάρχη Ιωσήφ και του παραεκκλησιάρχη Βασιλείου και ολοκληρώθηκε επί ηγουμένου Βησσαρίωνα και εκκλησιάρχη Ιλαρίωνα και παραεκκλησιάρχη Θεοδοσίου. Και σε αυτόν ήταν κτήτορας ο ηγούμενος Νεόφυτος και ο Χατζή Στέφανος και ο παπάς Θεόδωρος και ο παπάς Σωφρόνιος και ο μοναχός Λεόντιος και Πετρώνιος και πλήρωσαν όλοι, για να τους συγχωρήσει ο Θεός. Και επίσης για το χρυσό κτήτορας ήταν η Κρούνια του Χατζη-Γιάννη από το Βελιγράδι και ξεκίνησε το μήνα Μάιο τη 10<sup>η</sup> μέρα, και ολοκληρώθηκε το μήνα Νοέμβριο την 8<sup>η</sup> μέρα το έτος 7162 από Χριστού 1654.

(1650-1654). Οι εργασίες ιστόρησης άρχισαν με ενέργειες του ηγουμένου Νεοφύτου, του εκκλησιάρχου Ιωσήφ και το παρεκκλησιάρχου Βασιλείου και ολοκληρώθηκαν με ενέργειες του ηγουμένου Βησσαρίωνα, του εκκλησιάρχου Ιλαρίωνα και του παραεκκλησιάρχου Θεοδοσίου. Τα έξοδα της ιστόρησης καλύφθηκαν από τον ηγούμενο Νεόφυτο, κάποιον Χατζη-Στέφανο<sup>1086</sup>, τους ιερείς Θεόδωρο και Σωφρόνιο και τους μοναχούς Λεόντιο και Πετρώνιο, αλλά και τη σύζυγο του Χατζηγιάννη από το Βελιγράδι, η οποία αναφέρεται ξεχωριστά, καθώς η χορηγία της έγινε σε χρυσάφι. Από την επιγραφή προκύπτει επίσης ότι η οι εργασίες ιστόρησης του νάρθηκα ξεκίνησαν στις 10 Μαΐου και ολοκληρώθηκαν στις 8 Νοεμβρίου του έτους 1654, ένα διάστημα εξαιρετικά μικρό για ένα έργο περίπου τετρακοσίων τετραγωνικών μέτρων. Με βάση το εμβαδόν των επιφανειών του νάρθηκα και τις 183 μέρες που χρειάστηκε το ζωγραφικό εργαστήριο για να ολοκληρώσει τις εργασίες ιστόρησης, υπολογίζουμε ότι οι τεχνίτες εκτελούσαν λίγο περισσότερο από δύο τετραγωνικά μέτρα τοιχογραφιών την ημέρα.

Η απόδοση της ζωγραφικής του νάρθηκα του καθολικού της μονής του Νονο Ηορονο στο ζωγράφο Νικόλαο (IV) από το Λινοτόπι υπαγορεύεται από τις ακόλουθες ενδείξεις<sup>1087</sup>: α) Από τον ιδιαίτερο προπλασμό του προσώπου που σχεδιάζεται υπερτονίζοντας την περιοχή των ματιών με την προσθήκη μίας σκούρας γραμμής κάτω από το μάτι και μιας φωτεινής γραμμής πάνω από αυτό. Χαρακτηριστικός είναι επίσης ο τρόπος που τοποθετούνται οι σκιές κάτω από τη μύτη και το στόμα, η λεπτή σκιά στο μέτωπο που ακολουθεί τις καμπύλες των φρυδιών, αλλά και ο σχεδιασμός των αυτιών [εικ. 762]. β) Από την ύπαρξη κοινών διακοσμητικών μοτίβων. Ο Νικόλαος επαναλαμβάνει στη ζωγραφική του Νονο Ηορονο το σχέδιο με τα άνθη με τα δίχρωμα πέταλα και τις κορώνες στις ενώσεις των κύκλων [εικ. 760], που είχε χρησιμοποιήσει στο καθολικό της μονής Μεταμόρφωσης στο Δρυόβουνο για τη ζώνη των μεταλλίων. Εντοπίζουμε επίσης και δευτερεύοντα διακοσμητικά μοτίβα όπως τη σειρά με τους κυλίνδρους που χρησιμοποιεί στο Μεγαλόβρυσο [εικ. 766] και την απομίμηση οθωμανικών υφασμάτων της εποχής με εναλλαγή αβακωτού σχεδίου και ρόδακες με αγκινάρες και λουλούδια, σχέδιο που χρησιμοποιεί στα καθολικά του Σπηλαιίου Γρεβενών και του Δρυόβουνου [εικ. 761]. γ) Από την ομοιότητα στον τρόπο οργάνωσης και τον σχεδιασμό του σκηνικού βάθους των παραστάσεων. Πανομοιότυπα σχεδιάζονται τόσο τα βουνά, οι

---

<sup>1086</sup> Ο Χατζη-Στέφανος είναι προφανώς εκκλησιαστικό πρόσωπο, όπως προκύπτει από την αναφορά του στην επιγραφή ανάμεσα σε άλλα πρόσωπα με εκκλησιαστική ιδιότητα.

<sup>1087</sup> Η απόδοση του νάρθηκα του Νονο Ηορονο στο ζωγράφο Νικόλαο από το Λινοτόπι έγινε για πρώτη φορά από τον γράφοντα (ΤΣΑΜΠΟΥΡΑΣ 2005, σ. 155-156), άποψη την οποία φαίνεται να ασπάζτηκαν στη συνέχεια και άλλοι μελετητές (ΤΣΙΛΙΠΑΚΟΥ 2008, σ. 20, ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 361, σημ. 2837).

πόλεις και τα κάστρα, όσο και τα ίδια τα αρχιτεκτονήματα με τους πολλούς κιονίσκους και τα κόκκινα υφάσματα [εικ. 750-754, 757]. δ) Από τη χρήση των ίδιων ανθιδόλων. Παρά την τάση του Νικολάου για πρωτοτυπία φαίνεται ότι χρησιμοποιεί τα ίδια ανθιδόλα για πολλές από τις μορφές των παραστάσεων του. Οι φιγούρες των στρατιωτών στις σκηνές των μαρτυρίων των αποστόλων επαναλαμβάνουν τις ίδιες στάσεις και κινήσεις από τις αντίστοιχες παραστάσεις του ίδιου θεματολογικού κύκλου στον Τύρναβο και τη Ζαγορά [εικ. 753-755, 758].

Ο Νικόλαος στο Νονο Χορονο θα πρέπει να συνεργάστηκε με άλλους ζωγράφους από το Λινοτόπι, πιθανότατα με το ζωγράφο Γεώργιο που συνεργάζεται στη Ζέρμα ή με το ζωγράφο Ιωάννη (II) με τον οποίο είχε συνεργαστεί στο Σπήλαιο Γρεβενών. Δεν αποκλείεται όμως να χρησιμοποίησε και ντόπιους σλαβόφωνους βοηθούς οι οποίοι θα ανέλαβαν και τις επιγραφές του έργου, οι οποίες παρουσιάζουν ενιαία μορφολογία και διαφοροποιούνται σαφώς από την αναγνωρίσιμη μορφή των γραμμάτων του Νικολάου. Μάλιστα οι επιγραφές στο Νονο Χορονο φαίνεται να έχουν προστεθεί μετά την ολοκλήρωση της ζωγραφικής, γεγονός που αποδεικνύεται από την εκ των υστέρων τοποθέτηση δύο παράλληλων γραμμών για την ευθυγράμμιση των γραμμάτων, οι οποίες κατά τη χάραξή τους αφαίρεσαν το υποκείμενο χρώμα των παραστάσεων αφήνοντας ένα λευκό ίχνος [εικ. 760α, 761β, 765]. Σημειώνουμε επίσης ότι την τέταρτη δεκαετία του 17<sup>ου</sup> αιώνα ανάμεσα στα εργαστήρια των Λινοτοπιτών υπάρχει τουλάχιστον ένας σλαβόφωνος ζωγράφος, τον οποίο ταυτίσαμε ήδη με το ζωγράφο Νικολό, γεγονός που θα επέτρεπε στο Νικόλαο (IV) να χρησιμοποιήσει για τις επιγραφές στα κυριλλικά ζωγράφους ήδη ενταγμένους σε λινοτοπίτικα εργαστήρια.

Παρά τις μεγάλες διαστάσεις του νάρθηκα ο Νικόλαος δεν τροποποιεί το συνηθισμένο τρόπο οργάνωσης των παραστάσεων σε επάλληλες ζώνες με διάχωρα μικρών διαστάσεων διατηρώντας παράλληλα την απεικόνιση των ολόσωμων μορφών σε φυσικό μέγεθος. Το τελικό αποτέλεσμα αυτής της διάταξης καταλήγει στον πανύψηλο νάρθηκα του Νονο Χορονο σε ένα μνημειακό σύνολο επτά επάλληλων ζωνών που περιτρέχουν χωρίς διακοπή τους τέσσερις τοίχους του ναού. Το κεντρικό μέρος της καμάρας κατέπεσε μόλις λίγα χρόνια μετά την ιστόρηση το 1658 και από τα σωζόμενα τμήματα των παραστάσεων στις γενέσεις της καμάρας δεν είναι δυνατό να ανασυστήσουμε πλήρως το πρόγραμμα που θα περιλάμβανε<sup>1088</sup>. Οι παραστάσεις των μαρτυρίων των αποστόλων<sup>1089</sup>, που τοποθετούνται σε

---

<sup>1088</sup> Το εικονογραφικό πρόγραμμα των σωζόμενων παραστάσεων του νάρθηκα περιγράφεται αναλυτικά στο MILANOVIĆ 1955, σ. 262-272.



τετράγωνα διάχωρα στις γενέσεις της καμάρας, και τα υπολείμματα μιας ακόμη σειράς αδιάγνωστων εικονιστικών παραστάσεων πάνω από τις σκηνές των μαρτυρίων, δεν επιτρέπουν την ύπαρξη μιας κεντρικής μεγάλης παράστασης στο κέντρο της καμάρας, αλλά καθιστούν πιθανότερη τη συνέχιση των τετράγωνων διαχώρων σε όλη την επιφάνειά της.

Στο ανώτερο τμήμα του ανατολικού τοίχου του νάρθηκα τοποθετείται μια μεγάλη παράσταση της Δέησης με το Χριστό ένθρονο στον τύπο του Μεγάλου Αρχιερέα<sup>1090</sup> [εικ. 278]. Εκτός από τις μορφές της Παναγίας και του Προδρόμου στην παράσταση της Δέησης συμμετέχουν και δύο μεγάλοι όμιλοι αγγέλων. Άμεσα σχετιζόμενη τόσο μορφολογικά όσο και από άποψη περιεχομένου είναι η παράσταση της αμέσως επόμενης ζώνης με τον ευλογούντα Χριστό Εμμανουήλ στον τύπο του ζωηφόρου άρτου, με τους αποστόλους Πέτρο και Παύλο εκατέρωθέν του και έξι ομίλους αρχιερέων, μαρτύρων και μοναχών αγίων. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι δυτικού τύπου μίτρες των ιεραρχών που ακολουθούν τον απόστολο Πέτρο [εικ. 749], μετατρέποντας με τον τρόπο αυτό την παράσταση σε μια συμβολική απεικόνιση της ενότητας των δύο εκκλησιών<sup>1091</sup>.

Σε αντίστοιχη θέση στις δύο ανώτερες ζώνες του δυτικού τοίχου του νάρθηκα εικονίζεται μια μεγάλη παράσταση του «Ἐπί σοι χαίρει» με ομίλους αγγέλων, προφητών, αποστόλων, ιεραρχών, μαρτύρων και μοναχών αγίων [εικ. 745]. Η διάταξη της παράστασης βασίζεται από μορφολογική άποψη στην παράσταση της Δέησης του ανατολικού τοίχου με, τονίζοντας την ισορροπημένη οργάνωση του εικονογραφικού προγράμματος.

Στην τρίτη και τέταρτη ζώνη ο ζωγράφος αναγκάζεται να προσαρμόσει το πρόγραμμά στην αρχιτεκτονική του χώρου, καθώς τρία στενά εγκάρσια τόξα σχηματίζονται στο πάχος του κάθε τοίχου στηριζόμενα σε εντοιχισμένους πεσσίσκους, ένα αρχιτεκτονικό τέχνασμα για την βέλτιστη κατανομή του φορτίου της μεγάλης καμάρας. Ο Νικόλαος εκμεταλλεύεται με τον καλύτερο δυνατό τρόπο τον κατακερματισμό της ζωγραφικής επιφάνειας. Τοποθετεί κάτω από τις δώδεκα καμάρες τις 24 στροφές του Ακαθίστου, ανά δύο σε κάθε διάχωρο, και

---

<sup>1089</sup> Η εικονογραφία των παραστάσεων των μαρτυρίων των αποστόλων στο νάρθηκα του Νονο Ηορονο θυμίζει έντονα τις αντίστοιχες σκηνές σε προηγούμενα έργα του Νικολάου [αρ. κατ. 18, 19]. Για την εικονογραφία των μαρτυρίων των αποστόλων βλ. ΠΑΪΣΙΔΟΥ 2002α, σ. 149-157.

<sup>1090</sup> Στην επιγραφή του Χριστού αναγράφεται η αρχή του 92<sup>ου</sup> ψαλμού: Γ(ο(ποΔ)Ε ΒΨΗΡΗΤ(ε Η ΒΑ ΛΨΠΟΤ(ε ΨΕΛΨΥΕ (Ο Κύριος έβασίλευσεν εϋπρέπειαν ένεδύσατο) βλ. σχετ. MILANOVIĆ 1955, σ. 266-267.

<sup>1091</sup> Ανάλογες μίτρες σε μορφές ιεραρχών με δυτικές μίτρες έχει ζωγραφίσει ο Νικόλαος στο καθολικό του Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο, στο καθολικό της Μονής Μεταμόρφωσης στο Δρυόβουνο και στο καθολικό της μονής Τιμίου Προδρόμου στη Μοσχόπολη [αρ. κατ. 18, 24 και 64].

χαμηλότερα παραστάσεις από το Δωδεκάορτο και τα θαύματα του Χριστού<sup>1092</sup> [εικ. 750-752α]. Οι παραπληρωματικές επιφάνειες που σχηματίζονται ανάμεσα στις εικονιστικές παραστάσεις γεμίζουν με ολόσωμες μορφές προφητών και περίπλοκα διακοσμητικά μοτίβα.

Ακολουθεί μια στενή ζώνη με 44 μετάλλια μαρτύρων<sup>1093</sup> και δύο επάλληλες ζώνες ολόσωμων αγίων, η ανώτερη από τις οποίες γεμίζει με 52 μορφές ιεραρχών και μοναχών αγίων και η κατώτερη με 42 μορφές στρατιωτικών αγίων και μαρτύρων και τον Αρχάγγελο Μιχαήλ [εικ. 759]. Παρότι πολλές από τις μορφές των κατώτερων ζωνών έχουν καταστραφεί το αποτέλεσμα της παράθεσης ενός εξαιρετικά μεγάλου αριθμού μεμονωμένων μορφών είναι άκρως εντυπωσιακό. Η μορφή του κάθε αγίου αποδίδεται με ιδιαίτερα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά και διαφορετική στάση, ενώ στην ποικιλομορφία της ζωγραφικής συμβάλλει και η παραλλαγή των ενδυμάτων και των αμφίων των αγίων. Ακολουθεί μια μεγάλη ζώνη με διακοσμητικά μοτίβα και ποδέες, το μεγαλύτερο μέρος της οποίας έχει καταστραφεί.

Η ζωγραφική του νάρθηκα στο καθολικό της μονής του Νονο Ηορονο είναι ένα έργο με ενδιαφέρουσα εικονογραφία που εντάσσεται στην ώριμη περίοδο του ζωγράφου Νικολάου. Ο εξαιρετικά σύντομος χρόνος αποπεράτωσης του έργου, δείχνει τις τεχνικές ικανότητες των ζωγραφικών εργαστηρίων από το Λινοτόπι, που επιμένουν στις προσεκτικές αποδόσεις των λεπτομερειών ακόμα και στις υψηλότερες ζώνες, όπου πολύ δύσκολα θα ήταν ορατές<sup>1094</sup>. Το χρωματολόγιο και οι αποδόσεις των μορφών παραπέμπουν σε έργα του Νικολάου της έκτης δεκαετίας του 17<sup>ου</sup> αιώνα με περισσότερες αναφορές στη ζωγραφική των καθολικών στις μονές Σπηλαίου Γρεβενών, Δρυόβουνου και Μοσχόπολης [αρ. κατ. 23, 24, 64].

---

<sup>1092</sup> Ο Νικόλαος επιλέγει για την τέταρτη ζώνη τις εξής παραστάσεις παρότι πολλές από αυτές εικονίζονται και στον κυρίως ναό: Έγερση του Λαζάρου, Βαϊοφόρος, Κάθοδος στον Άδη, Ψηλάφηση του Θωμά, Χαίρε των Μυροφόρων, Ίαση του παραλυτικού, Μεσοπεντηκοστή, συνάντηση με τη Σαμαρείτιδα, Ανάληψη, Ίαση του τυφλού, Ίαση του δαιμονιζομένου, Πεντηκοστή. Οι σκηνές δεν ζωγραφίζονται με βάση τη χρονική σειρά των εικονιζόμενων γεγονότων.

<sup>1093</sup> Στο κεντρικό μετάλλιο του δυτικού τοίχου εικονίζεται η μορφή της Θεοτόκου και είναι λογικό να υποθέσουμε ότι στην αντίστοιχη θέση στο δυτικό τοίχο θα εικονιζόταν ο Χριστός σε μετάλλιο, ακολουθώντας τις χριστολογικές παραστάσεις στο ανώτερο τμήμα του τοίχου.

<sup>1094</sup> Οι μορφές του Χριστού και της Θεοτόκου στο ανώτατο τμήμα του ανατολικού και του δυτικού τοίχου φέρουν γύψινους φωτοστεφάνους με ανάγλυφα σχέδια. Λεπτομέρειες όπως η μικρή λεοντοκεφαλή στο μαρτύριο του αποστόλου Σίμωνα ή η διακόσμηση του ερεισίνωτου του θρόνου του Χριστού στην παράσταση της Μεγάλης Δέησης είναι σχεδόν βέβαιο ότι δε μπορούσαν να γίνουν αντιληπτές λόγω του μεγάλου ύψους, όπου ήταν τοποθετημένες και του λιγοστού φωτός που θα είχε ο χώρος, πριν ανοιχτούν τα μεταγενέστερα παράθυρα στους πλάγιους τοίχους.

**Βιβλιογραφία:** BAJALOVIĆ 1953, σ. 8-20. MILANOVIĆ 1955, σ. 249-272. DAVIDOV 1964. PETKOVIĆ 1965, σ. 226. KYRIAKOUDIS 1983, σ. 501-504, 509. MILANOVIĆ 1988. DAVIDOV 1990, σ. 46-48. MILANOVIĆ 2003, σ. 12-17. MATIĆ 2007.

**Εικόνες:** 744-751, 752β-754, 756γ, 757γ, 758β, 759-760α, 761β, 762β, 763γ, 764β, 765β, 766α, 767δ.

## 64) Καθολικό μονής Τιμίου Προδόμου, Μοσχόπολη (1659)

---

Η μονή Τιμίου Προδόμου βρίσκεται σε απόσταση δύο χιλιομέτρων βορείως του οικισμού της Μοσχόπολης στην ευρύτερη περιοχή της Κορυτσάς της νότιας Αλβανίας. Η μονή αποτελούσε σταυροπήγιο της αρχιεπισκοπής Αχρίδος το οποίο επιβεβαιώνεται με συνοδικό γράμμα του Αρχιεπισκόπου Αχρίδας Ιγνατίου το 1699<sup>1095</sup>. Από το συγκρότημα της μονής σήμερα σώζεται ο περίβολος, το καθολικό και τα ανακατασκευασμένα κελιά της δυτικής πλευράς. Από παλιές φωτογραφίες του μοναστηριού είναι δυνατό να αποκατασταθεί πλήρως η αρχική μορφή της μονής με τα προσκτίσματα στη νότια, δυτική και βόρεια πλευρά<sup>1096</sup>.

Το καθολικό του μοναστηριού είναι ένας ευρύχωρος τετρακίονιος σταυροειδής εγγεγραμμένος ναός με τρούλο και πλάγιους χορούς. Στην παρούσα παραλλαγή του αγιορείτικου τύπου η δυτική κεραία του ναού καλύπτεται με χαμηλό φουρνικό και όχι με καμάρα, όπως συνήθως. Ο νάρθηκας της δυτικής πλευράς, ανακατασκευασμένος σήμερα, πρέπει να είχε αρχικά διαφορετική αρχιτεκτονική μορφή, όπως δείχνει το ίχνος στο ανώτερο μέρος των τοιχογραφιών της εξωτερικής παρειάς του δυτικού τοίχου του ναού<sup>1097</sup> [εικ. 782]. Ως έτος ανέγερσης του ναού αναφέρεται το έτος 1634 σε σημείωση κώδικα της μονής<sup>1098</sup>, ενώ ως έτος ανακαίνισης του ναού αναφέρεται το έτος *ζομ* (1631/32) στην κατεστραμμένη σήμερα κτητορική επιγραφή, που έκανε λόγο για ανακαίνιση του ναού<sup>1099</sup>. Δεδομένου ότι τόσο η σημείωση του κώδικα, όσο και η επιγραφή αναφέρουν ως κτήτορα το ίδιο πρόσωπο

---

<sup>1095</sup> ΔΕΛΙΚΑΝΗ 1905, σ. 809-810.

<sup>1096</sup> THOMO 1998, εικ. 31.

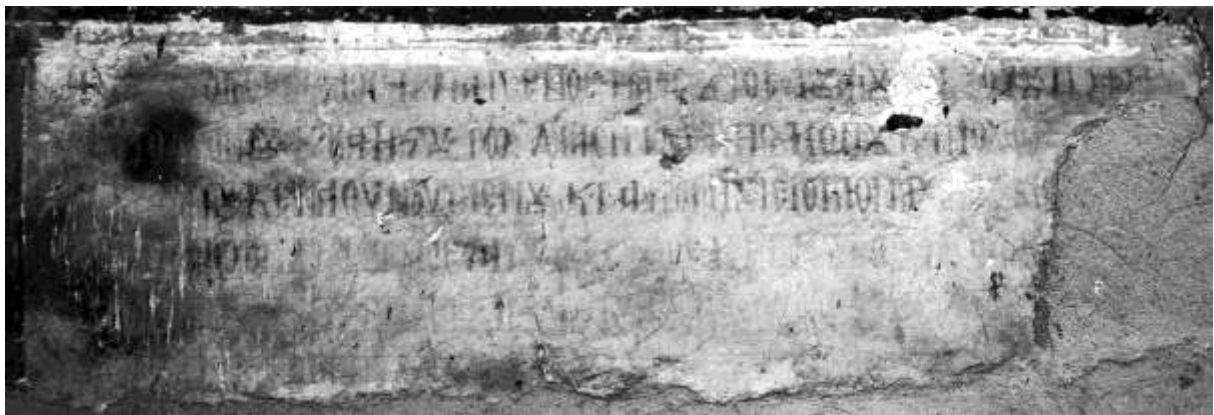
<sup>1097</sup> Ο.π., σ. 57-60 και ΘΩΜΟΣ 1999, σ. 44-46.

<sup>1098</sup> MARTINIANOΣ 1939, σ. 123-149 και ΤΕΓΟΥ 1999, σ. 133.

<sup>1099</sup> Το κείμενο της επιγραφής δημοσιεύεται στα: MARTINIANOΣ 1939, σ. 38 και ΡΟΡΑ 1998, σ. 158, αρ. 306. Η επιγραφή της ιστόρησης παρατίθεται ως συνέχεια της επιγραφής ανέγερσης, πράγμα που δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα, καθώς το διάχωρο της επιγραφής ιστόρησης στο υπέρθυρο του δυτικού τοίχου δεν περιλαμβάνει την επιγραφή του 1632.

(κυρ Γκούτζο), είναι λογικό να υποθέσουμε, ότι προσδιορίζουν το ίδιο γεγονός, την ανέγερση δηλαδή του παρόντος καθολικού στη θέση ενός προηγούμενου.

Η ζωγραφική του καθολικού βρίσκεται σε εξαιρετικά άσχημη κατάσταση μετά από πυρκαγιά που κατέστρεψε το μεγαλύτερο μέρος των τοιχογραφιών του κυρίως ναού<sup>1100</sup>. Η σύγχρονη ζωγραφική του ανατολικού τοίχου του νάρθηκα διατηρείται πολύ καλύτερα και προσφέρει ένα δείγμα των πλούσιων χρωμάτων που θα έφεραν οι τοιχογραφίες στο εσωτερικό του ναού. Στο δυτικό τοίχο του κυρίως ναού, σε ειδικό γραπτό πλαίσιο πάνω από την είσοδο σώζεται μέρος της κτητορικής επιγραφής του ναού, η οποία έχει ως ακολούθως<sup>1101</sup>:



+ Ανεστορίθου [ω θ]ιος κ(αι) πανσεπτος· ναος ουτος του αγίου [ε]νδοξου· προφίτου·  
Προδρομου· κ(αι) Βαπτήστου· Ἰω(άννου)· δια σηνδρομης· κόπου κ(αι) μοχθου [του] πανο/  
σουτάτου· κε καθιγουμένου· κύρ· Αντονήου· ἱερομοναχου [κ(αι) δια εξοδου του/  
τημηωτατου [κ(αι) ευγε]νεστάτ[ου αρχων]τος· κυρ Μ[ιχαλίσ ιος μακαριτου Κωστα]/

- 5 ένα[ικεν τῆς ψ(υ)χης αυτου αμα σινβιου και τεκνης αυτου] αρχ[ερατεβωντος/  
του] μα[καριοτατου αρχιεπισκ(κόπου) της αγιοτατης προτης Ιουστιανης Αχριδων Κυ(ρίου)]/  
Κυ(ρίου) Κυρ Ε(γ)νατιου επι αιτους 1659]

Στην επιγραφή αναφέρονται ως χορηγοί της ιστορήσης ο ηγούμενος της μονής Αντώνιος και ο άρχοντας κυρ Μιχάλης, γιος του Κώστα, με τη σύζυγο και τα παιδιά του. Η

---

<sup>1100</sup> Στο ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 1994α, σ. 113 αναφέρεται λανθασμένα ότι ο ναός φέρει επιζωγραφίσεις, οι οποίες δεν επιτρέπουν τη μελέτη των παραστάσεων του ναού.

<sup>1101</sup> MARTINIANOΣ 1939, σ. 38 και ΡΟΡΑ 1998, σ. 158, αρ. 306, από όπου έχουν γίνει και οι συμπληρώσεις των χαμένων τμημάτων της επιγραφής.

ιστόρηση αναφέρεται ότι έγινε το έτος 1659 επί αρχιεπισκόπου Αχρίδας Ιγνατίου<sup>1102</sup>. Από τη μορφή των γραμμάτων της επιγραφής υποθέτουμε ότι πρόκειται για ένα έργο του Νικολάου (ΙV) από το Λινοτόπι<sup>1103</sup>, συλλογισμός που υποστηρίζεται και από την τεχνοτροπία των τοιχογραφιών.

Από προσεκτική παρατήρηση των τοιχογραφιών του ναού προκύπτει, ότι πριν από το Νικόλαο τουλάχιστον ένας ακόμα ζωγράφος εργάστηκε για την ιστορία του καθολικού. Το έργο του πρώτου αυτού ζωγράφου, η ταυτότητα του οποίου δε μπορεί να προσδιοριστεί με ακρίβεια, περιορίζεται κυρίως στο χώρο του Ιερού<sup>1104</sup>. Σε αυτόν πρέπει να αποδοθούν οι παραστάσεις της Πλατυτέρας [εικ. 773], της Κοινωνίας των Αποστόλων και του Μελισμού στην κόγχη του Ιερού και η παράσταση της Ανάληψης στην ανατολική καμάρα. Οι επιφάνειες αυτές πρέπει να ιστορήθηκαν πριν αναλάβει ο Νικόλαος την διακόσμηση του ναού, όπως δείχνει η τεχνοτροπία τους, που παραπέμπει σε παλαιότερα έργα Λινοτοπιτών του πρώτου μισού του 17<sup>ου</sup> αιώνα, αλλά και η ύπαρξη αφιερωματικής επιγραφής που υποδηλώνει ότι η ιστορία του συγκεκριμένου τμήματος αποτέλεσε ξεχωριστή χορηγία. Η επιγραφή αυτή, κατεστραμμένη στο μεγαλύτερο μέρος της, βρίσκεται στη μικρή κόγχη που σχηματίζεται στο κάτω μέρος της αψίδας του Ιερού, κάτω από την παράσταση του Μελισμού και έχει ως εξής:

*Δε[η]σ[ις] Πετρ[...]/*

*Γερασιμου [...]*



Εκτός από τις επιφάνειες αυτές στο Ιερό, η ζωγραφική του υπόλοιπου κυρίως ναού και του ανατολικού τοίχου του νάρθηκα ανήκουν στο χρωστήρα ενός ζωγράφου που εργάστηκε στο ναό το 1659<sup>1105</sup>. Η ζωγραφική του καθολικού έχει αποδοθεί ήδη αόριστα σε ζωγράφους από το Λινοτόπι<sup>1106</sup>, η οργάνωση όμως του εικονογραφικού προγράμματος, η ιδιαίτερη τεχνοτροπία των παραστάσεων, τα πανομοιότυπα διακοσμητικά μοτίβα και η ύπαρξη των

<sup>1102</sup> RÉCHAYRE 1936, σ. 298-299. GELZER 1980, σ. 136. ΤΕΓΟΥ 2003, σ. 135.

<sup>1103</sup> Αναγνωρίζουμε τα χαρακτηριστικής μορφής γράμματα Δ, Ε, Θ, Σ και Ξ.

<sup>1104</sup> Ο Κ. Γιακουμής προτείνει ως ζωγράφο της παράστασης της Πλατυτέρας τον Κωνσταντίνο από το Λινοτόπι (GIAKOUMIS 2002, σ. 251), μια τέτοια υπόθεση όμως δε ευσταθεί καθώς ο Κωνσταντίνος ζωγραφίζει με μια εντελώς διαφορετική τεχνοτροπία από την τέταρτη έως και την έκτη δεκαετία του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Εξάλλου ο Κωνσταντίνος διαθέτει έναν αναγνωρίσιμο τρόπο σχεδιασμού των γραμμάτων στις επιγραφές, ο οποίος δεν εντοπίζεται στο καθολικό της Μοσχόπολης.

<sup>1105</sup> Βασισόμενη σε αναφορές του κώδικα της μονής η R. Rousseva εκτείνει την ιστορία του ναού έως τον 18<sup>ο</sup> αιώνα (1659-1767), θεωρώντας ότι στις τοιχογραφίες εργάστηκαν οι Andon Shipskioti και Theodor Simo Grunde (ROUSSEVA 2006, σ. 168, σημ. 22 και σ. 181). Οι σωζόμενες τοιχογραφίες του ναού δεν υποστηρίζουν μια τέτοια απόδοση.

<sup>1106</sup> GIAKOUMIS 2002, σ. 250.

χαρακτηριστικών γραμμάτων του Νικολάου στις επιγραφές των παραστάσεων δεν αφήνουν αμφιβολίες για το ότι πρόκειται για έργο του Νικολάου (IV) από το Λινοτόπι<sup>1107</sup>.

Η διάταξη του εικονογραφικού προγράμματος παρουσιάζει ομοιότητες με τα προηγούμενα έργα του Νικολάου, ιδίως με τα καθολικά των μονών στο Σπήλαιο Γρεβενών και το Δρυόβουνο [αρ. κατ. 23, 24] και περισσότερο με το καθολικό της μονής Ζέρμας [αρ. κατ. 26]. Στις καμάρες τοποθετούνται μεγάλες παραστάσεις σε ορθογώνια και όχι σε μικρά ισομεγέθη τετράγωνα διάχωρα, όπως συνηθίζει ο Νικόλαος στα έργα της πέμπτης δεκαετίας του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Η επιλογή αυτή των μεγαλύτερων διαχώρων έχει σαν αποτέλεσμα να ζωγραφίζονται λιγότερες παραστάσεις στο ναό, αλλά να παρουσιάζεται μεγαλύτερη ενότητα στο εικονογραφικό πρόγραμμα.

Οι παραστάσεις στον τρούλο και το φουρνικό έχουν καταστραφεί πλήρως και δεν είναι δυνατό να αποκατασταθεί το εικονογραφικό πρόγραμμα ως προς τα μέρη αυτά. Στις τρεις καμάρες και το δυτικό φουρνικό ελάχιστες είναι επίσης οι παραστάσεις που σώζονται, διακρίνεται, ωστόσο, η τοποθέτησή τους σε δύο επάλληλες ζώνες. Από την ανώτερη ζώνη, που θα περιλάμβανε παραστάσεις σε μεγάλα διάχωρα στους πλάγιους τοίχους και τις καμάρες και τις μεγάλες παραστάσεις στα τεταρτοσφαίρια των χορών, σώζεται μόνο η παράσταση της Μαστίγωσης του Χριστού στο βόρειο τοίχο [εικ. 781β]. Παρά τη μεγάλη διάβρωση της ζωγραφικής επιφάνειας, είναι διακρίνεται εύκολα, ότι στη συγκεκριμένη παράσταση ο Νικόλαος ακολουθεί τον εικονογραφικό τύπο που αντιγράφει από το χαρακτηριστικό του Israhel van Meckenem στο καθολικό της μονής Μεταμόρφωσης στο Δρυόβουνο. Από την κατώτερη ζώνη διακρίνονται στην ανατολική κεραία του σταυρού η Μεσοπεντηκοστή, στο βόρειο τοίχο οι παραστάσεις του Γενεσίου [εικ. 799β] και των Εισοδίων της Θεοτόκου [εικ. 780β], στο βόρειο χορό ο Γάμος στην Κανά, η Θεραπεία της πεθεράς του Πέτρου, η Ίαση των δύο τυφλών και η θεραπεία της κόρης της Χαναναίας, στη βόρεια καμάρα η Ίαση του δαιμονιζομένου, ο Χριστός με τη Μοιχαλίδα, και ο Ενταφιασμός του Χριστού και η παράσταση του Ευαγγελισμού σε δύο τμήματα πάνω από τους δύο ανατολικούς κίονες. Ολόκληρη την επιφάνεια του δυτικού τοίχου πάνω από την είσοδο καταλαμβάνει η μνημειώδης παράσταση της Κοίμησης της Θεοτόκου, όπως συμβαίνει και στο καθολικό της μονής Ζέρμας.

---

<sup>1107</sup> Η ζωγραφική του ναού είναι αδημοσίευτη. Για την απόδοση του έργου στο Νικόλαο από το Λινοτόπι βλ. Θ. Τσάμπουρας “Ο ζωγράφος Νικόλαος από το Λινοτόπι: ένας «βαλκάνιος» δημιουργός και το πέρασμά του από τη Μονή Κοιμήσεως Θεοτόκου στο Σπήλαιο Γρεβενών”, *Πρακτικά του Δ΄ Επιστημονικού συνεδρίου για τα Γρεβενά «Ιστορία-Τέχνη-Πολιτισμός-Περιβάλλον» (9-12 Απριλίου 2009)*, σ. 10 (υπό έκδοση).

Η αμέσως επόμενη ζώνη φέρει ημίσωμες μορφές μαρτύρων σε μετάλλια που σχηματίζονται από ελίσσόμενο πλοχμό, σχέδιο που έχει ήδη χρησιμοποιήσει ο Νικόλαος στο καθολικό της μονής Μεταμόρφωσης στο Δρυόβουνο και στο ναό του αγίου Αθανασίου στο Arbanasi [εικ. 791]. Ακολουθούν ολόσωμες παραστάσεις ιεραρχών και διακόνων στο χώρο του Ιερού [εικ. 774], στρατιωτικοί άγιοι με πλήρη εξάρτηση στους χορούς [εικ. 777], άγιοι με αρχοντικές φορεσιές στους πλάγιους τοίχους [εικ. 776] και οι αρχάγγελοι Μιχαήλ και Γαβριήλ εκατέρωθεν της εισόδου του ναού. Ξεχωρίζουν ο άγιος Σίλβεστρος στο χώρο του διακονικού που φέρει δυτική πατριαρχική μίτρα [εικ. 755] και η επιμελημένη παράσταση του αγίου Σεβαστιανού αριστερά της δυτικής εισόδου [εικ. 788]. Οι περισσότερες από τις μορφές της κατώτερης ζώνης φέρουν γύψινους φωτοστεφάνους με ανάγλυφα σχέδια, ενώ τα ενδύματα έχουν αποδοθεί με εξαιρετική προσοχή και πολλά διακοσμητικά μοτίβα.

Στην εξωτερική παρειά του δυτικού τοίχου του ναού, που σήμερα αποτελεί τον ανατολικό τοίχο του νάρθηκα οι παραστάσεις σώζονται χωρίς σημαντικές φθορές [εικ. 782]. Το πρόγραμμα περιλαμβάνει κυρίως σκηνές σχετικές με τον άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο, στον οποίο είναι αφιερωμένος ο ναός. Ξεχωρίζει λόγω του μεγέθους της η μορφή του Προδρόμου με γύψινο φωτοστέφανο και εμπέστα σχέδια, τοποθετημένη στο τόξο πάνω από την είσοδο [εικ. 789]. Στην ανώτερη ζώνη των παραστάσεων, μέρος των οποίων έχει καταστραφεί από τη στέγη του μεταγενέστερου νάρθηκα, εικονίζεται ο Ασπασμός Μαρίας και Ελισάβετ και άλλες δύο αδιάγνωστες παραστάσεις με τη μορφή της Θεοτόκου. Στη χαμηλότερη ζώνη παριστάνονται η Σφαγή του αγίου Ζαχαρία [εικ. 784], η Φυγή της Ελισάβετ και ο άγγελος που οδηγεί το μικρό Ιωάννη στην έρημο<sup>1108</sup> [εικ. 785]. Ακολουθεί μια ζώνη με μετάλλια ανάλογη με αυτή του κυρίου ναού [εικ. 791δ] και στην κατώτερη ζώνη σε ολόσωμες αποδόσεις εικονίζονται ο προφήτης Ηλίας [εικ. 786], η αγία Ελισάβετ, ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος [εικ. 788] και ο προφήτης Ααρών. Πάνω ακριβώς από την είσοδο εικονίζεται σε προτομή ο Χριστός «Βασιλεύς των Βασιλευόντων και Μέγας Αρχιερεύς» με δύο σεβίζοντες αγγέλους, ενώ εκατέρωθεν της εισόδου τοποθετούνται οι ολόσωμες μορφές του Χριστού «Δίκαιου Κριτή» [εικ. 787] και της Παναγίας της «Παράκλησης». Στις δύο μικρές κόγχες του ανοίγονται στο κάτω μέρος του τοίχου ζωγραφίζονται η σύναξη των αρχαγγέλων και οι άγιοι Πέτρος και Παύλος με ομοίωμα ναού [εικ. 783]. Όλες οι μορφές της

---

<sup>1108</sup> Για τα συγκεκριμένα εικονογραφικά θέματα βλ. Κ. Κέικο, *Η ζωή του Προδρόμου στη βυζαντινή ζωγραφική*, (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή), Θεσσαλονίκη 1995, σ. 136-144 και ΠΑΪΣΙΔΟΥ 2002α, σ. 159-161.

κάτω ζώνης έχουν αποδοθεί με εξαιρετική προσοχή, όπως αποδεικνύουν οι επιμελημένες λεπτομέρειες των ενδυμάτων και των ανάγλυφων φωτοστεφάνων.

Το πιο ενδιαφέρον τμήμα της ζωγραφικής του νάρθηκα κρύβεται παραδόξως στη ζώνη της ποδέας, όπου εικονίζεται ένα διακοσμητικό θέμα που παραπέμπει περισσότερο στην κοσμική ζωγραφική παρά σε αγιογραφίες ενός μοναστηριακού καθιδρύματος [εικ. 790]. Αντί για τα συνηθισμένα γεωμετρικά σχήματα ο ζωγράφος Νικόλαος προτιμά ένα εξαιρετικά περίπλοκο διακοσμητικό θέμα με ένα σχηματοποιημένο βάζο με λεοντοκεφαλές, ρόδακες, πουλιά και σφίγγες που επαναλαμβάνεται χωρίς διαφοροποίηση έξι φορές. Το μοτίβο αποδίδεται σε μονοχρωμία, με το χρωματισμένο μέρος μάλιστα να είναι αυτό του βάθους και όχι των μορφών, στοιχείο που αποδεικνύει, ότι ο ζωγράφος αντιγράφει το συγκεκριμένο θέμα από χαρακτικό. Δεν είναι η πρώτη φορά που ο ζωγράφος Νικόλαος χρησιμοποιεί χαλκογραφίες ως πρότυπο για τη ζωγραφική του<sup>1109</sup>, ίσως όμως αυτό αποκτά ένα πρόσθετο συμβολισμό στο καθολικό της μονής του Προδρόμου στη Μοσχόπολη, στην πόλη δηλαδή όπου ιδρύθηκε ένα από τα πιο δραστήρια τυπογραφεία του 18<sup>ου</sup> αιώνα στο βαλκανικό χώρο<sup>1110</sup>. Σημειώνουμε επίσης ότι και οι ίδιοι οι Λινοτοπίτες καλλιτέχνες ασχολούνται με τη χαρακτηριστική τον 18<sup>ο</sup> αιώνα<sup>1111</sup>.

Η ζωγραφική του καθολικού της μονής Τιμίου Προδρόμου στη Μοσχόπολη είναι ένα από τα σημαντικότερα έργα του Νικολάου από το Λινοτόπι αλλά και γενικότερα των εργαστηρίων του Γράμμου. Η ώριμη τεχνοτροπική γραφή του Νικολάου παρουσιάζει μια σταδιακή αποδέσμευση από τις εξεζητημένες λεπτομερειακές αποδόσεις και χαρακτηρίζεται από έναν εμφανή περιορισμό της χρωματικής γκάμας και από μεγαλύτερη ισορροπία στο σχεδιασμό των συνθέσεων.

**Βιβλιογραφία:** ΚΑΜΑΡΟΥΛΙΑΣ 1996, τ. Β΄, σ. 585-591. THOMO 1998, σ. 57-60. ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 1994α, σ. 110-113. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ 1999, σ. 130-133. ΓΙΑΚΟΥΜΙΣ 2002, σ. 250-251. ROUSSEVA 2006, 167-179.

**Εικόνες:** 698γ, 764α, 765α, 773-778, 779β, 780β, 781β-790, 791β-δ, 795γ.

---

<sup>1109</sup> Έχουμε ήδη εντοπίσει τουλάχιστον μία παράσταση στο καθολικό της μονής Δρυοβούνου, όπου ο Νικόλαος αντιγράφει επακριβώς ένα χαλκογραφικό πρότυπο του Israhel van Meckenem βλ. εικ. 723-724.

<sup>1110</sup> M. D. Peyfuss, *Die Druckerei von Moschopolis, 1731-1769, Buchdruck und Heiligenverehrung im Erzbistum Achrida*, Wien 1996 και M.D. Peyfuss, "The printing shop of Moschopolis" στο *Μοσχόπολις*, πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου, (Θεσσαλονίκη, Οκτώβριος – Νοέμβριος 1996), Θεσσαλονίκη 1999, σ. 199-206.

<sup>1111</sup> Βλ. αυτόθι, σημ. 147 και ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 43, σημ. 140.



## 65) Μονή Σπηλαίου, Σαρακίνιστα, νάρθηκας (1658/59)

Το έτος 1634 το εργαστήριο του ζωγράφου Μιχαήλ εργάστηκε στο καθολικό της μονής Σπηλαίου στη Σαρακίνιστα Λιούντζης στη νότια Αλβανία, διακοσμώντας τον κυρίως ναό [αρ. κατ. 15]. Το 1658/59 προστίθεται στην δυτική πλευρά του καθολικού νάρθηκας και ιστορείται το ίδιο έτος, όπως αναφέρεται στην επιγραφή που βρίσκεται στο υπέρθυρο της ανατολικής εισόδου του νάρθηκα<sup>1112</sup>:



+ *Ανεγέρθη, κ(αι) άνεστορίθη ὦ θιος ἄρτυκας, διά σήνδρομής, κ(αι) έξόδου δαπάνης τοῦ ἔυγε/ ναιστάτου ἄρχωντῶς, κίρου Ιωάννου, ἡγουμενέβοντος κύρου Παρθενίου, /*

*ε̅ τ̅ου̅ς̅ ,ξ̅ ρ̅ ξ̅ ζ̅*

Η ανέγερση και η ιστόρηση του νάρθηκα έγινε με τη χορηγία του άρχοντα Ιωάννη, ο οποίος θα μπορούσε να ταυτιστεί με τον άρχοντα Ιωάννη Δράγο από το χωριό της Σαρακίνιστας, που εμφανίζεται το 1653 ως χορηγός της ιστόρησης του κυρίως ναού στο καθολικό της μονής Προφήτη Ηλία στη Στεγόπολη [αρ. κατ. 25]. Η οικονομική ευρωστία των αρχόντων της Σαρακίνιστας τεκμηριώνεται από τις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα και είναι οπωσδήποτε αλληλένδετη με την σταυροπηγιακή ιδιότητα της μονής Σπηλαίου που εξασφαλίζει στα υπαγόμενα χωριά της εξαρχίας ένα ιδιαίτερο φορολογικό καθεστώς<sup>1113</sup>. Ο ηγούμενος του μοναστηριού Παρθένιος, που μνημονεύεται το 1658/59 στην επιγραφή του νάρθηκα, δεν αναφέρεται το 1634 στην κτητορική επιγραφή του κυρίως ναού.

<sup>1112</sup> Η επιγραφή δημοσιεύεται χωρίς διαφορές στα: ΠΟΥΛΙΤΣΑΣ 1928, σ. 76. ΡΟΡΑ 1998, σ. 236, αρ. 564. ΓΙΑΚΟΥΜΙΣ 2002, σ. 239. ΣΚΑΒΑΡΑ 2011, σ. 282.

<sup>1113</sup> Για το χωριό της Σαρακίνιστας και την εξάρτησή του από τη σταυροπηγιακή μονή Σπηλαίου βλ. ΜΠΑΡΑΣ 1966, σ. 153-155 και ΓΙΑΚΟΥΜΙΣ 2002, σ. 81-84. Για τις χορηγίες των αρχόντων της Σαρακίνιστας τον 17<sup>ο</sup> αιώνα βλ. αυτόθι, σ. 63 και σημ. 215-218, σ. 115 και σημ. 360.

Η ζωγραφική του νάρθηκα έχει αποδοθεί στον Ιωάννη Σκούταρη<sup>1114</sup>, αλλά παραμένει μέχρι σήμερα αδημοσίευτη. Πρόκειται για το καλύτερο έργο του ζωγράφου, φιλοτεχνημένο με ποιότητα που δε θα επαναληφθεί στα επόμενα έργα του. Ο νάρθηκας είναι ένας απλός καμαροσκέπαστος χώρος με εγκάρσια καμάρα στο κέντρο του. Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιωάννη Σκούταρη εκμεταλλεύεται την αρχιτεκτονική του χώρου με τις παραστάσεις να τοποθετούνται σε μεγάλα διάχωρα και με σωστή διαχείριση των παραπληρωματικών επιφανειών που δημιουργούνται από τον οριζόντιο κατακερματισμό ενός καμαροσκέπαστου χώρου. Η θεματολογία και η οργάνωση του προγράμματος προδίδει την εμπλοκή κάποιου άλλου προσώπου, πιθανώς σχετιζόμενου με τη μονή, στην επιλογή και την τοποθέτηση των παραστάσεων, καθώς ο Ιωάννης Σκούταρης ακολουθεί ένα εικονογραφικό ρεπερτόριο που δεν επαναλαμβάνει σε προγενέστερα ή μεταγενέστερα έργα του. Φαίνεται μάλιστα να έχει γνώση του συμβολικού περιεχομένου των παραστάσεων, κάτι που δεν μπορεί αν ειπωθεί για τα περισσότερα από τα έργα που ζωγραφίζει, τα εικονογραφικά προγράμματα των οποίων συνήθως πάσχουν από εσωτερική νοηματική συνοχή.

Στον ανατολικό τοίχο εικονίζεται ως συνήθως η Δευτέρα Παρουσία [εικ. 150] σε μια λιτή και κομψή απόδοση, που δείχνει, όπως και οι παραστάσεις των ολόσωμων αγίων χαμηλότερα, ότι ο ζωγράφος δεν κινείται με γνώμονα το φόβο του κενού, όπως η πλειονότητα των μεταβυζαντινών καλλιτεχνών. Η κομψότητα του μεταβυζαντινού τεχνίτη είναι εμφανής και στις αποδόσεις των κολασμών στην οριζόντια ζώνη κάτω από τη Δευτέρα Παρουσία [εικ. 151], που αποδίδονται σε μονοχρωμία και με τρόπο συνοπτικό, χωρίς να ρέπουν προς τη λαϊκότερη απόδοση που επιδέχεται συνήθως το συγκεκριμένο εικονογραφικό θέμα τον 17<sup>ο</sup> αιώνα<sup>1115</sup>. Εκατέρωθεν της κυρίας εισόδου εικονίζεται ο Χριστός ημίσωμος και η Θεοτόκος Οδηγήτρια [εικ. 155-156], δύο παραστάσεις ενδεικτικές της ανεπιτήδευτης απόδοσης του ζωγράφου, που έρχεται σε απόλυτη αντίθεση με τις πολύχρωμες και κατάφορτες διακόσμους μορφές των αγίων στο κυρίως ναό του καθολικού, ζωγραφισμένες από το εργαστήριο του Μιχαήλ από το Λινοτόπι [εικ. 506-509]. Στην κεντρική εγκάρσια καμάρα του νάρθηκα τοποθετείται μια παραλλαγή της παράστασης του «άνωθεν οί προφήται»<sup>1116</sup> με την απεικόνιση Ευαγγελιστών στα λοφία της τρουλοκαμάρας

---

<sup>1114</sup> ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 393. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 408-409. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2010, σ. 116.

<sup>1115</sup> GARIDIS 1985, σ.104-108 και ΠΑΪΣΙΔΟΥ 2002α, σ. 181.

<sup>1116</sup> Στο μετάλλιο που περιβάλλει τη μορφή της Θεοτόκου Βλαχερνίτισσας αναγράφεται το κείμενο από το δοξαστικό Θεοτόκιο του εσπερινού του α΄ ήχου «τὴν παγκόσμιον δόξαν τὴν ἐξ ἀνθρώπων σπαρείσαν...», που επιλέγεται για τη συγκεκριμένη παράσταση λίγα χρόνια αργότερα και στο νάρθηκα του καθολικού στη γειτονική μονή Προφήτη Ηλία Στεγόπολης [αρ. κατ. 32] βλ. σχετ. σ. 147, σημ. 450. Οι προφίτες που

[εικ. 148]. Ιδιαίτερη εντύπωση προκαλεί η επιλογή του εικονογραφικού κύκλου των επτά οικουμενικών συνόδων [εικ. 141-147], ένα σπάνιο για τον 17<sup>ο</sup> αιώνα εικονογραφικό θέμα που δεν επιλέγεται σε κανένα άλλο έργο των εργαστηρίων του Γράμμου. Η εικονογραφία των παραστάσεων των οικουμενικών συνόδων διαφοροποιείται από την εικονογραφία των Κρητών ζωγράφων στο Άγιο Όρος την ίδια περίοδο<sup>1117</sup> και θυμίζει περισσότερο ρουμανικά παραδείγματα του 16<sup>ου</sup> αιώνα<sup>1118</sup>. Το πρόγραμμα συμπληρώνεται με τις παραστάσεις του Παλαιού των Ημερών [εικ. 152] και του Αγγέλου της Μεγάλης Βουλής στο κέντρο των καμαρών και τις φαινομενικά ασύμβατες παραστάσεις της Αποτομής του Προδρόμου, των Εισοδίων της Θεοτόκου και της Βάτου [εικ. 149], αλλά και της Μεσοπεντηκοστής, που φαίνεται να συνδέεται εικονογραφικά με τις παραστάσεις των οικουμενικών συνόδων. Οι άγιοι της κατώτερης ζώνης, μοναχοί, στρατιωτικοί και άλλοι [εικ. 157-158], έχουν αποδοθεί με εξαιρετική λιτότητα και χρωματική οικονομία προσδίδοντας ένα ισορροπημένο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, που αντισταθμίζει τις περιορισμένες προσωπογραφικές ικανότητες του Ιωάννη Σκούταρη.

Ο νάρθηκας της μονής Σπηλαίου είναι ένα από τα σημαντικότερα έργα των ζωγράφων από το Γράμμο, που ξεχωρίζει τόσο ανάμεσα στα υπόλοιπα έργα του Ιωάννη Σκούταρη, όσο και στα υπόλοιπα έργα των ζωγράφων του Γράμμου του β' μισού του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Η διάθεση για τεχνοτροπική λιτότητα, η επιλογή ήπιων χρωματικών τόνων και η απαλότητα στους προπλασμούς των προσώπων έρχονται σε απόλυτη αντίθεση με τις σύγχρονες τάσεις της ζωγραφικής στη Μακεδονία και την Ήπειρο, αλλά και τη σύγχρονη ζωγραφική των άλλων εργαστηρίων από το Γράμμο, γεγονός που καταδεικνύει την άντληση των προτύπων του Ιωάννη Σκούταρη από διαφορετικές πηγές.

**Βιβλιογραφία:** ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 408-409, 436. HOULIARAS 2012, σ. 61-74.

**Εικόνες:** 141-152, 155-158, 173α, 177γ.

---

περιβάλλον τη Θεοτόκο δεν κρατούν τα σύμβολα της Θεοτόκου, ενώ οι ποιητές άγιοι που συνήθως συνοδεύουν την παράσταση έχουν αντικατασταθεί εδώ από τους τέσσερις ευαγγελιστές.

<sup>1117</sup> Για τον εικονογραφικό κύκλο των οικουμενικών συνόδων βλ. C. Walter, *L' iconographie des conciles dans la tradition byzantine*, Paris 1970 και Σ. Παντζαρίδης, *Οι παραστάσεις των Οικουμενικών Συνόδων στο Άγιο Όρος*, (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή), Θεσσαλονίκη 2010, σ. 83 κ.ε, όπου βρίσκεται συγκεντρωμένη και η προγενέστερη βιβλιογραφία.

<sup>1118</sup> Πρβλ. STEFANESCU 1938, PL.XXXVI, XXXVII, VĂTĂȘIANU 1974, εικ.102.104 και Παντζαρίδης, ό.π., εικ 1-14. Παρόμοια είναι και τα εικονογραφικά πρότυπα που ακολουθούνται στο ναό της Γέννησης του Χριστού στο Arbanasi (PRASHKOV 1979, σ. 127-131).

## 66) Καθολικό μονής Ραβενίων, Γοραντζή, ολοκλήρωση της ζωγραφικής του ναού (6<sup>η</sup> δεκαετία 17<sup>ου</sup> αιώνα)

---

Ένα μικρό τμήμα του καθολικού της μονής Ραβενίων ιστορήθηκε διαδοχικά από το 1622 έως την πέμπτη δεκαετία του 17<sup>ου</sup> αιώνα [αρ. κατ. 48, 60], το μεγαλύτερο μέρος του ναού όμως παρέμενε από την ανέγερσή του το έτος 1600 χωρίς διακόσμηση. Όταν πλέον το μοναστήρι εξασφάλισε τις προσόδους για την αποπεράτωση των εργασιών ιστόρησης, το εργαστήριο του Κωνσταντίνου από το Λινοτόπι είχε καταστεί πλέον ανενεργό, οπότε καλείται, όπως καταδεικνύουν οι τεχνοτροπικές συγκρίσεις, ο ζωγράφος Ιωάννης Σκούταρης από τη Γράμμοστα για να ολοκληρώσει τη διακόσμηση του ναού. Ωστόσο, ούτε με την τρίτη αυτή φάση ιστόρησης έμελλε να ολοκληρωθεί ο διάκοσμος του καθολικού, όπως φαίνεται όμως από τις ελάχιστες παραστάσεις στο νότιο τοίχο του νάρθηκα, η ύπαρξη των οποίων φανερώνει την πρόθεση των παραγγελιοδοτών να ιστορήσουν και το συγκεκριμένο χώρο. Η απότομη διακοπή του επιχρίσματος στις παραστάσεις της κατώτερης ζώνης του νάρθηκα, καταδεικνύει την αιφνίδια λήξη των ζωγραφικών εργασιών, γεγονός που εξηγεί την απουσία κτητορικής επιγραφής, που προοριζόταν να τοποθετηθεί κατά πάσα πιθανότητα πάνω από την ανατολική είσοδο του νάρθηκα σε αντιστοιχία με την παλαιότερη λιθανάγλυφη επιγραφή στον ανατολικό τοίχο του εξωνάρθηκα.

Η απουσία κτητορικής επιγραφής μας αναγκάζει να χρονολογήσουμε τη ζωγραφική με βάση τα τεχνοτροπικά κριτήρια. Το 1658/59 ο ζωγράφος Ιωάννης Σκούταρης ιστορεί το νάρθηκα της μονής Σπηλαίου στη Σαρακίνιστα Λιούντζης, ένα μνημείο που βρίσκεται σε μικρή απόσταση από τη μονή Ραβενίων. Η μεγάλη ομοιότητα της ζωγραφικής των δύο μνημείων δείχνει ότι χρονικά δεν πρέπει να απέχουν πολύ μεταξύ τους<sup>1119</sup>. Η υψηλή ποιότητα της τέχνης του Ιωάννη Σκούταρη στη Σαρακίνιστα ίσως αποτέλεσε για τους μοναχούς της μονής Ραβενίων το έναυσμα για να καλέσουν τον συγκεκριμένο ζωγράφο να ολοκληρώσει την ιστόρηση στο καθολικό τους, αφού ίσως είχαν εκτιμήσει προηγουμένως δείγματα της τέχνης του στη γειτονική μονή.

---

<sup>1119</sup> Σύμφωνα με τον Ι. Χουλιάρη ο διάκοσμος της συγκεκριμένης ζωγραφικής φάσης της μονής Ραβενίων πρέπει να χρονολογηθεί στο τέλος της έκτης ή στις αρχές της έβδομης δεκαετίας του 17<sup>ου</sup> αιώνα (ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 410, HOULIARAS 2012, σ. 63).

Το εικονογραφικό πρόγραμμα στο καθολικό της μονής Ραβενίων αποτελεί τυπικό δείγμα της τέχνης των γραμμοστινών εργαστηρίων του δεύτερου μισού του 17<sup>ου</sup> αιώνα, με τις μεγάλες παραστάσεις του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέα [εικ. 160] και του Χριστού Εμμανουήλ [εικ. 161] να κυριαρχούν στις επιφάνειες των καμαρών πάνω από τους πλάγιους χορούς. Το μεγάλο ύψος του ναού επιτρέπει στον Ιωάννη να ζωγραφίσει τις περισσότερες σκηνές σε μεγάλα τετράγωνα διάχωρα [εικ. 164] κατ' αντιστοιχία με τα διάχωρα της μεσαίας ζώνης των εικονιστικών παραστάσεων στο νότιο χορό [εικ. 162], ακολουθώντας δηλαδή το δείγμα της ζωγραφικής του Λινοτοπίτη Κωνσταντίνου στον ίδιο ναό. Μεγάλη έμφαση δίνεται από τον Ιωάννη Σκούταρη σε χριστολογικές σκηνές και ιδιαίτερα στον κύκλο των θαυμάτων του Ιησού, αλλά η γενικότερη κατανομή των παραστάσεων δείχνει ότι δεν τηρείται μεγάλη πειθαρχία στην οργάνωση του προγράμματος. Στη βόρεια καμάρα λ.χ. ανάμεσα στις παραστάσεις από τον κύκλο των Παθών τοποθετούνται παραστάσεις θαυμάτων, ανατρέποντας στη σωστή διαδοχή των σκηνών, ενώ οι παραστάσεις στην ανατολική καμάρα του ναού, πάνω από την Πλατυτέρα δεν έχουν σχέση με το θεομητορικό ή τον ευχαριστιακό κύκλο των χαμηλότερων ζωνών, αλλά είναι όλες επεισόδια από το βίο και τα θαύματα του Χριστού. Πέρα όμως από αδυναμίες στην οργάνωση του προγράμματος ο Ιωάννης Σκούταρης είναι πολύ αδύναμος και στο σχέδιο. Οι περισσότερες μορφές έχουν τα ίδια προσωπογραφικά χαρακτηριστικά, ενώ η απόδοση του σκηνικού και του αρχιτεκτονικού βάθους είναι συμβατική και επαναλαμβανόμενη. Το χρωματολόγιο του γραμμοστινού ζωγράφου, με την συνεχή χρήση του κόκκινου, μοιάζει πολύ περιορισμένο σε σχέση το αντίστοιχο των παραστάσεων του Κωνσταντίνου από το Λινοτόπι.

Το έργο του Ιωάννη Σκούταρη στη μονή Ραβενίων είναι ενδεικτικό της μικρής καλλιτεχνικής εξέλιξης που παρουσιάζει ο ζωγράφος από τα πρώτα έργα της πέμπτης δεκαετίας έως και τα τελευταία του έργα στις αρχές της έβδομης δεκαετίας του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Η ζωγραφική του γραμμοστινού καλλιτέχνη αποπνέει συντηρητισμό και αποτελεί ουσιαστικά αναπαραγωγή των επιτευγμάτων του πατέρα του Δημητρίου (I). Η μεγάλη παραγγελία που αναλαμβάνει στη μονή Ραβενίων δεν κομίζει κάτι νέο για τη ζωγραφική του 17<sup>ου</sup> αιώνα και δεν είναι ίσως τυχαίο ότι στη συνέχεια δεν του ανατίθενται άλλα έργα μεγάλων διαστάσεων, αλλά και ότι αναγκάζεται στο τέλος της καριέρας του να συνεργαστεί ξανά με τους ζωγράφους Δημήτριο (II) και Γεώργιο [αρ. κατ. 35], παρόλο που από το 1658 και έπειτα διατηρούν ξεχωριστά καλλιτεχνικά εργαστήρια.

**Βιβλιογραφία:** ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 1995. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 352. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 409-410.

Εικόνες: 154, 159-165α, 166-167, 170β, 177δ.

## 67) Καθολικό μονής Αγίων Αναργύρων, Κλειδωνιά (1661)

---

Η μονή των Αγίων Αναργύρων βρίσκεται σε δυσπρόσιτη τοποθεσία, δύο χιλιόμετρα νοτίως του οικισμού της Άνω Κλειδωνιάς Κόνιτσας. Από το μικρό μοναστήρι, για την ιστορία του οποίου διαθέτουμε ελάχιστες πληροφορίες<sup>1120</sup>, σώζεται το καθολικό και άλλα βοηθητικά κτίσματα στην ανατολική και βόρεια πλευρά του περιβόλου. Η συνεπτυγμένη μορφή της μονής θυμίζει το αρχιτεκτονικό συγκρότημα της γειτονικής μονής Σπηλαιώτισσας Αρίστης [αρ. κατ. 35], η ίδρυση της οποίας τοποθετείται γύρω στα μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα, μια χρονολόγηση που μοιάζει εύλογη και την ίδρυση της μονής των Αγίων Αναργύρων.

Το καθολικό της μονής είναι ένας μονόχωρος ναός με χαμηλό τρούλο και ημικυκλική κόγχη στα ανατολικά. Στο υπέρθυρο του δυτικού τοίχου του ναού υπάρχει η ακόλουθη επιγραφή<sup>1121</sup>:



+Οὗτος ὁ πάνσεπτος κ(αί) θεῖος ναός· ὁ εἰς οὐῶμα τιμωμένος τῶν ἀγι/  
ων Ἀναργύρων Κοσμά, κ(αί) Δαμιανου, ἀνιγέρθη ἐκ βάρων (κατά) ἐτη ,αχνη /  
καὶ ἀνεστωρίθη· δια σιδηρώμεῆς κόπου τε κ(αί) ἐξόδου του πανοσιῶ/  
τάτου ἐν εἰέρομω[νάχοις ...Γερμ]ανού κ(αί) σήνδρομῆς· Κυρί[ά]/  
5 κ(αί) Νίκου, κ(αί) Ιω(άννου)[...]/

---

<sup>1120</sup> ΠΑΠΑΚΩΣΤΑΣ 1961, σ. 151-152.

<sup>1121</sup> Δεχόμαστε ως ορθότερη την ανάγνωση του Ι. Χουλιάρá (ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009 σ. 39-41), η οποία ενσωματώνει τη συμπλήρωση του χαμένου τμήματος από την παλιότερη μεταγραφή του Π. Βοκοτόπουλου (ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ 1968, σ. 315) και προτείνει την αποκατάσταση του ονόματος “Κυριάκη” στον 4<sup>ο</sup> στίχο. Χωρίς μεγάλες αλλαγές έχει δημοσιευτεί και στο ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ 1975, σ.34.

*έπη ετους [...]*

Από την επιγραφή πληροφορούμαστε ότι ο ναός είναι αφιερωμένος στους αγίους Κοσμά και Δαμιανό, ότι χτίστηκε το 1658 και ότι η ανέγερση και ιστόρησή του έγιναν με έξοδα του ιερομονάχου Γερμανού και των Νικολάου και Ιωάννη Κυριάκη, μια οικογένεια που φέρεται να συμβάλλει στην ιστόρηση των ναών του Αγίου Αθανασίου<sup>1122</sup> και του Αγίου Νικολάου της Κλειδωνιάς [αρ. κατ. 50]. Η χρονολογία της ιστόρησης έχει σήμερα καταστραφεί, σύμφωνα όμως με μεταγενέστερο χάραγμα πάνω από την επιγραφή, το οποίο έχει δημοσιεύσει ο Ι. Χουλιάρης<sup>1123</sup>, θα πρέπει να δεχτούμε ως έτος ιστόρησης το 1661.

Η ζωγραφική του ναού έχει ήδη αποδοθεί στον Ιωάννη Σκούταρη από τη Γράμμοστα<sup>1124</sup>, μια απόδοση η οποία πρέπει να γίνει δεκτή χωρίς αμφιβολία, καθώς τόσο τα εικονογραφικά όσο και τα τεχνοτροπικά δεδομένα της ζωγραφικής ταυτίζονται με τα υπογεγραμμένα έργα του συγκεκριμένου ζωγράφου. Παρόμοια είναι επίσης η μορφολογία των γραμμάτων στις επιγραφές των παραστάσεων και στην κτητορική επιγραφή του μνημείου με τα γράμματα των επιγραφών σε άλλα έργα του Ιωάννη Σκούταρη<sup>1125</sup>.

Παρά τις μικρές διαστάσεις του ναού ο ζωγράφος δεν έχει καταφέρει να οργανώσει σωστά το εικονογραφικό του πρόγραμμα<sup>1126</sup>. Με σταθερές τις παραστάσεις του ευχαριστιακού κύκλου στο Ιερό και του Παντοκράτορα στον τρούλο, οι υπόλοιπες παραστάσεις ακολουθούν με χαλαρή σύνδεση τον κύκλο του Δωδεκαόρτου [εικ. 168, 170γ]. Τη διαδοχή των παραστάσεων διακόπτουν εμβόλιμες σκηνές από τους κύκλους του βίου και των Παθών του Ιησού, ενώ στις κατώτερες ζώνες παριστάνονται στρατιωτικοί και μοναχοί άγιοι σε ολόσωμη απόδοση, αλλά και μια επιμελημένη σειρά από αγίους σε μετάλλια.

Ο Ιωάννης Σκούταρης αποδεικνύεται ζωγράφος με επαρκείς ικανότητες στο σχέδιο, αδύναμος όμως να παρουσιάσει εικονογραφικές καινοτομίες και να εντάξει στη ζωγραφική του στοιχεία από τις σύγχρονες ζωγραφικές τάσεις, ενώ το τεχνοτροπικό στιλ δεν παρουσιάζει εξέλιξη από τα προηγούμενα έργα του. Με τις συμβατικές αποδόσεις των

---

<sup>1122</sup> Η ιστόρηση του ναού του Αγίου Αθανασίου Κλειδωνιάς χρονολογείται με επιγραφή το έτος 1617 βλ. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 32-35.

<sup>1123</sup> ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 41.

<sup>1124</sup> Η πρώτη ταύτιση της ζωγραφικής του ναού με γραμμοστινά εργαστήρια έγινε από την Α. Καραμπερίδη με βάση τη μορφολογία της κτητορικής επιγραφής (ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2003, σ. 305-306, σημ. 37). Ο Ι. Χουλιάρης στη συνέχεια έκανε την ταύτιση με της ζωγραφικής του μνημείου με το έργο του Ιωάννη Σκούταρη (ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 404-406. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2010, σ. 116. ΗΟΥΛΙΑΡΑΣ 2012, σ. 62-63).

<sup>1125</sup> Χαρακτηριστική είναι η μορφή των γραμμάτων Α, Υ, Ω και η συμπλοκή του Η με άλλα γράμματα.

<sup>1126</sup> Το πρόγραμμα σχολιάζεται αναλυτικά από τον Ι. Χουλιάρη (ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 388-404), ο οποίος παραθέτει και προοπτικό ανάπτυγμα των παραστάσεων του ναού (ό.π., σ. 386-387, σχ. 14).

σκηनों και την έλλειψη διακοσμητικών λεπτομερειών η ζωγραφική του μνημείου καταλήγει σε ένα άνευρο και φτωχό σύνολο, ανάλογο ίσως των συντηρητικών αντιλήψεων και της μικρής αγοραστικής δύναμης των παραγγελιοδοτών του.

Το τέμπλο του ναού [εικ. 171] φαίνεται να έχει γίνει επίσης από γραμμοστινούς τεχνίτες, πολύ πιθανόν από τον ίδιο τον Ιωάννη Σκούταρη<sup>1127</sup>. Από τις εικόνες του επιστυλίου δεν μπορούν να εξαχθούν συμπεράσματα λόγω της κατάστασης διατήρησής του, όμως από τη μορφολογία και τη θεματολογία του ξυλόγλυπτου αναγλύφου αποδεικνύεται, ότι το ξυλόγλυπτο τέμπλο της μονής των Αγίων Αναργύρων έγινε από το ίδιο εργαστήριο, που εκτέλεσε το τέμπλο στο καθολικό της μονής Σπηλαιώτισσας Αρίστης [εικ. 224-226], αλλά φαίνεται να έχει σχέσεις και με τα άλλα έργα των αδερφών Δημητρίου και Γεωργίου από τη Γράμμοστα, όπως το τέμπλο του καθολικού της μονής Αγίων Αποστόλων στη Κλειδωνιά<sup>1128</sup> [εικ. 227-229] και το τέμπλο της μονής Μεταμόρφωσης Μίγκουλης [εικ. 200, 202].

**Βιβλιογραφία:** ΠΑΠΑΚΩΣΤΑΣ 1961, σ. 151-152. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ 1966, σ. 314-315. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ 1975, σ. 33-37, 95-105. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2003, σ. 305-306. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 39-41, 385-432. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2010, σ. 116-117.

**Εικόνες:** 166β, 168-169, 170γ, 171, 177ε.

## 68) Ναός Κοίμησης Θεοτόκου, Κλειδωνιά

---

Ο ναός της Κοίμησης της Θεοτόκου βρίσκεται στη νοτιοδυτική άκρη του οικισμού της Άνω Κλειδωνιάς Κόνιτσας Ιωαννίνων. Ο ναός φαίνεται να έχει υποστεί ριζική μετασκευή το 17<sup>ο</sup> αιώνα και από την αρχική φάση διατηρήθηκε μόνο μέρος του ανατολικού τμήματος του ναού. Ο τοιχογραφικός διάκοσμος καταστράφηκε με την αρχιτεκτονική μετασκευή του μνημείου και ιστορήθηκε εκ νέου με τοιχογραφίες του 18<sup>ου</sup> αιώνα.

Από τη διακόσμηση της αρχικής φάσης του ναού διατηρούνται σήμερα μόνο οι τοιχογραφίες στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας του Ιερού και το βημόθυρο του αρχικού

---

<sup>1127</sup> Για το τέμπλο έχει προταθεί μια χρονολόγηση με βάση τα μορφολογικά του χαρακτηριστικά γύρω στο 1660 από τον Π. Βοκοτόπουλο (ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ 1966, σ. 315), ενώ ο Α. Παπακώστας αναφέρει επιγραφή σε εικόνα του Αγίου Ιωάννη, όπου σημειώνεται το έτος 1666 (ΠΑΠΑΚΩΣΤΑΣ 1961, σ. 152).

<sup>1128</sup> ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ 1975, σ. 43.



τέμπλου<sup>1129</sup>. Ο Ι. Χουλιάρης έχει ήδη αποδώσει τις τοιχογραφίες της κόγχης του Ιερού στον ζωγράφο Ιωάννη Σκούταρη από τη Γράμμοστα<sup>1130</sup>, κάτι που επαληθεύεται από τον τρόπο απόδοσης των μορφών (προπλασμός των προσώπων, σχεδιασμός της κόμης των αγγέλων, σχήμα των λαιμών), το σχεδιασμό των ενδυμάτων και των πτυχώσεών τους, την επιλογή των χρωμάτων [εικ. 173] και τα χαρακτηριστικά γράμματα του ζωγράφου που διακρίνονται στο ειλητάριο του Χριστού<sup>1131</sup>.

Δεν είναι δυνατό να προσδιοριστεί, εάν το έργο του Ιωάννη Σκούταρη επεκτεινόταν και εκτός της αψίδας του Ιερού ή επρόκειτο για το πρώτο μέρος μιας τμηματικής παραγγελίας, όπως συνέβη στον γειτονικό ναό του Αγίου Νικολάου, που έμεινε ανολοκλήρωτος. Γεγονός είναι ότι μετά τη μικρή παρουσία στην Κλειδωνιά των εργαστηρίων από το Λινοτόπι στις αρχές της 3<sup>ης</sup> δεκαετίας του 17<sup>ου</sup> αιώνα, οι κάτοικοι του οικισμού γύρω στην έβδομη δεκαετία του 17<sup>ου</sup> αιώνα εξασφαλίζουν τους πόρους για τη διακόσμηση των νέων μνημείων της ευρύτερης περιοχής (καθολικό μονής Αγίων Αναργύρων, καθολικό μονής Αγίων Αποστόλων, ναός Κοίμησης της Παναγίας) και απευθύνονται ξανά στα εργαστήρια από την περιοχή του Γράμμου, επιλέγοντας αυτή τη φορά ζωγράφους από τη Γράμμοστα.

**Βιβλιογραφία:** ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ 1975, σ. 44-46. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 410-411. HOULIARAS 2012, σ. 63.

**Εικόνες:** 172, 173β.

## 69) Ναός Αγίου Αθανασίου, Arbanasi Βουλγαρίας (1667)

---

Ο κοιμητηριακός ναός του Αγίου Αθανασίου βρίσκεται στη βορειοανατολικό τμήμα του χωριού Arbanasi στην ευρύτερη περιοχή του Veliko Tarnovo της Βουλγαρίας. Το σημερινό χωριό Arbanasi ήταν γνωστό ως Αρβανιτοχώριον ή Αλβανιτοχώριον την περίοδο της οθωμανικής κυριαρχίας και αποτελούσε, τουλάχιστον κατά τη διάρκεια του 17<sup>ου</sup> αιώνα

---

<sup>1129</sup> Ο Δ. Τριανταφυλλόπουλος κάνει λόγο για τρεις ακόμα εικόνες που θα μπορούσαν να χρονολογηθούν τον 17<sup>ο</sup> αιώνα (ό.π., σ. 445), οι οποίες όμως δε βρίσκονται σήμερα στο ναό.

<sup>1130</sup> ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 410-411. Ο Δ. Τριανταφυλλόπουλος τοποθετεί τη συγκεκριμένη τοιχογραφική φάση στον 17<sup>ο</sup> αιώνα (ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ 1975, σ. 45-45).

<sup>1131</sup> Αναγνωρίζουμε τη χαρακτηριστική μορφή των γραμμάτων Ε και Υ. Για το κείμενο του ειληταρίου του Χριστού και τον εντοπισμό του σε άλλα μνημεία που σχετίζονται με εργαστήρια της Γράμμοστας βλ. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 411, σημ. 2227.

εξαρχία του Οικουμενικού Πατριαρχείου<sup>1132</sup>. Οι κάτοικοι του χωριού είναι ελληνόφωνοι και χρησιμοποιούν τη ελληνική γλώσσα στις επιγραφές των ναών και τα εκκλησιαστικά βιβλία<sup>1133</sup>. Το ιδιαίτερο φορολογικό καθεστώς του οικισμού και η ενασχόληση των κατοίκων με το εμπόριο αποφέρουν μεγάλο πλούτο στους Αρβανιτοχωρίτες ιδίως κατά το 17<sup>ο</sup> και 18<sup>ο</sup> αιώνα, γεγονός που τεκμηριώνεται από την ανέγερση μεγάλου αριθμού εκκλησιών, από τις οποίες σήμερα σώζονται πέντε ενοριακοί ναοί και δύο καθολικά μονών<sup>1134</sup>.

Οι περισσότεροι ναοί στο Arbanasi φέρουν στοιχεία που θυμίζουν τη ζωγραφική των εργαστηρίων από το Λινοτόπι και κάποιοι μελετητές έχουν ήδη αποδώσει ορισμένα σύνολα αορίστως σε Λινοτοπίτες ζωγράφους<sup>1135</sup>. Πράγματι, η ζωγραφική φάση του 1649 στο ναό της Γέννησης του Χριστού<sup>1136</sup>, οι τοιχογραφίες του κυρίως ναού του Αγίου Δημητρίου και το νεώτερο στρώμα της ζωγραφικής στο παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου<sup>1137</sup> στο Arbanasi θα μπορούσαν να θεωρηθούν προϊόντα εργαστηρίων από το Λινοτόπι. Μεγαλύτερες ομοιότητες με έργα ζωγράφων από το Λινοτόπι παρουσιάζει ο ναός του Αγίου Αθανασίου, ο οποίος φαίνεται ότι έγινε από συνεργάτες ή μαθητές του ζωγράφου Νικολάου (IV) από το Λινοτόπι, χωρίς να μπορεί να αποκλειστεί η συμμετοχή του ίδιου του ζωγράφου σε πολλές παραστάσεις του ναού.

Ο ναός είναι μονόχωρος και καμαροσκέπαστος με σύγχρονο νάρθηκα και παρεκκλήσι στη νότια πλευρά. Όλοι οι χώροι του ναού είναι κατάγραφοι με τοιχογραφίες, που διατηρούνται σε άριστη κατάσταση. Με το εργαστήριο του Νικολάου (IV) από το Λινοτόπι συνδέεται η ζωγραφική του κυρίως ναού και του νάρθηκα που ιστορούνται το έτος 1667,

---

<sup>1132</sup> Το Αρβανιτοχώρι ανακηρύχθηκε σύμφωνα με πατριαρχικό σιγίλιο σε «χώραν σταυροπηγιακήν πατριαρχικήν, ελευθέραν, αδούλωτον, ακαταπάτητον και όλως ανεπηρέαστον» ως ανταπόδοση της αποπληρωμής των χρεών της Μ. Εκκλησίας από το βοεβόδα της Μολδαβίας Βασίλειο, ο οποίος καταγόταν από το συγκεκριμένο οικισμό βλ. ΠΑΪΖΗ-ΑΠΟΣΤΟΛΟΠΟΥΛΟΥ 1995, σ. 137-139, όπου παρατίθεται και η σχετική βιβλιογραφία.

<sup>1133</sup> Βλ. KYRIAKOUDIS 1985, σ. 319-321 και σημ. 2, όπου συγκεντρώνεται η βιβλιογραφία για την ιστορία του οικισμού.

<sup>1134</sup> Για τις εκκλησίες στο Arbanasi βλ. Β. Марди-Бабицова, *Церкви Арбанаси*, София, 1978 και VACHEV 2006, όπου παρατίθεται και η παλαιότερη βιβλιογραφία.

<sup>1135</sup> Ο Κ. Γιακουμής αποδίδει τη ζωγραφική στο ναό της Γέννησης του Χριστού σε ζωγράφους από το Λινοτόπι (GIAKOUMIS 2002, σ. 249), ενώ ο Ε. Κυριακούδης απορρίπτει την άποψη του J. Прашков, που υποστηρίζει ότι οι ζωγράφοι προέρχονται από το Άγιο Όρος (PRASHKOV 1979, σ. 22, 45, 54, 220) και προτείνει τη σύνδεση της ζωγραφικής με έργα εργαστηρίων από τη δυτική Μακεδονία (KYRIAKOUDIS 1985, σ. 329).

<sup>1136</sup> PRASHKOV 1979, σ. 120-167.

<sup>1137</sup> Η ζωγραφική των μνημείων είναι αδημοσίευτη και οι αποδόσεις οφείλονται σε προσωπικές παρατηρήσεις. Για γενικές πληροφορίες σχετικά με τους συγκεκριμένους ναούς βλ. VACHEV 2006, σ. 50-56.

όπως προκύπτει από την κτητορική επιγραφή στο υπέρθυρο του κυρίως ναού, η οποία έχει ως ακολούθως<sup>1138</sup>:



Ανε[...]*θη*· εκ βαθρου· κε ανεστοριθη/  
ο θυος·κ(αι) πανσεπτ[ο]ς· ναος· ουτος του εν α/  
γης πατρος· ημον· Αθανασιου· πα(τ)ρι[ι]άρχου· Αλεξαν/  
δριας συν.....μη ε.../  
5 Θ(εο)υ του ευλάβεστ[...]*ε*υσεβυ·/  
κ(αι) δ[...]*ο*[...]*ου* πανεύγένεστατου· αρχοντος· κυρ Μα[ν]ο/  
εο[...]*π*ς αυτου· πασα [ ...]/  
κε τ[η]ς συ[μ]βίου κυρα· Δεσποι +αρχιερατευωντος/  
[...]*η*σιοτατου· Μιτροπόλ[η]του· της αγιοτα/  
[τ]ης· Μητροπωλεος Τουρνοβου· κ[υ]ριου κ[υ]ριου/  
10 κ(υρίο)υ· Γεράσιμου· επι έτοϋς· 1 6 6 7

Από την επιγραφή πληροφορούμαστε, ότι ο ναός είναι αφιερωμένος στον άγιο Αθανάσιο και ότι τη δαπάνη της ανέγερσης και ιστόρησης ανέλαβε ο άρχοντας κυρ Μάνος με την σύζυγό του. Η αναφορά του όρου *άρχων* είναι συχνή στους ναούς του Arbanasi και

<sup>1138</sup> Η κτητορική επιγραφή δημοσιεύεται από την С. Ръцева με πολλά λάθη και παραλείψεις (RATSEVA 2005, σ. 12).

πιστοποιεί την ύπαρξη μιας τοπικής αριστοκρατίας που επενδύει το χρηματικό της πλεόνασμα σε έργα οικοδόμησης και διακόσμησης ναών<sup>1139</sup>. Στην επιγραφή αναφέρεται επίσης, ότι η ανέγερση και η ιστόρηση του ναού έγινε το έτος 1667 επί μητροπολίτη Ταρνόβου Γερασίμου<sup>1140</sup>.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού είναι σε γενικές γραμμές τυπικό με διάταξη σε δύο επάλληλες ζώνες από τετράγωνα διάχωρα. Στο Ιερό παριστάνονται οι συνηθισμένες παραστάσεις του ευχαριστιακού κύκλου με μικρές προσθήκες από τον κύκλο των γεγονότων μετά την Ανάσταση (το Χαίρε των Μυροφόρων, Μη Μου Άπτου) και από την Παλαιά Διαθήκη (Θυσία Του Αβραάμ, Αγία Βάτος). Στους πλάγιους τοίχους εικονίζονται σκηνές από το Δωδεκάορτο, τα θαύματα και τα Πάθη του Ιησού και στην καμάρα οι μεγάλων διαστάσεων παραστάσεις του Παντοκράτορα, της Αγίας Τριάδας [εικ. 793], του Χριστού Εμμανουήλ και της Ανάληψης. Οι κατώτερες ζώνες γεμίζουν με μορφές μαρτύρων σε μετάλλια και ολόσωμων στρατιωτικών αγίων [εικ. 791γ].

Ο νάρθηκας είναι δίχως αμφιβολία ζωγραφισμένος από το ίδιο εργαστήριο και το πρόγραμμα ακολουθεί την ίδια διάταξη σε ζώνες, όπως και στον κυρίως ναό. Στην καμάρα εικονίζεται ο Χριστός Μεγάλης Βουλής Άγγελος [εικ. 794] και η παράσταση του «Ἐπὶ σοὶ χαίρει» και ακολουθεί μια ζώνη με ένα πλήρη κύκλο των παραστάσεων του Ακαθίστου και μια ζώνη με τα μαρτύρια των αποστόλων και άλλων αγίων. Στις χαμηλότερες ζώνες εικονίζονται μάρτυρες σε μετάλλια, ολόσωμες μορφές μοναχών αγίων, οι απόστολοι Πέτρος και Παύλος, αγίες στο δυτικό τοίχο και οι άγιοι Ανδρέας, Ιωάννης ο Θεολόγος και Ιωάννης ο Πρόδρομος στον ανατολικό τοίχο. Ο άγιος Αθανάσιος Αλεξανδρείας, στο όνομα του οποίου τιμάται ο ναός, εικονίζεται δύο φορές, την πρώτη ολόσωμος στη χαμηλότερη ζώνη και την δεύτερη ημίσωμος, σε μεγαλύτερη κλίμακα, μέσα σε γραπτό τόξο πάνω από την ανατολική είσοδο προς τον κυρίως ναό. Εκατέρωθεν της εισόδου παριστάνονται ο Χριστός «ο Πολυεύσπλαχνος» και η Παναγία του Πάθους.

Ορισμένες εικονογραφικές επιλογές των ζωγράφων του ναού του Αγίου Αθανασίου παραπέμπουν απευθείας στο έργο του Νικολάου (IV) από το Λινοτόπι, όπως η μεγάλη παράσταση τη ένθρονης Αγίας Τριάδας [εικ. 793] και του αρχαγγέλου Μιχαήλ με το «κοινόν

---

<sup>1139</sup> Ο όρος άρχοντας αναφέρεται στις κτητορικές επιγραφές των ναών της Γέννησης του Χριστού (άρχοντας κυρ Στόικος, άρχοντας κυρ Στάθης, άρχοντας κυρ Σταμάτης, άρχοντας κυρ Ζώτος, άρχοντας κυρ Δημήτριος βλ. (PRASHKOV 1979, σ. 205-208) και του Αγίου Δημητρίου (κυρ Γεώργιος).

<sup>1140</sup> Για τον μητροπολίτη Ταρνόβου και μετέπειτα Οικουμενικό Πατριάρχη Γεράσιμο Β΄ βλ. RATSEVA 2005, σ. 11-16, όπου παρατίθεται η παλαιότερη βιβλιογραφία.

του θανάτου ποτήριον» [εικ. 796], παραστάσεις που έχει ζωγραφίσει στο καθολικό της μονής Δρυοβούνου [αρ. κατ. 24]. Από τεχνοτροπικής άποψης ο ναός παρουσιάζει μεγάλες ομοιότητες με το έργο του Νικολάου με τα πρόσωπα πολλών μορφών φαίνονται να έχουν γίνει υπό την καθοδήγηση του Νικολάου (IV) ή και από τον ίδιο το Νικόλαο [εικ. 794-795]. Χρησιμοποιούνται επίσης διακοσμητικά μοτίβα και γραπτά κοσμήματα που εντοπίζονται και σε προηγούμενα έργα του Νικολάου, όπως ο τρόπος σχηματισμού των μεταλλίων από ανθοπλοκάμους, που υπάρχουν πανομοιότυπα στο καθολικό της μονής Μεταμόρφωσης στο Δρυόβουνο και στο καθολικό της μονής Τιμίου Προδρόμου στη Μοσχόπολη [εικ. 791] και το γραπτό μοτίβο της ποδέας στο νάρθηκα, που επαναλαμβάνεται στο καθολικό της μονής Ζέρμας [εικ. 768, 797]. Σε έργα του Νικολάου (IV) άλλωστε παραπέμπουν οι περίπλοκες διακοσμήσεις των ενδυμάτων και οι ανάγλυφοι φωτοστέφανοι, που φέρουν όλες οι μορφές της κατώτερης ζώνης.

Η ζωγραφική του Αγίου Αθανασίου στο Arbanasi φαίνεται να έχει ιδιαίτερη εικονογραφική και τεχνοτροπική συνάφεια με προηγούμενα έργα του Νικολάου (IV) από το Λινοτόπι [εικ. 792]. Ο Νικόλαος (IV) το 1667 πρέπει να είναι μεγάλος σε ηλικία και ήδη από το 1656 τον βλέπουμε να συνεργάζεται το Λινοτοπίτη ζωγράφο Γεώργιο. Σημειώνουμε επίσης, ότι η ζωγραφική του ναού φέρει επίσης μεγάλες ομοιότητες με τη ζωγραφική του Νικολάου (IV) στη Ζέρμα, όπου ο Νικόλαος ζωγραφίζει μαζί με το Γεώργιο, η τεχνοτροπική γραφή του οποίου δε μπορεί να διαχωριστεί με ακρίβεια από το Νικόλαο (IV) λόγω της κακής κατάστασης των παραστάσεων στη Ζέρμα. Είναι εύλογο συνεπώς να θεωρήσουμε είτε ότι ο ναός έχει γίνει από τον ίδιο το Νικόλαο σε συνεργασία με άλλους ζωγράφους από το Λινοτόπι και πιθανότατα το ζωγράφο Γεώργιο.

Στο εργαστήριο που ανέλαβε την ιστορία του ναού, έχουν ήδη αποδοθεί και οι εικόνες του τέμπλου<sup>1141</sup>. Σε αυτές αναγνωρίζουμε χαρακτηριστικά των εργαστηρίων του Λινοτοπίου, όπως το ανάγλυφο χρυσό βάθος των εικόνων, την προσθήκη πολλών διακοσμητικών λεπτομερειών στα έπιπλα και τα υφάσματα και την ιδιαίτερη διαμόρφωση του θρόνου στην εικόνα του αγίου Αθανασίου.

**Βιβλιογραφία:** RATSEVA 2005. VACHEV 2006, σ. 65-69.

**Εικόνες:** 791γ, 792β-794, 795δ-797.

---

<sup>1141</sup> BOSSILKOV 1989, σ. 146-148, 230-233.

## 70) Ναός Αγίου Ζαχαρία, Γράμμος, νάρθηκας και νότιος εξωτερικός τοίχος (1671)

Ο ναός του Αγίου Ζαχαρία στον ορεινό όγκο του Γράμμου βρίσκεται πολύ κοντά στον οικισμό του Λινοτοπίου. Το εσωτερικό του ναού ιστορήθηκε από το εργαστήριο του ζωγράφου Μιχαήλ γύρω στην τρίτη δεκαετία του 17<sup>ου</sup> αιώνα [αρ. κατ. 53]. Μια νέα παραγγελία δόθηκε σε διαφορετικό εργαστήριο για να ιστορήσει τον δυτικό και νότιο εξωτερικό τοίχο του ναού. Ο δυτικός εξωτερικός τοίχος είναι σήμερα μέρος του νάρθηκα που προστέθηκε μόλις το 1921<sup>1142</sup>, αλλά αρχικά θα πρέπει να ήταν εκτεθειμένος στα φυσικά στοιχεία, όπως δείχνει και η κατάσταση διατήρησής του.

Πάνω από την είσοδο προς τον κυρίως ναό, στον ανατολικό τοίχο του νάρθηκα βρίσκεται πολύστιχη επιγραφή, η κατάσταση της οποίας δεν επιτρέπει την ολοκληρωμένη ανάγνωση και την κατανόησή της<sup>1143</sup>. Από τα σωζόμενα τμήματα της επιγραφής διακρίνονται μόνο τα εξής:



+...[δ]ε[η]σης του δ.....νου ιου Χρυσοστομου εξ Ηα..... ω...νεο...../  
τον νόν ευτελ[η]ν πας τι[μ]ης· κ(αι) δοξα· [τα]ξιν μηπως σηναριθμης.....τοις αλη.....ειμεν  
κ(αι) δοξα ζειτον/  
χε..... μαλλον περιβομβειμο.....ταις φῶναϊς τόν αερα· τη δεκαρ.....την εις...../  
οὺς οὐκ επισκοπέι Κ(ύριος) ἐνέναυλι.....ινοις η θανατος ηνη/  
5 ...ον Θε(όν) ἀδῆ[...]αμη εκέινα τα.....η αληθινοι Θε.....ιεινα οπου θελει ο Θε(ός)·/  
θελειματος.....μενης την ει.....ιμενη.....αστ..... τον Θε(ον) κ(αι) οχ...../  
.....κ(αι) ιστ.....

<sup>1142</sup> ΤΣΑΜΙΣΗΣ 1949, σ. 125.

<sup>1143</sup> ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ 1967, σ. 83, όπου αναφέρει απλώς ότι μπορούν να διαβαστούν μόνο λέξεις με μεγάλη δυσκολία.

Από την μεγάλη αυτή επιγραφή δε μπορούν να εξαχθούν με ασφάλεια συμπεράσματα, παρά μόνο ότι το έργο της ιστόρησης αποτελεί χορηγία κάποιου λαϊκού που είναι γιος του Χρυσοστόμου. Αναγνωρίζουμε επίσης τα χαρακτηριστικά γράμματα του ζωγράφου Νικολάου από το Λινοτόπι<sup>1144</sup>, αλλά και τη συνήθειά του να τοποθετεί τις επιγραφές του σε διάχωρα ιδιαίτερα μεγάλου μήκους. Τα ίδια γράμματα αναγνωρίζουμε και σε μια δεύτερη επιγραφή που βρίσκεται στο νότιο εξωτερικό τοίχο του ναού, πάνω από το τετράγωνο παράθυρο και κάτω από το ανακουφιστικό τόξο με τη γραπτή διακόσμηση<sup>1145</sup>.



*Δεησις τον [δ]ουλον του [... Γ]ε[ωργ]ι εν έτι· ἀχσᾶ*

Στη δεύτερη αυτή επιγραφή σημειώνεται το όνομα του δωρητή Γεωργίου και το έτος 1671 ως έτος της ιστόρησης του νοτίου εξωτερικού τοίχου και πιθανότατα και του δυτικού εξωτερικού τοίχου, που σήμερα βρίσκεται εντός του μεταγενέστερου νάρθηκα.

Στο νότιο εξωτερικό τοίχο διατηρούνται μόνο σπαράγματα των τοιχογραφιών με καλύτερη την κατάσταση μιας αδιάγνωστης παράστασης μέσα σε ανακουφιστικό τόξο, από την οποία σώζεται μόνο το πάνω μέρος με τα αρχιτεκτονήματα του βάθους. Το πλαίσιο της συγκεκριμένης παράστασης διακοσμείται με περίπλοκο σχέδιο ισλαμικής έμπνευσης [εικ. 802], χαρακτηριστικό της πολυσυλλεκτικής τέχνης του Νικολάου από το Λινοτόπι. Καλύτερα διατηρούνται οι παραστάσεις της εξωτερικής πλευράς του δυτικού τοίχου του κυρίως ναού. Στην αριστερή πλευρά της ανώτερης ζώνης των παραστάσεων αναγνωρίζουμε την παράσταση της Σφαγής του αγίου Ζαχαρία, ενώ οι υπόλοιπες παραστάσεις έχουν καταστραφεί πλήρως. Στην αμέσως χαμηλότερη ζώνη παριστάνονται μαρτύρια άλλων αγίων, από τα οποία διακρίνονται με δυσκολία ο λιθοβολισμός του αγίου Στεφάνου [εικ. 798], ο αποκεφαλισμός αδιάγνωστου αγίου και η σταύρωση του αγίου Πέτρου. Ακολουθεί μια στενή ζώνη από αγίους σε καλοσχεδιασμένα μετάλλια, το ιδιαίτερο σχήμα των οποίων έχει χρησιμοποιήσει ο Νικόλαος και στο καθολικό της μονής Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο [εικ. 694]. Από την κατώτατη ζώνη με τις ολόσωμες μορφές αγίων καλύτερα διατηρούνται οι μορφές του αγίου Ιωάννη του Θεολόγου και του αγίου Ιωάννου του Προδρόμου [εικ. 800],

<sup>1144</sup> Χαρακτηριστική είναι η μορφή των γραμμάτων Δ, Θ, Κ και Ξ.

<sup>1145</sup> Η επιγραφή έχει δημοσιευτεί στα ΤΣΑΜΙΣΗΣ 1949, σ. 125 και ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ 1967, σ. 83, από όπου συμπληρώνουμε το όνομα “Γεωργίου” που έχει σήμερα καταστραφεί. Την χρονολογία 1671 της επιγραφής αναφέρει και ο Δ. Μακρής (ΜΑΚΡΗΣ 1972, σ. 30-31, ΜΑΚΡΗΣ 1977, σ. 22).

ενώ εκατέρωθεν της εισόδου τοποθετούνται ο Χριστός «ο Γλυκός» [εικ. 799] και η Παναγία του Πάθους [εικ. 901]. Στο μεγάλο ανακουφιστικό τόξο πάνω από την είσοδο προς τον κυρίως ναό εικονίζεται η παράσταση της Γέννησης του Προδρόμου με την Ελισάβετ και το Ζαχαρία [εικ. 803], όπου οι μορφές φέρουν έκτυπους φωτοστεφάνους. Τα αρχιτεκτονήματα του περίπλοκου σκηνικού βάθους της συγκεκριμένης παράστασης φαίνεται να έχουν γίνει από τον ίδιο ζωγράφο που φιλοτέχνησε και την αδιάγνωστη σκηνή στο νότιο εξωτερικό τοίχο, γεγονός που τεκμηριώνει την ενιαία χρονολόγηση των δύο εξωτερικών τοίχων του ναού.

Οι παραστάσεις του νότιου και του δυτικού εξωτερικού τοίχου πρέπει να θεωρηθούν σύγχρονες μεταξύ τους και να χρονολογηθούν το έτος 1671, όπως προκύπτει από την επιγραφή του νοτίου τοίχου<sup>1146</sup>. Η ζωγραφική του μνημείου έχει ήδη αποδοθεί από διάφορους μελετητές στο ζωγράφο Νικόλαο (IV) από το Λινοτόπι<sup>1147</sup>. Πράγματι το χαρακτηριστικό τεχνοτροπικό ύφος του Νικολάου είναι εύκολο να διαπιστωθεί στις παραστάσεις του ναού του Αγίου Ζαχαρία. Οι προπλασμοί των προσώπων, ο σχεδιασμός των ενδυμάτων, η απόδοση των μορφών των στρατιωτών στις σκηνές των μαρτυριών, δείχνουν ότι πρόκειται για ένα όψιμο έργο του Νικολάου από το Λινοτόπι, πιθανότατα το τελευταίο έργο της μακρόχρονης καριέρας του. Τα εμπίεστα σχέδια στους φωτοστεφάνους της παράστασης της Γέννησης του Προδρόμου φαίνονται να έχουν γίνει με την ίδια μήτρα που χρησιμοποίησε ο Νικόλαος στο καθολικό της μονής Μεταμορφώσεως στο Δρυόβουνο [εικ. 804], ενώ οι μεγαλύτεροι γύψινοι φωτοστέφανοι των ολόσωμων μορφών τις κατώτατης ζώνης θυμίζουν τους αντίστοιχους σε προηγούμενα έργα του Νικολάου και ιδίως αυτούς στο καθολικό της μονής Σπηλαίου Γρεβενών. Οι τοιχογραφίες στους εξωτερικούς τοίχους στο ναό του Αγίου Ζαχαρία είναι ένα έργο μικρής κλίμακας, ανάλογο με τις δυνατότητες του ζωγράφου Νικολάου σε μια προχωρημένη ηλικία, υψηλής όμως ποιότητας, με το ζωγράφο να έχει υπερβεί πλέον τους μαξιμαλιστικούς μανιερισμούς των προηγούμενων έργων του και να επικεντρώνεται στην προσεκτική απόδοση των προσώπων.

**Βιβλιογραφία:** ΤΣΑΜΙΣΗΣ 1949, σ. 124-126. ΜΑΚΡΗΣ 1972, σ. 30-31. ΜΑΚΡΗΣ 1977, σ. 22. ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ 1967. ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 198-199, 202, 219-220. ΠΑΪΣΙΔΟΥ 2002α, σ. 293.

---

<sup>1146</sup> Ο Μ. Μιχαηλίδης θεωρεί ότι οι παραστάσεις του νοτίου και δυτικού εξωτερικού τοίχου έχουν γίνει από διαφορετικούς ζωγράφους κρίνοντας από τη μορφολογία των δύο επιγραφών (ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ 1967, σ. 85).

<sup>1147</sup> ΜΑΚΡΗΣ 1977, σ. 22 και ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 198-199. Η Μ. Παϊσίδου αποδίδει με κάποια επιφύλαξη τις εξωτερικές τοιχογραφίες του ναού στον Νικόλαο από το Λινοτόπι, αλλά προτείνει ως πιθανότερη μια χρονολόγηση γύρω στα μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα (ΠΑΪΣΙΔΟΥ 2002α, σ. 293).



Εικόνες: 694β, 798-803, 804β.

## 71) Καθολικό μονής Θεοτόκου, Ζέρμα, νάρθηκας (γ' τέταρτο 17<sup>ου</sup> αιώνα)

---

Το καθολικό της μονής Κοίμησης της Θεοτόκου στη Ζέρμα της Κόνιτσας Ιωαννίνων οικοδομήθηκε το 1656 και ιστορήθηκε το ίδιο έτος από τους ζωγράφους Νικόλαο (IV) και Γεώργιο από το Λινοτόπι με τη χορηγία του Ιωάννη από το Λινοτόπι, αδερφού του ζωγράφου Γεωργίου. Η χορηγία του Ιωάννη από το Λινοτόπι δεν ήταν αρκετή, καθώς φαίνεται, για να ιστορηθεί και ο μικρός νάρθηκας στη δυτική πλευρά του καθολικού, ο οποίος όπως προκύπτει από την μορφολογία της αρχιτεκτονικής είναι σύγχρονος με τον κυρίως ναό<sup>1148</sup>.

Ο νάρθηκας είναι ένας ορθογώνιος καμαροσκέπαστος χώρος που φέρει δύο ψηλούς τρουλίσκους στη βόρεια και τη νότια πλευρά του ενώ, μια σειρά από τρεις επάλληλες στενές καμάρες σχηματίζονται στο κατώτερο μέρος του δυτικού και του ανατολικού τοίχου. Η ζωγραφική του νάρθηκα, όπως εξάλλου και του κυρίως ναού, σώζεται σε πολύ κακή κατάσταση μετά από την πυρκαγιά του 1947, που κατέστρεψε ολοσχερώς μεγάλο μέρος των τοιχογραφιών<sup>1149</sup>. Η υψηλή ποιότητα του έργου των λινοτοπιτών ζωγράφων στον κυρίως ναό διαφοροποιείται σαφώς από την απλοϊκή τεχνοτροπία της ζωγραφικής του νάρθηκα, η οποία πρέπει να αποδοθεί στο εργαστήριο των ζωγράφων Μιχάλη από τη Ζέρμα και του Ηλία από το Μπουρμπουτσικό<sup>1150</sup>, που εργάζονται το 1658 στο καθολικό της μονής Σπηλαίου [αρ. κατ. 27].

Το αρχιτεκτονικό σχήμα του νάρθηκα με τις συνεχείς εσοχές και την πληθώρα των καμπύλων επιφανειών αποτέλεσε πρόκληση για τους ζωγράφους, οι οποίοι, παρά την αδυναμία τους στο σχέδιο, καταφέρνουν να οργανώσουν με σωστό τρόπο τις παραστάσεις του χώρου εικονίζοντας ένα πλήρη κύκλο σκηνών του Ακαθίστου [εικ. 880-881, 883] και

---

<sup>1148</sup> Για την αρχιτεκτονική του ναού βλ. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ 1984, σ. 159.

<sup>1149</sup> ΚΑΜΑΡΟΥΛΙΑΣ 1996, τ. Α', σ. 201. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ 1979, σ. 621 και ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ 1984, σ. 159.

<sup>1150</sup> Η ζωγραφική του νάρθηκα δεν έχει αποδοθεί μέχρι σήμερα σε συγκεκριμένο εργαστήριο. Ο Δ. Τριανταφυλλόπουλος θεωρεί ότι περισσότεροι από ένας ζωγράφοι εργάστηκαν στο νάρθηκα (ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ 1979, σ. 622).

σκηνές από το βίο και τα θαύματα του Χριστού<sup>1151</sup>. Στον βόρειο τρουλίσκο τοποθετείται η Θεοτόκος Βλαχερνίτισσα με τρεις ομόκεντρες ζώνες από αγγελικές δυνάμεις, ολόσωμους προφήτες και αγίους σε μετάλλια και παραστάσεις ποιητών αγίων στα λοφία [εικ. 897], ενώ στο νότιο τρουλίσκο η κεντρική παράσταση του Χριστού Εμμανουήλ συνοδεύεται από δύο ομόκεντρες ζώνες με αγγέλους σε μετάλλια και ολόσωμους προφήτες και στα λοφία παραστάσεις των τεσσάρων Ευαγγελιστών [εικ. 878]. Στις χαμηλότερες ζώνες παριστάνονται μοναχοί άγιοι σε ημίσωμες και ολόσωμες αποδόσεις [εικ. 884β], αλλά και δύο μεγάλες ολόσωμες παραστάσεις του Χριστού και της Βρεφοκρατούσας Θεοτόκου [εικ. 882].

Οι μορφές της κατώτερης ζώνης είναι άκρως επιμηκυσμένες, ένα χαρακτηριστικό της τεχνοτροπίας του ζωγράφου Ηλία από το Μπουρμπουτσικό, που φτάνουν στην παράσταση της Θεοτόκου σε σημείο υπερβολής με αναλογία κεφαλής-σώματος 1:8. Το βάθος των εικονιστικών σκηνών καλύπτεται με συμβατικά αποδοσμένο φυσικό ή αρχιτεκτονικό τοπίο, που γεμίζει ολόκληρη την επιφάνεια του διαχώρου, προδίδοντας το μεγάλο φόβο του κενού των ζωγράφων. Η αφύσικες στάσεις των μορφών, η τυποποίηση των προσώπων και των ενδυμάτων τους αλλά και η μη ορθολογική χρήση του χρώματος δείχνει ότι οι ζωγράφοι βρίσκονται πιο κοντά στα πρώτα βήματα της τέχνης τους. Το εικαστικό αποτέλεσμα παρουσιάζει μεγαλύτερη ομοιότητα με το έργο των ζωγράφων στο Σπήλαιο Γρεβενών το 1658, παρά με τα έργα της έβδομης δεκαετίας του ζωγράφου Μιχάλη από τη Ζέρμα. Πιθανότερη μοιάζει συνεπώς μια χρονολόγηση στο τέλος της έκτης δεκαετίας του 17<sup>ου</sup> αιώνα, που θα σήμαινε ότι οι δύο ζωγράφοι εργάζονται στο νάρθηκα αμέσως μετά την ολοκλήρωση των εργασιών από τους λινοτοπίτες ζωγράφους στον κυρίως ναό το 1656.

**Βιβλιογραφία:** ΡΕΜΠΕΛΗΣ 1930, σ. 19-29. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ 1979, σ. 621-622, πίν. 449. ΚΑΜΑΡΟΥΛΙΑΣ 1996, τ. Α', σ. 198-204.

**Εικόνες:** 878-883, 884β.

---

<sup>1151</sup> Οι παραστάσεις του χριστολογικού κύκλου που σώζονται σήμερα στο νάρθηκα είναι η συνάντηση του Χριστού με το Ζακχαίο, η Ξηρανθείσα Συκή και μια αδιάγνωστη παράσταση θεραπείας, που φέρει μεγάλες φθορές.

ΕΠΙΜΕΡΟΥΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΤΑ ΕΡΓΑ  
ΤΩΝ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΩΝ ΤΟΥ ΓΡΑΜΜΟΥ

### (1) Οι συνεργασίες των ζωγράφων.

Οι κτητορικές επιγραφές των μνημείων προσφέρουν συχνά τη δυνατότητα ανίχνευσης της εσωτερικής δομής των εργαστηρίων του Γράμμου, καθώς δεν είναι λίγα τα παραδείγματα, όπου αναγράφονται σε αυτές οι συγγενικοί δεσμοί ή οι σχέσεις μαθητείας μεταξύ των ζωγράφων. Η οικογενειακή δομή των εργαστηρίων του Λινοτοπίου και της Γράμμοστας έχει ήδη υπερτονιστεί από πολλούς μελετητές<sup>1152</sup>, φτάνοντας σε σημείο να ανιχνεύονται συγγενικές σχέσεις μεταξύ των ζωγράφων ακόμη και σε περιπτώσεις, όπου δεν τεκμηριώνονται από τα επιγραφικά δεδομένα<sup>1153</sup>. Από τους 25 ζωγράφους που προέρχονται από την περιοχή του Γράμμου και εξετάζονται στην παρούσα εργασία, τεκμηριωμένες συγγενικές σχέσεις προκύπτουν μόνο για 8. Συγκεκριμένα, σχέση πατέρα και γιου συνδέει τους ζωγράφους Μιχαήλ και Κωνσταντίνο από το Λινοτόπι, Δημήτριο (I) από τη Γράμμοστα και Ιωάννη Σκούταρη, και Νικόλαο (IV) και Δημήτριο από το Λινοτόπι, ενώ αδελφική σχέση προκύπτει μόνο για τους ζωγράφους Δημήτριο (II) και Γεώργιο από τη Γράμμοστα [σχ. 2].

Η επανάληψη των βαπτιστικών ονομάτων μεταξύ των ζωγράφων του Γράμμου στάθηκε η αφορμή να θεωρηθούν από τους μελετητές όλοι οι ζωγράφοι μέλη οικογενειών, που εμφανίζονται με χρονολογική διαδοχή από γενιά σε γενιά<sup>1154</sup>. Πιο πιθανή, όμως, φαίνεται η υπόθεση, οι ζωγράφοι αυτοί να μην ανήκουν σε μία μόνο οικογένεια, αλλά σε ευρύτερες «φάρες» του ίδιου χωριού, με τον ίδιο τρόπο που είναι οργανωμένα, δηλαδή, μεταγενέστερα εργαστήρια, όπως των Χιονιαδιτών<sup>1155</sup>, των Σαμαρινιωτών<sup>1156</sup> και των Καπεσοβιτών<sup>1157</sup>.

---

<sup>1152</sup>ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1987, σ. 89. ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 43-44. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2003, σ. 292, 305-307. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ 2006, σ. 21. ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ 2006, σ. 104. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 360. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 404-412, 465-466. ΣΚΑΒΑΡΑ 2011, σ. 49-50.

<sup>1153</sup> Χαρακτηριστική είναι η σύγκριση που επικρατεί στη βιβλιογραφία σχετικά με τη συγγενική σχέση του ζωγράφου Ιωάννη Σκούταρη και των αδελφών ζωγράφων Δημητρίου και Γεωργίου από τη Γράμμοστα, που έχουν θεωρηθεί αδέρφια ή ξαδέφφια, παρόλο που η συγγενική τους σχέση δε σημειώνεται σε καμία κτητορική επιγραφή βλ. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2003, σ. 305. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 412. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2010, σ. 116-117. ΗΟΥΛΙΑΡΑΣ 2012, σ. 71-73.

<sup>1154</sup> ΤΟΥΡΤΑ 1991, σ. 43-44. ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 2000, σ. 264.

<sup>1155</sup> ΜΑΚΡΗΣ 1981, σ. 19-20. Μ. Νάνου, “Ζητήματα του περιεχομένου της συλλογής ανθιδόλων Μ. και Β. Γιαννούλη και της προέλευσης των σχεδίων”, στο *ΕΚ ΧΙΟΝΙΑΔΩΝ* 2004, σ. 10-11. Ε. Γεωργιάδου-Κούντουρα – Θ. Τσάμπουρας, “Η εικονογράφηση της Αγίας Μαρίας από τον Παγώνη: προϋποθέσεις της εκκλησιαστικής αιογραφίας στις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα”, στο *Ο ναός της Αγίας Μαρίας Κισσού*, (επιμ. Α. Φ. Λαγόπουλος), Βόλος 2009, σ. 78-80. Οι ζωγράφοι από τους Χιονιάδες είναι χωρισμένοι σε τρεις κυρίαρχες φάρες, των Πασχαλάδων, των Τσατσαίων-Πασχαλάδων και των Παπακωστάδων ή Μαρινάδων. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του χιονιαδίτη ζωγράφου Παγώνη, που στην επιγραφή της Αγίας Μαρίας στον Κισσό Πηλίου σημειώνει μαζί με τη χιονιαδίτικη καταγωγή του, τη φυλή των Πασχαλάδων, όπου ανήκει.

<sup>1156</sup> ΓΟΔΟΣΗ 1998, σ. 183-184. ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ 2010, σ. 277.

<sup>1157</sup> ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΟΣ 2001, σ. 47-51. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΟΣ 2002, σ. 234.

Χωρίς να λείπουν παραδείγματα μεμονωμένων δημιουργών με ανεξάρτητη πορεία, η πλειονότητα των ζωγράφων του Γράμμου καταφεύγει στην ομαδική εργασία είτε μέσω της συγκρότησης εργαστηρίων με σταθερή δομή, είτε μέσω ευκαιριακών συνεργασιών, που επιβάλλονται συνήθως από την ιδιαιτερότητα των παραγγελιών ή τη γεωγραφική απομάκρυνση του εργαστηρίου από τον τόπο καταγωγής. Οι συνεργασίες των ζωγράφων δίνουν τη δυνατότητα στα καλλιτεχνικά εργαστήρια αφενός να μετακινούνται με μεγαλύτερη ασφάλεια στους εμπορικούς δρόμους των Βαλκανίων, που μαστίζονταν από τις επιδρομές ληστών<sup>1158</sup>, αφετέρου να εκτελούν τις παραγγελίες τους αποτελεσματικά και με μεγαλύτερη ταχύτητα.

Ορισμένοι από τους ζωγράφους του Γράμμου κινούνται με εξαιρετικά γοργούς ρυθμούς στην εκτέλεση των έργων τους, τοιχογραφώντας έως και 2 τετραγωνικά μέτρα κατά μέσο όρο την ημέρα<sup>1159</sup>. Τα ζωγραφικά αποτελέσματα, ωστόσο, της εμπλοκής πολλών ζωγράφων στην εκτέλεση ενός έργου δεν είναι πάντα πετυχημένα, ιδίως όταν οι ζωγράφοι που συνεργάζονται προέρχονται από διαφορετικά εργαστήρια ή συνεργάζονται για πρώτη φορά. Η συνεργασία για παράδειγμα του Νικολάου (I) από το Λινοτόπι με συντοπίτες του ζωγράφους στο ναό του Αγίου Νικολάου Παλατισιών [αρ. κατ. 1] ή των λινοτοπιτών Νικολάου (II) και Μιχαήλ στο καθολικό της μονής Μακρυαλέξη καταλήγει μάλλον σε αμήχανα αποτελέσματα, καθώς τα συμβαλλόμενα μέρη δε βρίσκονται στο ίδιο επίπεδο καλλιτεχνικής ωριμότητας. Παρομοίως, οι ζωγράφοι Νικόλαος (IV) και Θεολόγης, οι οποίοι έχουν διαφορετικές καλλιτεχνικές καταβολές και πιθανότατα μεγάλη ηλικιακή διαφορά, παρά την επανειλημμένη τους συνεργασία δεν παράγουν ισορροπημένα σύνολα, καθώς ο κάθε ζωγράφος επιλέγει να ακολουθήσει το δικό του ήδη διαμορφωμένο ζωγραφικό ιδίωμα. Τις περισσότερες φορές, ωστόσο, η συνεργασία μεταξύ των ζωγράφων του Γράμμου φαίνεται να είναι επιτυχής, σε σημείο μάλιστα δύσκολα να ξεχωρίζουν τα διαφορετικά χέρια των επιμέρους τεχνιτών. Αρμονικά συνεργάζονται ζωγράφοι, όπως ο Μιχαήλ και ο Κωνσταντίνος από τη Γράμμοστα, ο Λινοτοπίτης Μιχαήλ και ο γιος του Κωνσταντίνος, ο Νικόλαος (IV) και ο Ιωάννης (II) από το Λινοτόπι, αλλά και οι γραμμοστινοί αδελφοί Δημήτριος (II) και Γεώργιος.

Για τους ζωγράφους του Γράμμου η εύρεση συνεργατών περιορίζεται συνήθως στο στενό πλαίσιο της «φάρας», όπου υπήρχε πληθώρα τεχνιτών, με αποτέλεσμα στις περισσότερες συνεργασίες να εμπλέκονται τελικά ζωγράφοι από την ίδια οικογένεια ή το ίδιο χωριό. Δεν πρέπει να αποκλειστεί, ωστόσο, το ενδεχόμενο επικοινωνίας μεταξύ ζωγράφων των γειτονικών οικισμών του Γράμμου. Ο Νικόλαος (I) από το Λινοτόπι για παράδειγμα,

<sup>1158</sup> Για τις συνθήκες ενός ταξιδιού και του κινδύνου του βλ. ΑΝΩΓΙΑΤΗΣ – ΠΕΛΕ 1993, σ. 91-137.

<sup>1159</sup> Βλ. αρ. κατ. 63.

πρέπει να έχει άμεση γνώση των έργων του Ιωάννη, γιου του Θεοδώρου, από τη Γράμμοστα, ενώ ο Γραμμοστινός Δημήτριος (I) και ο Λινοτοπίτης Νικόλαος (IV) φαίνεται να συνεργάζονται σε μνημεία του τέλους της τέταρτης και των αρχών της πέμπτης δεκαετίας του 17<sup>ου</sup> αιώνα [αρ. κατ. 17, 57]. Επίσης, δε λείπουν περιπτώσεις συνεργασίας μεταξύ ζωγράφων του Γράμμου και τεχνιτών διαφορετικής καταγωγής, όπως συμβαίνει με την ένταξη του μάλλον σλαβόφωνου ζωγράφου Νικολού στο εργαστήριο του Λινοτοπίτη Μιχαήλ, αλλά και με την πιθανή συνεργασία του Νικολάου (IV) με ντόπιους σέρβους τεχνίτες στη μονή του Νονο Ηορονο [αρ. κατ. 63]. Στις αρχές του 18<sup>ου</sup> αιώνα, όταν η αναζήτηση συνεργατών από τα χωριά του Γράμμου δεν είναι πλέον δυνατή, λόγω της παρακμής των ζωγραφικών εργαστηρίων, ο Ευστάθιος από τη Γράμμοστα δε διστάζει να συνεργαστεί με τον Καλαρρυτινό Νικόλαο [αρ. κατ. 37]. Δείγμα της ευελιξίας των ζωγράφων του Γράμμου συνιστά η περίπτωση του Θεολόγη από το Λινοτόπι, που παράλληλα με την ανεξάρτητη δράση του, συνεργάζεται διαδοχικά με τέσσερα ζωγραφικά συνεργεία των Λινοτοπιτών Μιχαήλ, Κωνσταντίνου, Ιωάννη (I) και Νικολάου (IV).

Σε αντίθεση με τα μεταγενέστερα εργαστήρια της Σαμαρίνας και των Χιονιάδων<sup>1160</sup>, οι ζωγράφοι από τα διάφορα χωριά του Γράμμου το 17<sup>ο</sup> αιώνα δε φαίνεται να δρουν ανταγωνιστικά, αλλά μάλλον συμπληρωματικά. Όταν για παράδειγμα το εργαστήριο του Κωνσταντίνου από το Λινοτόπι αδυνατεί να ολοκληρώσει την ιστόρηση μεγάλων καθολικών, τα έργα αναλαμβάνουν ζωγράφοι από τη Γράμμοστα [αρ. κατ. 32, 65, 66]. Επίσης, όταν η ζωγραφική του Λινοτοπίτη Κωνσταντίνου στο καθολικό της μονής Κάμενας καταστρέφεται, καλείται ο Μιχάλης από τη Ζέρμα, για να επιδιορθώσει το έργο [αρ. κατ. 30, 36, 61], ενώ στο ναό του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στον Πολύλοφο την ιστόρηση του Μιχαήλ από το Λινοτόπι συνεχίζουν οι ζωγράφοι Δημήτριος (II) και Γεώργιος από τη Γράμμοστα [αρ. κατ. 34, 45]. Σε πολλές περιπτώσεις, λοιπόν, εντοπίζεται μια άτυπη διαδοχή μεταξύ των εργαστηρίων του Γράμμου: το εργαστήριο του Νικολάου (I) από το Λινοτόπι διαδέχεται ουσιαστικά αυτό του Ιωάννη, γιου του Θεοδώρου, από τη Γράμμοστα· αντίστοιχα, το εργαστήριο του Μιχαήλ από το Λινοτόπι διαδέχεται αυτό του Νικολάου (II) από το Λινοτόπι και κληρονομεί τον πελατειακό του κύκλο· το εργαστήριο του Μιχαήλ με τη σειρά του περνάει στο γιο του, Κωνσταντίνο από το Λινοτόπι· αργότερα, το κενό που δημιουργείται μετά την αποχώρηση του εργαστηρίου του Λινοτοπίτη Κωνσταντίνου από την ενεργό δράση, καλούνται να καλύψουν οι γραμμοστινοί αδελφοί Δημήτριος (II) και Γεώργιος, καθώς και ο ζωγράφος Ιωάννης Σκούταρης, ο οποίος μάλιστα είχε κληρονομήσει το εργαστήριο του

---

<sup>1160</sup> ΜΑΚΡΗΣ 1981, σ. 27. ΜΑΚΡΗΣ 1991, σ. 51-52. ΓΟΔΟΣΗ 1998, σ. 189-190. ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ 2010, σ. 278-279.

πατέρα του, Δημητρίου (I)· ο ζωγράφος Μιχάλης από τη Ζέρμα εμφανίζεται ως διάδοχος τόσο του εργαστηρίου του Κωνσταντίνου όσο και του Νικολάου (IV) από το Λινοτόπι· τέλος, ο μεγάλος όγκος παραγγελιών του Νικολάου (IV) από το Λινοτόπι περνάει κατά κύριο λόγο στο γιο του, Δημήτριο και τους συνεργάτες του, Ιωάννη (II) και Γεώργιο. Απτή απόδειξη αυτής της άτυπης διαδοχής των εργαστηρίων του Γράμμου αποτελεί η διακόσμηση του καθολικού της μονής Κοίμησης στο Σπήλαιο Γρεβενών [αρ. κατ. 17, 23, 27], στην οποία εμφανίζονται να εργάζονται από το 1637 έως το 1658 τρία διάδοχα εργαστήρια από τη Γράμμοστα, το Λινοτόπι, τη Ζέρμα και το Μπουρμπουτσικό.

## (2) Τα στάδια εκτέλεσης μιας παραγγελίας.

Στη μεγάλη ζήτηση των έργων των εργαστηρίων του Γράμμου συνέβαλε η πολυπραγμοσύνη των τεχνιτών τους, που αποδεικνύεται από την παράλληλη ενασχόλησή τους με την τοιχογραφία, τη φιλοτέχνηση εικόνων τέμπλων και φορητών έργων. Η ομοιότητα των μορφολογικών χαρακτηριστικών των ξυλόγλυπτων τέμπλων, τις εικόνες των οποίων εκτελούν οι ζωγράφοι του Γράμμου, οδηγεί στην υπόθεση ότι τα ίδια τα εργαστήρια διέθεταν τεχνίτες, εξειδικευμένους στην ξυλογλυπτική ή τουλάχιστον βρίσκονταν σε επικοινωνία με σταθερούς εξωτερικούς συνεργάτες, που εξασφάλιζαν μια συγκεκριμένη ποιότητα στα παραγόμενα έργα. Το ίδιο θα πρέπει να ισχύει και για τις περίτεχνες ανάγλυφες διακοσμήσεις και τα χρυσώματα των εικόνων, η ομοιομορφία των οποίων υποδηλώνει ότι έχουν εκτελεστεί σε συνεργασία με τους ζωγράφους, ενδεχομένως μέσα στο ίδιο το εργαστήριο. Στην παραπάνω υπόθεση συνηγορεί η ύπαρξη αργυροχρυσόχων στο χωριό του Γράμμου Νικολίτσα<sup>1161</sup>, αλλά και στον ίδιο τον οικισμό του Λινοτοπίου ήδη από το 1619, όπως αποδεικνύεται από σχετικό τουρκικό φερμάνι<sup>1162</sup>, καθώς και η δυναμική στροφή των εργαστηρίων του Λινοτοπίου το 18<sup>ο</sup> αιώνα στην ξυλογλυπτική και την αργυροχρυσοχοΐα<sup>1163</sup>.

Η ταυτόχρονη δραστηριοποίηση των εργαστηρίων του Γράμμου σε διαφορετικούς τομείς της τεχνουργίας τούς έδινε τη δυνατότητα να προσφέρουν μία ολοκληρωμένη καλλιτεχνική πρόταση στους παραγγελιοδότες, που εκτεινόταν από την τοιχογράφηση ναών και τη φιλοτέχνηση φορητών εικόνων, έως την κατασκευή ξυλόγλυπτων τέμπλων,

---

<sup>1161</sup> HÂCIU 1936, σ. 151-152. Α. Μπαλλιάν, “Μεταβυζαντινή και άλλη μικροτεχνία”, στο *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου, Παράδοση – Ιστορία – Τέχνη*, τ. Β΄, Άγιον Όρος 1996, σ. 518. ΚΟΥΚΟΥΔΗΣ 2000, σ. 394. ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ 2006, σ. 97-98.

<sup>1162</sup> DOKUMENTI 1963, σ. 44-45, αρ. 28. Στο συγκεκριμένο έγγραφο της 28<sup>ης</sup> Δεκεμβρίου 1619 και της 6<sup>ης</sup> Ιανουαρίου 1620 αναφέρεται ότι κάτοικοι των χωριών Γράμμος, Λινοτόπι και Φούσ(ι)α του καζά της Χρούπιστας, που γνώριζαν την τέχνη της αργυροχρυσοχοΐας, επιδίδονταν σε νόθευση χρυσών και άλλων νομισμάτων.

<sup>1163</sup> Βλ. αυτόθι, σημ. 141-142.

πολυελαίων και άλλων λειτουργικών αντικειμένων, με άλλα λόγια ένα είδος “Gesamtkunstwerk”. Παρά τη δυνατότητα, όμως, των συνεργείων να ανταποκρίνονται στις απαιτήσεις μιας πολυσύνθετης ανάθεσης, οι οικονομικές δυνατότητες των χορηγών δεν επαρκούσαν πάντα για την ταυτόχρονη χρηματοδότηση όλων των σταδίων της διακόσμησης ενός ναού, που κατέληγε να εκτελείται τις περισσότερες φορές τμηματικά. Στην περίπτωση αυτή, η τμηματική διακόσμηση του ναού ακολουθούσε μια συγκεκριμένη ιεραρχία, βασισμένη στη σπουδαιότητα του κάθε τμήματος για τη λειτουργική πρακτική.

Τα διαφορετικά στάδια εκτέλεσης της διακόσμησης ενός ναού διακρίνονται με ευκολία σε αρκετά μνημεία που αναλαμβάνουν τα εργαστήρια του Γράμμου. Για παράδειγμα, στο καθολικό της μονής Μακρυαλέξη [αρ. κατ. 3] οκτώ χρόνια μετά την ανέγερση του ναού οι χορηγοί της μονής αποφασίζουν το 1592/93 να αναθέσουν στο Νικόλαο (II) από το Λινοτόπι την εκτέλεση των δεσποτικών εικόνων και των εικόνων του επιστυλίου του τέμπλου, το οποίο προφανώς κατασκευάστηκε την ίδια περίοδο. Επτά χρόνια αργότερα, το 1599 οι ίδιοι χορηγοί αναθέτουν στο ζωγράφο Νικόλαο (II) και το συνεργάτη του Μιχαήλ από το Λινοτόπι την ιστόρηση του κυρίως ναού και του νάρθηκα. Παρομοίως, στη μονή της Κοίμησης Θεοτόκου στο Σπήλαιο Γρεβενών [αρ. κατ. 17, 23, 27] πέντε χρόνια μετά την ανέγερση του καθολικού δίνεται παραγγελία στο ζωγράφο Δημήτριο (I) από τη Γράμμοστα να εκτελέσει ορισμένες από τις δεσποτικές εικόνες του τέμπλου, τις εικόνες του επιστυλίου και τις εικόνες του πολυελαίου. Τέσσερα χρόνια αργότερα ανατίθεται στον ίδιο ζωγράφο η εκτέλεση του ανατολικού τμήματος του καθολικού, αφήνοντας τον υπόλοιπο ναό ακόσμητο. Το 1649, όταν τα έσοδα της μονής θα επιτρέψουν τη συνέχιση της διακόσμησης, ζωγραφίζεται ο τρούλος και οι πλάγιοι χοροί, αυτή τη φορά από το εργαστήριο του Νικολάου (IV) και του Ιωάννη (II) από το Λινοτόπι. Τελευταία εκτελείται η διακόσμηση του δυτικού τμήματος του ναού, του νάρθηκα και του εξωνάρθηκα το 1658 από το εργαστήριο του Μιχάλη από τη Ζέρμα και του Ηλία από το Μπουρμπουτσικό. Η ίδια ιεραρχία του διακόσμου ακολουθήθηκε και στη μονή Ραβενίων [αρ. κατ. 48, 60, 66], όπου το τέμπλο, όμως, είναι μεταγενέστερο<sup>1164</sup>. Οι τοιχογραφίες του καθολικού εκτελέστηκαν σε τρεις διαδοχικές φάσεις από τρία διαφορετικά εργαστήρια του Γράμμου. Το 1620/21 ο ζωγράφος Μιχαήλ από το Λινοτόπι ανέλαβε να ιστορήσει μόνο το τετρατοσφαίριο της κόγχης του Ιερού, ενώ στη συνέχεια ο γιος του, Κωνσταντίνος, ζωγράφισε το ανατολικό τμήμα του ναού, τον τρούλο και το νότιο χορό. Τέλος, το βόρειο χορό και το υπόλοιπο τμήμα του ναού εκτέλεσε ο ζωγράφος Ιωάννης Σκούταρης από τη Γράμμοστα. Το έργο του λινοτοπίτη ζωγράφου Μιχαήλ στο ναό του Αγίου

---

<sup>1164</sup> ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 1995, σ. 26-27.



Νικολάου στην Κλειδωνιά [αρ. κατ. 50] φαίνεται να βασίστηκε στο ίδιο σχήμα, έμεινε όμως ημιτελής, με ολοκληρωμένα μόνο τα αρχικά στάδια της διακόσμησης, δηλαδή τη φιλοτέχνηση των δεσποτικών εικόνων και την τοιχογράφηση του τεταρτοσφαιρίου της κόγχης του Ιερού και του τρούλου.

Συγκεκριλαιώνοντας, μέσα από τα έργα των εργαστηρίων του Γράμμου διαπιστώνεται μία συγκεκριμένη ιεραρχία στη διακόσμηση των τμημάτων ενός ναού. Αρχικά εκτελείται το τέμπλο με τις εικόνες του και άλλα δευτερεύοντα έργα που σχετίζονται με την ξυλόγλυπτη διακόσμηση και τη ζωγραφική φορητών εικόνων, και στη συνέχεια ξεκινά η τοιχογράφηση του ναού, που ακολουθεί και αυτή τη δική της ιεραρχία: πρώτα το τεταρτοσφαίριο της κόγχης του Ιερού, έπειτα το ανατολικό τμήμα του ναού, στη συνέχεια ο τρούλος, οι πλάγιοι χοροί, οι κεραίες του σταυρού και στο τέλος το δυτικό τμήμα του ναού και ο νάρθηκας. Τα συγκεκριμένα στάδια της εκτέλεσης ακολουθούνται κατά κανόνα από τα εργαστήρια του Γράμμου, ωστόσο δε λείπουν και εξαιρέσεις, όπως στο ναό του Αγίου Νικολάου στη Σαρακίνιστα [αρ. κατ. 13], όπου οι χορηγοί επέμειναν στην ιστόρηση αναθηματικών παραστάσεων στο δυτικό εξωτερικό τμήμα του ναού, πριν ακόμη αρχίσει η τοιχογράφηση στο εσωτερικό του.

### (3) Οι μετακινήσεις των ζωγράφων

Τα έργα των ζωγράφων του Γράμμου παρουσιάζουν μεγάλη γεωγραφική διασπορά, που εκτείνεται έξω από το ζωτικό τους χώρο της βόρειας Πίνδου, φαινόμενο που οφείλεται στην εξοικείωση των καλλιτεχνικών εργαστηρίων της περιοχής με το χερσαίο δίκτυο επικοινωνίας του βαλκανικού χώρου και με τους όρους και τις συνθήκες των μακρινών μετακινήσεων.

Η βελτίωση του οδικού δικτύου δεν αποτελούσε προτεραιότητα για τους Οθωμανούς και οι βασικές οδικές αρτηρίες της οθωμανικής περιόδου στα Βαλκάνια φαίνεται να διαδέχτηκαν τις παλαιότερες βυζαντινές και ρωμαϊκές διαδρομές<sup>1165</sup>. Η Εγνατία οδός, που ξεκινούσε από το Δυρράχιο, συνέχιζε έως την πόλη της Αχρίδας και από εκεί μέσω της Πελαγονίας περνούσε στη Θεσσαλονίκη και συνέχιζε προς τα ανατολικά, εξακολουθούσε να είναι σε χρήση κατά την οθωμανική περίοδο<sup>1166</sup>. Παράλληλα με την πορεία της Εγνατίας οδού, όμως, υπήρχε ήδη από τη μεσαιωνική περίοδο μία δεύτερη κύρια οδική αρτηρία, που περνούσε από την πόλη της Καστοριάς και τη συνέδεε με το Βεράτι και την Αυλώνα<sup>1167</sup>. Ο

<sup>1165</sup> ΤΣΟΤΣΟΣ 1998, σ. 181.

<sup>1166</sup> DEMETRIADES 1996, σ. 95. MURPHEY 1996, σ. 172-178. STOIANOVICH 1996, σ. 205-216. N. Oikonomides, "The medieval Via Egnatia", στο *VIA EGNATIA 1996*, σ. 9-16. ΚΟΡΔΩΣΗΣ 1998, σ. 116.

<sup>1167</sup> ΚΟΡΔΩΣΗΣ 1998, σ. 116-118.

δρόμος αυτός εκμεταλλευόταν τις κοίτες των ποταμών Αλιάκμονα, Δεβόλη και Αώου και διερχόταν από τον ορεινό όγκο του Γράμμου και συγκεκριμένα από το Νέστραμο, δηλαδή το σημερινό Νεστόριο Καστοριάς<sup>1168</sup>.

Το 17<sup>ο</sup> αιώνα αναπτύσσεται ένα σύστημα εσωτερικών ορεινών διαδρομών, που συνδέεται αναμφισβήτητα με την παράλληλη της Εγνατίας διαδρομή Αυλώνας-Καστοριάς. Μία από τις σημαντικότερες διαδρομές στη βόρεια Πίνδο φαίνεται να περνούσε μέσα από το ίδιο το ορεινό συγκρότημα του Γράμμου, διευκολύνοντας το εμπόριο της γούνας και του μαλλιού της Καστοριάς και της Μοσχόπολης προς τις ακτές της Αδριατικής. Η ορεινή αυτή οδός ξεκινούσε από τη Γράμμοστα, διέσχιζε το πέρασμα Κιάφα και περνώντας από το γεφύρι της Ζέρμας στο Σαραντάπορο ποταμό, κατευθυνόταν προς το Μπουρμπουτσικό και από εκεί προς το Νότο<sup>1169</sup>, αποτελώντας έτσι μια κάθετη πορεία στις βασικές αρτηρίες με προσανατολισμό Ανατολή-Δύση. Τα χωριά μάλιστα στις νότιες υπώρειες του Γράμμου ήταν μέρος της οδικής πορείας Ιωάννινα<sup>1170</sup> – Κόνιτσα – Χρούπιστα – Καστοριά – Μοναστήρι, η οποία με βάση την «αρχή της ευθυγραμμίας-συντομοδρομίας» θα πρέπει να είναι το 17<sup>ο</sup> αιώνα η οδός που προτιμάται για την επικοινωνία μεταξύ των πόλεων αυτών<sup>1171</sup>. Κατά συνέπεια αποδεικνύεται, ότι παρά την ορεινή γεωγραφική τους θέση οι οικισμοί του Γράμμου δεν είναι αποκομμένοι από τις κύριες οδικές αρτηρίες της νοτιοδυτικής Βαλκανικής.

Για να ερμηνευθεί η μεγάλη κινητικότητα των ζωγράφων του Γράμμου, είναι αναγκαίο να εξεταστούν ορισμένες παράμετροι που υποβοήθησαν τις μετακινήσεις τους. Αρχικά, θα πρέπει να τονιστεί ότι οι μετακινήσεις των ζωγραφικών συνεργείων στο βαλκανικό χώρο ήταν ήδη από την ύστερη βυζαντινή εποχή ένα μάλλον συνηθισμένο φαινόμενο. Τα ζωγραφικά εργαστήρια από την πόλη της Καστοριάς, μάλιστα, φαίνεται να αναζητούν παραγγελιοδότες σε βορειότερες περιοχές και ειδικά στην ευρύτερη περιοχή της Αχρίδας ήδη από το 14<sup>ο</sup> αιώνα<sup>1172</sup>. Στο χώρο αυτό μεταξύ Καστοριάς και Αχρίδας θα επιλέξει να κινηθεί ο πρώτος ζωγράφος από τη Γράμμοστα, Ιωάννης, γιος του Θεοδώρου, αλλά και στη συνέχεια ο Ιωάννης (Ι) από το Λινοτόπι.

Ένα δεύτερο στοιχείο που συντέλεσε στην ευκολία των μετακινήσεων των ζωγράφων είναι η καταγωγή τους από οικισμούς Βλάχων νομάδων κτηνοτρόφων, που τα καλοκαίρια ποίμαιναν τα κοπάδια τους σε ορεινές περιοχές και το χειμώνα κατέφευγαν σε πεδινές

<sup>1168</sup> ΜΟΥΣΤΑΚΑΣ 1998, σ. 148-149.

<sup>1169</sup> ΤΣΟΤΣΟΣ 1998, σ. 187.

<sup>1170</sup> Από τα Ιωάννινα ξεκινούσε ένα σύμπλεγμα διαφορετικών διαδρομών προς το Ιόνιο και την Αδριατική βλ. σχετ. Α. Βαçe, “Rrugët Shqiptare në Mesjetë, shek. VII-XV (Les routes albanaises au moyen-âge, du VIIe au XIVe siècle)”, *Monumentet* 1 (1984), σ. 68. ΜΑΚΡΗΣ-ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ 1990, σ. 131-132. ΠΑΠΑΚΩΣΤΑ 2007, σ. 437-438.

<sup>1171</sup> ΜΑΚΡΗΣ-ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ 1990, σ. 72-73, 228-229.

<sup>1172</sup> ΣΙΣΙΟΥ 2004, σ. 298-308.

εκτάσεις ή σε περιοχές με χαμηλότερο υψόμετρο στη Δυτική Ήπειρο και τη Θεσσαλία<sup>1173</sup>. Η συχνή χρήση του οδικού δικτύου από τους κτηνοτρόφους του Γράμμου φαίνεται ότι διευκόλυνε τους ζωγράφους να εξοικειωθούν με το δρόμο και τις μακρινές μετακινήσεις.

Αξίζει να σημειωθεί ότι η μετακίνηση μεμονωμένων ατόμων στους δρόμους των νοτίων Βαλκανίων στα τέλη του 16<sup>ου</sup> και στις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα ήταν όχι μόνο επικίνδυνη λόγω της αύξησης των ληστών και των παράνομα οπλισμένων ομάδων<sup>1174</sup>, αλλά και ιδιαίτερα δαπανηρή<sup>1175</sup>. Η μετακίνηση των μικρών ομάδων των ζωγράφων είναι, συνεπώς, πιθανότερο να γινόταν με καραβάνια, που διέθεταν άτομα με καλύτερη γνώση του οδικού δικτύου και εξασφάλιζαν μεγαλύτερη ταξιδιωτική ασφάλεια. Δεδομένου ότι οι έμποροι της εποχής προτιμούν τη μετακίνηση μέσω καραβανιών τόσο για μικρές όσο και μεγάλες αποστάσεις<sup>1176</sup>, είναι εύλογο να υποθεθεί, ότι οι ζωγράφοι ακολουθούσαν τις διαδρομές των εμπορών για τη μετάβαση στους μακρινούς τόπους της ιστορίας. Εξάλλου πολλά από τα έργα των ζωγράφων του Γράμμου εμφανίζονται στις νέες εμπορικές εστίες των Βαλκανίων, όπως στα ορεινά χωριά της Ηπείρου, τη Μοσχόπολη, την Καστοριά, τη Σιάτιστα, τον Τύρναβο, τη Ζαγορά κ.α.

Στις μετακινήσεις των ζωγράφων του Γράμμου και στη μεγάλη γεωγραφική διασπορά των έργων τους στα Βαλκάνια σημαντικό ρόλο έπαιξε η πολυγλωσσία των ζωγράφων. Ήδη από τα πρώτα δείγματα της τέχνης της Γράμμοστας και του Λινοτοπίου, μπορούμε να εξάγουμε το συμπέρασμα ότι οι ζωγράφοι ήταν εξοικειωμένοι με το κυριλλικό αλφάβητο: ο γραφικός χαρακτήρας του πρώτου γραμμοστινού ζωγράφου, Ιωάννη, στη μονή της Toplica [αρ. κατ. 41, 42] δείχνει ότι γνωρίζει να γράφει επιγραφές τόσο στα ελληνικά όσο και στα κυριλλικά<sup>1177</sup>, ενώ στο ναό του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίτσια [αρ. κατ. 1] οι συνεργάτες του Νικολάου (I) κάνουν επανειλημμένη χρήση του κυριλλικού χαρακτήρα «И». Επίσης, σχεδόν όλες οι επιγραφές του Ιωάννη (I) από το Λινοτόπι είναι γραμμένες στα κυριλλικά έως και η ίδια του η υπογραφή (ИΥЊНЪ ѿ СЕЛО ДΗΝΟΤΟΠΗ), ενώ εντύπωση προκαλούν επιγραφές αγίων σε κυριλλική γραφή στο ναό του Αγίου Ζαχαρία Γράμμου, σε εξαιρετικά μικρή απόσταση από τα χωριά της καταγωγής των ζωγράφων. Η εξοικείωση των τεχνιτών με τη

---

<sup>1173</sup> ΧΡΗΣΤΟΥ 1996, σ. 39. ΚΟΥΚΟΥΔΗΣ 2000, σ. 209-214.

<sup>1174</sup> ΑΝΩΓΙΑΤΗΣ – ΠΕΛΕ 1993, σ. 91-108.

<sup>1175</sup> Ο.π., σ. 211-214, 234-246.

<sup>1176</sup> Ο.π., σ. 138-143.

<sup>1177</sup> Κατά κανόνα οι ζωγράφοι του Γράμμου δε χρησιμοποιούν ειδικούς συνεργάτες ή βοηθούς για την γραφή των κτητορικών επιγραφών και των επιγραφών των παραστάσεων, κάτι που αποδεικνύεται από τον εντοπισμό πολλών γραφικών χαρακτήρων στο ίδιο μνημείο. Συνήθως ο κάθε ζωγράφος αναλαμβάνει να γράψει τις επιγραφές των παραστάσεων που εκτελεί, αφήνοντας τους βοηθούς και τους δευτέρους ζωγράφους να επιγράφουν οι ίδιοι τις παραστάσεις τους. Για το ζήτημα της ύπαρξης συνεργατών με αποκλειστικά αρμοδιότητα τη γραφή βλ. ΒΕΛΕΝΗΣ 2007, σ. 106-107.

σλαβική γλώσσα τούς εξασφαλίζει πληθώρα παραγγελιών στην περιοχή της δικαιοδοσίας της Αρχιεπισκοπής Αχρίδας, αλλά και ορισμένες στην επικράτεια του Πατριαρχείου του Ρεέ, όπως αυτή της ιστορίας του Νονο Ηορονο [αρ. κατ. 63].

Τέλος, ένδειξη των μακρινών μετακινήσεων των ζωγράφων του Γράμμου αποτελεί η ενθύμηση στο ναό του Αγίου Νικολάου του άρχοντα Θωμάνου στην Καστοριά, όπου γίνεται αναφορά κατά πάσα πιθανότητα ενός ταξιδιού του λινοτοπίτη ζωγράφου Νικολάου (IV) με την οικογένειά του έως την Κωνσταντινούπολη το έτος 1664<sup>1178</sup>. Οι λόγοι που τον οδήγησαν στην Κωνσταντινούπολη δεν αναφέρονται στην ενθύμηση, δεν αποκλείεται όμως να εργάστηκε στην Πόλη ή τις γύρω περιοχές, γεγονός που υποστηρίζεται από έργα, όπως αυτά των εικόνων της αγίας Κυριακής και του αγίου Δημητρίου από το μητροπολιτικό ναό του Αγίου Δημητρίου στην Πρίγκηπο<sup>1179</sup>, η τεχνοτροπία των οποίων συμφωνεί με τα βασικά χαρακτηριστικά της τέχνης των ζωγράφων του Λινοτοπίου.

---

<sup>1178</sup> Βλ. αρ. κατ. 16, όπου παρατίθεται το κείμενο της ενθύμησης και η παλαιότερη βιβλιογραφία.

<sup>1179</sup> Μ. Καζαμία-Τσέρνου, “Περί των εικόνων του ναού”, στο *Πρίγκηπος, Μητροπολιτικός ναός Αγίου Δημητρίου: Αποκατάσταση εικόνων και τέμπλου*, Θεσσαλονίκη 2009, σ. 80-81, 96-99.

## II. ΤΟ ΠΕΛΑΤΕΙΑΚΟ ΔΙΚΤΥΟ

---

Οι κτητορικές επιγραφές στα μνημεία των ζωγράφων του Γράμμου παρέχουν πολύτιμες πληροφορίες για τους χορηγούς της ζωγραφικής, οι οποίοι σπάνια επιλέγουν να παραμείνουν ανώνυμοι. Η δημόσια αναγραφή του ονόματός του προσέφερε στον παραγγελιοδότη αναγνώριση και κύρος τουλάχιστον στο πλαίσιο των τοπικών ορθόδοξων κοινωνιών. Ακόμη και στην περίπτωση του ναού του Αγίου Δημητρίου Παλατιτσίων [αρ. κατ. 1], όπου οι δωρητές διατυπώνουν την επιθυμία τους να παραμείνουν αφανείς για λόγους θρησκευτικής ευλάβειας (διαβάζουμε στην κτητορική επιγραφή: *Τίνος τό ἔργων, ἐν γράμμασιν οὐ λέγω Θεός γάρ ηδεν*), τελικά υποκύπτουν στον πειρασμό να αναγράψουν τα ονόματά τους σε μια δεύτερη σύγχρονη επιγραφή μικρότερων διαστάσεων.

Τις περισσότερες φορές ήταν αρκετή η απλή μνεία του ονόματος των δωρητών, ενώ ελάχιστες είναι οι περιπτώσεις ζωγραφικών απεικονίσεων τους στην τέχνη των εργαστηρίων του Γράμμου και αυτές επιλέγονται μόνο σε περιπτώσεις μεγάλων παραγγελιών από επιφανείς χορηγούς. Πράγματι, οι απεικονίσεις δωρητών στα έργα των ζωγράφων του Γράμμου είναι μάλλον σπάνιες, καθώς εμφανίζονται μόνο δύο φορές σε τοιχογραφημένα μνημεία [αρ. κατ. 20, 43] και δε λαμβάνουν σε καμία περίπτωση τη μορφή ή τη συχνότητα που απαιτούνταν από δωρητές της Μολδοβλαχίας<sup>1180</sup> ή της Κύπρου<sup>1181</sup>, γεγονός που αντανακλά τη διαφορετική κοινωνική δομή των περιοχών, όπου εργάζονται τα συνεργεία του Γράμμου.

### (1) Η τοπική αριστοκρατία και η νέα τάξη των εμπόρων.

Στα παλαιά αστικά κέντρα οι κοινωνικές διεργασίες που συντελούνται μετά την κρίση της οθωμανικής οικονομίας στα τέλη του 16<sup>ου</sup> αιώνα και των αλλαγών στο ιδιοκτησιακό καθεστώς της γης<sup>1182</sup> έχουν άμεση επίδραση στην ποσότητα και την ποιότητα των παραγγελιών μνημειακής ζωγραφικής. Έργα μεγάλης κλίμακας, όπως η ζωγραφική του καθολικού της μονής Toplica [αρ. κατ. 41, 42], που χρηματοδοτήθηκε την τέταρτη δεκαετία του 16<sup>ου</sup> αιώνα από τον άρχοντα Dimitar Perić από το Κράτοβο, σπανίζουν πλέον στα τέλη του αιώνα.

---

<sup>1180</sup> ΔΙΟΝΥΣΟΠΟΥΛΟΣ 2012, σ. 249-355.

<sup>1181</sup> A. Semoglou, "Portraits chypriotes de donateurs et le triomphe de l'élégance. Questions posées par l'étude des vêtements du XVe au XVIe siècle. Notes additives sur un matériel publié", στο *Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίτσα*, Θεσσαλονίκη 2001, σ. 500-509.

<sup>1182</sup> SUGAR 1994, τ. II, σ. 193-207.

Στην Καστοριά μέλη της τοπικής αριστοκρατίας, όπως οι άρχοντες κυρ Αποστόλης και ο κυρ Ράλης, γιοι του Δημητρίου, χορηγοί της ιστόρησης στο ναό της Παναγίας [αρ. κατ. 46] ή ο άρχοντας Θωμάνος και ο κυρ Σίνος Πουρίλας, δωρητές της ζωγραφικής του ναού του Αγίου Νικολάου στη συνοικία της Ελεούσας [αρ. κατ. 16] διαλέγουν ζωγράφους από το χώρο του Γράμμου με μικρή πείρα και συντηρητικό ύφος. Είναι φανερό ότι πλέον η αριστοκρατία της Καστοριάς δε διαθέτει ούτε τη χρηματική δύναμη, αλλά ούτε και το αισθητικό κριτήριο, για να μετακαλέσει ικανότερους καλλιτέχνες, όπως οι παλαιότεροι αστικοί χορηγοί του 16<sup>ου</sup> αιώνα<sup>1183</sup>, που προσλαμβάνουν ζωγράφους, όπως τον Φράγγο Κατελάνο<sup>1184</sup>, τον Ονούφριο από το Βεράτι<sup>1185</sup> ή τον Ευστάθιο από την Άρτα<sup>1186</sup>. Το φαινόμενο αυτό δεν περιορίζεται στην πόλη της Καστοριάς, αλλά φαίνεται να επηρεάζει τα περισσότερα παλαιά αστικά κέντρα της εποχής (Βέροια, Αχρίδα, Άρτα, Ιωάννινα κ.ά.).

Ήδη από τις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα παράλληλα με την κρίση της αριστοκρατίας στις μεγάλες πόλεις, εμφανίζεται μία νέα άρχουσα τάξη σε μικρότερα αστικά κέντρα, που αναπτύσσουν ιδιαίτερη δυναμική, βασισμένα κυρίως στο εμπόριο και την τοπική βιοτεχνική παραγωγή, στοχεύοντας δηλαδή στον εκχρηματισμό της οικονομίας και όχι πλέον στη γαιοκτησία και την εκμετάλλευσή της. Αυτή η νέα τάξη των εμπόρων δηλώνει περήφανα την κοινωνική της ανέλιξη μέσα από τις χορηγίες έργων μνημειακής ζωγραφικής, πολλές φορές μάλιστα μέσα από την προσθήκη προσωπογραφιών των δωρητών στη ζωγραφική επιφάνεια των ναών<sup>1187</sup>. Ο μεγάλος χορηγός της μονής Σωσίνου [αρ. κατ. 43], Ιωάννης Σιμωντάς, δεν αρκείται στη διπλή αναγραφή του ονόματός του στο εσωτερικό και το εξωτερικό του ναού, αλλά απαιτεί και την απεικόνισή του στο νάρθηκα. Όταν, μάλιστα, οι τοπικοί άρχοντες Ιωάννης και Εμμανουήλ Κονδαράτος διεκδικούν την τοποθέτηση των προσωπογραφιών τους στον ίδιο χώρο, δίχως να έχουν συμμετάσχει επαρκώς στη χορηγία, ο οικουμενικός πατριάρχης Ραφαήλ προβαίνει στην έκδοση σχετικού σιγλίου για την τιμωρία των καταχραστών<sup>1188</sup>. Εξάγεται, συνεπώς, το συμπέρασμα ότι η μνημόνευση ενός χορηγού, ακόμη και σε ένα μοναστηριακό ίδρυμα, είχε δημόσια λειτουργία και στόχευε στην αύξηση του κοινωνικού γοήτρου.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει το παράδειγμα της απεικόνισης των χορηγών και στο ναό των Αγίων Αποστόλων στη Μολυβδοσκεπάστο [αρ. κατ. 20]. Ο δωρητής της ιστόρησης Πάνος

---

<sup>1183</sup> DRAKOPOULOU 2003, σ. 269-270.

<sup>1184</sup> ΓΟΥΝΑΡΗΣ 1978, σ. 80-85, 162. ΓΟΥΝΑΡΗΣ 1981, σ. 70-71. ΓΑΡΙΔΗΣ 2007, σ. 261-289. SEMOGLU 1999, σ. 130-131.

<sup>1185</sup> ΓΟΥΝΑΡΗΣ 1978, σ. 2-4. ΓΑΡΙΔΗΣ 2007, σ. 271-287.

<sup>1186</sup> ΓΟΥΝΑΡΗΣ 1981, σ. 66-73.

<sup>1187</sup> ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΟΣ 1998, σ. 210.

<sup>1188</sup> Αυτόθι, σημ. 960.

Παπαδημητρίου δεν ικανοποιείται με την αναγραφή του ονόματός του στη μακροσκελή κτητορική επιγραφή, αλλά παραγγέλλει στους ζωγράφους ένα ρεαλιστικό πορτρέτο του, όπου δεν παραλείπει να σημειώσει τη συγγενείά του με το σακελλάριο της αρχιεπισκοπής Πωγωνιανής, υποδηλώνοντας έτσι τη συμμετοχή του στην τοπική αριστοκρατία. Ακόμη πιο ενδιαφέρουσα είναι η απεικόνιση του παλαιού κτήτορα, Πάνου Αρσενίου, που χρηματοδότησε την ανέγερση του ναού: παρότι ο δωρητής δε βρισκόταν πλέον στη ζωή, όπως μαθαίνουμε στην κτητορική επιγραφή, στην προσωπογραφία του επιγράφεται ως «*αὐθεντικὸς πραγματευτῆς*», γεγονός που δηλώνει τη σημασία της επαγγελματικής ιδιότητας ενός εμπόρου ακόμα και μετά το θάνατό του και την προσδοκία της νέας εμπορικής τάξης για κοινωνική ανέλιξη.

Στα ανερχόμενα αστικά κέντρα της Ηπείρου, της Μακεδονίας και της Θεσσαλίας<sup>1189</sup> από τα τέλη του 16<sup>ου</sup> έως και τις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα η τοπική αριστοκρατία δε διαθέτει ακόμη οικονομική ευρωστία και αντιμετωπίζει δυσκολίες στην ολοκλήρωση των έργων που παραγγέλλει. Ενδεικτική της οικονομικής δυσπραγίας είναι η πληθώρα των μνημείων που αφήνονται ακόσμητα για πολλές δεκαετίες μετά την ανέγερσή τους<sup>1190</sup> ή που διακοσμούνται τμηματικά και παραμένουν ημιτελή για μεγάλα χρονικά διαστήματα [αρ. κατ. 5, 8, 17-23-27, 30-36, 50, 54-59, 48-60-66, 58, 62]. Για την αποφυγή ανολοκλήρωτων διακοσμήσεων σε πολλές περιπτώσεις διαπιστώνεται η σύμπραξη πολλών χορηγών με μειωμένη αγοραστική δύναμη, που παρά τη μικρή τους συμβολή στην ιστόρηση απαιτούν την τοποθέτηση του ονόματός τους στην κτητορική επιγραφή του ναού, πολλές φορές μάλιστα και στην ίδια την επιφάνεια που έχει εκτελεστεί χάρη στη δωρεά τους. Τη σύμπραξη αυτή εντοπίζουμε στο ναό του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίτσια, όπου συμμετέχουν έξι χορηγοί [αρ. κατ. 1], στο ναό των Ταξιαρχών στη Ζίτσα, όπου συμπράττουν οκτώ δωρητές [αρ. κατ. 22], στο καθολικό της μονής Μεταμόρφωσης στη Μίγκουλη, όπου εμφανίζονται ως χορηγοί έξι λαϊκοί και δύο ιερομόναχοι [αρ. κατ. 31], αλλά και στο καθολικό της μονής Μεταμόρφωσης στο Ζιτσε, όπου για την τοιχογράφηση ενός μικρού τμήματος του δυτικού προστώου απαιτήθηκε η συνδρομή τουλάχιστον έξι δωρητών [αρ. κατ. 56].

Από τα μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα οι τοπικοί άρχοντες φαίνεται να αποκτούν μεγαλύτερη οικονομική ευχέρεια, που αντικατοπτρίζεται στις παραγγελίες τους. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Νικολάου Κυργιάκη στην Κλειδωνιά και του άρχοντα Σταύρου στη Ζίτσα, που ενώ στο πρώτο μισό του 17<sup>ου</sup> αιώνα είναι σε θέση να παραγγείλουν τη διακόσμηση μόνο μικρών τμημάτων ναών [αρ. κατ. 23, 50, 54, 59], από τα μέσα του αιώνα χρηματοδοτούν

<sup>1189</sup> ΣΑΜΠΙΑΝΙΚΟΥ 1997, σ. 25-26.

<sup>1190</sup> Αυτόθι, σημ. 47.

πλέον μεγαλύτερα έργα με ολοκληρωμένη διακόσμηση [αρ. κατ. 28, 67]. Πράγματι, γύρω στα μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα οι φορείς των τοπικών αριστοκρατιών φαίνεται να συσσωρεύουν χρηματικά πλεονάσματα, ειδικά στις νέες εστίες του εμπορίου. Ως επενδύσεις αυτού του νέου πλούτου θα πρέπει να θεωρηθούν οι χορηγίες του Σταμάτη Ρεϊζή και της συνοδείας του στη μονή Αγίου Αθανασίου στη Ζαγορά [αρ. κατ. 19], του άρχοντα Ιωάννη, γιου του Νικολάου από το Λινοτόπι στη μονή Κοίμησης στη Ζέρμα [αρ. κατ. 26], του άρχοντα κυρ Μιχάλη, γιου του Κώστα στη μονή Προδρόμου στη Μοσχόπολη [αρ. κατ. 64] ή ακόμη και της Krunja, συζύγου του Χατζηγιάννη, από το Βελιγράδι στη μονή του Αγίου Νικολάου στο Νονο Ηορονο [αρ. κατ. 63].

Ανεξάρτητη πορεία παρουσιάζουν οι τοπικές αριστοκρατίες οικισμών που βρίσκονται σε πατριαρχικές εξαρχίες ή εξαρτώνται από σταυροπηγιακές μονές. Η φορολογική προστασία αυτών των χωριών εξασφαλίζει στους κατοίκους τους μεγάλη οικονομική δύναμη ήδη από τις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα, η οποία τους επιτρέπει να προβαίνουν σε χορηγίες, όχι μόνο σε ναούς των οικισμών τους, αλλά και σε γειτονικές μονές. Αναφέρουμε ενδεικτικά τις επανειλημμένες χορηγίες των αρχόντων από το χωριό Σαρακίνιστα [αρ. κατ. 13, 15, 25 και πιθανώς αρ. κατ. 32 και 65] και των αρχόντων στο Arbanasi της Βουλγαρίας [αρ. κατ. 69]<sup>1191</sup>.

## (2) Τα νέα μοναστήρια.

Διαπιστώθηκε ήδη σε προηγούμενο κεφάλαιο ο κλονισμός της οικονομίας των παλαιών μοναστηριών από τη δήμευση της περιουσίας τους επί Σελίμ Β΄ το 1568, τουλάχιστον τις πρώτες δεκαετίες μετά την εφαρμογή του συγκεκριμένου μέτρου, αλλά και από τη γενικότερη νομισματική κρίση της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας στα τέλη του 16<sup>ου</sup> αιώνα<sup>1192</sup>. Μια σειρά, όμως, τοιχογραφημένων συνόλων από ζωγράφους του Γράμμου σε καθολικά νεοσύστατων μονών από τα τέλη του 16<sup>ου</sup> έως και τις πρώτες δεκαετίες του 17<sup>ου</sup> αιώνα αρκεί για να αποδείξει, ότι τα μοναστήρια που ιδρύθηκαν κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου δεν αντιμετώπιζαν παρόμοιες οικονομικές δυσκολίες, καθώς δε χρειάστηκε να εκποιήσουν την περιουσία τους το 1568.

Διακοσμήσεις σε νεοσύστατα μοναστήρια, όπως της μονής Φωτμού το 1589 [αρ. κατ. 1589], της μονής Μακρυαλέξη το 1599 [αρ. κατ. 3], της μονής Εισοδίων της Θεοτόκου στη Μέγγουλη το 1603 [αρ. κατ. 44], της μονής Προφήτη Ηλία στο Γεωργουτσάτι το 1586 και το 1616/17 [αρ. κατ. 7], της μονής Ευαγγελισμού στη Βάνιστα το 1617 [αρ. κατ. 8] ή του

---

<sup>1191</sup> Αυτόθι, σημ. 1139.

<sup>1192</sup> Αυτόθι, σ. 18-21.



καθολικού της μονής Μεταμόρφωσης στην Τσιάτιστα το 1626/27 [αρ. κατ. 11] αποτελούν απτές αποδείξεις της συνεχιζόμενης καλλιτεχνικής δραστηριότητας σε μικρές μοναστικές μονάδες, που ιδρύονται σε ορεινές και δυσπρόσιτες περιοχές σε μία περίοδο γενικότερης οικονομικής δυσχέρειας. Το γεγονός ότι τα μοναστήρια αυτά δε βασίζονται σε εξωτερικές χορηγίες για την ιστόρηση των καθολικών τους, αλλά είναι σε θέση, όπως αποδεικνύεται από τις κτητορικές επιγραφές, να καλύψουν με δικά τους έξοδα τις πολυδάπανες τοιχογραφικές διακοσμήσεις, φανερώνει ότι τα μικρά αυτά καθιδρύματα διαθέτουν υπολογίσιμη οικονομική δύναμη, όταν μάλιστα παραδοσιακοί φορείς της ζωγραφικής, όπως οι τοπικές αρχιεπισκοπές και επισκοπές βυθίζονται στα χρέη<sup>1193</sup>. Η πρακτική αυτή θα ισχύσει τουλάχιστον έως τα μέσα του αιώνα, όπως αποδεικνύεται από τα παραδείγματα της μονής Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο [αρ. κατ. 18], της μονής Μεταμόρφωσης Δρυοβούνου [αρ. κατ. 24] ή της μονής Σηλαιώτισσας Αρίστης [αρ. κατ. 35], που ιστορούνται με δαπάνη των ίδιων των μοναχών.

Η ανάληψη των εξόδων της ιστόρησης από τις ίδιες τις δυνάμεις της μονής δε σημαίνει ότι εκλείπουν παντελώς οι χορηγίες λαϊκών. Αντίθετα, μάλιστα, σε περιοχές που μαστίζονται από την οικονομική κρίση, όπως στις αγροτικές περιοχές της Πελαγονίας, η συμμετοχή των πιστών στη χρηματοδότηση των εργασιών ιστόρησης της μονής είναι απαραίτητη [βλ. αρ. κατ. 49, 56]. Συχνή είναι, επίσης, η κοινή συμμετοχή στα έξοδα μοναχών και λαϊκών<sup>1194</sup>, ειδικά σε περιπτώσεις, όπου η παρουσία της μονής φαίνεται να ενεργεί ευεργετικά στην οικονομία των γύρω περιοχών, όπως π.χ. στην περίπτωση της μονής Σηλαιίου στη Σαρακίνιστα [αρ. κατ. 15] και της μονής Προφήτη Ηλία στη Στεγόπολη [αρ. κατ. 25].

Ιδιαίτερη κατηγορία φαίνεται να αποτελούν οι σταυροπηγιακές μονές, οι οποίες σε όλη τη διάρκεια του 17<sup>ου</sup> αιώνα βασίζονται κατά κανόνα στην εσωτερική χρηματοδότηση για την ιστόρηση των καθολικών τους, επενδύοντας με αυτόν τον τρόπο τα πλεονάσματα από τις προσόδους της μονής. Ως χορηγοί στις κτητορικές επιγραφές εμφανίζονται σε αυτές τις περιπτώσεις είτε μόνο οι ηγούμενοι των μοναστηριών, όπως στη μονή Κοίμησης Θεοτόκου στο Σπήλαιο [αρ. κατ. 17-23-27], είτε το σύνολο των μοναχών τους, όπως στη μονή Διβροβουνίου [αρ. κατ. 4] ή τη μονή Κάμενας [αρ. κατ. 30].

---

<sup>1193</sup> Για την οικτρή οικονομική κατάσταση της Αρχιεπισκοπής Πωγωνιανής, η οποία δε μπορεί πλέον να ανταποκριθεί ούτε στην ετήσια εισφορά της προς το Οικουμενικό Πατριαρχείο βλ. ΓΚΑΤΣΟΠΟΥΛΟΣ 1975, σ. 772-773. Για το συσσωρευμένο χρέος της Αρχιεπισκοπής Αχρίδας τις πρώτες δεκαετίες του 17<sup>ου</sup> αιώνα βλ. ΒΑΡΝΑΛΙΔΗΣ 1979, σ. 129-130. Χαρακτηριστική της οικονομικής δυσχέρειας στις κατά τόπους επισκοπές είναι η περίπτωση του επισκόπου Δρυϊνουπόλεως Καλλίστου, ο οποίος αναγκάζεται να παραιτηθεί το 1609, λόγω της συσσώρευσης χρέους πάνω από 60.000 άσπρα στην επισκοπή, χρειάστηκε μάλιστα να βάλει ενέχυρο το ωμοφόριο και τον αρχιερατικό του μανδύα (βλ. σχετ. ΜΠΑΡΑΣ 1966, σ. 131. ΣΚΑΒΑΡΑ 2011, σ. 239, σημ. 2160).

<sup>1194</sup> ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ 1997, σ. 331.

### (3) Οι νέοι οικισμοί.

Από τις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα εμφανίζεται ένα νέο είδος χορηγίας στα έργα των ζωγράφων του Γράμμου, αυτό της ανώνυμης συλλογικής χορηγίας<sup>1195</sup>. Πρόκειται για περιπτώσεις, όπου ολόκληρος ο οικισμός συμβάλλει στα έξοδα ανέγερσης και ιστόρησης ενός ναού, χωρίς να σημειώνονται στην κτητορική επιγραφή τα ονόματα μεμονομένων χορηγών.

Ο συγκεκριμένος τύπος χορηγίας εμφανίζεται με ιδιαίτερη συχνότητα σε μνημεία που ιστορήθηκαν από το ζωγράφο Μιχαήλ από το Λινοτόπι. Ειδικότερα, στο ναό της Παναγίας στο Ζερβάτι [αρ. κατ. 5] διαβάζουμε στην κτητορική επιγραφή ότι «*η σηνδρομη δὲ όλον γέγονεν*», λεκτικό σχήμα που επαναλαμβάνεται χωρίς διαφοροποίηση και στο ναό της Κοίμησης στον Ελαφότοπο [αρ. κατ. 6]. Ομοίως, στο ναό του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα [αρ. κατ. 9] χρησιμοποιείται το ίδιο λεκτικό σχήμα με την προσθήκη του ονόματος του οικισμού, οι κάτοικοι του οποίου χρηματοδότησαν την ανέγερση και την ιστόρηση του ναού («*διὰ σηνδρομῆς δαπάνης· κόπου ται· κ(αι) ἐξόδου· δὲ όλον γέγονεν· χόρας Βεζήτζας*»). Σε περιοχές με έντονη παρουσία του μουσουλμανικού στοιχείου, όπως στις πεδινές περιοχές της Πελαγονίας επισημαίνεται η χορηγία από το σύνολο των ορθόδοξων κατοίκων ενός οικισμού, όπως διαπιστώνεται στη μονή του Αγίου Αθανασίου στο Ζιγče [αρ. κατ. 49], όπου στην ιστόρηση του δυτικού προστώου συνέβαλαν «*όλοι οι ορθόδοξοι χριστιανοί*» (ΒΚΗ ΠΡΑΒΟΣΛΑΒΝΗ ΧΡΣΤΙΑΝΗ).

Σε ορισμένες περιπτώσεις τα έξοδα της κατασκευής και διακόσμησης ενός ναού δε βάρυναν το σύνολο των κατοίκων του οικισμού, αλλά μόνο τα ανώτερα κοινωνικά στρώματά του. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του χωριού της Σαρακίνιστας, που παρουσιάζει δείγματα κοινωνικής διαστρωμάτωσης με τις ισχυρότερες δυνάμεις του οικισμού να αναφέρονται στις κτητορικές επιγραφές<sup>1196</sup>. Έτσι, λοιπόν, αντί για τη χρήση των όρων «*όλων*» ή «*όλωνων*» προτιμάται η σαφής μνεία των χορηγών στο μεν ναό του Αγίου Νικολάου στη Σαρακίνιστα [αρ. κατ. 13] ως «*ηερὶς κ(αι) γερωντες· Σαρακύνηστα*», στο δε καθολικό της μονής Σπηλαίου [αρ. κατ. 15] ως «*τημησοτάτον κ(αι) ἐυγενεστάτον ἀρχόντων Σαρακύνηστα*».

<sup>1195</sup> Η ανώνυμη συλλογική χορηγία εμφανίζεται σπάνια σε κτητορικές επιγραφές του 16<sup>ου</sup> αιώνα βλ. σχετικά: Ι. Χουλιάρης, «Η κτητορική επιγραφή του ναού των Αγίων Αναργύρων στα Σέρβια Κοζάνης», *Μακεδονικά* 38 (2009), σ. 51.

<sup>1196</sup> Παρόμοια κοινωνική δομή διαπιστώνεται και στο γειτονικό χωριό της Τρανοσίστας, όπου η ανακαίνιση και η ιστόρηση του ναού των Αγίων Μηνά, Βίκτωρος και Βικεντίου το 1617 έγινε «*διὰ σινδρομῆς, κόπου, μόχθου κὲ ἐξόδου τῶν (εὐ)γενεστάτων ἀρχόντων Τρανοῦστας*». POPA 1998, σ. 227, αρ. 541.

Ο θεσμός της συλλογικής χορηγίας συνεχίζει μέσα στο 17<sup>ο</sup>, αλλά και τους επόμενους αιώνες<sup>1197</sup>, σταδιακά όμως οι χορηγοί απαιτούν την ξεχωριστή σημείωση των ονομάτων τους. Αυτή η μεταβολή εντοπίζεται σε ορισμένα ύστερα έργα των εργαστηρίων του Γράμμου, όπως στο ναό της Κοίμησης Ελληνικού [αρ. κατ. 29], όπου πρώτα γίνεται αναφορά στη συλλογική χορηγία «*τῶν εὐλαβεστάτων ἱεραίων· κ(αὶ) τῶν τιμιώτατων ἀρχόντων τῆς πόλεως ταύτης πάντων τῶν εὐρισκομένων*» και κατόπιν μνημονεύονται αναλυτικά τα ονόματα των δωρητών. Το ίδιο φαινόμενο παρατηρείται και στην κτητορική επιγραφή του ναού του Αγίου Αθανασίου στη Λέγκα [αρ. κατ. 38], όπου η αναγραφή των ονομάτων των χορηγών έπεται της επισήμανσης της συλλογικής δωρεάς «*παντων των χριστηανων*».

---

<sup>1197</sup> ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΟΣ 1998, σ. 411. ΡΟΡΑ 1998, σ. 221, αρ. 525.

### III. ΟΙ ΕΙΚΑΣΤΙΚΕΣ ΚΑΤΑΒΟΛΕΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΤΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ

---

Ένα χαρακτηριστικό γνώρισμα των καλλιτεχνικών εργαστηρίων του Γράμμου είναι η πολυσυλλεκτικότητα των προτύπων τους. Οι ζωγράφοι του Λινοτοπίου και της Γράμμοστας του 16<sup>ου</sup> αιώνα φαίνεται να έχουν έντονες αναφορές στην παλαιολόγια ζωγραφική και τις ζωγραφικές τάσεις του 15<sup>ου</sup> αιώνα, που αναπτύσσονται στην περιοχή της Αρχιεπισκοπής της Αχρίδας. Ήδη από τις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα, όμως, το φάσμα των καλλιτεχνικών τους επιρροών διευρύνεται σημαντικά, με τους ζωγράφους να ακολουθούν τις κυρίαρχες τάσεις του 16<sup>ου</sup> αιώνα, εντάσσοντας παράλληλα στοιχεία του συγχρονικού τους περιβάλλοντος.

#### (1) Οι συντηρητικές τάσεις του 15<sup>ου</sup> και του 16<sup>ου</sup> αιώνα.

Ο Ιωάννης, γιος του Θεοδώρου από τη Γράμμοστα είναι ο πρώτος ζωγράφος που εμφανίζεται από την περιοχή του Γράμμου και ήδη από τα πρώτα του έργα παρουσιάζονται στο καλλιτεχνικό του ύφος αφομοιωμένες οι τάσεις της ζωγραφικής του δεύτερου μισού του 15<sup>ου</sup> αιώνα, όπως εκφράζονται στην επικράτεια της Αρχιεπισκοπής Αχρίδας, αλλά και στην ίδια την πόλη της Καστοριάς. Συγκεκριμένα, η ζωγραφική του Ιωάννη μοιάζει φυσική προέκταση της συντηρητικής τέχνης της λεγόμενης σχολής της Αχρίδας του 15<sup>ου</sup> αιώνα<sup>1198</sup>, και μάλιστα μερικών από τα ποιοτικότερα δείγματά της, όπως η ζωγραφική στην Παναγία Ελεούσα Πρεσπών (1410)<sup>1199</sup>, στον Άγιο Νικόλαο της Βεύης<sup>1200</sup>, στο καθολικό της μονής Lešani (1451/52)<sup>1201</sup>, στο ναό της Ανάληψης στο Leskoec (1461/62)<sup>1202</sup>, στο νάρθηκα του ναού των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης (π. 1470)<sup>1203</sup> και στην πρόσοψη του Αγίου Νικολάου Bolnički (1480/81)<sup>1204</sup> στην πόλη της Αχρίδας. Ο Γραμμοστινός Ιωάννης φαίνεται να έχει υπόψη του και τη ζωγραφική καστοριανών μνημείων, όπως του Αγίου Νικολάου της μοναχής Ευπραξιάς<sup>1205</sup>, του Αγίου Νικολάου Μαγαλειού<sup>1206</sup>, τις παλαιότερες τοιχογραφίες

---

<sup>1198</sup> SUBOTIĆ 1980, σ. 181-225. ΓΑΡΙΔΗΣ 2007, σ. 77-144, 173-174.

<sup>1199</sup> ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ 1960, σ. 108-128. SUBOTIĆ 1980, σ. 34-42, 194-195, εικ. 8-14. ΜΝΗΜΕΙΑ ΠΡΕΣΠΩΝ 1991, σ. 54-59. ΓΑΡΙΔΗΣ 2007, σ. 105.

<sup>1200</sup> PAISSIDOU 2007, σ. 113-128. ΓΑΡΙΔΗΣ 2007, σ. 106.

<sup>1201</sup> SUBOTIĆ 1980, σ. 69-75, 199-200, εικ. 37-51. ΓΑΡΙΔΗΣ 2007, σ. 106-127, εικ. 326.

<sup>1202</sup> R. Ljubinković, "Crkva Svetog Vaznesenja u selu Leskovcu kod Ohrida", *Starinar* II (1951), σ. 193-216. SUBOTIĆ 1980, σ. 93-104, 202-204, εικ. 65. ΓΑΡΙΔΗΣ 2007, σ. 102-104. OHRID 2009, σ. 142-145.

<sup>1203</sup> G. Subotić, *Sv. Konstantin i Jelena u Ohridu*, Beograd 1977. GROZDANOV 1980, σ. 159-165. SUBOTIĆ 1980, σ. 78-86, 200-201, εικ. 54-55. ΓΑΡΙΔΗΣ 2007, σ. 136-138. OHRID 2009, σ. 94-97.

<sup>1204</sup> GROZDANOV 1980, σ. 37-45, 53-59. SUBOTIĆ 1980, σ. 104-113, 205-206, εικ. 78-80. ΓΑΡΙΔΗΣ 2007, σ. 106. OHRID 2009, σ. 110-113.

<sup>1205</sup> ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ 1953, πίν. 179-188. ΓΕΩΡΓΙΤΣΟΓΙΑΝΝΗ 1989, σ. 156-157. GEORGITSOYANNI 1993, σ. 370-374. ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ 1997, σ. 118. ΓΑΡΙΔΗΣ 2007, σ. 92-95.

στο ναό του Αγίου Νικολάου της αρχόντισσας Θεολογίνας<sup>1207</sup> και του κατεδαφισμένου σήμερα ναού του Αγίου Σπυρίδωνα<sup>1208</sup>, επιδράσεις που είναι περισσότερο εμφανείς στις αφηγηματικές παραστάσεις του ζωγράφου. Κοινός παρονομαστής όλων των παραπάνω μνημείων είναι οι αναφορές στην υστεροβυζαντινή ζωγραφική και μια γενικότερη τάση επιστροφής στην τέχνη του παρελθόντος με μικρές μόνο αλλαγές και ελάχιστους νεωτερισμούς<sup>1209</sup>. Στο ίδιο κλίμα κινείται η ζωγραφική του Ιωάννη από τη Γράμμοστα, όπως αποδεικνύεται, εξάλλου, από τη συνειδητή μίμηση της τεχνοτροπίας της προϋπάρχουσας ζωγραφικής του 14<sup>ου</sup> αιώνα, που πραγματοποιεί στον κυρίως ναό του καθολικού της μονής της Toplica [αρ. κατ. 42].

Από τις ίδιες συντηρητικές τάσεις πηγάζουν και οι καλλιτεχνικές καταβολές του Νικολάου (Ι) από το Λινοτόπι, ενός ζωγράφου που δραστηριοποιείται το δεύτερο μισό του 16<sup>ου</sup> αιώνα, παρ' όλα αυτά φαίνεται να αγνοεί τις σύγχρονες κατακτήσεις των Κρητών ζωγράφων, που εργάζονται στο Άγιο Όρος και στη Θεσσαλία, και τη νεωτερική ζωγραφική του Φράγγου Κατελάνου και των Κονταρήδων. Συμβαδίζει, αντίθετα, με τη ζωγραφική που ασκείται στις σερβικές περιοχές μετά την ανασυγκρότηση του Πατριαρχείου του Ρεέ, η οποία παρά τις εμφανείς προσπάθειες για ανανέωση αποτελεί ουσιαστικά μια επαναδιατύπωση των τάσεων για επιστροφή στο υστεροβυζαντινό παρελθόν<sup>1210</sup>.

Έκφραση των ίδιων συντηρητικών ρευμάτων, αλλά σαφώς κατώτερης ποιότητας, αποτελεί και το έργο άλλων λινοτοπιτών ζωγράφων, ελάσσονος σημασίας, όπως των Μιχαήλ και Κώστα, του Θεολόγη και του Ιωάννη (Ι). Η γνωριμία των ζωγράφων αυτών με τις συντηρητικές τάσεις του 15<sup>ου</sup> και 16<sup>ου</sup> αιώνα είναι πιθανότερο να προέκυψε μέσα από την επαφή με τα έργα προγενέστερων ζωγράφων από το Γράμμο και όχι απαραίτητα μέσα από μια απευθείας αναγωγή στα ίδια τα μνημεία του προηγούμενου αιώνα. Εξαίρεση αποτελεί ο ζωγράφος Νικολός, ο οποίος εντάσσεται μεν στο εργαστήριο του Μιχαήλ, που ακολουθεί διαφορετικές τάσεις του 16<sup>ου</sup> αιώνα, φαίνεται, όμως, να έχει άμεση γνώση της ζωγραφικής

---

<sup>1206</sup> Μ. Χατζηδάκης, "Η χρονολόγηση μιας εικόνας από την Καστοριά", *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', τ. 4-5 (1964-69), 306. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ 1960, σ. 90. ΓΕΩΡΓΙΤΣΟΓΙΑΝΝΗ 1989, σ. 162-163. ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ 1997, σ. 119. ΓΑΡΙΔΗΣ 2007, σ. 96-101.

<sup>1207</sup> ΓΕΩΡΓΙΤΣΟΓΙΑΝΝΗ 1989, σ. 159. GEORGITSOYANNI 1993, σ. 383-384. ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ 1997, σ. 118-119. ΓΑΡΙΔΗΣ 2007, σ. 101.

<sup>1208</sup> ΟΡΛΑΝΔΟΣ 1936, σ. 182, 189-190, εικ. 123, 125-127. ΓΕΩΡΓΙΤΣΟΓΙΑΝΝΗ 1989, σ. 160. GEORGITSOYANNI 1993, σ. 385-386.

<sup>1209</sup> ΓΑΡΙΔΗΣ 2007, σ. 127-130, 175-177.

<sup>1210</sup> Ο.π., σ. 423-467. Για τη σχέση της ζωγραφικής του Νικολάου (Ι) και τη ζωγραφική που ασκείται στην περιοχή επιρροής του σερβικού Πατριαρχείου βλ. ό.π., σ. 31-33.

παλαιότερων μνημείων της επικράτειας της Αρχιεπισκοπής Αχρίδας και του σερβικού Πατριαρχείου, όπως ξεκάθαρα διακρίνεται στο περιορισμένο σε έκταση έργο του.

Στο μεταίχμιο της μετάβασης από τους αρχαϊσμούς του παρελθόντος σε μια ζωγραφική πιο επικαιροποιημένη, που δεν αγνοεί τους νεωτερισμούς του 16<sup>ου</sup> αιώνα, βρίσκεται η ζωγραφική του Νικολάου (II) από το Λινοτόπι. Αν και εδράζεται στις κατακτήσεις του Λινοτοπίτη Νικολάου (I) και μέσω αυτού στα συντηρητικά ρεύματα του 16<sup>ου</sup> αιώνα, η τέχνη του Νικολάου (II) εισάγει εικονογραφικούς νεωτερισμούς από το ρεπερτόριο της λεγόμενης σχολής της βορειοδυτικής Ελλάδας, ενώ η μνημειακότητα των συνθέσεων του προδίδει μια στοιχειώδη εξοικείωση με την κρητική ζωγραφική.

## (2) Οι νεωτερικές τάσεις του 16<sup>ου</sup> αιώνα.

Η περίοδος της πρώτης εμφάνισης των καλλιτεχνικών εργαστηρίων του Γράμμου συμπίπτει με μια πρωτόγνωρη άνθηση της μνημειακής ζωγραφικής στον ελλαδικό χώρο. Η παρουσία του Θεοφάνη<sup>1211</sup> και των Κρητικών ζωγράφων<sup>1212</sup> στα μοναστικά κέντρα της ηπειρωτικής Ελλάδας, τα πρώτα έργα της λεγόμενης σχολής της βορειοδυτικής Ελλάδας<sup>1213</sup>, το έργο του Φράγγου Κατελάνου<sup>1214</sup> και των Γεωργίου και Φράγγου Κονταρή<sup>1215</sup>, αλλά και η εμφάνιση του ζωγράφου Ονουφρίου<sup>1216</sup> μετασχηματίζουν πλήρως το καλλιτεχνικό τοπίο του 16<sup>ου</sup> αιώνα. Κρίνοντας, όμως, από τις δημιουργίες του Ιωάννη, γιου του Θεοδώρου, από τη Γράμμοστα και του Νικολάου (I) από το Λινοτόπι διαπιστώνεται μία αδυναμία επικοινωνίας των πρώτων εργαστηρίων του Γράμμου με τα σύγχρονα καλλιτεχνικά τους ρεύματα.

Η επόμενη γενιά ζωγράφων του Γράμμου αντιλαμβάνομενη την καλλιτεχνική αλλαγή που έχει συντελεστεί κατά το 16<sup>ο</sup> αιώνα σπεύδει ήδη από τα πρώτα τους έργα να ενστερνιστεί τους νεωτερισμούς της κρητικής ζωγραφικής και της λεγόμενης σχολής της βορειοδυτικής Ελλάδας. Οι ζωγράφοι Μιχαήλ και Κωνσταντίνος από τη Γράμμοστα βρίσκονται πιο κοντά

---

<sup>1211</sup> Βλ. ενδεικτικά: ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ 1957, σ. 94-112. CHATZIDAKIS 1970, σ. 309-352. CHATZIDAKIS 1976, σ. 147-161. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1987, σ. 82-85. ΓΑΡΙΔΗΣ 2007, σ. 184-215.

<sup>1212</sup> Βλ. ενδεικτικά: ΓΑΡΙΔΗΣ 2007, σ. 215-216, 222-224, 227-233. ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ 2010, σ. 267-276. ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ 2010, σ. 295-297. ΣΕΜΟΓΛΟΥ 2011, σ. 172-174.

<sup>1213</sup> Βλ. ενδεικτικά: ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 1983, σ. 173-176, 212-230. ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ 1980, σ. 195-208. ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΗ 1982, σ. 176-182. ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΗ 2001, σ. 135-185. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 1992, σ. 13-31. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 2004, σ. 221-237. ΓΑΡΙΔΗΣ 2007, σ. 233-243.

<sup>1214</sup> Βλ. ενδεικτικά: ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ 1957, σ. 113-125. ΕΥΑΓΓΕΛΙΔΗΣ 1959, σ. 40-54. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ – ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 1983, σ. 176-181. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1987, σ. 86-87. Α. Σέμογλου, “Η μονή Βαρλαάμ ενδιάμεσος σταθμός στην καλλιτεχνική πορεία του Φράγγου Κατελάνου”, *ΘεσΣΗμερ* 33 (1998), σ. 185-192. ΣΕΜΟΓΛΟΥ 1999, σ. 102-137. ΓΑΡΙΔΗΣ 2007, σ. 258-271 και αυτόθι, σημ. 209.

<sup>1215</sup> Βλ. ενδεικτικά: ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1969, σ. 299-302. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ – ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 1983, σ. 182-205. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1987, σ. 86-87. ΧΑΤΖΟΥΛΗ 2000, σ. 355-366. ΓΑΡΙΔΗΣ 2007, σ. 243-258.

<sup>1216</sup> Βλ. ενδεικτικά: ΓΟΥΝΑΡΗΣ 1978, σ. 58-85. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1987, σ. 88. ΓΑΡΙΔΗΣ 2007, σ. 271-289. Βλ. σημ. II 29.

στα διδάγματα της κρητικής ζωγραφικής, ενώ δεν εγκαταλείπουν πλήρως ορισμένα στοιχεία από τους προγενέστερους ζωγράφους του Γράμμου, όπως το έντονο χρωματολόγιο. Ο ζωγράφος Μιχαήλ από το Λινοτόπι, αντίθετα, απομακρύνεται ολοκληρωτικά από τις κατακτήσεις των ζωγράφων του Γράμμου του 16<sup>ου</sup> αιώνα και επιδίδεται συστηματικά στην αντιγραφή εικονογραφικών προτύπων από τα έργα των Κονταρήδων.

Δεν είναι εύκολο να ερμηνευθεί η ξαφνική απομάκρυνση των ζωγράφων του Γράμμου των αρχών του 17<sup>ου</sup> αιώνα από το συντηρητικό προσανατολισμό της αμέσως προηγούμενης γενιάς. Θα πρέπει να υποθέσουμε ότι η αλλαγή των προτύπων των ζωγράφων αποτελεί συνισταμένη της αυξανόμενης ακτινοβολίας των έργων της σχολής της βορειοδυτικής Ελλάδας, που με τους εικονογραφικούς νεωτερισμούς τους, το έντονο χρωματολόγιο και την πληθώρα των διακοσμητικών λεπτομερειών θα πρέπει να φάνταζαν πιο ελκυστικά στους παραγγελιοδότες, αλλά και της δραστηριοποίησης των εργαστηρίων του Γράμμου έξω από το άμεσο περιβάλλον της Αρχιεπισκοπής Αχρίδας. Σε αυτήν την υπόθεση συνηγορεί η απουσία μνημείων του εργαστηρίου των ζωγράφων Μιχαήλ και Κωνσταντίνου από τη Γράμμοστα, αλλά και του ιδιαίτερα δραστήριου ζωγράφου Μιχαήλ από το Λινοτόπι από την πόλη της Καστοριάς και την ευρύτερη περιοχή της Αχρίδας και αντίστοιχα η μεγάλη συγκέντρωση έργων στη μητρόπολη Ιωαννίνων και στην επισκοπή Δρυϊνουπόλεως.

Τα πρώτα δείγματα καλλιτεχνικής εξωστρέφειας των ζωγράφων από το Λινοτόπι και τη Γράμμοστα στις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα δημιουργούν τις κατάλληλες συνθήκες για την περαιτέρω εισροή προτύπων από διαφορετικά καλλιτεχνικά ρεύματα στην τέχνη των εργαστηρίων των αμέσως επόμενων δεκαετιών. Οι ζωγράφοι του Γράμμου των μέσων του 17<sup>ου</sup> αιώνα, με πρωτοπόρους το Γραμμοστινό Δημήτριο (I) και το Λινοτοπίτη Νικόλαο (IV), αναπτύσσουν έναν πρωτόγνωρο εκλεκτικισμό, εισάγοντας στο έργο τους στοιχεία τόσο των συντηρητικών ρευμάτων του 15<sup>ου</sup> αιώνα όσο και των πιο πρωτοποριακών ζωγραφικών κατακτήσεων του 16<sup>ου</sup> αιώνα, ενώ δεν παραλείπουν να ενημερώνουν την τέχνη τους με εμβόλιμα στοιχεία από τη δυτική τέχνη, καθώς και από την ισλαμική διακοσμητική, με δείγματα της οποίας θα έρχονταν, άλλωστε, σε καθημερινή επαφή.

### **(3) Οι ξένες επιρροές: Οι ζωγράφοι του Γράμμου ανάμεσα σε Ανατολή και Δύση.**

Η εισαγωγή στοιχείων από την οθωμανική τέχνη πρωτοεμφανίζεται στο έργο του Νικολάου (I) από το Λινοτόπι, ο οποίος ήδη από το 1570 στη ζωγραφική του στον Άγιο Δημήτριο Παλατιτσίων [αρ. κατ. 1] δε διστάζει να εντάξει αραβουργήματα ισλαμικής

έμπνευσης, όπως συνήθιζαν άλλωστε και άλλοι σύγχρονοί του ζωγράφοι<sup>1217</sup>. Η εμφάνιση των μοτίβων της ισλαμικής διακοσμητικής, δε λαμβάνει γενικευμένη μορφή στη ζωγραφική των καλλιτεχνικών εργαστηρίων του Γράμμου στο 16<sup>ο</sup> αιώνα, αλλά αποτελεί μάλλον ευκαιριακό πειραματισμό του Νικολάου (I), καθώς ανάλογα μοτίβα δεν προτιμούνται ούτε από τον προγενέστερο Γραμμοστινό Ιωάννη, γιο του Θεοδώρου, αλλά ούτε φαίνεται να εμπνέουν τις επόμενες γενιές γραμμοστινών και λιντοπιτών ζωγράφων έως τα μέσα τουλάχιστον του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Στο έργο λ.χ. του Μιχαήλ ή του Νικολάου (III) από το Λινοτόπι οι επιρροές από την ισλαμική τέχνη περιορίζονται σε ορισμένες άκομψες μιμήσεις αραβουργημάτων στα ενδύματα των αγίων, τα οποία είναι πιθανότερο να οφείλονται στα πρότυπα που αντλούν οι ζωγράφοι από τη σχολή της βορειοδυτικής Ελλάδας και όχι σε δική τους συνειδητή καινοτομία.

Για τους ικανότερους ζωγράφους, όμως, των μέσων του 17<sup>ου</sup> αιώνα τα μοτίβα οθωμανικής τεχνοτροπίας γίνονται οργανικά στοιχεία του ζωγραφικού διακόσμου. Οι ζωγράφοι Δημήτριος (I) από τη Γράμμοστα, ο Νικόλαος (IV) και ο Ιωάννης (II) από το Λινοτόπι, συνδέουν στα έργα τους τη ζωγραφική δεξιοτεχνία με την ακριβή απόδοση των μοτίβων από το ρεπερτόριο της ισλαμικής διακοσμητικής. Η τάση αυτή κορυφώνεται στα έργα του καθολικού της μονής Κοίμησης στο Σπήλαιο [αρ. κατ. 17, 23] και του καθολικού της μονής Μεταμόρφωσης Δρυοβούνου [αρ. κατ. 24], αλλά και σε ορισμένες φορητές εικόνες της πέμπτης και της έκτης δεκαετίας του 17<sup>ου</sup> αιώνα [εικ. 805-813]. Η ποιότητα των έργων αυτών φαίνεται να παρακινεί και άλλους τεχνίτες του Γράμμου με μικρότερες ζωγραφικές ικανότητες, αλλά με τον ίδιο ζήλο για εντυπωσιακά αποτελέσματα, στην ένταξη οθωμανικών κοσμημάτων στα έργα τους. Οι ζωγράφοι αυτοί – οι αδελφοί Δημήτριος (II) και Γεώργιος από τη Γράμμοστα, ο Γεώργιος από το Λινοτόπι, ο Μιχάλης από τη Ζέρμα και ο Ηλίας από το Μπουρμπουτσικό – δεν καταφέρνουν να ζωγραφίζουν πάντα με τρόπο επιτυχή τα περίπλοκα οθωμανικά μοτίβα και καταλήγουν να τα υιοθετούν μόνο κατά περίπτωση, όταν δηλαδή τους είναι απολύτως απαραίτητα, για να προσδώσουν εμφατικά πολυτέλεια στο έργο τους.

Η εισαγωγή μοτίβων της ισλαμικής διακοσμητικής στη μεταβυζαντινή ζωγραφική και μάλιστα με τόση έμφαση ακόμα και μέσα σε ναούς και μοναστήρια δε θα πρέπει να θεωρηθεί ως μια ενσυνείδητη διαπολιτισμική ανταλλαγή, που θα μπορούσε να σκανδαλίσει τους πιστούς. Η αισθητική της οθωμανικής τέχνης εντυπώνεται στο συλλογικό γούστο των

---

<sup>1217</sup> ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ 1980, σ. 188-190, εικ. 88-91. ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΗ 2001, εικ. 12, 55, 66. ΣΕΜΟΓΛΟΥ 2001, σ. 291-296. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ – ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 2004, σ. 230, εικ. 89, 92, 136, 154, 161, 178. Παρόμοια μοτίβα εμφανίζονται λίγο αργότερα στο καθολικό της μονής Θεοτόκου Μαλεσίνας βλ. ΠΡΟΕΣΤΑΚΗ 2003, σ. 270-271, πίν. 50-55.



χριστιανών τόσο μέσα από την αναπόφευκτη επαφή της διαπολιτισμικής συμβίωσης, όσο και μέσα από τα αντικείμενα καθημερινής χρήσης, όπως τα κεραμικά και τα υφάσματα. Για τους μεταβυζαντινούς ζωγράφους και τους παραγγελιοδότες τους τα οθωμανικά μοτίβα στη ζωγραφική επιφάνεια αποτελούσαν κατά πάσα πιθανότητα μια απλή υποδήλωση συγχρονικότητας, ένα απτό δείγμα του παρόντος, που δεν διατάρασσε τον παγιωμένο σε γενικές γραμμές χαρακτήρα της ορθόδοξης εικονογραφίας.

Πράγματι, πρωτεύοντα ρόλο για τη ζωγραφική των καλλιτεχνικών εργαστηρίων του Γράμμου κατά το 17<sup>ο</sup> αιώνα διαδραματίζουν οι απομιμήσεις οθωμανικών μεταξωτών υφασμάτων, τα οποία εντοπίζονται συνήθως στις μορφές των αγίων των κατώτερων ζωνών της ζωγραφικής των ναών<sup>1218</sup>. Με μια πρώτη αποτίμηση των ιστορικών δεδομένων της εποχής προβληματίζει η έξαρση των απεικονίσεων μεταξωτών υφασμάτων σε μία περίοδο, όπου το επίσημο εμπόριο του μεταξιού στην οθωμανική αυτοκρατορία αντιμετωπίζει κρίση<sup>1219</sup>, καθώς οι εισαγόμενες πρώτες ύλες από την Περσία γίνονται ολοένα ακριβότερες<sup>1220</sup>, αλλά και το ιταλικό μεταξωτό ύφασμα κατακλύζει σε ανταγωνιστικές τιμές τις αγορές της Ευρώπης<sup>1221</sup>. Σε μια δεύτερη ανάγνωση, ωστόσο, καθίσταται εμφανές ότι πρόκειται για τις απαρχές της δράσης του «κατακτητή ορθόδοξου βαλκάνιου εμπόρου»<sup>1222</sup>: οι Έλληνες έμποροι αναφέρεται ότι ακριβώς αυτή την εποχή προσπαθούν να διεκδικήσουν μια θέση στο εμπόριο των μεταξωτών υφασμάτων, προσφέροντας φθηνότερα υφάσματα, κάτι που πετυχαίνουν με την υποβάθμιση της ποιότητας του προϊόντος που εμπορεύονται<sup>1223</sup>. Χωρίς αμφιβολία η ενασχόληση των ορθοδόξων με το εμπόριο των μεταξωτών υφασμάτων συνδέεται με την ολοένα και συχνότερη εμφάνιση των απεικονίσεών τους στη ζωγραφική επιφάνεια των έργων που εκτελούνται από τα μετακινούμενα συνεργεία του Γράμμου.

Αντίθετα, οι επιρροές από τη δυτική τέχνη στα έργα των ζωγράφων του Γράμμου είναι άκρως περιορισμένες. Εμφανίζονται σποραδικά σε έργα δύο μόνο ζωγράφων των μέσων του 17<sup>ου</sup> αιώνα, του Δημητρίου (I) από τη Γράμμοστα και του Νικολάου (IV) από το Λινοτόπι. Ο

---

<sup>1218</sup> ΜΕΡΑΝΤΖΑΣ 2007, σ. 120-152. Μ. Τσιάπαλη, “Ιερατικά άμφια και εκκλησιαστικά υφάσματα στην εντοίχια ζωγραφική του 17<sup>ου</sup> αιώνα στους ναούς του νομού Άρτας”, στο *Δώρον: τιμητικός τόμος στον καθηγητή Νίκο Νικονάνο*, Θεσσαλονίκη 2006, σ. 395-404.

<sup>1219</sup> M. Rudi, “Anti-Ottoman politics and transit rights: The seventeenth-century trade in silk between Safavid Iran and Muscovy”, *Cahiers du monde russe: Russie, Empire russe, Union soviétique, États indépendants*, τ. 35 (1994) αρ. 4, σ. 739-761. SERIM 2012, σ. 184, 192-193.

<sup>1220</sup> MCGOWAN 1981, σ. 41-44. R. P. Mathee, *The politics of trade in Safavid Iran: silk for silver, 1600-1730*, Cambridge 2003, σ. 13-14, 147-174.

<sup>1221</sup> MOLÀ 2000, σ. 237-307. J. H. Munro, “South German silver, European textiles, and Venetian trade with the Levant and Ottoman Empire, c. 1370 to c. 1720: a non-Mercantilist approach to the balance of payments problem”, στο *Relazione economiche tra Europa e mondo islamico, secoli XIII-XVIII*, (επιμ. S. Cavaciocchi), Prato 2007, σ. 932-941.

<sup>1222</sup> STOIANOVICH 1979, σ. 289-296.

<sup>1223</sup> MOLÀ 2000, σ. 68-72.

Δημήτριος (I) επιχειρεί στο καθολικό της μονής Κοίμησης της Θεοτόκου στο Σπήλαιο Γρεβενών [αρ. κατ. 17] να αντιγράψει το θέμα μιας δυτικότερης Κοίμησης της Θεοτόκου (Tod Mariae) [εικ.], ένα θέμα εμπνευσμένο από τη *Legenda Aurea* του Jacobus de Voragine στην εικονογραφική μορφή που εισάγεται γύρω στο τρίτο τέταρτο του 15<sup>ου</sup> αιώνα στα έργα φλαμανδών ζωγράφων όπως ο Petrus Christus<sup>1224</sup> και ο Hugo van der Goes<sup>1225</sup>, και εμφανίζεται σχεδόν ταυτόχρονα σε χαρακτηριστικά γερμανών ζωγράφων, όπως του Martin Schongauer<sup>1226</sup>, του Israhel van Meckenem<sup>1227</sup> και του Albrecht Dürer<sup>1228</sup>. Από τη ζωγραφική του Δημητρίου (I) αντιλαμβανόμαστε ότι ο γραμμοστινός ζωγράφος έχει κατά πάσα πιθανότητα υπόψη του τη χαλκογραφική απόδοση του θέματος από τον Israhel van Meckenem, ένα έργο των αρχών της όγδοης δεκαετίας του 15<sup>ου</sup> αιώνα [εικ. 98]. Δε μπορούμε να γνωρίζουμε με ποια διαδικασία φτάνει το χαρακτηριστικό στα χέρια του γραμμοστινού ζωγράφου και αν η υιοθέτηση του συγκεκριμένου εικονογραφικού προτύπου αποτέλεσε επιλογή του ζωγράφου ή επιβλήθηκε από τον ιερομόναχο παραγγελιοδότη της ζωγραφικής της μονής Σπηλαίου. Γεγονός είναι, ωστόσο, ότι ο ζωγράφος Δημήτριος (I) καταφέρνει να εντάξει το συγκεκριμένο πρότυπο στο εικονογραφικό του ρεπερτόριο, παρά την εμφανή δυσκολία που παρουσίαζε το απεικονιζόμενο θέμα του χαρακτηριστικού. Δεδομένου ότι η εικονογραφία της Κοίμησης της Θεοτόκου είχε λάβει σε γενικές γραμμές τυποποιημένη μορφή ήδη από τη βυζαντινή εποχή<sup>1229</sup>, ο Δημήτριος (I) επιλέγει να μετονομάσει την παράσταση ως «Διδασκαλία της Θεοτόκου στους Αποστόλους», εντάσσοντάς την σε έναν κύκλο σκηνών από το βίο της Θεοτόκου, μετασχηματίζοντας ορισμένα μόνο μορφολογικά στοιχεία του χαρακτηριστικού, αλλά διατηρώντας τα βασικά χαρακτηριστικά της σύνθεσης. Ο γραμμοστινός ζωγράφος, κατά συνέπεια, είναι ικανός όχι μόνο να αντιληφθεί τον τρόπο λειτουργίας ενός έργου που ακολουθεί τους κανόνες της προοπτικής, αλλά να το ανασυνθέσει, αφαιρώντας κατά βούληση στοιχεία της αρχικής σύνθεσης και παρουσιάζοντάς το τελικά ως προσωπική του δημιουργία.

<sup>1224</sup> L. Campbell, *The Fifteenth Century Netherlandish Paintings*, London 1998, σ. 252.

<sup>1225</sup> B. Schwabe, *Hugo van der Goes*, Basel 1923, πίν. 34-35. T. H. Borchert, “The Death of the Virgin”, στο *Van Eyck to Dürer* (επιμ. T. H. Borchert), London 2011, σ. 161.

<sup>1226</sup> U. Heinrichs-Schreiber, *Martin Schongauer, Maler und Kupferstecher: Kunst und Wissenschaft unter dem Primat des Sehens*, München-Berlin 2007, εικ. 154-158.

<sup>1227</sup> RIETHER 2006, σ. 198-199.

<sup>1228</sup> W. Christiane, *Albrecht Dürer: Das Marienleben. Kunstsammlungen der Veste Coburg*, Coburg 1995. A. Scherbaum, *Albrecht Dürers Marienleben. Form, Gehalt, Funktion und sozialhistorischer Ort*, Wiesbaden 2004.

<sup>1229</sup> Για την εικονογραφία της Κοίμησης βλ. ενδεικτικά L. Wratislaw-Mitrović – N. Okunev, “La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture medieval orthodoxe”, *ByzSl* 3 (1931), σ. 134-173. M. Jugie, *La Mort et l'Assomption de la Sainte Vierge*, Rome 1944. K. Καλοκύρης, *Η Θεοτόκος εις την εικονογραφίαν Ανατολής και Δύσεως*, Θεσσαλονίκη 1972, σ. 126-140. X. Μπαλτογιάννη, “Η Κοίμηση του Ανδρέου Ριτζου του Λονδίνου και η εξάρτησή της από τη ζωγραφική και τα ιδεολογικά ρεύματα του 14<sup>ου</sup> αιώνα”, στο *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, τ. 1, Αθήνα 1991, σ. 353-374.

Περίπου δέκα χρόνια αργότερα ο ζωγράφος Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι θα προχωρήσει σε μια επακριβή αντιγραφή ενός δυτικού χαλκογραφικού προτύπου του Israhel van Meckenem [εικ. 724] για την παράσταση της Μαστίγωσης στο καθολικό της μονής Μεταμόρφωσης Δρυοβούνου [αρ. κατ. 24]. Η αυτούσια αναπαραγωγή ενός χαρακτηριστικού, αποτελεί δίχως αμφιβολία μία τολμηρή κίνηση του λινοτοπίτη ζωγράφου, που δύσκολα θα περνούσε απαρατήρητη στο περιβάλλον ενός ορθόδοξου μοναστηριού και θα πρέπει να ερμηνευθεί υπό το πρίσμα του φιλοδυτικού πνεύματος που προωθούσε ο αρχιεπίσκοπος Αχριδών και στο οποίο φαίνεται ότι συναινούσαν και οι κατά τόπους επίσκοποι, που υπάγονταν σε αυτόν<sup>1230</sup>. Ο Νικόλαος (IV) πάντως, θα εντάξει το οικειοποιημένο θέμα της μαστίγωσης του Meckenem στο εικονογραφικό του ρεπερτόριο, όπως φαίνεται από την επαναχρησιμοποίησή του [εικ. 790] στο καθολικό της μονής Τιμίου Προδρόμου Μοσχόπολης [αρ. κατ. 64]. Στο ίδιο εξάλλου μνημείο θα αντιγράψει και ένα δεύτερο χαρακτηριστικό, αυτή τη φορά ανεικονικού περιεχομένου, που θα το χρησιμοποιήσει ως διακοσμητικό μοτίβο της ποδέας του νάρθηκα [εικ.].

Ο εκλεκτικισμός του Δημητρίου (I) από τη Γράμμοστα και του Νικολάου (IV) από το Λινοτόπι δε θα πρέπει να θεωρηθεί ως κοινό γνώρισμα όλων των ζωγράφων από την περιοχή του Γράμμου. Το ποσοστό της δεξιότητας του κάθε ζωγράφου καθορίζει σε μεγάλο βαθμό τη διάθεσή του για τεχνοτροπικούς νεωτερισμούς και αποκλίσεις από τους εικονογραφικούς κανόνες· οι περισσότεροι ζωγράφοι του Γράμμου, όμως, δε διαθέτουν τα ανάλογα προσόντα για να αφομοιώσουν με τρόπο αρμονικό ετερόκλητα στοιχεία στην τέχνη τους, ούτε φαίνεται να διαπνέονται από διάθεση για πρωτοτυπία.

#### **(4) Τα σύγχρονα ρεύματα της μεταβυζαντινής ζωγραφικής.**

Μέχρι τα τέλη του 16<sup>ου</sup> αιώνα οι ζωγράφοι του Γράμμου κινούνται με γνώμονα την αναπαραγωγή έργων του παρελθόντος, ακολουθώντας με καθυστέρηση τα κυρίαρχα ρεύματα της ζωγραφικής και αγνοώντας την καλλιτεχνική παραγωγή της εποχής τους. Από τις πρώτες δεκαετίες του 17<sup>ου</sup> αιώνα, όμως, τα εργαστήρια του Γράμμου εμφανίζονται περισσότερο ενήμερα για τις τρέχουσες καλλιτεχνικές εξελίξεις, μεταβολή που ενδεχομένως οφείλεται στην αυξημένη γεωγραφική κινητικότητα των ζωγράφων.

Αρχικά, οι ζωγράφοι του Γράμμου έρχονται σε επαφή με δημιουργούς που δραστηριοποιούνται στον ίδιο γεωγραφικό χώρο με αυτούς. Χαρακτηριστικές είναι οι κοινές

---

<sup>1230</sup> PÉCHAYRE 1936, σ. 294. ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ 1968, σ. 184, 265. ΒΑΡΝΑΛΙΔΗΣ 1979, σ. 149.

διαδρομές των εργαστηρίων του Μιχαήλ από το Λινοτόπι και του σύγχρονου του ζωγράφου Ονούφριου Κύπριου. Στοχεύοντας στο ίδιο παραγγελιοδοτικό κοινό, οι πορείες των δύο ζωγράφων διασταυρώνονται σε πολλά μνημεία, παρά την άνιση ποιότητα των έργων τους. Όπως και ο Μιχαήλ, ο Ονούφριος Κύπριος είναι ένας καλλιτέχνης, που καταπιάνεται τόσο με την τέχνη της τοιχογραφίας, όσο και με τη φιλοτέχνηση φορητών εικόνων, και ο ευρύτερος χώρος της Ηπείρου, στον οποίο δραστηριοποιείται στα τέλη του 16<sup>ου</sup> και τις πρώτες δεκαετίες του 17<sup>ου</sup> αιώνα συμπίπτει με το περιβάλλον δράσης του Μιχαήλ. Ο Ονούφριος Κύπριος ασχολείται με την εκτέλεση εικόνων από το 1594 έως το 1615<sup>1231</sup>, αλλά την τρίτη δεκαετία του 17<sup>ου</sup> αιώνα στρέφεται στην τέχνη της τοιχογραφίας. Από τις σωζόμενες σήμερα τοιχογραφίες του δεν αποδεικνύεται ότι ο Ονούφριος Κύπριος ίδρυσε δικό του εργαστήριο που ασχολούνταν με την τοιχογράφηση ναών, αφενός γιατί το 1622 στο ναό της Βλαχογοραντζής προβαίνει σε συνεργασία με το ζωγράφο Αληβήζιο Φωκά από την Κεφαλονιά<sup>1232</sup>, αφετέρου γιατί το δεύτερο τοιχογραφικό έργο που του αποδίδεται από τον γράφοντα, η ιστόρηση του ανατολικού τοίχου του νάρθηκα στον Άγιο Νικόλαο Σαρακίνιστας το 1625 [αρ. κατ. 13] είναι ένα έργο μικρών διαστάσεων, στο οποίο δεν εντοπίζονται χέρια βοηθών.

Η μικρή κλίμακα των τοιχογραφημένων έργων που αναλαμβάνει και η χαμηλή ποιότητα της ζωγραφικής τους, που έρχεται σε αντίθεση με τις φροντισμένες φορητές εικόνες του, προδίδει τη σταδιακή εξασθένηση της καλλιτεχνικής οξυδέρκειας του ζωγράφου, αλλά και την αδυναμία του να συγκροτήσει ένα τοιχογραφικό εργαστήριο. Την ίδια ακριβώς περίοδο ο ζωγράφος Μιχαήλ βρίσκεται στην πιο ώριμη φάση της δημιουργίας του, έχοντας συγκροτήσει ένα δραστήριο συνεργείο με πολυάριθμους συνεργάτες, προσεγγίζοντας τους ίδιους παραγγελιοδότες που στο παρελθόν είχαν αναθέσει έργα στον Ονούφριο Κύπριο. Συγκεκριμένα, οι μητροπολίτες Ζιχνών Ιάκωβος και Νευροκοπίου Δανιήλ που το 1615 είχαν αναθέσει την εκτέλεση των δεσποτικών εικόνων στο καθολικό της μονής της Τσιάτιστας στον Ονούφριο Κύπριο, απευθύνονται για την ιστόρησή του το 1626 στο συνεργείο του

---

<sup>1231</sup> Οι υπογεγραμμένες εικόνες του Ονούφριου Κυπρίου είναι οι εξής: 1) Η δεσποτική εικόνα του αγίου Νικολάου από το ναό Αγίου Νικολάου Βλαχέρνας στο κάστρο του Βερατίου (1594). 2) Η εικόνα του Αγίου Δημητρίου από το ναό του Αγίου Δημητρίου στο Κάστρο Βερατίου (τέλη 16<sup>ου</sup> αιώνα). 3) Η εικόνα του ευαγγελιστή Ιωάννη από το ναό του Αγίου Γεωργίου στο Βεράτι (1596). 4) Η εικόνα του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου από το ναό των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης στο Βεράτι (1599). 5) Η εικόνα της Δέησης από το ναό του Αγίου Νικολάου στο Ραftal Βερατίου (τέλη 16<sup>ου</sup> αιώνα). 6) Η δεσποτική εικόνα του Χριστού από το ναό των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης στο Βεράτι (1604). 7) Οι δεσποτικές εικόνες από το ναό του Αγίου Νικολάου Σαρακίνιστας (1607). 8) Οι δεσποτικές εικόνες από το καθολικό της μονής Μεταμόρφωσης Τσιάτιστας (1614-1615). Βλ. σχετ. DHAMO 1986, σ. 150-151. TRÉSORS 1993, σ. 74-78, αρ. 28-32. POPA 1998, σ. 89-90, αρ. 96-99. ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ 2002, σ. 110, εικ. 6-8. DRISHTI 2003, σ. 41, αρ. 21. ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ 2006, σ. 84-87, αρ. 20-21. SANTI SULL'ADRIATICO 2009, σ. 88-91. ΣΚΑΒΑΡΑ 2011, σ. 178, 240.

<sup>1232</sup> ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ – ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1997, σ. 450.

Μιχαήλ. Ομοίως, μετά τη φιλοτέχνηση των δεσποτικών εικόνων στο τέμπλο του ναού του Αγίου Νικολάου Σαρακίνιστας το 1607, καλείται ο Μιχαήλ το 1629/30 για να ιστορήσει τον κυρίως ναό, παρ' όλο που το 1625 ο Ονούφριος Κύπριος φαίνεται να εργάζεται σε μικρές αναθηματικές παραστάσεις του νάρθηκα. Το ίδιο φαίνεται να συνέβη και στο ναό του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα Ζαγορίου [αρ. κατ. 9], όπου λίγα χρόνια μετά την ανέγερση του ναού το 1612 ο Ονούφριος Κύπριος ιστορεί τη δεσποτική εικόνα του Χριστού, ενώ το 1619 ο ζωγράφος Μιχαήλ αναλαμβάνει να ιστορήσει το σύνολο του ναού.

Η δραστηριοποίηση του εργαστηρίου Μιχαήλ σε ναούς, όπου προϋπήρχαν έργα του Ονούφριου Κύπριου αναμφισβήτητα θα έφερε σε άμεση επαφή το λινοτοπίτη μαΐστορα και τους συνεργάτες του Κωνσταντίνο, Θεολόγη και Νικολό με μια διαφορετική καλλιτεχνική προσωπικότητα και θα έδωσε στους λινοτοπίτες ζωγράφους τη δυνατότητα να μελετήσουν από κοντά τα έργα ενός ζωγράφου υψηλότερης δεξιοτεχνίας. Πράγματι, η επίδραση της τέχνης του Ονούφριου Κύπριου διαπιστώνεται περισσότερο στο έργο του γιου του Μιχαήλ, Κωνσταντίνου, όπως φανερώνει η ιδιαίτερη χρωματική κλίμακα και ο τρόπος προπλασμού των προσώπων, στοιχεία που γίνονται πιο ευδιάκριτα στο έργο του Κωνσταντίνου μετά τη χειραφέτησή του από την επίβλεψη του πατέρα του.

Γύρω στα μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα παρατηρείται μια αυξανόμενη τάση αναφοράς των ζωγράφων του Γράμμου στη σύγχρονη κρητική ζωγραφική, επακόλουθο της μεγάλης γεωγραφικής κινητικότητας των καλλιτεχνικών συνεργειών του Γράμμου, της αυξανόμενης ενασχόλησης των ορθοδόξων με το εμπόριο, αλλά και της ταυτόχρονης διασποράς των Κρητικών ζωγράφων προς τα Επτάνησα αμέσως μετά την έναρξη του βενετοτουρκικού πολέμου της Κρήτης. Τα δάνεια από την κρητική τέχνη εμφανίζονται με μεγάλη συχνότητα στα έργα του Δημητρίου (I) από τη Γράμμοστα και του γιου του, Ιωάννη Σκούταρη, στο έργο του Νικολάου (IV) και του Ιωάννη (II) από το Λινοτόπι, και σε μικρότερο βαθμό στα επιγονικά τους εργαστήρια. Οι επιδράσεις της κρητικής παράδοσης συνίστανται κυρίως στην υιοθέτηση παγιωμένων εικονογραφικών προτύπων του 16<sup>ου</sup> αιώνα, που την ίδια περίοδο επαναδιατυπώνονται από συντηρητικούς ζωγράφους της Κρήτης, όπως ο Ιερεμίας Παλλαδάς, ο Εμμανουήλ Λαμπάρδος και ο Φιλόθεος Σκούφος<sup>1233</sup>. Σημαντικές φαίνεται να είναι και οι επιρροές από καλλιτέχνες που κινούνται στον κύκλο της παράδοσης των Κρητικών αγιογράφων που έδρασαν στο Άγιο Όρος και ασχολήθηκαν με την τοιχογραφία, όπως οι ζωγράφοι Μερκούριος<sup>1234</sup> και Δανιήλ<sup>1235</sup>.

---

<sup>1233</sup> ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ 1957, σ. 203-209, 219-222. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1987, σ. 92. ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ – ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1997, σ. 141-149, 267-272, 363-368.

<sup>1234</sup> ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ – ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1997, σ. 185. ΑΝΔΡΟΥΔΗΣ – ΣΕΜΟΓΛΟΥ 2003, σ. 87-97.

Σε παρόμοια καλλιτεχνικά αποτελέσματα με τους ζωγράφους του Γράμμου καταλήγουν τα καλλιτεχνικά εργαστήρια των Μόσχων και των Κακαβάδων<sup>1236</sup>, που δραστηριοποιούνται κυρίως το 17<sup>ο</sup> αιώνα στην περιοχή της Πελοποννήσου. Τα οικογενειακά αυτά εργαστήρια μετακινούμενων ζωγράφων από το Ναύπλιο φαίνεται να ήταν δομημένα με βάση τις συγγενικές σχέσεις των ζωγράφων, όπως και πολλά συνεργεία από το Γράμμο, αναπτύσσουν όμως περιορισμένη κινητικότητα, που εντοπίζεται κατά κύριο λόγο στην Πελοπόννησο. Ο χαρακτήρας της ζωγραφικής τους είναι περισσότερο συντηρητικός από της αντίστοιχης των λινοτοπιτών και γραμμοστινών ζωγράφων, ενώ φαίνεται ότι δεν καταφέρνουν να αναπτύξουν μια διακριτή εικαστική γλώσσα, καθώς επιμένουν ιδιαίτερα στη επαναδιατύπωση εικονογραφικών τύπων του 16<sup>ου</sup> αιώνα. Παρόλο που δε μπορεί να διαπιστωθεί μια άμεση αλληλεπίδραση των ζωγράφων της Πελοποννήσου και του Γράμμου, φαίνεται ότι τα εργαστήρια αυτά έχουν κοινές καταβολές και αναζητήσεις, τουλάχιστον στα έργα τους των τριών πρώτων δεκαετιών του 17<sup>ου</sup> αιώνα, τα οποία παρουσιάζουν ιδιαίτερες ομοιότητες μεταξύ τους<sup>1237</sup>.

---

<sup>1235</sup> ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1987, σ. 255. ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ 2008, σ. 30-32, 215-229, 246-249.

<sup>1236</sup> ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ 1957, σ. 194-198. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1987, σ. 98. ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ – ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1997, σ. 51-52, 211-213. ΠΡΟΕΣΤΑΚΗ 2003.

<sup>1237</sup> ΠΡΟΕΣΤΑΚΗ 2003, σ. 268-339.

#### IV. ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΚΜΗ ΣΤΗΝ ΠΑΡΑΚΜΗ: Η ΕΜΦΑΝΙΣΗ ΜΙΑΣ ΚΟΙΝΗΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗΣ ΓΛΩΣΣΑΣ ΣΤΑ ΒΑΛΚΑΝΙΑ ΤΟΥ 17<sup>ου</sup> ΑΙΩΝΑ

---

Από τα πρώτα χρόνια της οθωμανικής κατάκτησης η διοικητική οργάνωση της βαλκανικής χερσονήσου επέβαλε σε γενικές γραμμές ένα κοινό πολιτικό καθεστώς για τους κατακτημένους βαλκανικούς λαούς<sup>1238</sup>. Οι περιοχές των νοτίων Βαλκανίων, παρά τις διοικητικές ανακατατάξεις του 16<sup>ου</sup> και 17<sup>ου</sup> αιώνα, παρέμεναν ενταγμένες σε μια ενιαία περιφέρεια, το εγιαλέτι της Ρούμελης<sup>1239</sup>. Η οικονομική κρίση στα τέλη του 16<sup>ου</sup> αιώνα και τα συνακόλουθα καταπιεστικά μέτρα που επιβλήθηκαν από τους Οθωμανούς<sup>1240</sup>, υποβάθμισαν το βιοτικό επίπεδο των υποδούλων, ταυτόχρονα όμως άμβλυναν τις κοινωνικές αντιθέσεις μεταξύ τους. Δημιουργήθηκε, συνεπώς, ήδη από τα τέλη του 16<sup>ου</sup> αιώνα, ένα πλαίσιο κοινών κοινωνικοπολιτικών συνθηκών, μέσα στο οποίο κλήθηκε να αναπτυχθεί η τέχνη των ορθόδοξων λαών των νοτίων Βαλκανίων. Από τη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής των τελευταίων δεκαετιών του 16<sup>ου</sup> και του 17<sup>ου</sup> αιώνα προκύπτει το συμπέρασμα ότι την περίοδο αυτή αναπτύσσεται μια κοινή καλλιτεχνική γλώσσα στα Βαλκάνια, προϊόν των κοινών συνθηκών και αναζητήσεων των ορθόδοξων λαών, αλλά και των οικονομικών και κοινωνικών εξελίξεων που λαμβάνουν χώρα στην Οθωμανική Αυτοκρατορία.

Η καλλιτεχνική αυτή γλώσσα φαίνεται να συμπεριλαμβάνει δύο τάσεις: η πρώτη, πιο συντηρητική, εμφανίζεται γύρω στην έβδομη δεκαετία του 16<sup>ου</sup> αιώνα και επιχωριάζει στα παλιά αστικά κέντρα και στις αγροτικές περιοχές, όπου η παρουσία των Οθωμανών είναι περισσότερο αισθητή· η δεύτερη, που γνωρίζει μεγαλύτερη διάδοση γύρω στα μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα, παρουσιάζει έντονο εκλεκτικιστικό χαρακτήρα, με ιδιαίτερη έμφαση στη διακοσμητικότητα και προτιμάται από την ανερχόμενη τάξη των εμπόρων και τους κατοίκους των αναδιδόμενων κέντρων του εμπορίου. Οι ζωγράφοι του Γράμμου διαδραμάτισαν πρωταγωνιστικό ρόλο στη διαμόρφωση και εξάπλωση της κοινής αυτής καλλιτεχνικής γλώσσας, μέσω της μεγάλης γεωγραφικής κινητικότητάς τους και τα πολυάριθμα έργα τους, που εκτείνονται σε χρονική περίοδο σχεδόν δύο αιώνων.

---

<sup>1238</sup> BRAUDEL 2002, σ. 358-360.

<sup>1239</sup> ΝΥΣΤΑΖΟΠΟΥΛΟΥ-ΠΕΛΕΚΙΔΟΥ 1991, σ. 38-39. ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ 1992, σ. 88-99. SUGAR 1994, τ. II, σ. 257-263.

<sup>1240</sup> ΝΥΣΤΑΖΟΠΟΥΛΟΥ-ΠΕΛΕΚΙΔΟΥ 1991, σ. 43-47. ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ 1992, σ. 61-68, 77-86. ΧΑΣΙΩΤΗΣ 2001, σ. 47-55, 65-76.

### (1) Ο καλλιτεχνικός συντηρητισμός στις δεκαετίες της κρίσης.

Η πρώτη τάση της κοινής καλλιτεχνικής γλώσσας εμφανίζεται στις περιοχές που πλήττονται περισσότερο από την οικονομική κρίση του τέλους του 16<sup>ου</sup> αιώνα, δηλαδή τις αγροτικές περιοχές της βαλκανικής υπαίθρου, ενώ ήδη από τις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα παρουσιάζεται και σε μνημεία μεγάλων αστικών κέντρων, όπως η Καστοριά και η Βέροια. Η ποιότητα των έργων της τάσης αυτής ανταποκρίνεται στο χαμηλό αισθητικό κριτήριο των αγροτικών πληθυσμών και της παρακμάζουσας αριστοκρατίας των πόλεων, και σε κάθε περίπτωση αντανακλά την υποβάθμιση της πνευματικής ζωής των ορθοδόξων την περίοδο αυτή, που υπήρξε επακόλουθο του οικονομικού μαρασμού, των δημογραφικών ανακατατάξεων και της μεταβολής του καθεστώτος της έγγειας ιδιοκτησίας.

Οι ζωγράφοι που πρωταγωνιστούν στην τάση αυτή είναι κυρίως χειροτέχνες, δίχως ιδιαίτερες δεξιότητες και τα έργα τους βρίθουν από εικονογραφικές παρανοήσεις και συνοπτικές αποδόσεις καθιερωμένων θεμάτων. Αντλούν τα πρότυπά τους από τη δεξαμενή των έργων του τέλους του 15<sup>ου</sup> και των αρχών του 16<sup>ου</sup> αιώνα, που εμπεριέχουν με τη σειρά τους μια τάση αναφοράς στην υστεροβυζαντινή ζωγραφική, ενώ, αντίθετα, φαίνεται να αγνοούν τις αμέσως προηγούμενες εξελίξεις του 16<sup>ου</sup> αιώνα, που εισάγουν οι Κρητικοί καλλιτέχνες και οι εκπρόσωποι της λεγόμενης σχολής της βορειοδυτικής Ελλάδας.

Τεχνοτροπικά, τα έργα της τάσης αυτής εκτελούνται στην πλειονότητά τους με προχειρότητα και παρουσιάζουν έντονη σχηματοποίηση και περιορισμένη χρωματική κλίμακα. Τα έντονα περιγράμματα που κυριαρχούν στο σχέδιο, ορίζουν ενιαίες επιφάνειες, που γεμίζουν με βασικά χρώματα χωρίς τονικές διαβαθμίσεις. Οι μορφές παριστάνονται επίπεδες και επαναλαμβανόμενες, παρουσιάζοντας έντονη ομοιομορφία στην απόδοση των προσωπογραφικών τους χαρακτηριστικών, το σκηνικό βάθος αποτελείται από συμβατικά αποδοσμένα αρχιτεκτονήματα και σχηματοποιημένο φυσικό τοπίο, ενώ τα διακοσμητικά μοτίβα είναι απλά και βασίζονται κυρίως σε γεωμετρικές φόρμες.

Η συγκεκριμένη τάση φαίνεται να ξεκινά από την επικράτεια της Αρχιεπισκοπής Αχρίδας, όπου εντοπίζονται άλλωστε και τα περισσότερα παραδείγματα. Τα βασικά χαρακτηριστικά του συγκεκριμένου ρεύματος εμφανίζονται ήδη στη ζωγραφική του κοιμητηριακού ναού του Αγίου Νικολάου (νυν Αγίου Αθανασίου) στο Šiševo (1565)<sup>1241</sup>, στον κυρίως ναό του καθολικού της μονής Αρχαγγέλων στο Kučevište (1591)<sup>1242</sup> και στο ναό

<sup>1241</sup> ΠΕΤΚΟVIĆ 1965, σ. 142, εικ. 17-19. ΓΑΡΙΔΗΣ 2007, σ. 316-318. MONUMENTS 2008, σ. 28-31.

<sup>1242</sup> Α. Серафимова, *Κυчевιшки Манастир Свети Архангели*, Skopje 2005, σ. 41-216, 255-292. MONUMENTS 2008, σ. 46-51.



του Σωτήρος στο Štip (1601)<sup>1243</sup>. Στη συνέχεια, η τάση αυτή γίνεται κυρίαρχη στην περιοχή και εμφανίζεται σε μικρούς επαρχιακούς ναούς, όπως του Αγίου Νικολάου στο χωριό Τрно κοντά στην Kriva Palanka (1605)<sup>1244</sup>, του Αγίου Αθανασίου στο χωριό Κοναč του Makedonski Brod (1626)<sup>1245</sup>, του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στο χωριό Slepče του Demir Hisar (1627)<sup>1246</sup>, του Αγίου Γεωργίου στο Mlado Nagoričane<sup>1247</sup>, της Αγίας Παρασκευής στο Žvan<sup>1248</sup>, του Αγίου Δημητρίου στη Rakitnica<sup>1249</sup>, του Αγίου Νικολάου στο Strezovce του Kumanovo<sup>1250</sup> και του δισυπόστατου ναού του Αγίου Γεωργίου και Αγίου Νικολάου στο χωριό Orah του Kumanovo<sup>1251</sup>, αλλά και σε μικρά καθολικά μονών, όπως στο καθολικό της μονής Γενεσίου της Θεοτόκου στη Slivnica (1606/07: κυρίως ναός και 1611/12: νάρθηκας)<sup>1252</sup>, στη μονή του Αγίου Γεωργίου στο Pološko (1608/09)<sup>1253</sup>, στον κυρίως ναό του καθολικού της μονής Αγίου Αθανασίου στο Žurče (1617)<sup>1254</sup>, στο καθολικό της μονής Αγίου Νικολάου στο Šiševo (1630)<sup>1255</sup> και στο καθολικό της μονής Ογεοес στην περιοχή του Makedonski Brod<sup>1256</sup>.

Παρόμοιες τάσεις εμφανίζονται την ίδια περίοδο στη Βουλγαρία σε ένα σημαντικό αριθμό μνημείων και συγκεκριμένα στο καθολικό της μονής Αγίου Ιωάννη της Ρίλα στο Kurilo (1596)<sup>1257</sup>, στη νότια και δυτική πρόσοψη του καθολικού της μονής Ροζινού κοντά στο

<sup>1243</sup> ΓΑΡΙΔΗΣ 2007, σ. 312. MONUMENTS 2008, σ. 110-113.

<sup>1244</sup> М. М. Машниќ, “Црквата Свети Никола во село Трново кај Крива Паланка”, *Patrimonium* έт. 2, αρ. 3-4 (2008), σ. 127-136.

<sup>1245</sup> Н. Митревски, “Црквата Свети Атанасиј во Ковач, Порече”, στο *Студ ии за живописот од Западна Македонија XV-XVIII век*, Скопје 2009, σ. 203-234.

<sup>1246</sup> МИТРЕВСКИ 2003, σ. 40-47. MONUMENTS 2008, σ. 160-165.

<sup>1247</sup> MONUMENTS 2008, σ. 70-73, όπου παρατίθεται και παλαιότερη βιβλιογραφία.

<sup>1248</sup> MITREVSKI 2003, σ. 56-58.

<sup>1249</sup> Ο.π., σ. 63-65.

<sup>1250</sup> PETKOVIĆ 1965, σ. 203-204. MONUMENTS 2008, σ. 70-81.

<sup>1251</sup> MONUMENTS 2008, σ. 70-77. С. Крстиќ, Двојна црква во Сув Орах, Кумановско (Св. Ѓорѓи и Св. Никола), *Зборник за средновековна уметност на Музејот на Македонија* 11 (2012), σ. 1-16.

<sup>1252</sup> Д. Корнаков, *Слимнички манастир, Сливница*, Преспа 2007. MONUMENTS 2008, σ. 194-199. РОРОВСКА-KOROBAR 2012, σ. 259-272.

<sup>1253</sup> Ј. Николиќ-Новаковиќ, “За циклусот на св. Ѓорѓи и зографот на припратата на Полошкиот манастир”, *КН* 17-18 (1990-1991), σ. 88-90. Д. Корнаков, “Новооткриени фрески во припратата на Полошкиот манастир Св. Ѓорѓи од 17 век”, *КН* 17-18 (1990-1991), σ. 75-79. KORNAKOV 2006, σ. 115-137. MONUMENTS 2008, σ. 94-99. РОРОВСКА-KOROBAR 2012, σ. 260-272, еικ. 9-11.

<sup>1254</sup> MITREVSKI 2003, σ. 33-39. MONUMENTS 2008, σ. 166-171.

<sup>1255</sup> А. Серафимова, “Чудата и поуците Христови во Шишевскот манастир Свети Никола”, *Saopštenja* XL (2008), σ. 127-150. А. Серафимова, “Пророчките слова во манастирската црква Свети Никола Шишевски”, *Patrimonium* έт. 5, αρ. 10 (2012), σ. 275-287. А. Serafimova, “Old Testament Wall Paintings in the Šiševo Monastery of St. Nicholas (1630)”, στο *Scripta & e-Scripta. The Journal of Interdisciplinary Mediaeval Studies*, τ. 10-11 (2012), σ. 361-391. Η συγγραφέας συνδέει τη ζωγραφική του καθολικού με τη ζωγραφική των Αγίων Αποστόλων του Ρεč της φάσης του 1633/34.

<sup>1256</sup> MAŠNIĆ 1990, σ. 5-11. MONUMENTS 2008, σ. 182-185.

<sup>1257</sup> BOSCHKOV 1969, σ. 100-115. В. Пандурски, *Куриловският манастир*, София 1979, σ. 14-15. ΓΑΡΙΔΗΣ 2007, σ. 403-404. DINEVA 2007, σ. 181-188.

Μελένικο (1597 και 1611)<sup>1258</sup>, στο ναό της Αγίας Παρασκευής στο Vukovo (1598)<sup>1259</sup>, στο ναό του Αγίου Νικολάου στο χωριό Marica του Samokov<sup>1260</sup>, στο καθολικό της μονής Κοίμησης Θεοτόκου στο Karlukovo (1602)<sup>1261</sup>, στο ναό των Αγίων Θεοδώρων στο Dobarsko (1614)<sup>1262</sup>, στο καθολικό της μονής Seslavski (Αγίου Νικολάου) κοντά στη Σόφια (1615/16)<sup>1263</sup>, στην πρώτη ζωγραφική φάση του καθολικού της μονής Eleshnica (Παναγίας)<sup>1264</sup>, στη ζωγραφική φάση του 17<sup>ου</sup> αιώνα στο καθολικό της μονής Iskrecki (Παναγίας)<sup>1265</sup>, στο παλαιό καθολικό της μονής Προφήτη Ηλία Strupeshki (Тържишки)<sup>1266</sup>, στο ναό του Αγίου Γεωργίου στο Veliko Trnovo (1616)<sup>1267</sup> και στο καθολικό της μονής του Χριστού Σωτήρος κοντά στο χωριό Alino (1626)<sup>1268</sup>.

Το ίδιο ρεύμα ακολουθούν και ορισμένα μνημεία, που υπάγονταν στο Πατριαρχείο του Ρεό, με τα χαρακτηριστικά της συγκεκριμένης τάσης να γίνονται εμφανέστερα στις πρώτες δεκαετίες του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Στη σημερινή Σερβία οι τάσεις αυτές διακρίνονται στη ζωγραφική των ναών της Αγίας Παρασκευής στην Trnava, κοντά στη Raška (1579/80)<sup>1269</sup> και του καθολικού της μονής της Pustinja (1622)<sup>1270</sup>, ενώ παρόμοια στοιχεία παρουσιάζει και η ζωγραφική του Αγίου Νικολάου στο Đurakovac στο Κόσοβο (1592)<sup>1271</sup>. Στη Βοσνία το ρεύμα αυτό εκπροσωπείται από τις τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Αλεξίου στα Milići (1636/37)<sup>1272</sup> και τη ζωγραφική φάση του 1607/08 στο καθολικό της μονής της Lomnica<sup>1273</sup>, ενώ στο Μαυροβούνιο από την τοιχογραφική φάση του 1604/5 στη μονή της Piva<sup>1274</sup>.

<sup>1258</sup> Г. Геров – Б. Пенкова – Р. Божинов, *Стенописите на Роженския манастир*, София 1993, σ. 59-71. ΓΑΡΙΔΗΣ 2007, σ. 404.

<sup>1259</sup> BOSCHKOV 1969, σ. 124-133. Е. Флорева, *Средновековни стенописи, Вуково 1598 г. Църквата “Св. Петка”*, София 1987, σ. 32-141. ΓΑΡΙΔΗΣ 2007, σ. 405-406.

<sup>1260</sup> BOSCHKOV 1969, σ. 120-124. А. Чилингиров, *Църквата „Св. Никола” в село Марица*, София 1976.

<sup>1261</sup> В. Пандурски, *Манастирската стена живопис в Карлуково*, София 2002, σ. 13-180. ΓΑΡΙΔΗΣ 2007, σ. 410.

<sup>1262</sup> В. Dimitrov, *The church in Dobarsko Village*, Sofia 2008.

<sup>1263</sup> Д. Каменова, *Сеславската църква*, София 1977. ΓΑΡΙΔΗΣ 2007, σ. 409-410. DINEVA 2007, σ. 123-140. РОПОВСКА-КОРОВАР 2012, σ. 260-272, еικ. 12-13.

<sup>1264</sup> В. Пандурски, *Елешничкия манастир*, София 1981. Р. Sotirov, *Bulgarian monasteries, guardians of spirituality throughout the ages*, Sofia 1991, σ. 98-101. DINEVA 2007, σ. 147-154.

<sup>1265</sup> DINEVA 2007, σ. 155-158.

<sup>1266</sup> ΓΑΡΙΔΗΣ 2007, σ. 409, еικ. 45.

<sup>1267</sup> BOSCHKOV 1969, σ. 136. STEFANOV 1992, σ. 86-99.

<sup>1268</sup> FLOREVA 1983, σ. 21-177.

<sup>1269</sup> Р. Станић, “Црква свете Петке у Трнави код Рашке”, *Saopštenja XIV* (1982), σ. 93-125. РЕТКОВИЋ 1965, σ. 197. ΓΑΡΙΔΗΣ 2007, σ. 434-435.

<sup>1270</sup> РЕЈЉИЋ 2002, σ. 75-144.

<sup>1271</sup> РЕТКОВИЋ 1965, σ. 187-188, еικ. 72. ΓΑΡΙΔΗΣ 2007, σ. 435. Ο ναός καταστράφηκε το 1999.

<sup>1272</sup> Врскетај конτά στη Studenica. С. Ђурић – С. Пејић – Б. Крстановић – С. Темерински, “Споменици у сливу Студенице, опис и стање”, *Saopštenja XXII-XXIII* (1990-91), σ. 198-200.

<sup>1273</sup> Љ. Шево, *Манастир Ломница*, Београд 1999, σ. 58-180.

<sup>1274</sup> РЕТКОВИЋ 1965, σ. 198-201, еικ. 92-97. А. Skovran, *Umetničko blago manastira Pive*, Cetinje-Beograd 1980, σ. 73-95. Ž. Fajfrić, *Manastir Piva*, Šid 1998, σ. 28-30. ΓΑΡΙΔΗΣ 2007, σ. 429.

Την ίδια περίοδο το συντηρητικό αυτό ρεύμα περνάει στα μνημεία της Αλβανίας και της Ηπείρου. Χαρακτηριστική είναι η ζωγραφική στο ναό του Αγίου Νικολάου στο Sheltsan του Elbasan (1625)<sup>1275</sup>, αλλά και σε παλαιότερα μνημεία, όπως στο καθολικό της μονής Ντρυάνου (Κοίμησης Θεοτόκου) Δρόπολης<sup>1276</sup> και στον κυρίως ναό του καθολικού της μονής Γεωργουτσατίου (1585/86)<sup>1277</sup>. Ένα από τα εξέχοντα δείγματα αυτής της τεχνοτροπίας στην Ήπειρο είναι ο ναός του Αγίου Αθανασίου στην Κάτω Μερόπη Πωγωνίου (1584)<sup>1278</sup> και ακολουθούν τα μνημεία του Αγίου Αθανασίου Κλειδωνιάς (1617)<sup>1279</sup>, του Αγίου Γεωργίου στη Βροσύνα Ιωαννίνων (1620)<sup>1280</sup>, των Ταξιαρχών (1620)<sup>1281</sup> και της Κοίμησης Θεοτόκου<sup>1282</sup> στην Ουζντίνα Θεσπρωτίας, της Κοίμησης Θεοτόκου στην Κορύτιανη<sup>1283</sup>, της Μεταμόρφωσης Σωτήρος στα Πλαίσια<sup>1284</sup>, και τα καθολικά των μονών Μεταμόρφωσης Σωτήρος Άρτας (1625)<sup>1285</sup>, Γενεθλίου της Θεοτόκου στη Μεγαλόχαρη Άρτας<sup>1286</sup> και Θεοτόκου Κορωνησίας<sup>1287</sup>.

Στη Στερεά Ελλάδα και την Πελοπόννησο τα δείγματα της συγκεκριμένης τεχνοτροπίας είναι ελάχιστα, καθώς τα μνημεία που ζωγραφίζονται είναι λίγα σε αριθμό<sup>1288</sup>, ενώ και οι ζωγράφοι φαίνεται να προσανατολίζονται προς άλλες κατευθύνσεις, δε λείπουν όμως και εξαιρέσεις όπως η ζωγραφική του ναού των Αγίων Αποστόλων στην Κωνοπίνα Ξηρομέρου (1595)<sup>1289</sup>.

Στη Θεσσαλία, αντίθετα, το συγκεκριμένο ρεύμα γνωρίζει ευρεία διάδοση και εντοπίζεται σε μία μεγάλη σειρά μνημείων. Εμφανίζεται στο καθολικό της μονής Κοίμησης Θεοτόκου Βυτουμά Καλαμπάκας (1600)<sup>1290</sup>, στο ναό της Κοίμησης Θεοτόκου στο Ζάρκο Τρικάλων (1621)<sup>1291</sup>, στο ναό του Αγίου Γεωργίου στη Βασιλική Τρικάλων<sup>1292</sup>, στο ναό του

---

<sup>1275</sup> ΣΚΑΒΑΡΑ 2011, σ. 447-448, εικ. 477-485.

<sup>1276</sup> ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 1994β, σ. 28-33.

<sup>1277</sup> ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 1994α, σ. 74-77. ΣΚΑΒΑΡΑ 2011, σ. 59, εικ. 486.

<sup>1278</sup> ΜΕΡΑΝΤΖΑΣ – ΚΩΣΤΗ 2004, σ. 77-210.

<sup>1279</sup> ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009, σ. 32-35, 171-270.

<sup>1280</sup> ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ 2009, σ. 376-377, εικ. 228.

<sup>1281</sup> ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΟΣ 1990, σ. 95-97. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2007, σ. 115, εικ. 7-8.

<sup>1282</sup> ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΟΣ 1990, σ. 98-103.

<sup>1283</sup> ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2007, σ. 112-115, εικ. 1-6.

<sup>1284</sup> Ο.π., σ. 111, εικ. 13-16.

<sup>1285</sup> ΤΣΙΑΠΑΛΗ 2003α, σ. 12-51, εικ. 1-25. ΤΣΙΑΠΑΛΗ 2003β, σ. 321-330, 338-339. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ – ΤΣΙΑΡΑ 2008, σ. 114-115.

<sup>1286</sup> ΤΣΙΑΠΑΛΗ 2003α, σ. 177-186, εικ. 114-119. ΤΣΙΑΠΑΛΗ 2003β, σ. 322-330, 341, 344. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ – ΤΣΙΑΡΑ 2008, σ. 117-118.

<sup>1287</sup> ΤΣΙΑΠΑΛΗ 2003α, σ. 118-126, εικ. 72-76. ΤΣΙΑΠΑΛΗ 2003β, σ. 322-330, 339, 341. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ – ΤΣΙΑΡΑ 2008, σ. 117.

<sup>1288</sup> Α. Σέμογλου, “Η μεταβυζαντινή ζωγραφική των μνημείων του Πάρωνα”, υπό έκδοση στο *Μνημεία του Πάρωνα*, Αθήνα 2011, σ. 1-2 (με τη σελιδοποίηση του συγγραφέα).

<sup>1289</sup> ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ 1982, σ. 123-129, εικ. 1-2. ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ 1985, σ. 132-134, 320-321.

<sup>1290</sup> ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997, σ. 288. VITALIOTIS 1998, σ. 417-424. ΤΡΙΒΥΖΑ 2009, σ. 567-583.

<sup>1291</sup> ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997, σ. 265-268. VITALIOTIS 1998, σ. 436-436.

Αγίου Γεωργίου στο Δομένικο Ελασσόνας (1611)<sup>1293</sup> και στο ναό της Αγίας Τριάδας στην Αγιά Λάρισα (1630)<sup>1294</sup>, αλλά εισβάλλει και στο απαιτητικό περιβάλλον των Μετεώρων με τη ζωγραφική του παλιού καθολικού της μονής Αγίου Στεφάνου Μετεώρων<sup>1295</sup>. Στην περιοχή των Αγράφων η τάση αυτή παρουσιάζεται σε μια ομάδα ναών στην Πρασιά, κυρίως στους ναούς του Αγίου Αθανασίου και του Αγίου Δημητρίου<sup>1296</sup>, και συνεχίζει έως τα τέλη του αιώνα, όπως φαίνεται από τις τοιχογραφίες στο καθολικό της μονής Κοίμησης Θεοτόκου (Μπουκοβίτσας), στο Ανθηρό Αγράφων (1682)<sup>1297</sup>.

Στη Μακεδονία η τάση αυτή εμφανίζεται ήδη από τα τέλη του 16<sup>ου</sup> αιώνα σε ναούς όπως ο Άγιος Νικόλαος στο Βελβεντό Κοζάνης (1588)<sup>1298</sup> και ο Άγιος Νικόλαος στο Πλατύ Φλώρινας (1591)<sup>1299</sup> και εξελίσσεται σε κυρίαρχο ρεύμα στη ζωγραφική του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Αναφέρουμε ενδεικτικά τα μνημεία του καθολικού της μονής Αγίου Γεωργίου Επταχωρίου (κυρίως ναός 1625 και νάρθηκας 1632)<sup>1300</sup>, του Παλιομονάστηρου (Γενεσίου Θεοτόκου και Ζωοδόχου Πηγής) στη Ζώνη Βοΐου<sup>1301</sup>, του Αγίου Δημητρίου στο Φρούριο Κοζάνης<sup>1302</sup>, του Αγίου Αθανασίου στο Λιβαδερό (1647) και της μονής του Αγίου Γεωργίου Ρητίνας Περίας<sup>1303</sup>.

Στο ίδιο ρεύμα συντονίζεται και η ζωγραφική των αστικών κέντρων της Μακεδονίας, όπου οι παραγγελιοδότες ζητούν έργα απλά σε μορφή και περιεχόμενο, αλλά με σαφείς αναφορές στην τέχνη του βυζαντινού παρελθόντος. Στην Έδεσσα την τάση αυτή εκπροσωπεί η ζωγραφική της φάσης του 17<sup>ου</sup> αιώνα στο ναό της Παλαιάς Μητρόπολης<sup>1304</sup>, ενώ περισσότερα είναι τα παραδείγματα στην πόλη της Βέροιας, κατά κύριο λόγο στα έργα του λεγόμενου ζωγράφου του ναού Αγίων Κηρύκου και Ιουλίττας<sup>1305</sup>. Πρόκειται για τις

---

<sup>1292</sup> ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997, σ. 275-280. VITALIOTIS 1998, σ. 460-462. ΣΔΡΟΛΙΑ 2000, σ. 338-339, εικ. 225-228.

<sup>1293</sup> ΜΗΤΡΟΠΟΛΗ ΕΛΑΣΣΩΝΟΣ 2007, σ. 510-519.

<sup>1294</sup> Τ. Κουμουλίδης – Λ. Δεριζιώτης, *Εκκλησίες της Αγίας Λαρίσης*, Αθήνα 1985, σ. 92-93, 99-102.

<sup>1295</sup> VITALIOTIS 1998, σ. 51-406.

<sup>1296</sup> ΣΔΡΟΛΙΑ 2000, σ. 84-85, εικ. 317-326.

<sup>1297</sup> ΣΔΡΟΛΙΑ 1994, σ. 409. ΣΔΡΟΛΙΑ 2000, σ. 72-74, 351, εικ. 266-268.

<sup>1298</sup> Ξ. Σαββοπούλου-Κατσίκη, “Βυζαντινές και μεταβυζαντινές εκκλησίες του Βελβεντού”, στο *Πρακτικά Συνεδρίου: Βελβεντό: χθες-σήμερα-αύριο*, Θεσσαλονίκη 1993, σ. 160-163.

<sup>1299</sup> ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ 1964, σ. 13. ΜΝΗΜΕΙΑ ΠΡΕΣΠΩΝ 1991, σ. 72-75. ΠΑΪΣΙΔΟΥ 2002β, σ. 186-190, 197-201. ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ 2003, σ. 110-112. ΓΑΡΙΔΗΣ 2007, σ. 309.

<sup>1300</sup> ΠΟΛΥΒΙΟΥ 1982, σ. 36, 43. ΔΑΡΔΑΣ 1993, σ. 259-262, 273-277.

<sup>1301</sup> ΔΑΡΔΑΣ 1993, σ. 278-289. Μ. Παϊσίδου, “Ζώνη Βοΐου: Μνημειακή Τοπογραφία και εικονογραφία της περιοχής”, *ΑΕΜΘ* 8 (1994), Θεσσαλονίκη 1998, σ. 37-46. ΠΑΪΣΙΔΟΥ 2001, σ. 77-92.

<sup>1302</sup> Κ. Κατσίκης, “Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Δημητρίου στο χωριό Φρούριο του νομού Κοζάνης”, *ZRVI XLIV* (2007), σ. 602-607.

<sup>1303</sup> Θ. Παπαζώτος, “Η Μεταβυζαντινή Ζωγραφική στην Περία”, στο *Οι αρχαιολόγοι μιλούν για την Περία: 28-29 Ιουλίου και 4-5 Αυγούστου 1984*, Θεσσαλονίκη 1985, σ. 65-66.

<sup>1304</sup> Α. Πέτκος – Μ. Παϊσίδου, “Βυζαντινά μνημεία”, στο *Πρώιμη Βυζαντινή Πέλλα – Βυζαντινή Έδεσσα. Δύο κορυφαίοι σταθμοί σε άξονα ιστορικής διαδρομής*, Βέροια 2009, σ. 54, εικ. 61-62, 66.

<sup>1305</sup> ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ 1994, σ. 289-291. ΤΣΙΛΙΠΑΚΟΥ 2004β, σ. 355.

τοιχογραφίες στον κυρίως ναό των Αγίων Κηρύκου και Ιουλίττας (1592-1607)<sup>1306</sup>, του Αγίου Γεωργίου του άρχοντα Γραμματικού (1602/03)<sup>1307</sup> και του ναού του Αγίου Προκοπίου (1607)<sup>1308</sup> και ενδεχομένως του βορείου και νοτίου τοίχου του νάρθηκα του ναού του Αγίου Δημητρίου Παλατιτσίων (1592)<sup>1309</sup>. Στο ίδιο ύφος κινείται και ο ζωγράφος της φάσης του 1598 του ναού της Παναγίας Χαβιαρά<sup>1310</sup>, αλλά και γενικότερα η μνημειακή ζωγραφική της Βέροιας δε φαίνεται να απαγκιστρώνεται πλήρως από το συγκεκριμένο ρεύμα πριν τα τέλη του 17<sup>ου</sup> αιώνα<sup>1311</sup>.

Αντίστοιχα, η ζωγραφική στην πόλη της Καστοριάς ακολουθεί παρόμοιες αναζητήσεις στις τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου Ελεούσας<sup>1312</sup>, του νάρθηκα των Εισοδίων του Τσιατσιαπά (1613/14)<sup>1313</sup>, του κυρίως ναού της Παναγίας (1634)<sup>1314</sup> και του Αγίου Νικολάου στη συνοικία των Αγίων Αναργύρων<sup>1315</sup>, καθώς και του εξωνάρθηκα της Παναγίας Κουμπελίδικης<sup>1316</sup>.

Το συντηρητικό αυτό ρεύμα, όπως περιγράφηκε παραπάνω, φαίνεται να δημιουργήθηκε μεταξύ του άξονα Καστοριάς-Αχρίδας και όχι μέσα στο στενό καλλιτεχνικό περιβάλλον των εργαστηρίων του Γράμμου, τα οποία ωστόσο ενστερνίστηκαν τα βασικά χαρακτηριστικά αυτής της ζωγραφικής από τους πρώτους χρόνους της εμφάνισής της, την τυποποίησαν και συνέβαλαν καθοριστικά στη διάδοσή της. Οι ζωγράφοι του Γράμμου, που πρωταγωνιστούν στη συγκεκριμένη φάση προέρχονται όλοι από το Λινοτόπι. Πρόκειται για το Νικόλαο (Ι) και τους συνεργάτες του στο ναό των Παλατιτσίων, το συνεργείο των ζωγράφων Μιχαήλ και Κώστα, το Νικόλαο (ΙΙ), το Μιχαήλ, το Θεολόγη, το Νικόλαο (ΙΙΙ) και τον Ιωάννη (Ι), για ζωγράφους δηλαδή που δραστηριοποιήθηκαν από τα τέλη του 16<sup>ου</sup> έως και την τέταρτη δεκαετία του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Στη συνέχεια, τα εργαστήρια του Γράμμου, χωρίς να απεμπλακούν πλήρως από τις συντηρητικές τους καταβολές, τείνουν να ευθυγραμμιστούν με τις νέες εξελίξεις της ζωγραφικής των Βαλκανίων στα μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα.

---

<sup>1306</sup> ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ 1994, σ. 205-206.

<sup>1307</sup> Ό.π., σ. 170. ΤΣΙΛΙΠΑΚΟΥ 2002, σ. 61-115.

<sup>1308</sup> ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ 1994, σ. 187-188. ΤΣΙΛΙΠΑΚΟΥ 2002, σ. 118-156.

<sup>1309</sup> ΠΑΠΑΕΥΑΓΓΕΛΟΥ 1976, σ. 33-35. ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ 1981, σ. 100-103. ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ 1994, σ. 289.

<sup>1310</sup> ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ 1994, σ. 198, 287-289. Ι. Πεσιρίδου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του ναού της Παναγίας Χαβιαρά στη Βέροια (15ος-16ος αι.)*, αδημοσίευτη μεταπτυχιακή εργασία, Θεσσαλονίκη 2001.

<sup>1311</sup> ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ 1994, σ. 291-293. ΤΣΙΛΙΠΑΚΟΥ 2002, σ. 157-309. ΤΣΙΛΙΠΑΚΟΥ 2004β, σ. 355-363.

<sup>1312</sup> ΠΑΪΣΙΔΟΥ 2002α, σ. 41-42, 276-277.

<sup>1313</sup> Ό.π., σ. 42-43, 277-279.

<sup>1314</sup> Ό.π., σ. 45-47, 279-280.

<sup>1315</sup> Ό.π., σ. 280.

<sup>1316</sup> Ό.π., σ. 54, 286.

## (2) Ο εκλεκτικισμός στη ζωγραφική την εποχή της ανάκαμψης.

Ήδη από την τρίτη δεκαετία του 17<sup>ου</sup> αιώνα εντοπίζονται τα πρώτα δείγματα μιας διαφορετικής ζωγραφικής τάσης, που γύρω στα μέσα του αιώνα θα γενικευθεί και θα επιβληθεί τελικά ως το κυρίαρχο ρεύμα της κοινής καλλιτεχνικής γλώσσας των νοτίων Βαλκανίων, τουλάχιστον έως τις αρχές του 18<sup>ου</sup> αιώνα. Η διαφοροποίηση αυτή της ζωγραφικής προκύπτει ως απόρροια δύο παραγόντων, αφενός της διαμόρφωσης ενός νέου πελατειακού δικτύου, που δημιουργείται από τη βαθμιαία άνοδο της εμπορικής τάξης και τη συσσώρευση πλούτου στα νέα μοναστηριακά ιδρύματα, αφετέρου της αδυναμίας των παραδοσιακών κέντρων της ορθόδοξης τέχνης των Βαλκανίων – του Αγίου Όρους, των Μετεώρων, της Κρήτης και των μεγάλων αστικών κέντρων – να παρουσιάσουν μία ισχυρή καλλιτεχνική αντιπρόταση.

Οι τεχνοτροπικές απλουστεύσεις και ο εικονογραφικός συντηρητισμός της τέχνης των προηγούμενων δεκαετιών δεν ικανοποιούσε πλέον τους φορείς του νέου χρήματος, που επιθυμούσαν μια ζωγραφική περισσότερο εκλεπτυσμένη, με εμφανή την αίσθηση της πολυτέλειας. Η καλλιτεχνική ανανέωση, όμως, δεν προέκυψε μέσα από νεωτερισμούς, αλλά μέσω της σύνθεσης προηγούμενων τάσεων, που είχαν κάνει την εμφάνισή τους στην τέχνη των μέσων του 16<sup>ου</sup> αιώνα. Καταλυτικά για τη διαμόρφωση της τάσης αυτής λειτούργησαν τα έργα της λεγόμενης σχολής της βορειοδυτικής Ελλάδας και κυρίως η ζωγραφική του Φράγγου Κατελάνου, που υπήρξε ο εικονογραφικός και τεχνοτροπικός καμβάς, πάνω στον οποίο πειραματίστηκαν οι ζωγράφοι των μέσων του 17<sup>ου</sup> αιώνα, προσθέτοντας κατά βούληση εμβόλιμα στοιχεία από τη συντηρητική ζωγραφική της προηγούμενης περιόδου, την καλλιτεχνική παρακαταθήκη της κρητικής σχολής και σπανιότερα παραστάσεις από τη δυτική ζωγραφική. Η επιλογή της τέχνης του Κατελάνου ως προτύπου για τη νέα ζωγραφική του 17<sup>ου</sup> αιώνα στηριζόταν κυρίως στα μορφολογικά χαρακτηριστικά της, που ικανοποιούσαν απόλυτα τις επιδιώξεις του νέου παραγγελιοδοτικού κοινού, συνδυάζοντας τη σχεδιαστική ακρίβεια με την πληθώρα των διακοσμητικών μοτίβων. Στοιχεία από την τέχνη της σχολής της βορειοδυτικής Ελλάδας, όπως οι διακοσμήσεις σε γύψο, που εμφανίζονται στους φωτοστεφάνους και τα εγκόλπια των μορφών, τα έντονα χρώματα με τις πολλές τονικές διαβαθμίσεις και η απομίμηση των σχεδίων των μεταξωτών υφασμάτων απομονώνονται, υπερτονίζονται και τελικά εντάσσονται στο τεχνοτροπικό ρεπερτόριο των ζωγράφων του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Η έξαρση αυτή της διακοσμητικότητας οδήγησε τους ζωγράφους στην επιπρόσθετη σταχυολόγηση ετερόκλητων μορφολογικών στοιχείων από την ισλαμική τέχνη και τις δυτικές

χαλκογραφίες. Προϊόν της σύνθεσης όλων αυτών των παλαιότερων τάσεων υπήρξε ένα περίπλοκο κράμα εικονογραφικών και τεχνοτροπικών στοιχείων, που πολλοί ζωγράφοι αδυνατούσαν να διαχειριστούν με ευκολία, καταλήγοντας συχνά σε λιγότερο ισορροπημένες δημιουργίες. Κατά συνέπεια, η γεωγραφική εξάπλωση του εκλεκτικιστικού αυτού ρεύματος υπήρξε περιορισμένη σε σύγκριση με τη συντηρητική τάση των προηγούμενων δεκαετιών, αφενός επειδή δεν υπήρχε σε όλες τις περιοχές των Βαλκανίων το παραγγελιοδοτικό κοινό που θα μπορούσε να χρηματοδοτήσει πολυτελή σύνολα, αφετέρου επειδή οι ζωγράφοι δε διέθεταν πάντα τις προσλαμβάνουσες, ώστε να συνθέσουν δημιουργικά τα ετερόκλητα συστατικά στοιχεία.

Στη Βουλγαρία τα πρώτα δείγματα της τάσης αυτής είναι ήδη ορατά στο ναό του Αγίου Δημητρίου (1626) στο Arbanasi και στη δεύτερη ζωγραφική φάση του παρεκκλησίου του Αγίου Γεωργίου στον ίδιο ναό<sup>1317</sup>, ενώ πιο ξεκάθαρα διακρίνονται στη ζωγραφική του ναού της Γέννησης του Χριστού (1632-1649)<sup>1318</sup>. Παρόμοια είναι και η ζωγραφική του 1643 στο νάρθηκα του καθολικού και τη σύγχρονη τράπεζα της μονής του Bachkovo<sup>1319</sup>.

Στην επικράτεια του Πατριαρχείου του Ρεό το συγκεκριμένο εκλεκτικιστικό ρεύμα δε θα γνωρίσει μεγάλη διάδοση και δε θα αφομοιωθεί πλήρως, καθώς οι ζωγράφοι είναι μέχρι τα τέλη του 17<sup>ου</sup> αιώνα προσανατολισμένοι στην παράδοση που δημιουργείται από τα μνημεία του τέλους του 16<sup>ου</sup> και των αρχών του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Χαρακτηριστική είναι η τέχνη του Andrija Raičević<sup>1320</sup> και περισσότερο του ζωγράφου Radul<sup>1321</sup>, που ενώ φαίνεται να γνωρίζουν τη σύγχρονη εκλεκτικιστική τάση, τα έργα τους έχουν ακόμα σαφείς αναφορές στη συντηρητική ζωγραφική των αρχών του 17<sup>ου</sup> αιώνα.

Στον ελλαδικό χώρο τα πρώτα δείγματα της τάσης για εκλεκτικισμό εντοπίζονται στη Θεσσαλία με ορισμένα πρόδρομα μνημεία των πρώτων δεκαετιών του 17<sup>ου</sup> αιώνα, όπως το ναό των Ταξιαρχών στον Πλάτανο Τρικάλων (1608)<sup>1322</sup>, το ναό του Αγίου Δημητρίου στη Νέα Ζωή (Μπούρσιανη) Καλαμπάκας (1612)<sup>1323</sup> και τον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης (1615)<sup>1324</sup>. Το συγκεκριμένο ρεύμα ωριμάζει μεταξύ της τέταρτης και της έκτης δεκαετίας του 17<sup>ου</sup> αιώνα με μνημεία όπως το καθολικό της μονής της Αγίας Τριάδας Σπαρμού

<sup>1317</sup> VACHEV 2006, σ. 50-56.

<sup>1318</sup> BOSCHKOV 1969, σ. 136-147. PRASHKOV 1979, σ. 37-192. KYRIAKOUDIS 1985, σ. 319-338. VACHEV 2006, σ. 31-50. X. Вачев, *Храмът Рождество Христово в Арбанаси*, Варна 2008.

<sup>1319</sup> S. Kissyov, *Bachkovo Monastery*, Sofia 1993, σ. 64-68, 82-94.

<sup>1320</sup> RAKIĆ 1998a, σ. 123-124.

<sup>1321</sup> S. Petković, "Zidne slike u Ostrogu iz 1666/67 - nepoznato delo zografa Radula", *Zograf* 2 (1967), σ. 32-38. RAKIĆ 1998a, εικ. 30-35. S. Rakić, *Radul – srpski slikar XVII. veka*, Novi Sad 1998.

<sup>1322</sup> ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997, σ. 280-283. VITALIOTIS 1998, σ. 426-428. ΜΕΡΑΝΤΖΑΣ 2007, σ. 127.

<sup>1323</sup> ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997, σ. 257-258. ΜΕΡΑΝΤΖΑΣ 2007, σ. 128.

<sup>1324</sup> ΜΕΡΑΝΤΖΑΣ 2007, σ. 128-129. Κ. Φλώρου, *Ιερός Ναός Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης. Ιστορία – Αρχιτεκτονική – Τέχνη*, Αθήνα 2003. ΜΗΤΡΟΠΟΛΗ ΕΛΛΑΣΣΩΝΟΣ 2007, σ. 810-838.

Ολύμπου (1633)<sup>1325</sup>, ο ναός των Ταξιαρχών στους Ταξιάρχες (Κριτσίνι) Τρικάλων (1637)<sup>1326</sup>, ο ναός του Αγίου Παντελεήμονα Καρίτσας Κισσάβου (π. 1642)<sup>1327</sup>, το καθολικό της μονής της Ανάληψης του Σωτήρα στη Συκέα Ελασσόνας (1650)<sup>1328</sup>, το καθολικό της μονής Αγίου Γεωργίου (Καραϊσκάκη) στο Μουζάκι Καρδίτσας (1657)<sup>1329</sup> και συνεχίζεται με μία πληθώρα μνημείων σε ολόκληρη τη Θεσσαλία έως και τα τέλη του αιώνα, όπως αποδεικνύεται από τη ζωγραφική του 1696 στο καθολικό της μονής Κανάλων (Γενεσίου της Θεοτόκου)<sup>1330</sup>. Αντίστοιχα, στην περιοχή των Αγράφων, όπου εντοπίζονται και μερικά από τα καλύτερα δείγματά της, η τάση για εκλεκτικισμό διαφαίνεται ήδη από τη ζωγραφική ορισμένων πρώιμων μνημείων, όπως του Αγίου Γεωργίου στα Άγραφα (1610)<sup>1331</sup> και της Κοίμησης Θεοτόκου στην Πόρτη (1619)<sup>1332</sup>. Στη συνέχεια το ρεύμα αυτό εμφανίζεται ορμητικό και περιλαμβάνει σχεδόν το σύνολο των μνημείων στην περιοχή των Αγράφων με πιο αντιπροσωπευτική τη ζωγραφική στη μονή Γενεσίου Θεοτόκου στο Βλάσι (1644)<sup>1333</sup>, στη μονή Κοίμησης Θεοτόκου στο Τροβάτο (1644)<sup>1334</sup>, στη μονή Σπηλιάς στα Κουμπούριανα Αργιθέας<sup>1335</sup> και στη μονή Προφήτη Ηλία στο Πετροχώρι<sup>1336</sup>. Εξέχουσα θέση στην τάση αυτή κατέχουν τα έργα του ζωγράφου Ιωάννη, που εμφανίζεται στη μονή Κοίμησης Θεοτόκου Ρεντίνας (κυρίως ναός 1662, νάρθηκας 1676)<sup>1337</sup>, στο παρεκκλήσι του Αγίου

---

<sup>1325</sup> VITALIOTIS 1998, σ. 447-450. *Ιερά Μονή Αγίας Τριάδας Σπαρμού Ολύμπου, Ελασσόνα* 2006, σ. 91-108. ΜΗΤΡΟΠΟΛΗ ΕΛΑΣΣΩΝΟΣ 2007, σ. 163-173.

<sup>1326</sup> ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997, σ. 269-274. VITALIOTIS 1998, σ. 450-451.

<sup>1327</sup> Σ. Σδρόλια, “Μεταβυζαντινές εκκλησίες της Καρίτσας”, στο *Άγιος Δημήτριος Στομίον: Ιστορίας – Τέχνη – Ιστορική Γεωγραφία του μοναστηριού και της περιοχής των εκβολών του Πηνειού* (επιμ. Σ. Γ. Γουλούλης – Σ. Σδρόλια), Λάρισα 2010, σ. 316-318, εικ. 3-7.

<sup>1328</sup> ΜΗΤΡΟΠΟΛΗ ΕΛΑΣΣΩΝΟΣ 2007, σ. 215-225.

<sup>1329</sup> VITALIOTIS 1998, σ. 454-455. ΒΛΑΧΟΣ 2007, σ. 148-151.

<sup>1330</sup> ΜΗΤΡΟΠΟΛΗ ΕΛΑΣΣΩΝΟΣ 2007, σ. 239-247.

<sup>1331</sup> ΣΔΡΟΛΙΑ 2000, σ. 20-23, 332-336, εικ. 210-219.

<sup>1332</sup> ΣΔΡΟΛΙΑ 1994, σ. 403. ΣΔΡΟΛΙΑ 2000, σ. 23-27, 339-341, εικ. 229-234.

<sup>1333</sup> ΣΔΡΟΛΙΑ 1994, σ. 404-405. ΣΔΡΟΛΙΑ 2000, σ. 39-42, 345-348 εικ. 237-241. Σ. Σδρόλια, “Η ζωγραφική της μονής Βλασίου των Αγράφων (1644). Συμβολή στο έργο των ζωγράφων Ιωάννου και Ιωάννου”, στο *Μίλτος Γαρίδης (1926-1996): Αφιέρωμα*, Ιωάννινα 2003, σ. 655-687. ΣΔΡΟΛΙΑ 2007, σ. 145-149, 158-160.

<sup>1334</sup> ΣΔΡΟΛΙΑ 2000, σ. 42-43, 348-349, εικ. 242-245.

<sup>1335</sup> ΣΔΡΟΛΙΑ 1994, σ. 410. ΣΔΡΟΛΙΑ 2000, σ. 79-80, εικ. 303-305, 307, 309. ΒΛΑΧΟΣ 2007, σ. 136-137. ΣΔΡΟΛΙΑ 2007, σ. 145-149, 152, 161.

<sup>1336</sup> ΣΔΡΟΛΙΑ 1994, σ. 410. ΣΔΡΟΛΙΑ 2000, σ. 83, 364-367, εικ. 306, 308, 310. ΣΔΡΟΛΙΑ 2007, σ. 145-149, 163.

<sup>1337</sup> ΣΔΡΟΛΙΑ 1994, σ. 407-408. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ 1997, σ. 64-87. ΣΔΡΟΛΙΑ 2000, σ. 59-65, 358-361, εικ. 284-292, 294, 296. Για τις φορητές εικόνες του συνεργείου του Ιωάννη βλ. Σ. Σδρόλια – Ε. Τσιμπίδα, “Το εκκλησιαστικό μουσείο της Ρεντίνας. Στοιχεία για τους ναούς του Οικισμού (16<sup>ος</sup>-19<sup>ος</sup> αι.)”, στο *Αρχαιολογικό έργο Θεσσαλίας και Στερεάς Ελλάδας* (Πρακτικά επιστημονικής συνάντησης Βόλος 27/2-2/3/2003), Βόλος 2003, τ. 1, σ. 530-532. ΒΛΑΧΟΣ 2007, σ. 64-78.



Δημητρίου στο ναό του Αγίου Γεωργίου στο χωριό Ρεντίνα (π. 1662)<sup>1338</sup> και στο καθολικό μονής Κοίμησης της Θεοτόκου, γνωστής ως Άνω μονή Ξενιάς (1663)<sup>1339</sup>.

Το συγκεκριμένο ρεύμα βρίσκει εξάπλωση στο νοτιοελλαδικό χώρο, όπως αποδεικνύεται από έργα του ζωγράφου Δημητρίου Κακαβά στην Πελοπόννησο και περισσότερο από τη ζωγραφική του στα καθολικά της μονής των Αγίων Αναργύρων Λακεδάμονος (1621)<sup>1340</sup>, της μονής Γόλας στη Λακωνία (1632)<sup>1341</sup> και της μονής Μαρδακίου κοντά στην Καλαμάτα<sup>1342</sup>. Η τάση αυτή εμφανίζεται σποραδικά στη Νότια Ελλάδα έως τις τελευταίες δεκαετίες του αιώνα, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τις τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Νικολάου στον Αετό Ακαρνανίας (1691/92)<sup>1343</sup>.

Στην Ήπειρο και τη Μακεδονία η εκλεκτικιστική τάση εκπροσωπείται σχεδόν αποκλειστικά από τους ζωγράφους του Γράμμου ή συνδέεται άμεσα με το έργο τους. Η ζωγραφική μνημείων, άλλωστε, που μετεωρίζονται ανάμεσα στη συντηρητική και εκλεκτικιστική τάση στην περιοχή της Μακεδονίας, όπως η δεύτερη φάση τοιχογράφησης στο Μακρυναρίκι του καθολικού της μονής Τιμίου Προδρόμου Σερρών (1630)<sup>1344</sup> και οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου της Σύναξης Ταξιαρχών (1634)<sup>1345</sup> στην ίδια μονή, έχει αποδοθεί – μάλλον εσφαλμένα – σε ζωγράφους από το Λινοτόπι. Αναλογίες με έργα ζωγράφων από το Γράμμο εντοπίζονται στη ζωγραφική ηπειρωτικών μνημείων του δεύτερου μισού του 17<sup>ου</sup> αιώνα, όπως αυτά του ναού του Αγίου Βασιλείου Άρτας<sup>1346</sup>, του καθολικού της μονής Σέλτσου στις Πηγές Άρτας (1697)<sup>1347</sup>, του ναού της Κοίμησης Θεοτόκου στο Κάστρο Ρωγών Πρέβεζας (π. 1660-1691)<sup>1348</sup> και του ναού της Αγίας Παρασκευής Κερασώνας Πρέβεζας (1687)<sup>1349</sup>. Με τη ζωγραφική του Γράμμου φαίνεται να συντονίζονται και τα έργα του αγιογραφικού συνεργείου, που εμφανίζεται το δεύτερο μισό του 17<sup>ου</sup> αιώνα στην Καστοριά με πρώτο υπογεγραμμένο έργο την ιστόρηση του ναού του Αγίου Νικολάου

<sup>1338</sup> ΣΔΡΟΛΙΑ 1994, σ. 410. ΣΔΡΟΛΙΑ 2000, σ. 86-87, 361-362, εικ. 295, 297.

<sup>1339</sup> Τ. Παπαζήσης, “Ο αγιογράφος Ιωάννης στην Άνω Μονή Ξενιάς”, *πρακτικά Α΄ Συνεδρίου Αλμυριώτικων Σπουδών*, Αλμυρός 1993, σ. 187-202. ΣΔΡΟΛΙΑ 2000, σ. 259-260, εικ. 293. ΔΕΡΙΖΙΩΤΗΣ 2004, σ. 44-51.

<sup>1340</sup> ΠΡΟΕΣΤΑΚΗ 2003, σ. 48-52, 291-295. ΠΡΟΕΣΤΑΚΗ 2006, σ. 133-137, εικ. 13-14, 17.

<sup>1341</sup> ΠΡΟΕΣΤΑΚΗ 2003, σ. 56-58, 304-309. ΠΡΟΕΣΤΑΚΗ 2006, σ. 133-137, εικ. 15.

<sup>1342</sup> ΠΡΟΕΣΤΑΚΗ 2003, σ. 59-61, 309-313. ΠΡΟΕΣΤΑΚΗ 2006, σ. 133-137, εικ. 16.

<sup>1343</sup> ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ 1985, σ. 323-328.

<sup>1344</sup> ΣΤΡΑΤΗ 2004, σ. 331-357. ΣΤΡΑΤΗ 2007, σ. 81-94.

<sup>1345</sup> Α. Στρατή, “Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του παρεκκλησίου της Σύναξης των Αρχαγγέλων στη Μονή Τιμίου Προδρόμου Σερρών”, *Κληρονομία* 15 (1983), σ. 211-240. ΣΤΡΑΤΗ 2007, σ. 115.

<sup>1346</sup> ΤΣΙΑΠΑΛΗ 2003α, σ. 55-117, εικ. 29-67. ΤΣΙΑΠΑΛΗ 2003β, σ. 322-330, 342-346. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ – ΤΣΙΑΡΑ 2008, σ. 215-216.

<sup>1347</sup> ΤΣΙΑΠΑΛΗ 2003α, σ. 187-194, εικ. 121-128. ΤΣΙΑΠΑΛΗ 2003β, σ. 322-330, 347. ΜΕΡΑΝΤΖΑΣ 2007, σ. 64-65. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ – ΤΣΙΑΡΑ 2008, σ. 121-126.

<sup>1348</sup> ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2010β, σ. 318-320, εικ. 3-16.

<sup>1349</sup> Ο.π., σ. 320-322, εικ. 19-26.

του άρχοντα Κυρίτζη (1654)<sup>1350</sup> και ωριμότερο σύνολο τις τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Νικολάου της αρχόντισσας Θεολογίνας (1663)<sup>1351</sup>. Τέλος, αξιοσημείωτη συνάφεια με τη ζωγραφική των εργαστηρίων του Γράμμου παρουσιάζει το κοιμητηριακό παρεκκλήσι των Εισοδίων της Θεοτόκου στη μονή του Αγίου Γεωργίου Επταχωρίου<sup>1352</sup>, που παρά το μικρό του μέγεθος αναδεικνύεται σε παράδειγμα ιδιαίτερα αντιπροσωπευτικό του εκλεκτικιστικού ρεύματος.

Αξίζει να σημειωθεί ότι προς τα τέλη του 17<sup>ου</sup> αιώνα η κοινή καλλιτεχνική γλώσσα των Βαλκανίων εισχωρεί και στην τέχνη του Αγίου Όρους, όπου ασκούνταν για δεκαετίες μία ζωγραφική άνευρων επαναλήψεων των παλαιότερων κατακτήσεων του Θεοφάνη και άλλων Κρητών αγιογράφων. Απόδειξη αποτελούν οι τοιχογραφίες στη Σκήτη της Αγίας Τριάδας (Spasova Voda) (1682-1685)<sup>1353</sup> και στο παρεκκλήσιο του Γενεσίου του Τιμίου Προδρόμου (1683/84)<sup>1354</sup> στη μονή Χιλανδαρίου, αλλά και η ζωγραφική του κοιμητηριακού ναού των Αγίων Αποστόλων στη μονή Βατοπαιδίου (1683)<sup>1355</sup>.

Οι ζωγράφοι του Γράμμου αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι της εκλεκτικιστικής τάσης της ζωγραφικής του 17<sup>ου</sup> αιώνα και φαίνεται να συμβάλλουν καθοριστικά όχι μόνο στην αναπαραγωγή και τη διάδοσή της, αλλά στην ίδια τη διαμόρφωση των θεμελιακών γνωρισμάτων της. Το ρεύμα αυτό φαίνεται να ξεκινάει από το έργο των ζωγράφων Μιχαήλ και Κωνσταντίνου από τη Γράμμοστα και τις αναζητήσεις του εργαστηρίου του Μιχαήλ από το Λινοτόπι, κορυφώνεται με τις δημιουργίες των ζωγράφων Δημητρίου (I) από τη Γράμμοστα και Νικολάου (IV) από το Λινοτόπι και συνεχίζεται από τους αδελφούς Δημήτριο (II) και Γεώργιο από τη Γράμμοστα, Ιωάννη (II), Γεώργιο και Δημήτριο από το Λινοτόπι, για να καταλήξει στη λαϊκότερο τέχνη του γραμμοστινού ζωγράφου Ευσταθίου.

Η εκλεκτικιστική τάση του 17<sup>ου</sup> αιώνα δε συνεισφέρει σε μια ουσιαστική ανανέωση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής, εφόσον εμμένει κυρίως σε αναζητήσεις μορφολογικής φύσης, χωρίς να εμβαθύνει σε ζητήματα περιεχομένου. Δίχως νέες ιδέες, οι δημιουργίες της συγκεκριμένης τάσης υποπίπτουν σε απλούς πειραματισμούς τεχνικής δεξιότητας, επαναδιατυπώνοντας ουσιαστικά παρελθοντικούς τύπους και προοιωνίζοντας τη μετεξέλιξη της μεταβυζαντινής αγιογραφίας σε λαϊκή τέχνη.

<sup>1350</sup> ΠΑΪΣΙΔΟΥ 2002α, σ. 284-289.

<sup>1351</sup> Ο.π., σ. 56-58, 289-292.

<sup>1352</sup> ΠΟΛΥΒΙΟΥ 1982, σ. 44-45. ΔΑΡΔΑΣ 1993, σ. 262-266.

<sup>1353</sup> RAKIC 1998b σ. 275-278. ΤΟΥΤΟΣ – ΦΟΥΣΤΕΡΗΣ 2010, σ. 221-223.

<sup>1354</sup> RAKIC 1998b, σ. 269-273. ΤΟΥΤΟΣ – ΦΟΥΣΤΕΡΗΣ 2010, σ. 212-215.

<sup>1355</sup> ΤΟΥΤΟΣ – ΦΟΥΣΤΕΡΗΣ 2010, σ. 159-161.

- Αγία Λάρισα:  
 ναός Αγίας Τριάδας: 419  
 ναός Αγίου Γεωργίου και παρεκκλήσιο Αγίων Αναργύρων: 87  
 ναός Αγίου Νικολάου Κερασά: 87  
 ναός Μεταμόρφωσης Σωτήρος: 87
- Άγιον Όρος: 10, 42, 73, 356, 370, 404, 421, 425  
 μονή Βατοπαιδίου: 425  
 μονή Μεγίστης Λαύρας: 65,  
 μονή Χιλανδαρίου: 28, 425  
 Σκήτη της Αγίας Τριάδας (Spasova Voda): 425
- Άγιος Βησσαρίων (Δούσικο) Τρικάλων, μονή Αγίου Βησσαρίωνος: 28
- Άγιος Γερμανός Φλώρινας, ναός Αγίου Αθανασίου: 38
- Άγιος Ζαχαρίας (Ζαγάρι) Γράμμου Καστοριάς: 23, 323  
 ναός Αγίου Ζαχαρία: 79, 85-86, 88-89, 103, 151, 179-180, 322-327, 381-383, 394
- Άγραφα Ευρυτανίας, ναός Αγίου Γεωργίου: 339, 423
- Αετός Ακαρνανίας, ναός Αγίου Νικολάου: 424
- Αθήνα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο: 225
- Αλβανία:  
 Bezhan, ναός Αγίου Πέτρου: 104  
 Sheltsan, ναός Αγίου Νικολάου: 418  
 Sinicë Κορυτσάς: 113  
 Άγιοι Σαράντα: 30  
 Αρζα: 23  
 Αυλώνα: 392-393  
 Αλβανία, Βάνιστα Δρόπολης, μονή Ευαγγελισμού: 27, 77, 154-159, 313, 399  
 Βεράτι: 37-38, 173, 392, 411  
 Μουσείο Ονούφριου (Muzeu Kombëtar "Onufri", Berat): 38,  
 ναός Αγίου Γεωργίου: 38, 411  
 Βλαχογοραντζή Δρόπολης, ναός Παναγίας: 178
- Βυθκούκι ή Μπυθκούκι: 24, 29, 103  
 ναός Αγίου Γεωργίου: 37  
 Γεωργουτσάτι Δρόπολης, μονή Προφήτη Ηλία: 27, 77, 143, 152-155, 157, 168, 300, 313, 399, 418  
 Γοραντζή Δρόπολης, μονή Ραβενίων: 52, 78, 81, 93-94, 311-313, 317, 328, 344, 349-351, 371-372, 391  
 Δάρδα: 23  
 Δέλβινο, μονή Κάμενας: 93-94, 110-110, 252-257, 268-269, 277-279, 351-353, 389, 400  
 Δίβρη, μονή Διβροβουνίου: 14, 25, 43-45, 82, 129, 136-140, 209, 400  
 Δρόβιανη, ναός Αγίου Νικολάου: 50, 211,  
 Δρόπολη, μονή Ντρυάνου (Κοίμησης Θεοτόκου): 18-19, 418  
 Δυρράχιο: 392  
 Εθνικό Μουσείο Τιράνων: 182  
 Ερσέκα: 104,  
 Ζερβάτι Δρόπολης, ναός Κοίμησης Θεοτόκου: 76, 82-83, 141-147, 149, 154, 160, 168, 180, 199, 300, 313, 318, 401  
 Κολώνια: 24, 26  
 Κορυτσά, Εθνικό Μουσείο Μεσαιωνικής Τέχνης (Muzeu Kombëtar i Artit Mesjetar Korçë): 37-38, 78, 104, 113, 320,  
 Κορυτσά: 30, 103  
 Λένγκα Μόκρας, ναός Αγίου Αθανασίου: 107, 282-283, 402  
 Μέλιανη Πρεμετής, ναός Αγίου Νικολάου: 97, 183-184, 202,  
 Μίγκουλη Δρενόβου, μονή Μεταμόρφωσης του Σωτήρος: 56-57, 257-262, 375, 398  
 Μοσχόπολη: 24, 29, 103, 362, 394  
 μονή Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου: 102, 360-367, 380, 399, 410
- Μπομποστίτσα Κορυτσάς: 63, 194, 319  
 ναός Αγίου Δημητρίου: 63  
 ναός Αγίου Ιωάννη Προδρόμου: 63, 122-124,  
 ναός Αγίου Νικολάου: 78, 108, 319-321  
 ναός Αγίου Παντελεήμονα: 108  
 Μπόρια Κορυτσάς: 29  
 Νίβιτσα, μονή Κοκαμιάς: 110, 255, 266-269, 277,  
 Νικολίτσα: 21, 23-24, 29, 390  
 Σαρακίνιστα Λιούντζης:  
 μονή Σηλαιίου: 52-53, 80, 86, 91, 105, 176, 179, 184-187, 214, 232-233, 262, 265, 331, 350, 368-371, 400-401  
 ναός Αγίου Νικολάου: 79-80, 88-89, 132, 142, 149-150, 163, 176-182, 184, 186, 232-233, 326, 331, 392, 401, 411  
 Σίπιτσα Κορυτσάς: 29  
 Στεγόπολη Λιούντζης, μονή Προφήτη Ηλία: 56, 82, 88, 94, 107, 180, 183, 214, 231-235, 262-266, 273, 348-349, 355, 368-369, 400  
 Τρανοσίτσα Λιούντζης: 184  
 ναός Αγίων Μηνά, Βίκτωρος και Βικεντίου: 401  
 Αλβανία, Τσιάτιστα, μονή Μεταμόρφωσης Σωτήρα: 27, 78, 86, 143, 146, 151, 165-169, 186, 400, 411
- Ανθρό Καρδίτσα, μονής Κοίμησης Θεοτόκου: 419  
 Άνω Παρακάλαμος, μονή Σωσίνου: 12, 74-75, 296-303, 397  
 Άνω Σουδενά Ιωαννίνων, ναός Αγίου Δημητρίου: 72, 152  
 Αρίστη Ιωαννίνων, μονή Σηλαιώτισσας: 28, 52-54, 58, 259, 263, 273-276, 373, 375, 400  
 Άρτα: 397  
 μονή Μεταμόρφωσης Σωτήρος: 418  
 ναός Αγίου Βασιλείου: 424

- Βασιλική Τρικάλων, ναός Αγίου Γεωργίου: 418
- Βελβεντό Κοζάνης, ναός Αγίου Νικολάου: 419
- Βέροια: 8, 10, 62, 65, 116, 121, 397, 415
- Βυζαντινό Μουσείο: 62, 68, 72, ναός Αγίου Γεωργίου του άρχοντα Γραμματικού: 420 ναός Αγίου Νικολάου του μοναχού Άνθιμου: 63 ναός Αγίου Προκοπίου: 420 ναός Αγίων Κηρύκου και Ιουλίττας: 121, 419-420 ναός Παναγίας Χαβιαρά: 420
- Βεύη Φλώρινας, ναός Αγίου Νικολάου: 403
- Βίτσα Ιωαννίνων: μονή Κοίμησης Θεοτόκου: 117. μονή Προφήτη Ηλία: 92, 162-163, 343-344, 353 ναός Αγίου Νικολάου: 77, 90, 142-143, 159-163, 179-180, 215, 217, 233, 326, 401, 412 ναός Ταξιαρχών: 163
- Βλάσι Καρδίτσας, μονή Γενεσίου Θεοτόκου: 423
- Βλάβστη Κοζάνης: 22, 31
- Βοσνία: Φοča, Αλατζά τζαμί: 230 Milići, ναός Αγίου Αλεξίου: 417 μονή της Lomnica: 417
- Βουλγαρία: Alino, μονή Χριστού Σωτήρος: 7, 417 Arbanasi: 14-15, 190, 376 ναός Αγίου Αθανασίου: 103, 106, 190, 366, 376-380, 399 ναός Αγίου Δημητρίου: 377, 422 ναός Αγίου Δημητρίου, παρεκκλήσι Αγίου Γεωργίου: 377, 422 ναός Γέννησης του Χριστού: 370, 377, 421 Dobarsko, ναός Αγίων Θεοδώρων: 417 Karlukovo, μονή Κοίμησης Θεοτόκου: 417
- Kurilo, μονή Αγίου Ιωάννη της Ρίλα: 416
- Marica στο Samokov, ναός Αγίου Νικολάου: 417
- Veliko Tрноvo: 8, 14, 376 ναός Αγίου Γεωργίου: 417
- Vukovo, ναός Αγίας Παρασκευής: 417
- Μελένικο, μονή Ροζινού: 416-417
- Μεσημβρία: ναός Αγίου Γεωργίου του Μικρού: 44 ναός Αγίου Στεφάνου (πρώην Νέα Μητρόπολη): 44 ναός Χριστού Σωτήρα (πρώην ναός Παναγίας Αναλήψεως): 44
- μονή Bachkovo: 422
- μονή Eleshnica (Παναγίας): 417
- μονή Iskrecki (Παναγίας): 417
- μονή Seslavski (Αγίου Νικολάου): 417
- μονή Προφήτη Ηλία Strupeshki: 417
- Σόφια, κρύπτη ναού Alexandar Nevski: 44
- Βούρμπιανη Ιωαννίνων: 24
- Βροσώνα Ιωαννίνων, ναός Αγίου Γεωργίου: 418
- Βυτουμάς Τρικάλων, μονή Βυτουμά (Κοίμησης της Θεοτόκου): 44, 418
- Γαλατινή Κοζάνης: 22
- Γράμμοστα (Γράμμος) Καστοριάς: 24-26, 30, Δελβινάκι Ιωαννίνων, ναός Κοίμησης Θεοτόκου: 57, 59, 92, 187, 233
- Δομένικο Ελασσόνας, ναός Αγίου Γεωργίου: 419
- Δρυόβουνο Κοζάνης, μονή Μεταμόρφωσης Σωτήρος: 8, 100, 224-231, 234, 358, 360-361, 365-367, 380, 383, 400, 407, 410
- Έδεσσα, Παλαιά Μητρόπολη: 419
- Ελαφότοπος Ιωαννίνων: ναός Αγίου Γεωργίου: 151, 168 ναός Κοίμησης Θεοτόκου: 72, 76, 81, 85, 92, 143, 147-152, 168, 186, 211-213, 215, 401, Ελληνικό Ιωαννίνων, ναός Κοίμησης: 55, 248-252, 261, 273, 402
- Εράτυρα (Σέλιτσα) Κοζάνης: 22
- Ζαγορά Πηλίου: 394
- μονή Αγίου Αθανασίου: 27, 84, 87, 98, 204-207, 229, 343, 359, 399
- Ζάρκο Τρικάλων, ναός Κοίμησης Θεοτόκου: 418
- Ζέρμα (Πλαγιά) Ιωαννίνων: 24, 29-31, 239
- μονή Κοίμησης Θεοτόκου: 29, 98, 102, 106, 110, 235-239, 359, 365, 380, 384-385, 399
- Ζίτσα Ιωαννίνων: μονή Καλογραιών: 245, 346, μονή Προφήτη Ηλία: 25, 51-55, 131, 244-248, 251, 259, 275, 331, 346 ναός Αγίου Νικολάου: 56, 91, 217 ναός Ταξιαρχών: 91-92, 94, 213-218, 233, 245, 331, 346, 348, 350, 398,
- Ζώνη Βοΐου: μονή Γενεσίου Θεοτόκου και Ζωοδόχου Πηγής (Παλιομονάστηρο): 419
- μονή Εισοδίων της Θεοτόκου: 30
- Θεσσαλονίκη: 10, 392
- Ιωάννινα: 9, 397
- Βυζαντινό Μουσείο: 71, 135
- Καλαμάτα, μονή Μαρδακίου: 424
- Καλπάκι Ιωαννίνων, μονή Βελλάς: 92, 233
- Καρίτσα Λάρισας, ναός Αγίου Παντελεήμονα: 423
- Καρυά Λάρισας, μονή Κανάλων (Γενεσίου της Θεοτόκου): 423
- Καστοριά: 8, 10-11, 35, 37, 39, 47, 65-66, 77, 84-85, 87, 127, 172, 189, 191, 202, 205, 309, 311, 392-394, 397, 403, 406, 415
- Βυζαντινό Μουσείο: 37, 107, 284
- μονή Μαυριώτισσας, παρεκκλήσι Αγίου Ιωάννου Θεολόγου: 12
- ναός Αγίου Δημητρίου Ελεούσας: 85, 420
- ναός Αγίου Νικολάου Αγίων Αναργύρων: 420

- ναός Αγίου Νικολάου Μαγαλειού: 403
- ναός Αγίου Νικολάου της αρχόντισσας Θεολογίνας: 111-112, 114, 404, 425
- ναός Αγίου Νικολάου της μοναχής Ευπραξίας: 403
- ναός Αγίου Νικολάου του άρχοντα Θωμάνου: 97, 101-102, 184, 188-191, 195, 202, 229, 339-340-342, 395, 397
- ναός Αγίου Νικολάου του Κυρίτζη: 112, 424
- ναός Αγίου Σπυρίδωνα: 404
- ναός Αγίων Αποστόλων Τζώτζια: 12,
- ναός Εισοδίων Θεοτόκου του Τσιατσαπά: 85, 310-311, 420
- ναός Παναγίας Αγίων Αναργύρων: 420
- ναός Παναγίας άρχοντα Αποστολάκη: 12, 84, 151, 307-309, 311, 333
- ναός Παναγίας Κουμπελιδικής: 420
- ναός Παναγίας Μουζεβίκη: 35, 284-285,
- ναός Παναγίας Ρασιώτισσας: 12, 224
- Ταξιάρχης Τσιατσαπά: 241
- Κάστρο Ρωγών Πρέβεζας, ναός Κοίμησης Θεοτόκου: 424
- Κάτω Λάβδανη Ιωαννίνων, μονή Μακρυαλέξη: 71-75, 130-136, 140, 144, 147, 149, 152, 154, 168, 175, 180, 238, 302, 320, 325, 354, 388, 391, 399
- Κάτω Μερόπη Ιωαννίνων:
- μονή Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου: 12, 85
- ναός Αγίου Αθανασίου: 97, 418
- Κερασώνας Πρέβεζας, ναός Αγίας Παρασκευής: 424
- Κιάφα Γράμμου: 23
- Κισσός Πηλίου, ναός Αγίας Μαρίας: 387
- Κλειδωνιά Ιωαννίνων:
- μονή Αγίων Αναργύρων: 53, 58, 317, 373-375
- μονή Αγίων Αποστόλων: 58-59, 317-318, 375
- ναός Αγίου Αθανασίου: 59, 317-318, 374, 418
- ναός Αγίου Νικολάου: 78, 81, 145-146, 312, 316-319, 374, 376, 392
- ναός Κοίμησης Θεοτόκου: 53, 318, 375-376
- Κλεισούρα Καστοριάς: 22
- μονή Γενεθλίου της Θεοτόκου: 28
- Κοκκατοί Αλμυρού Μαγνησίας, Άνω μονή Ξενιάς: 49, 423
- Κορύτιανη Θεσπρωτίας, ναός Κοίμησης Θεοτόκου: 418
- Κορωνησία Άρτας, μονή Θεοτόκου: 418
- Κοσσυφοπέδιο
- Đuračkonac, ναός Αγίου Νικολάου: 417
- Mušnikono, ναός Αγίων Αποστόλων: 66
- εκκλησιαστικό συγκρότημα του Πατριαρχείου του Ρεέ: 123, 416
- Κουκούλι Ιωαννίνων, ναός Κοίμησης Θεοτόκου: 27, 72, 91, 163, 175,
- Κουμπούριανα Αργιθέας Καρδίτσας, μονή Σπηλιάς: 423
- Κριμίνι Βοΐου, ναός Αγίου Ευσταθίου: 32
- Κροατία, μονή Ktka: 6
- Κωνσταντινούπολη: 7, 9, 189-190, 395
- Κωνωπίνα Ξηρομέρου, ναός Αγίων Αποστόλων: 418
- Λακωνία, μονή Γόλας: 424
- Λιβαδερό Κοζάνης, ναός Αγίου Αθανασίου: 419
- Λίθινο Ιωαννίνων, μονή Πατέρων: 80-81, 86, 93, 144, 215-216, 233, 245, 317, 327-331, 344-348, 350-351, 353
- Λινοτόπι: 11, 21, 24, 27-30
- Μαλεσίνα Φθιώτιδος, μονή Θεοτόκου: 407
- Μαυροβούνιο, μονή της Ρίνα: 417
- Μεγαλόβρυσο Αγίας Λάρισας, μονή Κοίμησης Θεοτόκου: 46-47, 49, 68, 86-87, 97-98, 151, 198, 202-203, 338-343, 347, 358
- Μεγαλόχαρη Άρτας, μονή Γενεθλίου της Θεοτόκου: 418
- Μεσενικόλας Καρδίτσας, μονή Κορώνας (Γέννησης της Θεοτόκου): 44
- Μετέωρα: 10, 17-18, 42, 73, 421
- μονή Αγίου Στεφάνου: 10, 419
- μονή Βαρλαάμ: 224
- Μόλιστα Ιωαννίνων, ναός Αγίου Νικολάου: 28
- Μολυβδοσκεπάστος (Διπαλίτσα) Ιωαννίνων:
- ναός Αγίου Σώζοντα: 207
- ναός Αγίων Αποστόλων: 8, 25, 45-46, 49-50, 195, 207-211, 227, 246, 263, 397
- ναός Ζωοδόχου Πηγής: 53, 207
- Μονή Ζάβορδας Γρεβενών: 99, 225,
- Μονή Φλαμουρίου Πηλίου: 48-49, 223, 341
- Μονοδένδρι Ιωαννίνων,
- μονή Αγίας Παρασκευής: 163
- ναός Αγίου Μηνά: 77, 86, 90, 143, 160-166, 179, 186, 233
- Μουζάκι Καρδίτσας, μονή Αγίου Γεωργίου (Καραϊσκάκη): 423
- Μπλίζγιανη (Λαγκάδα) Ιωαννίνων: 23
- Μπουρμπουτσικό (Επταχώρι) Καστοριάς: 24, 31-33
- μονή Αγίου Γεωργίου: 32, 89, 419
- Μυρτιά Αιτωλίας, μονή Μυρτιάς (Εισοδίων της Θεοτόκου): 224
- Ναύπλιο: 10, 413
- Νέα Ζωή (Μπούρσιανη) Καλαμπάκας, ναός Αγίου Δημητρίου: 422
- Νεστόριο Καστοριάς: 393
- ναός Αγίων Αποστόλων: 69, 104, 223
- Νησί Ιωαννίνων,
- μονή Ελεούσας: 224
- Νησί Ιωαννίνων, μονή Ντίλιου: 125, 224
- Νησί Ιωαννίνων, μονής Φιλανθρωπηγών: 158, 224
- Ντένισκο (Αετομηλίτσα) Ιωαννίνων: 23-24,
- Ουζντίνα Θεσπρωτίας,
- ναός Κοίμησης Θεοτόκου: 418
- ναός Ταξιαρχών: 418
- Π.Γ.Δ.Μ.:
- Bučim, ναός Εισοδίων της Θεοτόκου: 38
- Gričari, ναός Αγίου Αθανασίου: 38
- Κοναč στο Makedonski Brod, ναός Αγίου Αθανασίου: 416
- Kučenište, μονή Αρχαγγέλων: 415
- Leskocac, ναός Ανάληψης: 403

- Makedonski Brod, μονή Oreoc: 71, 416
- Mlado Nagoričane, ναός Αγίου Γεωργίου: 70-71, 416
- Orah στο Kumanovo, ναός Αγίου Νικολάου: 71
- Orah στο Kumanovo, ναός του Αγίου Γεωργίου και Αγίου Νικολάου: 416
- Pološko, μονή Αγίου Γεωργίου: 73, 416
- Prilep: 73, 86, 95, 174, 334
- Rakitnica, ναός Αγίου Δημητρίου: 416
- Rilevo, ναός Αγίου Αθανασίου: 6, 7, 27, 95-96, 170, 179, 315, 333-334, 338
- Šišveno, μονή Αγίου Νικολάου: 416
- Šišveno, ναός Αγίου Νικολάου (σήμερα Αγίου Αθανασίου): 66, 69, 415
- Slepče:
  - μονή Αγίου Ιωάννη Προδρόμου: 25, 35-37, 39-40, 288, 295
  - ναός Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου: 416
- Slivnica, μονή Γενεσίου της Θεοτόκου: 416
- Sloëštica, ναός Αγίου Αθανασίου: 39, 285-286,
- Štip, Ναός Σωτήρος: 71, 416
- Strezovce στο Kumanovo, ναός Αγίου Νικολάου: 70, 416
- Struga, ναός Αγίου Γεωργίου: 38, 69,
- Toplica, μονή Αγίου Νικολάου: 36, 39-42, 65, 285-296, 332, 394, 396, 404
- Trnovo στην Kriva Palanka, ναός Αγίου Νικολάου: 416
- Zrze:
  - μονή Μεταμόρφωσης: 96, 124, 170, 334-338, 398
  - ναός Αγίου Νικολάου: 37, 170
- Žurče, μονή Αγίου Αθανασίου: 7, 95, 313-316, 333, 335, 401, 416
- Žvan, ναός Αγίας Παρασκευής: 416
- ναός του Αγίου Δημητρίου: 86, 96, 332-334, 340
- Αχρίδα: 8, 10, 37, 39, 42, 65, 84, 194, 392-393, 397
- ναός Αγίου Νικολάου των Νοσοκομείων (Св. Нико-ла Болнички): 37, 403
- ναός Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης: 403
- Εθνικό Μουσείο Σκοπίων (Музеј на Македонија): 35-36, 69,
- Κρούσοβο: 28
- Μοναστήρι (Bitola):
  - Αρχαιολογικό Μουσείο: 36, 296
  - Μητρόπολη: 35, 296,
- μονή Lešani: 403
- μονή Trescavec: 67
- Παλατίτσια Ημαθίας, ναός Αγίου Δημητρίου: 27, 62-69, 116-125, 174, 180, 388, 394, 396, 398, 406, 420
- Πάρνωνας, μονή Αγίων Αναργύρων: 424
- Πάτερο Ιωαννίνων, ναός Αγίας Παρασκευής: 94, 354-355
- Πεντάλοφος Κοζάνης: 22
- Περιστέρι (Μέγγουλη) Ιωαννίνων, Μονή Εισοδίων της Θεοτόκου: 75, 84, 151, 303-305, 309, 399
- Πετροχώρι Αιτωλοακαρνανίας, μονή Φωτισμού: 27, 69-71, 74, 125-129, 139, 399
- Πετροχώρι Αργιθέας Καρδίτσας, μονή Προφήτη Ηλία: 423
- Πηγές Άρτας, μονή Σέλτσου: 424
- Πισοδέρι Φλώρινας, ναός Αγίας Παρασκευής: 25, 61, 281
- Πλαίσια Άρτας, ναός Μεταμόρφωσης Σωτήρος: 418
- Πλάτανος Τρικάλων, ναός Ταξιαρχών: 422
- Πλατύ Φλώρινας, ναός Αγίου Νικολάου: 419
- Πληκάτι Ιωαννίνων: 24
- Πολύλοφος Ιωαννίνων:
  - ναός Αγίου Ιωάννη Προδρόμου: 56-58, 76, 263, 270-273, 275, 306-307, 389,
  - ναός Ζωοδόχος Πηγής: 272
- Ποράτζανος (Μπουραζάνι) Κόνιτσας: 8
- Πόρτη Καρδίτσας, ναός Κοίμησης Θεοτόκου: 423
- Πρασιά Ευρυτανίας,
  - ναός Αγίου Αθανασίου: 419
  - ναός Αγίου Δημητρίου: 419
- Πρέσπες, ναός Ελεούσας: 403
- Πρίγκηπος, μητροπολιτικός ναός του Αγίου Δημητρίου: 395
- Πύλη Τρικάλων, ναός Πόρτας Παναγίας: 28
- Πυρσόγιαννη Ιωαννίνων: 23-24,
- Ράγιο Θεσπρωτίας, μονή Κοίμησης Θεοτόκου: 78, 321-322
- Ρεντίνα Αγράφων
  - μονή Ρεντίνας (Κοίμησης της Θεοτόκου): 49, 223, 423
  - ναός Αγίου Γεωργίου: 423-424
- Ρητίνης Πιερίας, μονή Αγίου Γεωργίου: 419
- Σέλτση (Οξυά) Ιωαννίνων: 24
- Σερβία,
  - Fruška Gora Βοϊβοτίνιας, μονή Νονο Χορονό: 89, 101, 206, 228, 355-362, 389, 395, 399
  - Kablar, μονή Blagoveštenje (Ευαγγελισμού): 7
  - Trnava στη Raška, ναός Αγίας Παρασκευής: 417
  - μονή της Pustinja: 417
- Σέρρες:
  - μονή Τιμίου Προδρόμου: 424
  - μονή Εικοσιφοίνισσας: 28
- Σιάτιστα Κοζάνης: 22, 394
- Εκκλησιαστικό Μουσείο: 101
- ναός Αγίου Δημητρίου: 100-101, 227-229,
- ναός Ταξιαρχών: 83, 147
- Συλλογή Μητρόπολης Σισαίου και Σιατίστης: 100
- Σουρβιά Πηλίου, μονή Αγίας Τριάδος: 26, 48,
- Σπαρμός Λάρισας, μονής Αγίας Τριάδας: 422-423
- Σπήλαιο Γρεβενών, μονή Κοίμησης Θεοτόκου: 17, 31, 46-47, 49-50, 83, 99-100, 103-104, 109-113, 147, 191-200, 218-225, 228, 235, 238, 239-243, 255-257, 279, 319, 341-342, 358-359, 361, 365, 383-385, 390-391, 400, 407, 409

Συκέα Ελασσόνας, μονή Ανάληψης του  
Σωτήρα: 423  
Ταξιάρχες (Κριτσίνι) Τρικάλων, ναός  
Ταξιαρχών: 423  
Τούρνοβο (Γοργοπόταμος) Ιωαννίνων:  
23-24  
Τρίκαλα: 11  
Τροβάτο Ευρυτανίας, μονή Κοίμησης  
Θεοτόκου: 423  
Τσαριτσάνη Λάρισας, ναός Αγίου  
Νικολάου: 422  
Τύρναβος Λάρισας: 394  
    μονή Προφήτη Ηλία: 27, 86,  
    97-98, 200-203, 229, 343, 359-  
    360, 382, 400  
Φλώρινα, Αρχαιολογικό Μουσείο: 38,  
Φούσια ή Φούσα Γράμμου: 24, 390  
Φρούριο Κοζάνης, ναός Αγίου  
Δημητρίου: 419  
Χιονιάδες Ιωαννίνων: 23, 30  
Χρούπιστα (Αργος Ορεστικό)  
Καστοριάς: 24, 27, 171-172, 202, 390,  
393  
Χώσεψη (Κυψέλη) Άρτας, μονή  
Ευαγγελίστριας: 25, 60-61, 279-281

- Αρχιεπίσκοπος Αχρίδας Γαβριήλ: 14  
 Αρχιεπίσκοπος Αχρίδας Ιγνάτιος: 362, 364  
 Αρχιεπίσκοπος Αχρίδας Μελέτιος: 193  
 Αρχιεπίσκοπος Αχρίδας Πορφύριος Παλαιολόγος: 227, 229  
 Αρχιεπίσκοπος Αχρίδας Πρόχορος: 16, 41, 67  
 Αρχιεπίσκοπος Ιπεκίου Μακάριος: 15  
 Γεώργιος, ξυλογλύπτης από το Λινοτόπι: 28  
 Δημήτριος από το χωριό Λενυονο: 36  
 Δημήτριος Θεοδώρου, χαρακτήρας από το Λινοτόπι: 28  
 Δημήτριος, ξυλογλύπτης από το Λινοτόπι: 28  
 Επίσκοπος Βελλάς Παχώμιος: 237  
 Επίσκοπος Γκόρας και Μόκρας Αρσένιος: 283  
 Επίσκοπος Δρυϊνουπόλεως Καλλίνικος (πρώην μητροπολίτης Ιωαννίνων): 264, 272  
 Επίσκοπος Δρυϊνουπόλεως Κάλλιστος: 179, 185, 400  
 Επίσκοπος Δρυϊνουπόλεως Ματθαίος: 157  
 Επίσκοπος Δρυϊνουπόλεως Νεόφυτος: 304  
 Επίσκοπος Πρεσπών Ιωάσαφ: 319  
 Επίσκοπος Σισανίου Δανιήλ: 100, 227, 230  
 Επίσκοπος Χειμάρρας και Δελβίνου Σεραφείμ: 255, 268,
- Ζωγράφοι:  
 Αστραπιάς Μιχαήλ και Ευτύχιος: 222  
 Γεώργιος από τη Γράμμοστα: 25, 48, 51, 54-61, 131, 246-248, 250-252, 258-262, 264-265, 270-273, 275-276, 306, 372, 375, 387-389, 407, 425  
 Γεώργιος από την Καστοριά: 48,  
 Γεώργιος από το Λινοτόπι: 102, 106-107, 110, 237-238, 380, 384, 390  
 Δανιήλ: 412  
 Δημήτριος (I) από τη Γράμμοστα: 25, 45-50, 54-55, 59, 86, 98-99, 109, 195, 197-198, 203, 209-210, 218, 341-342, 347, 372, 375, 387, 390-391, 406, 408-410, 425  
 Δημήτριος (II) από τη Γράμμοστα: 25, 48, 51, 54-61, 131, 246-248, 250-252, 258-262, 264-265, 270-273, 275-276, 306, 372, 387-389, 407, 425  
 Δημήτριος από το Λινοτόπι: 107-108, 237, 282-283, 387, 390, 425  
 Δημήτριος και Χριστόδουλος από τα Δολιανά: 297-302  
 Δημήτριος Κακαβάς: 424  
 Δημήτριος Μπορμπουτζιώτης: 32  
 Ευστάθιος από τη Γράμμοστα: 25, 60-61, 108, 250, 280, 425  
 Ευστάθιος από την Άρτα: 397  
 Ηλίας από το Μπουρμπουτσικό: 31-32, 51, 109, 112-114, 236, 241-243, 384-385, 391, 407  
 Θεολόγος από το Λινοτόπι: 27, 47, 52, 75-77, 79-80, 84-87, 91, 98, 105, 150-151, 158 169, 186-187, 197, 202-203, 205-206, 211, 232, 234, 261-262, 305, 309-310, 320, 324-327, 331-333, 339-343, 344-348, 388-389, 404, 412, 420  
 Θεοφάνης Στρελίτζας Μπαθάς: 42, 44, 65, 224, 405  
 Ιωάννης (I) από το Λινοτόπι: 6, 27, 95-97, 171-175, 197, 222, 332-334, 336-338, 341, 389, 393-394, 404, 420  
 Ιωάννης (II) από το Λινοτόπι: 48, 99, 103-107, 110, 219-225, 242, 388, 390-391, 407, 412, 425  
 Ιωάννης από τη Ζέρμα: 30  
 Ιωάννης από τους Κεστοράτες: 158  
 Ιωάννης και Αναγνώστης από το Καπέσοβο: 244  
 Ιωάννης, γιος του Θεοδώρου, από τη Γράμμοστα: 25, 35-43, 64, 71, 88, 95-96, 284-285, 288-296, 389, 393-394, 403-404, 407  
 Ιωάννης, ζωγράφος της μονής Ρεντίνας: 49, 59, 223,  
 Κακαβά ζωγράφοι: 10, 413  
 Κατελάνος Φράγγος: 38, 42, 64, 68-69, 73-74, 99, 397, 404-406, 421  
 Κονταρή, αδελφοί (Γεώργιος και Φράγγος): 44, 54, 69, 74, 81, 99, 324, 404-405  
 Κρημνιωτής Αργύρης: 225  
 Κωνσταντίνος από τη Γράμμοστα: 25, 43-45, 85, 101, 129, 209, 246, 356, 388, 406  
 Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι: 44, 51-53, 59, 77, 80, 82, 85-95, 105, 139, 149, 151, 158, 162, 164-165, 179-181, 186-187, 212-217, 232-235, 253, 255, 262, 277-278, 317-318, 330-331, 341, 344-350, 352-353, 355, 371-372, 387, 389-390, 412  
 Λαμπάρδος Εμμανουήλ: 412  
 Μερκούριος: 412  
 Μιχαήλ από τη Γράμμοστα: 25, 43-45, 85, 101, 129, 209, 356, 388, 406  
 Μιχαήλ από το Λινοτόπι: 27, 52, 59, 73-93, 95, 99, 105, 131-136, 139-140, 142-169, 178-182, 185-187, 199, 211-212, 214, 217, 232, 234, 245, 255, 262, 270, 272, 299-303, 305-307, 312-313, 317-318, 320-322, 323-331, 341, 344-350, 353, 381, 387-389, 391, 401, 404, 406-407, 412, 420, 425  
 Μιχαήλ από τους Χιονιάδες: 32  
 Μιχαήλ και Κώστας από το Λινοτόπι: 27, 69-71, 125-129, 139, 404, 420  
 Μιχάλης από τη Ζέρμα: 30, 48, 51, 94, 108-114, 236, 241-243, 253-257, 268-269, 277-279, 351-353, 384-384, 389-391, 407  
 Μόσχοι αδελφοί: 10, 413  
 Νεόφυτος «Πορμπουτζιώτης»: 32  
 Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι: 27, 47-49, 59, 82, 84, 86-88, 97-110, 112, 180, 184, 189-191, 202-206, 219-225, 239, 242, 261, 282-283, 323, 339-343, 357-361, 364-367, 377-380, 383-384, 387-391, 395, 406-407-408, 410, 412, 425  
 Νικόλαος (V) από το Λινοτόπι: 82, 88, 94, 105-106, 232-235, 355



Νικόλαος (Ι) από το Λινοτόπι: 27, 42, 62-69, 71, 73, 88, 96-97, 116-125, 129, 133, 144, 180, 224, 388-389, 394, 404-405, 406, 420  
 Νικόλαος (ΙΙ) από το Λινοτόπι: 71-74, 76, 88, 97, 131-136, 140, 147, 152, 180, 238, 303, 320, 322, 388-389, 391, 405, 420  
 Νικόλαος (ΙΙΙ) από το Λινοτόπι: 76, 82-83, 88, 142-147, 180, 199, 238, 407, 420  
 Νικόλαος από τους Καλαρρύτες: 60, 280, 389  
 Νικολός από το Λινοτόπι: 79, 87-90, 101, 105, 107, 179-181, 186, 232, 324-327, 356, 359, 389, 404, 412  
 Ονούφριος (από το Βεράτι): 38, 42, 44, 97, 170, 173, 397, 405  
 Ονούφριος Κύπριος ή Κυπριώτης: 38, 162, 177-178, 182, 411-412  
 Παλλαδάς Ιερεμίας: 412  
 Πιτενής Γεώργιος από τη Σαμαρίνα: 243  
 Σκούταρης Ιωάννης από τη Γράμμιστα: 25, 46, 48, 49-56, 58, 131, 195, 198, 209-211, 223, 259, 265, 275-276, 369-372, 374-376, 387, 389, 391, 412  
 Σκούφος Φιλόθεος: 412  
 Φωκάς Αληβήζιος: 178, 411  
 Christus Petrus: 409  
 Dürer Albrecht: 409  
 Meckenem Israhel van: 106-107, 229, 365, 367, 409-410  
 Radul: 422  
 Raičević Andrija: 422  
 Schongauer Martin: 106, 409  
 Van der Goes Hugo: 409  
 Μητροπολίτης Βέροιας Νεόφυτος: 65, 67,  
 Μητροπολίτης Ζιχνών Ιάκωβος: 166-167, 411  
 Μητροπολίτης Ιωαννίνων Κύριλλος: 272, 275  
 Μητροπολίτης Ιωαννίνων Νεόφυτος Β΄: 148  
 Μητροπολίτης Καστοριάς Μητροφάνης: 308  
 Μητροπολίτης Νευροκοπίου Δανιήλ: 166-167, 411  
 Μητροπολίτης Σμεντέρεβου Παύλος: 41  
 Μιχαήλ, ξυλογλύπτης από το Λινοτόπι: 28  
 Μιχάλης, αργυροχρυσόχοος από το Λινοτόπι: 28  
 Νίκας άρχοντας: 12  
 Νικόλας Κυργιάκης (χορηγός σε ναούς της Κλειδωνιάς): 78, 317-318, 374, 398,  
 Πατριάρχης Κωνσταντινούπολης Ιερεμίας Β΄: 16, 67,  
 Πατριάρχης Κωνσταντινούπολης Ραφαήλ Β΄: 138, 397  
 Ραφαήλ, αργυροχρυσόχοος από το Λινοτόπι: 28  
 Σιωτάς Ιωάννης: 12, 75, 297, 301, 397  
 Σουλτάνος Μουράτ Γ΄: 2  
 Σουλτάνος Μουράτ Δ΄: 193  
 Σουλτάνος Σελίμ Β΄: 11, 18, 399  
 Σταύρος, γιος ιερέα Μιχαήλ (χορηγός σε ναούς της Ζίτσας): 51, 214, 245, 330-331, 346, 398  
 Ρεπιέ Dimitar από το Κράτοβο: 36, 39, 288, 293, 396

Θεόδωρος, αργυροχρυσόχοος από το Λινοτόπι: 28,  
 Ιβάν από το Κίτσαβο (κτίστης μάλιστα): 172  
 Ιωάννης από το Λινοτόπι (χορηγός μονής Ζέρμας): 21, 29, 49, 101-102, 237, 246-248, 384, 399  
 Κωνσταντίνος Κτύπας, αργυροχρυσόχοος από το Λινοτόπι: 28  
 Κωνσταντίνος, ξυλογλύπτης από το Λινοτόπι: 28

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ  
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ  
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ  
ΤΟΜΕΑΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ

ΘΕΟΧΑΡΗΣ ΤΣΑΜΠΟΥΡΑΣ

ΤΑ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΑ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΑ ΑΠΟ ΤΗΝ  
ΠΕΡΙΟΧΗ ΤΟΥ ΓΡΑΜΜΟΥ ΚΑΤΑ ΤΟ 16<sup>ο</sup> ΚΑΙ 17<sup>ο</sup> ΑΙΩΝΑ

Ζωγράφοι από το Λινοτόπι, τη Γράμμοστα,  
τη Ζέρμα και το Μπουρμπουτσίκο.

Τόμος II

Κατάλογοι-Διαγράμματα-Χάρτες-Εικόνες

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ: ΜΕΛΙΝΑ ΠΑΪΣΙΔΟΥ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2013


ΘΕΟΧΑΡΗΣ ΤΣΑΜΠΟΥΡΑΣ


Τόμος II


ΤΑ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΑ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΧΗ ΤΟΥ ΓΡΑΜΜΟΥ ΚΑΤΑ ΤΟ 16<sup>ο</sup> ΚΑΙ 17<sup>ο</sup> ΑΙΩΝΑ.  
ΖΩΓΡΑΦΟΙ ΑΠΟ ΤΟ ΛΙΝΟΤΟΠΙ, ΤΗ ΓΡΑΜΜΟΣΤΑ, ΤΗ ΖΕΡΜΑ ΚΑΙ ΤΟ ΜΠΟΥΡΜΠΟΥΤΣΙΚΟ.

# ΚΑΤΑΛΟΓΟΙ

# ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΣΥΝΟΛΩΝ

 Έργο ζωγράφων από η Γράμμοστα

 Έργο ζωγράφων από το Λινοτόπι

 Έργο ζωγράφων από τη Ζέρμα και το Μπουρμπουτσικό

## I. ΥΠΟΓΕΓΡΑΜΜΕΝΑ ΜΝΗΜΕΙΑ

Αρ. κατ.	Ναός	Τοποθεσία	Χρονολογία	Ζωγράφοι	Καταγωγή ζωγράφου	Υπογραφή ζωγράφου	Δωρητές (ιστορίας)
1	Ναός Αγίου Δημητρίου	Παλατίτσια Ημαθίας	1569 και 1570 (Απρίλιος έως Μάιος)	<b>Νικόλαος (I)</b>	Λινοτόπι	<i>ήπο χῆρ, Νικ[ο]λ[ά]ου ζῶγράφου ἔκ τῶπου, Λινοτόπυ</i>	ιερέας Γεώργιος και πρεσβυτέρα Μαρία, δωρήτρια Δάφνη, Κύρος, Κήρυκος, Νέστορας (του Νικολάου).
2	Καθολικό Μονής Φωτμού (Θεοτόκου)	Τριγωνίδα Αιτωλοακαρνανίας	1589 (ολοκληρώθηκε 1η Μαΐου)	<b>Μιχαήλ και Κώστας</b>	Λινοτόπι	<i>ζογραφη Μιχαήλ κε Κόστα [ης] Καστωρήας χώρας Ληνοτόπῃ</i>	Ιερομόναχος Δαυίδ, μοναχός Άνθιμος, μοναχός Νήφων, μοναχός Ιωάσαφ, μοναχός Σωφρόνιος, μοναχός Αβακούμ (μοναχός Γεώργιος).
3	Καθολικό Μονής Μακρυαλέξη (Θεοτόκου), κυρίως ναός και νάρθηκας	Κάτω Λάβδανη Πωγωνίου Ιωαννίνων	1599 (άρχισε 1 Ιουνίου και ολοκληρώθηκε 5 Αυγούστου)	<b>Νικόλαος (II)</b> <b>Μιχαήλ</b>	Λινοτόπι	<i>διά χειρὸς ἡμῶν ζωγράφου Νικολάου καί Μιχαήλ ἔκο χαρα(ς) πόλλεος Ληνοτόπι</i>	Ιερομόναχος Λεόντιος (ηγούμενος), ιερομόναχος Δημήτριος ή Δομέτιος.
4	Καθολικό Μονής Κοιμήσεως Θεοτόκου, κυρίως ναός	Διβροβούνι Δίβρης, Αλβανία	1603 (Ολοκληρώθηκε 10 Οκτωβρίου)	<b>Μιχαήλ</b> <b>Κωνσταντίνος</b>	Γράμμοστα	<i>δῆά χειρος δε ἔμου Μιχαήλ κ(αι) Κωνσταντίνου Γραμόστῆς</i>	Ιερομόναχος Ιακώβ, μοναχός Γερμανός, ιερομόναχος Παρθένιος, ιερομόναχος Σοφρόνιος, οι λοιποί ιερομόναχοι και «κοπιόντες» μοναχοί.
5	Ναός Κοιμήσεως Θεοτόκου	Ζερβάτι Δρόπολης, Αλβανία	1605/6	<b>Μιχαήλ</b> <b>Νικόλαος (III)</b>	(Λινοτόπι)	<i>ἱστορίθη δὲ κ(αι) διά χειρὸς καμοῦ του ἁμαρτωλοῦ Μιχαήλ κ(αι) Νικολάου</i>	Συνδρομή όλων των κατοίκων του χωριού (η σηνδρομή δὲ όλον γέγονεν).

Αρ. κατ.	Ναός	Τοποθεσία	Χρονολογία	Ζωγράφοι	Καταγωγή ζωγράφου	Υπογραφή ζωγράφου	Δωρητές (ιστορίας)
6	Ναός Κοίμησης Θεοτόκου	Ελαφότοπος Ζαγορίου	(π. 1616)	<b>Μιχαήλ</b> (Θεολόγης) (αποδ.)	(Λινοτόπι)	<i>[χει]ρος Μιχαη[λ] Ζω[γ]ραφ[ου] εκ κω[μ]ης Λύ[ν]οτοπι ελαχιστου κ(αι) αμαρτ[ω]λου</i>	Συνδρομή όλων των κατοίκων του χωριού ( <i>συνδρομη δε όλον γεγονεν</i> ).
7	Καθολικό Μονής Προφήτη Ηλία, νάρθηκας	Γεωργουτσάτι Δρόπολης Αλβανίας	1616/17	<b>Μιχαήλ</b>	Λινοτόπι	<i>διὰ χειρὸς κ(αμοῦ) αμαρτολὸν Μιχαήλ ἐκ τῆς κόμης Ληνοτοπίου τῆς Καστωρίας</i>	Ηγούμενος ιερομόναχος κυρ-Συμεών (:)
8	Καθολικό Μονής Ευαγγελισμού Θεοτόκου	Βάνιστα Δρόπολης Αλβανίας	1616/17	<b>Μιχαήλ</b>	Λινοτόπι	<i>Ἱστορίθη δ[ε] κ(αι) διὰ χειρὸς καμοῦ του αμαρτολοῦ Μιχαήλ ἐκ τῆ[ς] κόμης Λυνοτωπίου τῆς Καστορίας</i>	Αδιάγνωστος λαϊκός δωρητής, αδιάγνωστος ιερομόναχος, ιερομόναχος Γρηγόριος, ιερομόναχος Σίμων, ιερομόναχος Αντώνιος, ιερομόναχος Κωνσταντίνος, μοναχή Καλλιτρόπη, διάκονος Ιωαννίκιος.
9	Ναός Αγίου Νικολάου	Βίτσα Ζαγορίου Ιωαννίνων	1618 (Ολοκληρώθηκε 25 Σεπτεμβρίου)	<b>Μιχαήλ</b> (Κωνσταντίνος) (αποδ.)	(Λινοτόπι)	<i>Ἱστορίθη δὲ κ(αι) διὰ χειρὸς[ε] Μιχαήλ ζωγράφου ελαχίστου κ(αι) ἀμαρτωλου ἐκ τόπου [Λινοτοπίου τῆς] Κ[αστο]ρίας</i>	Συνδρομή όλων των κατοίκων του χωριού της Βίτσας ( <i>διὰ σὴνδρομῆς δαπάνης · κόπου ται · κ(αι) ἐξόδου · δὲ όλονον γέγονεν · χόρας Βεζήτζας</i> )
10	Ναός Αγίου Μηνά	Μονοδένδρι Ζαγορίου Ιωαννίνων	1619 (ολοκληρώθηκε 4 Νοεμβρίου)	<b>Μιχαήλ</b> <b>Κωνσταντίνος</b> (Θεολόγης) (αποδ.)	Λινοτόπι	<i>Ἰπὸ χειρὸς Μιχαήλ ζωγράφου μετα τοῦ ιου Κωνσταντίνος εκ τ[ῆ]ς κόμης Λυνοτωπι ελαχίστου κ(αι) ἀμαρτωλου</i>	-
11	Καθολικό Μονής Μεταμόρφωσης (κυρίως ναός και νάρθηκας)	Τσιάτιστα Πωγωνίου, Αλβανία	1626 (ολοκληρώθηκε 28 Οκτωβρίου)	<b>Μιχαήλ</b> (Θεολόγης) (αποδ.)	Λινοτόπι	<i>ἡπὸ χειρὸς Μιχαήλ ζωγράφου ἐκ τόπου Ληνοτῶπη τῆς Καστορίας ελαχίστου / κ(αι) αμαρτολου</i>	Μητροπολίτης Ζιχνών Ιάκωβος, Μητροπολίτης Νευροκοπίου Δανιήλ.
12	Ναός Αγίου Αθανασίου, κυρίως ναός	Rilevo, Prilep Π.Γ.Δ.Μ.	1626/27	<b>Ιωάννης (Ι)</b>	Λινοτόπι	<b>ΗΠΗΚΑ ΗΥΝΒ Ψ ΚΟC ΓΩΡΔΗΚΙ ΚΑΔΗΛΙCΨ Ψ CΕΛΟ ΛΗΝΟΤΟΠΗ</b>	Ιουβε (Γιούβε) από το Ropoto.

Αρ. κατ.	Ναός	Τοποθεσία	Χρονολογία	Ζωγράφοι	Καταγωγή ζωγράφου	Υπογραφή ζωγράφου	Δωρητές (ιστορήσης)
13	Ναός Αγίου Νικολάου	Σαρακίνιστα Λιούντζης, Αλβανία	1629/30	<b>Μιχαήλ Κωνσταντίνος Νικολός</b>	Λινοτόπι	<i>ἡπὸ χειρὸς Μιχαήλ ζωγράφου μετὰ τοῦ ηου ατου Κωνσταντίνου και Νικολου χωρα Λινοτόπη</i>	«Ιερείς και γέροντες» από το χωριό Σαρακίνιστα.
14	Ναός Αγίου Νικολάου	Μέλιανη Πρεμετής, Αλβανία	1631/32-1638/39	<b>Νικόλαος (IV)</b>	Λινοτόπι	<i>δια χιρος Νικολαου εκ χωρας Λινοτοπι</i>	Αδιάγνωστος δωρητής, Κύρκος.
15	Καθολικό Μονής Σπηλαιού	Σαρακίνιστα Λιούντζης, Αλβανία	1634 (ολοκληρώθηκε 3 Αυγούστου)	<b>Μιχαήλ (Κωνσταντίνος) (αποδ.) (Θεολόγης) (αποδ.)</b>	(Λινοτόπι)	<i>ηπο χιρὸς Μιχαήλ</i>	Ιερομόναχος Κωνσταντίνος, ιερομόναχος Ιωάσαφ, άρχοντες του χωριού Σαρακίνιστα.
16	Ναός Αγίου Νικολάου (άρχοντας Θωμάνου)	Καστοριά	1639	<b>Νικόλαος (IV)</b>	Λινοτόπι	<i>χειρ δε ηπαρχη Νικολάου εκ χόρ(ας) Λινοτόπι</i>	Άρχοντας κυρ Θωμάνος, κυρ Σίνος Πουρίλας.
17	Καθολικό Μονής Κοιμήσεως Θεοτόκου, ιερό Βήμα	Σπήλαιο Γρεβενών	1641 (ολοκληρώθηκε 28 Σεπτεμβρίου)	<b>Δημήτριος (I) (Ιωάννης Σκούταρης) (αποδ.) (Νικόλαος (IV) (αποδ.)</b>	(Γράμμοστα) (Γράμμοστα) (Λινοτόπι)	<i>χειρ δε ύπαρχει Δι[μη]τριου</i>	Αδιάγνωστος ηγούμενος ιερομόναχος [Παχώμιος (:)].
18	Καθολικό Μονής Προφήτη Ηλία, κυρίως ναός	Τύρναβος Θεσσαλίας	εντός του διαστήματος 1631/32-1646	<b>Νικόλαος (IV) (Θεολόγης) (αποδ.)</b>	Λινοτόπι	<i>Νικόλαος Ζωγράφος εκ τῆς ἐπαρχίας Κα(σ)τορίας εκ χώρας Λινοτόποι</i>	Ηγούμενος ιερομόναχος Κοσμάς, Μιχαήλ και Ζωγράφω, μοναχός Διονύσιος, Αντώνια, Μαλάμω, Φωτεινή, Μάρω.
19	καθολικό Μονής Αγίου Αθανασίου	Ζαγορά Πηλίου	1645 (ολοκληρώθηκε 20 Νοεμβρίου)	<b>Νικόλαος (IV) Θεολόγης</b>	Λινοτόπι	<i>χειρ δε υπαρχη Νηκολάου κ(αι) Θεολόγι εξ επαρχεί(ας) Καστορι(ας) εκ χόρ(ας) Λινοτόπη</i>	Κυρ Σταμάτης Ρεΐζης και «η συνοδεία αυτού», ιερομόναχος κυρ Θεωνάς, Γεώργιος, Αλέξιος.
20	Ναός Αγίων Αποστόλων	Μολυβδοσκεπάστος Κόνιτσας Ιωαννίνων	1645 (ολοκληρώθηκε 20 Νοεμβρίου)	<b>Δημήτριος (I) Ιωάννης Σκούταρης (αποδ.)</b>	Γράμμοστα	<i>Χειρ έμου τοῦ ταπινού Δημητριού εκ χόρ(ας) Γραμοστης κ(αι) τοῦ αὔτοῦ νού Ιωάννου Σκούταρι</i>	Κυρ Πάνος Παπαδημητρίου.

Αρ. κατ.	Ναός	Τοποθεσία	Χρονολογία	Ζωγράφοι	Καταγωγή ζωγράφου	Υπογραφή ζωγράφου	Δωρητές (ιστορίας)
21	Ναός Κοίμησης Θεοτόκου, μέρος του κυρίως ναού	Ελαφότοπος Ζαγορίου Ιωαννίνων	1645/6	<b>Κωνσταντίνος</b>	(Λινοτόπι)	<i>δι[α] χηρός Κοσταντήνοῦ του ζωγράφου ελαχίστου κ(αι) αμαρ[τω]λου</i>	Κυρ Γεώργης Θωμάς
22	Ναός Ταξιαρχών	Ζίτσα Ιωαννίνων	1648-1649 (ολοκληρώθηκε 15 Φεβρουαρίου)	<b>Κωνσταντίνος</b>	(Λινοτόπι)	<i>1) δια χηρός ελαχίστου κ(αι) αμαρτολού Κωνσταντή[νου] 2) δια χειρός κάμου του αμαρτολού Κωνσταντή[νου]</i>	Μίχος, έξαρχος κυρ Σταύρος, κυρ Δήμος Πλανούδης και η συμβία αυτού Σούλτω, οι άρχοντες του χωριού («οι τιμιότατοι άρχοντες της αυτής χώρας»), Χρίστος, Στάθης, Λεοντάρης, ιερομόναχος Λεόντιος, ιερέας Νικόλαος.
23	Καθολικό Μονής Κοιμήσεως Θεοτόκου, τρούλος και χοροί	Σπήλαιο Γρεβενών	1649	<b>Νικόλαος (IV)</b> <b>Ιωάννης (II)</b>	(Λινοτόπι)	<i>1) Χ[ειρ] [Ν]ικολάου ζωγρά[φου] κ(αι) Ιω(άννου) 2) Νικόλαος εκ χώρας Λινοτόπι</i>	Πρώην ηγούμενος της μονής ιερομόναχος Παχώμιος, ηγούμενος της μονής ιερομόναχος Γαλακτίων.
24	Καθολικό Μονής Μεταμόρφωσης του Σωτήρος	Δρυόβουνο Κοζάνης	1652	<b>Νικόλαος (IV)</b>	Λινοτόπι	<i>δια χειρός Νικολάου αγωγράφου εκ[κ]κόμης Λινοτοπίου</i>	Ιερομόναχος Παΐσιος, Νεόφυτος αδερφός του ιερομονάχου Παΐσιου, Γεώργιος γιός Καραμάνη, (ηγούμενος Ρωμανός, ιερομόναχος Ματθαίος, μοναχός Μητροφάνης) ιερομόναχος Παχώμιος.
25	Καθολικό Μονής Προφήτη Ηλία, κυρίως ναός	Στεγόπολη Λιούντζης, Αλβανία	1653 (ολοκληρώθηκε 19 Ιουνίου)	<b>Κωνσταντίνος</b> <b>Νικόλαος (V)</b>	Λινοτόπι	<i>ήστορήθη δια χηρός εμῶν Κῶνσταντίνου ηνοῦ Μιχαήλ εκ χορίο Λινοτωπίου κ(αι) μαθητής αὐτοῦ Νικολάου</i>	Ιερομόναχος κυρ Ιωακείμ, ιερομόναχος Δανιήλ, ιερομόναχος Γρηγόριος, ιερομόναχος Κάλλιστος, άρχοντας κυρ Γεώργιος του Νάνη, άρχοντας Ιωάννης Δράγος από το χωριό Σαρακίνιστα.
26	Καθολικό Μονής Θεοτόκου, κυρίως ναός	Ζέρμα Ιωαννίνων	1656 (ολοκληρώθηκε 5 Σεπτεμβρίου)	<b>Νικόλαος (IV)</b> <b>Γεώργιος</b>	Λινοτόπι	<i>ιστορίθι διά χειρός του ταπινού. ιστοριογράφου Νικολάου κ(αι) Γεωργίου αδελφος του κτίτορος</i>	Άρχοντας κυρ Ιωάννης γιός του Νικολάου εκ κόμης Λινοτοπίου.

Αρ. κατ.	Ναός	Τοποθεσία	Χρονολογία	Ζωγράφοι	Καταγωγή ζωγράφου	Υπογραφή ζωγράφου	Δωρητές (ιστορίας)
27	Καθολικό Μονής Κοιμήσεως Θεοτόκου, μέρος κυρίως ναού και νάρθηκας	Σπήλαιο Γρεβενών	1658 (ολοκληρώθηκε 10 Αυγούστου)	<b>Μιχάλης</b> <b>Ηλίας</b>	Ζέρμα Μπουρμπουτσικό	<i>διά χηρός καμού του αμαρτολου Μηχάλι ζουγρᾶφου κ(αι) Ηλία ζουγρ[αφου] ἐκ χόρα[ς] [Ζε]ρμᾶς κ(αι) εκ χόρᾶς Βυρπητζικω</i>	Ηγούμενος ιερομόναχος Χριστόφορος από το χωριό Κοσματι.
28	Καθολικό Μονής Προφήτη Ηλία, κυρίως ναός	Ζίτσα Ιωαννίνων	1658 (άρχισε 17 Ιουνίου και ολοκληρώθηκε στις 20 Οκτωβρίου)	<b>Ιωάννης Σκούταρης</b> <b>Δημήτριος (II)</b> <b>Γεώργιος</b>	Γράμμοστα	<i>1) δια χηρός τὸν ταπηνῶν δοῦλον Θε(ε)ῦ, Ἰῶάνου Δήμητριου Γεωργίουτὸ ἐκ πόλεος τείς καλουμένης Γρᾶμμοσταν 2) χύρ Γεωργίου</i>	Κυρ Σταύρος γιός του ιερέα Μιχαήλ.
29	Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου	Ελληνικό Ιωαννίνων	1660-1662 (ολοκληρώθηκε 22 Οκτωβρίου)	<b>Δημήτριος (II)</b> <b>Γεώργιος</b>	(Γράμμοστα)	<i>ἐτέλιῶθη διά χειρός Δήμητρίου κ(αι) τοῦ ἀδελφοῦ αὐτοῦ, Γεωργίου</i>	Συνδρομή όλων των ευρισκομένων ιερέων και αρχόντων της πόλης: ιερέας Ιωάννης, έτερος ιερέας Ιωάννης, ιερέας Πάνος, Ιωάννης, Νικόλαος, έτερος Ιωάννης, μοναχή Ζηνοβία, μοναχή Ανισία, μοναχή Ζαχαρία.
30	Καθολικό Μονής Κάμενας (Κοίμησης της Θεοτόκου), κυρίως ναός, β' φάση ιστορίας	Δέλβινο, Αλβανία	1662 (ολοκληρώθηκε 20 Σεπτεμβρίου)	<b>Μιχάλης</b>	Ζέρμα	<i>δθα χηρος καμου του αμαρτολου Μηχαλις ζογρα φος ἐκ κομης Ζερμας</i>	Ηγούμενος Θεοφάνης και παπα κυρ Διονύσιος «με όλην την συνοδεία τους».
31	Καθολικό Μονής Δρενόβου (Μεταμορφώσεως του Σωτήρος)	Μίγκουλη Λιούντζης, Αλβανία	1666	<b>Δημήτριος (II)</b> <b>Γεώργιος</b>	(Γράμμοστα)	<i>διά χειρός Δημητριου κ(αι) Γεωργίου</i>	Κυρ Πέτρος, Τέτος, Σάββας, Τόσκας, Τόσκας του Τέφα, Τέφας, ιερομόναχος Βενιαμίν, ιερομόναχος Νεόφυτος.
32	Καθολικό Μονής Προφήτη Ηλία, νάρθηκας	Στεγόπολη Λιούντζης, Αλβανία	1671 (ολοκληρώθηκε 14 Μαΐου)	<b>Δημήτριος (II)</b> <b>Γεώργιος</b>	(Γράμμοστα)	<i>τῶν ἀταδῆλφον Διμιτρίου και Γεωργιου</i>	Άρχοντας κυρ Γκούμας, πατέρας του άρχοντα κυρ Γκούμα Κυργιάκης, συμβία του άρχοντος κυρ Γκούμα.



Αρ. κατ.	Ναός	Τοποθεσία	Χρονολογία	Ζωγράφοι	Καταγωγή ζωγράφου	Υπογραφή ζωγράφου	Δωρητές (ιστορίας)
33	Καθολικό Μονής Κοιμήσεως της Θεοτόκου	Κοκαμιά Αγίων Σαράντα, Αλβανία	1672	<b>Μιχάλης</b>	Ζέρμα	<i>[δί]α χηρος καμου του αμαρ[τολου] Μιχαλις ζο[γράφος] εκ κομης ζερμα</i>	Ηγούμενος παπα κυρ Ματθαίος (;) με τη συνοδεία του.
34	Ναός Αγίου Ιωάννη Προδρόμου	Πολύλοφος Ιωαννίνων	1672 (ολοκληρώθηκε 5 Ιανουαρίου)	<b>Δημήτριος (II)</b> <b>Γεώργιος</b>	(Γράμμοστα)	<i>διὰ χειρὸς τὸν ταπινῶν δούλων Θε(εο)ῦ Δημητρίου κ(αι) Γεωργίου</i>	Κυρ Λονταρής από το Βαγενήτι, η συμβία του κυρ Λεονταρή, Αλέξω, γιος του κυρ Λεονταρή, Ιωάννης. Σταύρος Τζούραγλης και η μητέρα του Ζώνηω.
35	Καθολικό Μονής Σηπλαιώτισσας (Κοιμήσεως Θεοτόκου)	Αρίστη Ζαγορίου Ιωαννίνων	1673 (ολοκληρώθηκε 9 Νοεμβρίου)	<b>Ιωάννης Σκούταρης</b> <b>Δημήτριος (II)</b> <b>Γεώργιος</b>	(Γράμμοστα)	<i>διὰ χηρός τῶν ταπηνῶν δούλων Ἰωάννου κ(αι) Δημητρίου κ(αι) Γεωργίου</i>	Ιερομόναχος Παρθένιος.
36	Καθολικό Μονής Κάμενας (Κοίμησης της Θεοτόκου), νάρθηκας, β' φάση ιστορίας	Δέλβινο, Αλβανία	1674	<b>Μιχάλης</b>	Ζέρμα	<i>Δια χηρος καμου του αμαρτωλου Μιχαλις ζωγραφος εκ κομης Ζερμας</i>	Ηγούμενος Θεοφάνης, ιερομόναχος Διονύσιος.
37	Καθολικό Μονής Ευαγγελίστριας	Κυψέλη (πρώην Χώσεψη) Άρτας	1700 (ολοκληρώθηκε 20 Απριλίου)	<b>Ευστάθιος</b> <b>Νικόλαος</b>	Γράμμοστα Καλαρρύτες	<i>δια χειρὸς Ευσταθίου εκ κόμης Γραμμοστα κ(αι) Νικολαου εκ κομης Καλαριταις</i>	-
38	Ναός Αγίου Αθανασίου	Λένγκα Μόκρας, Αλβανία	μεταξύ των ετών 1685-1714	<b>Δημήτριος</b>	Λινοτόπι	<i>δὴα χηρος κάμου ζογράφου ταπηνος Δημητριος ηος Νικολαου ζογραφου εκ(κ) κομης χορ(ας) Ληνοτοπη</i>	Ιερέας Νικόλαος, κυρ Δημήτριος, Νικόλας, Λάζαρος, Κυωνάς, δαπάνη όλων των χριστιανών, ιερέας Γεώργιος, Ιερέας Μιχαήλ, ιερέας Λάζαρος, Γεώργιος, Αποστόλης, Κώστας, Ιωάννης, Νίκος, Κώστας, Τήμας.

## II. ΑΠΟΔΙΔΟΜΕΝΑ ΜΝΗΜΕΙΑ

39	Ναός Παναγίας, β' στρώμα ιστορίας	συνοικία Μουζεβίκη, Καστοριά	2 <sup>η</sup> δεκαετία του 16 <sup>ου</sup> αιώνα	<b>Ιωάννης, γιός του Θεοδώρου</b> (αποδ.)	(Γράμμοστα)	-	
----	-----------------------------------	------------------------------	--	---	-------------	---	--

Αρ. κατ.	Ναός	Τοποθεσία	Χρονολογία	Ζωγράφοι	Καταγωγή ζωγράφου	Υπογραφή ζωγράφου	Δωρητές (ιστορίας)
40	Ναός Αγίου Αθανασίου	Sloeštica, Demir-Hisar, Π.Γ.Δ.Σ.	2 <sup>η</sup> -3 <sup>η</sup> δεκαετία του 16 <sup>ου</sup> αιώνα.	<b>Ιωάννης, γιός του Θεοδώρου</b> (αποδ.)	(Γράμμοστα)	-	
41	Καθολικό Μονής Αγίου Νικολάου, νάρθηκας	Toplica, Demir-Hisar, Π.Γ.Δ.Μ.	1534/35	<b>Ιωάννης, γιός του Θεοδώρου</b> (αποδ.)	(Γράμμοστα)	<i>χειρ ζωγ(ρ)αφου Ιω(άννου) (;)</i>	Δημήτριος.
42	Καθολικό Μονής Αγίου Νικολάου, κυρίως ναός και βόρειο παρεκκλήσι	Toplica, Demir-Hisar, Π.Γ.Δ.Μ.	1536/37	<b>Ιωάννης, γιός του Θεοδώρου</b> (αποδ.)	(Γράμμοστα)	-	Άρχοντας κυρ Δημήτριος.
43	Καθολικό Μονής Σωσίνου (ευαγγελισμού Θεοτόκου)	Παρακάλαμος Ιωαννίνων	(1601/2) ολοκληρώθηκε 27 Ιουλίου	<b>Μιχαήλ</b> (αποδ.)	Λινοτόπι	<i>χειρ Μιχα[ηλ] χαιρη Ιωαν[ου] (;)</i>	Ιωάννης Κονδαράτος, Εμμανουήλ Κονδαράτος, Κυρίτζης Ιωαννάκης.
44	Καθολικό Μονής Εισοδίων Θεοτόκου	Περιστέρι Πωγωνίου Ιωαννίνων	1603 (ολοκληρώθηκε μέσα στο μήνα Σεπτέμβριο)	<b>Μιχαήλ και Θεολόγης</b> (αποδ.)	(Λινοτόπι)	-	Ιερομόναχος Ζωσιμάς, ιερομόναχος Κάλλιστος, ιερομόναχος Γαβριήλ.
45	Ναός Αγίου Ιωάννη Προδρόμου	Πολύλοφος Ιωαννίνων	(μετά το 1603/4)	<b>Μιχαήλ</b> (αποδ.)	(Λινοτόπι)	-	(Άρχοντας Τζούραγλης και Αυγέρω)
46	Ναός της Παναγίας του άρχοντα Αποστολάκη	Καστοριά	1605/6	<b>Θεολόγης</b> (αποδ.)	(Λινοτόπι)	-	Άρχοντας κυρ Αποστόλης του Δημητρίου, κυρ Ράλλης γιός του Δημητρίου.
47	Ναός Εισοδίων Θεοτόκου	συνοικία Τσιατσιαπά, Καστοριά	1 <sup>η</sup> δεκαετία του 17 <sup>ου</sup> αιώνα	<b>Θεολόγης</b> (αποδ.)	(Λινοτόπι)	-	-
48	Καθολικό Μονής Ραβενίων (Κοίμησης της Θεοτόκου), καμάρα Ιερού Βήματος	Γοραντζή Δρόπολης, Αλβανία	1620/21	<b>Μιχαήλ</b> (αποδ.)	(Λινοτόπι)	-	Ιερομόναχος Ιερεμίας.

Αρ. κατ.	Ναός	Τοποθεσία	Χρονολογία	Ζωγράφοι	Καταγωγή ζωγράφου	Υπογραφή ζωγράφου	Δωρητές (ιστορήσης)
49	Καθολικό μονής Αγίου Αθανασίου, προστώο	Žurče, Demir Hisar, Π.Γ.Δ.Μ.	1621/22	<b>Ιωάννης (Ι)</b> (αποδ.)	(Λινοτόπι)	-	Ιερομόναχος Βενέδικτος και όλοι οι χριστιανοί του χωριού
50	Ναός Αγίου Νικολάου	Κλειδωνιά Κόνιτσας Ιωαννίνων	(π. 1621-1623)	<b>Μιχαήλ</b> (αποδ.)	(Λινοτόπι)	-	Νικόλας Κυργιάκης
51	Ναός Αγίου Νικολάου, ιερό νότιου παρεκκλησίου	Μπομποστίτσα Κορυτσάς, Αλβανία	2 <sup>η</sup> -3 <sup>η</sup> δεκαετία του 17 <sup>ου</sup> αιώνα	<b>Μιχαήλ</b> (αποδ.)	(Λινοτόπι)	-	Νικόλας Πέο.
52	Καθολικό Μονής Ραγίου	Ράγιο Ηγουμενίτσας	2 <sup>η</sup> -3 <sup>η</sup> δεκαετία του 17 <sup>ου</sup> αιώνα	<b>Μιχαήλ</b> (αποδ.)	(Λινοτόπι)	-	-
53	Ναός Αγίου Ζαχαρία, κυρίως ναός	Γράμμος Νεστορίου Καστοριάς	α' μισό 17 <sup>ου</sup> αιώνα	<b>Μιχαήλ</b> (αποδ.) <b>Θεολόγης</b> (αποδ.) <b>Νικολός</b> (αποδ.)	(Λινοτόπι)	-	-
54	Καθολικό Μονής Πατέρων, τρούλος και Ιερό Βήμα	Λίθινο Ζίτσας Ιωαννίνων	1631 (ολοκληρώθηκε 20 Ιουνίου)	<b>Μιχαήλ</b> (αποδ.)  <b>Κωνσταντίνος</b> (αποδ.)	(Λινοτόπι)	-	Ιερομόναχος Κάλλιστος, Σταύρος. Μοναχός Γρηγόριος, πρωτομάστορας Ιωαννίνος. Μοναχός Ζαχαρίας, μοναχός Θεοφάνης, μοναχός Ιωάσαφ, μοναχός Ιωαννίκιος.
55	Ναός Αγίου Δημητρίου	Žvan, Demir Hisar, Π.Γ.Δ.Μ.	1633/34	<b>Ιωάννης (Ι)</b> (αποδ.) <b>Θεολόγης</b> (αποδ.)	(Λινοτόπι)	-	-
56	Καθολικό μονής Μεταμόρφωσης, τμήμα τοιχογραφιών του δυτικού προστώου	Zrze, Prilep, Π.Γ.Δ.Μ.	1635/36	<b>Ιωάννης (Ι)</b> (αποδ.)	(Λινοτόπι)	-	Βόρειο τμήμα: έμπορος Νέντελκο από την πόλη Ντέμπαρ, Δημήτριος, Θεόδωρος, (Jonko), Δημήτριος, (Rejo), Νικόλαος. Νότιο τμήμα: ιερέας Γιόβε από το χωριό Zrze, Γιόβαν Μουτάνοφ, Πέτρος, Μήτρος, Κωνσταντίνος, Γιόβε, Ιωάννης.

Αρ. κατ.	Ναός	Τοποθεσία	Χρονολογία	Ζωγράφοι	Καταγωγή ζωγράφου	Υπογραφή ζωγράφου	Δωρητές (ιστορίας)
57	Καθολικό Μονής Θεοτόκου	Μεγαλόβρυσο Αγίας Λάρισας	1638/39	<b>Νικόλαος (ΙV)</b> (αποδ.) <b>Θεολόγης</b> (αποδ.) <b>Δημήτριος (I)</b> (αποδ.)	(Λινοτόπι)  (Γράμμοστα)	-	Ηγούμενος ιερομόναχος κυρ Ρωμανός.
58	Καθολικό Μονής Προφήτη Ηλία	Βίτσα Ζαγορίου Ιωαννίνων	5 <sup>η</sup> δεκαετία του 17 <sup>ου</sup> αιώνα (μετά το 1632)	<b>Κωνσταντίνος</b> (αποδ.)	(Λινοτόπι)	-	-
59	Καθολικό Μονής Πατέρων, κυρίως ναός, νάρθηκας, εξωνάρθηκας	Λίθινο Ζίτσας Ιωαννίνων	5 <sup>η</sup> δεκαετία του 17 <sup>ου</sup> αιώνα	<b>Κωνσταντίνος</b> (αποδ.) <b>Θεολόγης</b> (αποδ.)	(Λινοτόπι)	-	Ιερομόναχος Λεόντιος, Σταύρος.
60	Καθολικό Μονής Ραβενίων (Κοίμησης της Θεοτόκου), Ιερό Βήμα, τρούλος, νότιος χορός	Γοραντζή Δρόπολης, Αλβανία	5 <sup>η</sup> δεκαετία του 17 <sup>ου</sup> αιώνα	<b>Κωνσταντίνος</b> (αποδ.)	(Λινοτόπι)	-	Ιερέας Πάνος ή Πάικος. Γκιόκας Κυριάκης από το χωριό Μασκουλαρέους
61	Καθολικό Μονής Κάμενας (Κοίμησης της Θεοτόκου), κυρίως ναός και νάρθηκας, α΄ φάση ιστορίας	Δέλβινο, Αλβανία	5 <sup>η</sup> δεκαετία του 17 <sup>ου</sup> αιώνα	<b>Κωνσταντίνος</b> (αποδ.)	(Λινοτόπι)	-	Ιερομόναχος Θεοφάνης, (μοναχός) Αντώνιος.
62	Ναός Αγίας Παρασκευής, α΄ φάση	Πάτερο Ιωαννίνων	6 <sup>η</sup> δεκαετία του 17 <sup>ου</sup> αιώνα	<b>Κωνσταντίνος</b> (αποδ.) <b>Νικόλαος (V)</b> (αποδ.)	(Λινοτόπι)	-	Γεώργιος (:)
63	Καθολικό Μονής Νονο Ηορονο, νάρθηκας	Fruška Gora, Σερβία	1654 (άρχισε 10 Μαΐου και ολοκληρώθηκε 8 Νοεμβρίου)	<b>Νικόλαος (ΙV)</b> (αποδ.)	(Λινοτόπι)	-	Ηγούμενος κυρ Νεόφυτος, Χατζη Στέφανος, ιερέας Θεόδωρος, ιερέας Σωφρόνιος, μοναχός Λεόντιος, Πετρόνιος, Κρούνια του Χατζη-Γιάνη από το Βελιγράδι.

Αρ. κατ.	Ναός	Τοποθεσία	Χρονολογία	Ζωγράφοι	Καταγωγή ζωγράφου	Υπογραφή ζωγράφου	Δωρητές (ιστορίας)
64	Καθολικό Μονής Τιμίου Προδρόμου	Μοσχόπολη, Αλβανία	1659	<b>Νικόλαος (IV)</b> (αποδ.)	(Λινοτόπι)	-	Ηγούμενος ιερομόναχος Αντόνιος, άρχοντας κυρ Μιχάλης (γιός του Κώστα) με τη συμβία και τα τέκνα του.
65	Καθολικό Μονής Θεοτόκου (Σπηλαίου), νάρθηκας	Σαρακίνιστα Λιούνζης, Αλβανία	1658/59	<b>Ιωάννης Σκούταρης</b> (αποδ.)	(Γράμμοστα)	-	Άρχοντας κυρ Ιωάννης
66	Καθολικό Μονής Ραβενίων (Κοίμησης της Θεοτόκου), βόρειος χορός και δυτικό μέρος του ναού	Γοραντζή Δρόπολης, Αλβανία	6 <sup>η</sup> δεκαετία του 17 <sup>ου</sup> αιώνα (γύρω στο 1660)	<b>Ιωάννης Σκούταρης</b> (αποδ.)	(Γράμμοστα)	-	-
67	Καθολικό Μονής Αγίων Αναργύρων	Κλειδωνιά Ιωαννίνων	(1661)	<b>Ιωάννης Σκούταρης</b> (αποδ.)	(Γράμμοστα)	-	Ιερομόναχος Γερμανός, Κυριάκης Νίκος, Ιωάννης.
68	Ναός Κοίμησης Θεοτόκου, α΄ φάση ιστορίας	Κλειδωνιά Ιωαννίνων	7 <sup>η</sup> δεκαετία του 17 <sup>ου</sup> αιώνα	<b>Ιωάννης Σκούταρης</b> (αποδ.)	(Γράμμοστα)	-	-
69	Ναός Αγίου Αθανασίου	Arbanasi Βουλγαρίας	1667	<b>εργαστήριο του Νικολάου (IV)</b> (αποδ.)	(Λινοτόπι)	-	Άρχοντας κυρ Μάνος (;) και η συμβία του κυρά Δέσποινα.
70	Ναός Αγίου Ζαχαρία, νάρθηκας και εξωτερικές τοιχογραφίες	Γράμμος Νεστορίου Καστοριάς	1671	<b>Νικόλαος (IV)</b> (αποδ.)	(Λινοτόπι)	-	Γεώργης.
71	Καθολικό Μονής Κοίμησης Θεοτόκου	Ζέρμα Ιωαννίνων	γ΄ τέταρτο 17 <sup>ου</sup> αιώνα, (μετά το 1656)	<b>Μιχάλης</b> (αποδ.) <b>Ηλίας</b> (αποδ.)	(Ζέρμα) (Μπουρμπουτσικό)	-	-

# ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΡΓΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ

## ΓΡΑΜΜΟΣΤΑ

### 1. ΙΩΑΝΝΗΣ, ΓΙΟΣ ΤΟΥ ΘΕΟΔΩΡΟΥ

- i. ΝΑΟΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΜΟΥΖΕΒΙΚΗ, ΚΑΣΤΟΡΙΑ [αποδ.]
- ii. ΒΥΖΑΝΤΙΝΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΚΑΣΤΟΡΙΑΣ, επιστύλιο τέμπλου [αποδ.]
- iii. ΝΑΟΣ ΑΓΙΟΥ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ, SLOEŠNICA [αποδ.]
- iv. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ, SLEPČE, εικόνες τέμπλου (1534/35)
- v. ΝΑΟΣ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ, ZRZE, αποστολικά τέμπλου (1534/35) [αποδ.]
- vi. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ, TOPLICA, νάρθηκας (1534/35) [αποδ.]
- vii. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ, TOPLICA, κυρίως ναός και βόρειο παρεκκλήσι (1536/37) [αποδ.]
- viii. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ, TOPLICA, εικόνες τέμπλου (1542/43) [αποδ.]
- ix. ΝΑΟΣ ΑΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ, ΒΥΘΚΟΥΚΙ, εικόνα τέμπλου [αποδ.]
- x. ΝΑΟΣ ΑΓΙΟΥ ΙΩΑΝΝΗ ΚΑΝΕΟ, ΑΧΡΙΔΑ, εικόνα τέμπλου [αποδ.]
- xi. ΙΔΙΩΤΙΚΗ ΣΥΛΛΟΓΗ, Π.Γ.Δ.Μ., εικόνα αγίου Νικολάου [αποδ.]
- xii. ΕΘΝΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΕΣΣΑΙΩΝΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΚΟΡΥΤΣΑΣ, εικόνα Παντοκράτορα (1542-1551), εικόνα αγίου Ιωάννη Προδρόμου [αποδ.]

### 2. ΜΙΧΑΗΛ ΚΑΙ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ

- i. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΔΙΒΡΟΒΟΥΝΙΟΥ, κυρίως ναός (1603)

### 3. ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ (Ι)

- i. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΚΟΙΜΗΣΗΣ, ΣΠΗΛΛΑΙΟ εικόνες τέμπλου και εικόνες ξυλόγλυπτου χορού (1637) [αποδ.]
- ii. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ, ΜΕΓΑΛΟΒΡΥΣΟ ΑΓΙΑΣ (1638/39) [αποδ.]
- iii. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΚΟΙΜΗΣΗΣ, ΣΠΗΛΛΑΙΟ, Ιερό (1641)
- iv. ΝΑΟΣ ΑΓΙΩΝ ΑΠΟΣΤΟΛΩΝ, ΜΟΛΥΒΔΟΣΚΕΠΑΣΤΟΣ (1645)
- v. ΣΥΛΛΟΓΗ ΝΑΟΥ ΑΓΙΩΝ ΑΠΟΣΤΟΛΩΝ, ΜΟΛΥΒΔΟΣΚΕΠΑΣΤΟΣ, βημόθυρο [αποδ.]
- vi. ΒΥΖΑΝΤΙΝΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΚΑΣΤΟΡΙΑΣ, εικόνα Κολακείας της Θεοτόκου [αποδ.]

### 4. ΙΩΑΝΝΗΣ ΣΚΟΥΤΑΡΗΣ

- i. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΚΟΙΜΗΣΗΣ, ΣΠΗΛΛΑΙΟ, Ιερό (1641) [αποδ.]
- ii. ΝΑΟΣ ΑΓΙΩΝ ΑΠΟΣΤΟΛΩΝ, ΜΟΛΥΒΔΟΣΚΕΠΑΣΤΟΣ (1645)
- iii. ΝΑΟΣ ΑΓΙΩΝ ΑΠΟΣΤΟΛΩΝ, ΜΟΛΥΒΔΟΣΚΕΠΑΣΤΟΣ, δεσποτική εικόνα Χριστού [αποδ.]
- iv. ΝΑΟΣ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ, ΔΡΟΒΙΑΝΗ, εικόνα Χριστού (1657)
- v. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΠΡΟΦΗΤΗ ΗΛΙΑ, ΖΙΤΣΑ, κυρίως ναός (1658)
- vi. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΣΠΗΛΛΑΙΟΥ, ΣΑΡΑΚΙΝΙΣΤΑ, νάρθηκας (1658/59) [αποδ.]
- vii. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΡΑΒΕΝΙΩΝ, ΓΟΡΑΝΤΖΗ, κυρίως ναός [αποδ.]
- viii. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΑΓΙΩΝ ΑΝΑΡΓΥΡΩΝ, ΚΛΕΙΔΩΝΙΑ (1661) [αποδ.]
- ix. ΝΑΟΣ ΚΟΙΜΗΣΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ, ΚΛΕΙΔΩΝΙΑ [αποδ.]
- x. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΣΠΗΛΛΑΙΩΤΙΣΣΑΣ, ΑΡΙΣΤΗ (1673)

## 5. ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ (II)

- i. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΠΡΟΦΗΤΗ ΗΛΙΑ, ΖΙΤΣΑ, κυρίως ναός (1658)
- ii. ΝΑΟΣ ΚΟΙΜΗΣΗΣ, ΕΛΛΗΝΙΚΟ (1660-1662)
- iii. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΗΣ, ΜΙΓΚΟΥΛΗ (1666)
- iv. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΗΣ, ΜΙΓΚΟΥΛΗ, τέμπλο [αποδ.]
- v. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΠΡΟΦΗΤΗ ΗΛΙΑ , ΣΤΕΓΟΠΟΛΗ, νάρθηκας (1671)
- vi. ΝΑΟΣ ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ, ΠΟΛΥΛΟΦΟΣ (1672)
- vii. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΣΠΗΛΛΑΙΩΤΙΣΣΑΣ, ΑΡΙΣΤΗ (1673)
- viii. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΣΠΗΛΛΑΙΩΤΙΣΣΑΣ, ΑΡΙΣΤΗ, τέμπλο [αποδ.]
- ix. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΑΓΙΩΝ ΑΠΟΣΤΟΛΩΝ, ΚΛΕΙΔΩΝΙΑ τέμπλο (1676) [αποδ.]
- x. ΝΑΟΣ ΚΟΙΜΗΣΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ, ΔΕΛΒΙΝΑΚΙ, εικόνα αγίου Ιωάννη Προδρόμου (1679) [αποδ.]

## 6. ΓΕΩΡΓΙΟΣ

- i. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΠΡΟΦΗΤΗ ΗΛΙΑ, ΖΙΤΣΑ, κυρίως ναός (1658)
- ii. ΝΑΟΣ ΚΟΙΜΗΣΗΣ, ΕΛΛΗΝΙΚΟ (1660-1662)
- iii. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΗΣ, ΜΙΓΚΟΥΛΗ (1666)
- iv. ΝΑΟΣ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ, ΖΙΤΣΑ, εικόνα αγίου Ιωάννη Προδρόμου (1667)
- v. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΠΡΟΦΗΤΗ ΗΛΙΑ, ΣΤΕΓΟΠΟΛΗ, νάρθηκας (1671)
- vi. ΝΑΟΣ ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ, ΠΟΛΥΛΟΦΟΣ (1672)
- vii. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΣΠΗΛΛΑΙΩΤΙΣΣΑΣ, ΑΡΙΣΤΗ (1673)

## 7. ΕΥΣΤΑΘΙΟΣ

- i. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΤΡΙΑΣ, ΚΥΨΕΛΗ ΑΡΤΑΣ(1700)
- ii. ΝΑΟΣ ΑΓ. ΠΑΡΑΣΚΕΥΗΣ, ΠΙΣΟΔΕΡΙ, βημόθυρα (1730)

# ΛΙΝΟΤΟΠΙ

---

## 1. ΝΙΚΟΛΑΟΣ (I)

- i. ΝΑΟΣ ΑΓΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ, ΠΑΛΑΤΙΤΣΙΑ, κυρίως ναός (1569-1570)
- ii. ΝΑΟΣ ΑΓΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ, ΠΑΛΑΤΙΤΣΙΑ, τέμπλο, βημόθυρα, εικόνα αγίου Γεωργίου [αποδ.]
- iii. ΒΥΖΑΝΤΙΝΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΒΕΡΟΙΑΣ, εικόνα αγίας Σολομωνής [αποδ.]
- iv. ΝΑΟΣ ΑΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ, STRUGA, εικόνα αγίου Γεωργίου με σκηνές από το βίο του [αποδ.]
- v. ΕΘΝΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΣΚΟΠΙΩΝ, εικόνα του αγίου Μερκουρίου [αποδ.]

## 2. ΜΙΧΑΗΛ ΚΑΙ ΚΩΣΤΑΣ

- i. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΦΩΤΜΟΥ (1589)

## 3. ΝΙΚΟΛΑΟΣ (II)

- i. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΜΑΚΡΥΑΛΕΞΗ, εικόνες τέμπλου (1592/93)
- ii. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΜΟΝΗ ΜΑΚΡΥΑΛΕΞΗ (1599)
- iii. ΝΑΟΣ ΚΟΙΜΗΣΗΣ, ΚΟΥΚΟΥΛΙ, βημόθυρα [αποδ.]
- iv. ΒΥΖΑΝΤΙΝΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΒΕΡΟΙΑΣ, βημόθυρα με άγνωστη προέλευση, [αποδ.]
- v. ΝΑΟΣ ΚΟΙΜΗΣΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ, ΕΛΑΦΟΤΟΠΟΣ, δεσποτικές εικόνες [αποδ.]
- vi. ΝΑΟΣ ΑΓΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ, ΑΝΩ ΣΟΥΔΕΝΑ, εικόνα Χριστού Παντοκράτορα [αποδ.]

## 4. ΜΙΧΑΗΛ

- i. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΜΑΚΡΥΑΛΕΞΗ (1599)
- ii. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΣΩΣΙΝΟΥ, ΠΑΡΑΚΑΛΑΜΟΣ (1601/02) [αποδ.]
- iii. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΕΙΣΟΔΙΩΝ ΘΕΟΤΟΚΟΥ, ΠΕΡΙΣΤΕΡΙ ΠΩΓΩΝΙΟΥ (1603) [αποδ.]
- iv. ΝΑΟΣ ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ, ΠΟΛΥΛΟΦΟΣ (π. 1603/04), κυρίως ναός [αποδ.]
- v. ΝΑΟΣ ΚΟΙΜΗΣΗΣ, ΖΕΡΒΑΤΙ, κυρίως ναός και νάρθηκας (1605/06)
- vi. ΝΑΟΣ ΚΟΙΜΗΣΗΣ, ΖΕΡΒΑΤΙ, εικόνες τέμπλου [αποδ.]
- vii. ΝΑΟΣ ΚΟΙΜΗΣΗΣ, ΕΛΑΦΟΤΟΠΟΣ (1615/16)
- viii. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΠΡΟΦΗΤΗ ΗΛΙΑ ΓΕΩΡΓΟΥΤΣΑΤΙ, νάρθηκας (1616/17)
- ix. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΜΟΥ, ΒΑΝΙΣΤΑ (1616/17)
- x. ΝΑΟΣ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ, ΒΙΤΣΑ (1618)
- xi. ΝΑΟΣ ΑΓΙΟΥ ΜΗΝΑ, ΜΟΝΟΔΕΝΔΡΙ (1619)
- xii. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΡΑΒΕΝΙΩΝ, ΓΟΡΑΝΤΖΗ, Ιερό (1620/21) [αποδ.]
- xiii. ΝΑΟΣ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ, ΚΛΕΙΔΩΝΙΑ, δεσποτικές εικόνες και εικόνα Αγίου Νικολάου (1622-23) [αποδ.]
- xiv. ΝΑΟΣ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ, ΚΛΕΙΔΩΝΙΑ (π. 1621-23) [αποδ.]
- xv. ΝΑΟΣ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ, ΜΠΟΜΠΟΣΤΙΤΣΑ [αποδ.]
- xvi. ΝΑΟΣ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ, ΜΠΟΜΠΟΣΤΙΤΣΑ, εικόνα Αγ. Γεωργίου [αποδ.]
- xvii. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΚΟΙΜΗΣΗΣ, ΡΑΓΙΟ [αποδ.]
- xviii. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΗΣ, ΤΣΑΤΙΣΤΑ (1626)
- xix. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΑΓΙΟΥ ΖΑΧΑΡΙΑ, ΓΡΑΜΜΟΣ, κυρίως ναός [αποδ.]
- xx. ΝΑΟΣ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ, ΣΑΡΑΚΙΝΙΣΤΑ (1629/30)
- xxi. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΠΑΤΕΡΩΝ, κυρίως ναός (1631) [αποδ.]
- xxii. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΣΠΗΛΑΙΟΥ, ΣΑΡΑΚΙΝΙΣΤΑ, κυρίως ναός (1634)



## 5. ΝΙΚΟΛΑΟΣ (ΙΙΙ)

- i. ΝΑΟΣ ΚΟΙΜΗΣΗΣ, ΖΕΡΒΑΤΙ (1605/06)
- ii. ΝΑΟΣ ΚΟΙΜΗΣΗΣ, ΖΕΡΒΑΤΙ , εικόνες τέμπλου [αποδ.]
- iii. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΚΟΙΜΗΣΗΣ, ΣΠΗΛΛΑΙΟ, εικόνες τέμπλου [αποδ.]
- iv. ΝΑΟΣ ΤΑΞΙΑΡΧΩΝ, ΣΙΑΤΙΣΤΑ, εικόνα Θεοτόκου [αποδ.]

## 6. ΘΕΟΛΟΓΗΣ

- i. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΕΙΣΟΔΙΩΝ ΘΕΟΤΟΚΟΥ, ΠΕΡΙΣΤΕΡΙ ΠΩΓΩΝΙΟΥ (1603) [αποδ.]
- ii. ΝΑΟΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΑΠΟΣΤΟΛΑΚΗ, ΚΑΣΤΟΡΙΑ (1605/06) [αποδ.]
- iii. ΝΑΟΣ ΕΙΣΟΔΙΩΝ ΤΣΙΑΤΣΑΠΑ, ΚΑΣΤΟΡΙΑ (α' δεκαετία 17<sup>ου</sup> αιώνα) [αποδ.]
- iv. ΝΑΟΣ ΚΟΙΜΗΣΗΣ, ΕΛΑΦΟΤΟΠΟΣ (1615/16) [αποδ.]
- v. ΝΑΟΣ ΑΓΙΟΥ ΜΗΝΑ, ΜΟΝΟΔΕΝΔΡΙ (1619) [αποδ.]
- vi. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΗΣ, ΤΣΙΑΤΙΣΤΑ (1626) [αποδ.]
- vii. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΑΓΙΟΥ ΖΑΧΑΡΙΑ, ΓΡΑΜΜΟΣ, κυρίως ναός [αποδ.]
- viii. ΝΑΟΣ ΑΓΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ, ŽVAN (1633/34) [αποδ.]
- ix. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΣΠΗΛΛΑΙΟΥ, ΣΑΡΑΚΙΝΙΣΤΑ (1634) , κυρίως ναός [αποδ.]
- x. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΠΡΟΦΗΤΗ ΗΛΙΑ (1632-1646) [αποδ.]
- xi. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ, ΜΕΓΑΛΟΒΡΥΣΟ ΑΓΙΑΣ (1638/39) [αποδ.]
- xii. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΠΑΤΕΡΩΝ, ΛΙΘΙΝΟ, κυρίως ναός [αποδ.]
- xiii. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΑΓΙΟΥ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ, ΖΑΓΟΡΑ (1645)

## 7. ΝΙΚΟΛΟΣ

- i. ΝΑΟΣ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ, ΣΑΡΑΚΙΝΙΣΤΑ (1629/30), κυρίως ναός
- ii. ΝΑΟΣ ΑΓΙΟΥ ΖΑΧΑΡΙΑ, ΓΡΑΜΜΟΣ (α' μισό του 17<sup>ου</sup> αι.), κυρίως ναός [αποδ.]

## 8. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ

- i. ΝΑΟΣ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ, ΒΙΤΣΑ (1618) [αποδ.]
- ii. ΝΑΟΣ ΑΓΙΟΥ ΜΗΝΑ, ΜΟΝΟΔΕΝΔΡΙ (1619)
- iii. ΝΑΟΣ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ, ΣΑΡΑΚΙΝΙΣΤΑ (1629/30)
- iv. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΣΠΗΛΛΑΙΟΥ, ΣΑΡΑΚΙΝΙΣΤΑ (1634) [αποδ.]
- v. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΣΠΗΛΛΑΙΟΥ, ΣΑΡΑΚΙΝΙΣΤΑ, τέμπλο [αποδ.]
- vi. ΝΑΟΣ ΚΟΙΜΗΣΗΣ, ΚΟΥΚΟΥΛΙ, επιστύλιο τέμπλου (1635/36)
- vii. ΝΑΟΣ ΤΑΞΙΑΡΧΩΝ, ΖΙΤΣΑ, βημόθυρα (1637/38) [αποδ.]
- viii. ΜΟΝΗ ΒΕΛΛΑΣ, εικόνα Κοίμησης Θεοτόκου (1638)
- ix. ΝΑΟΣ ΚΟΙΜΗΣΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ, ΔΕΛΒΙΝΑΚΙ, σταυρός και λυπηρά τέμπλου (1641/42)
- x. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΠΡΟΦΗΤΗ ΗΛΙΑ, ΒΙΤΣΑ [αποδ.]
- xi. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΠΑΤΕΡΩΝ, ΛΙΘΙΝΟ, κυρίως ναός και νάρθηκας [αποδ.]
- xii. ΝΑΟΣ ΚΟΙΜΗΣΗΣ , ΕΛΑΦΟΤΟΠΟΣ (1645/46)
- xiii. ΝΑΟΣ ΤΑΞΙΑΡΧΩΝ, ΖΙΤΣΑ (1648-1649)
- xiv. ΝΑΟΣ ΤΑΞΙΑΡΧΩΝ, ΖΙΤΣΑ, εικόνες τέμπλου [αποδ.]
- xv. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΡΑΒΕΝΙΩΝ, ΓΟΡΑΝΤΖΗ, Ιερό, τρούλος, νότιος χορός [αποδ.]
- xvi. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΚΑΜΕΝΑΣ, κυρίως ναός και νάρθηκας [αποδ.]
- xvii. ΝΑΟΣ ΑΓΙΑΣ ΠΑΡΑΣΚΕΥΗΣ, ΠΑΤΕΡΟ [αποδ.]
- xviii. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΠΡΟΦΗΤΗ ΗΛΙΑ, ΣΤΕΓΟΠΟΛΗ, κυρίως ναός (1653)

#### 9. ΙΩΑΝΝΗΣ (Ι)

- i. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΑΓΙΟΥ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ, ŽURČE (1621/22), νάρθηκας [αποδ.]
- ii. ΝΑΟΣ ΑΓΙΟΥ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ, RILEVO (1626/27),
- iii. ΝΑΟΣ ΑΓΙΟΥ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ, RILEVO, τέμπλο [αποδ.]
- iv. ΝΑΟΣ ΑΓΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ, ŽVAN (1633/34) [αποδ.]
- v. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΗΣ, ZRZE, νάρθηκας (1535/36) [αποδ.]
- vi. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΗΣ, ZRZE, φορητές εικόνες (1535/36) [αποδ.]

#### 10. ΝΙΚΟΛΑΟΣ (ΙV)

- i. ΝΑΟΣ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ, ΜΕΛΙΑΝΗ (1631/32-1638/39)
- ii. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ, ΜΕΓΑΛΟΒΡΥΣΟ ΑΓΙΑΣ (1638/39) [αποδ.]
- iii. ΝΑΟΣ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ, ΚΑΣΤΟΡΙΑ (1639)
- iv. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΠΡΟΦΗΤΗ ΗΛΙΑ, ΤΥΡΝΑΒΟΣ (1631/32-1646)
- v. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΑΓΙΟΥ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ, ΖΑΓΟΡΑ (1645)
- vi. ΝΑΟΣ ΑΓΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ, ΣΙΑΤΙΣΤΑ, δεσποτικές εικόνες [αποδ.]
- vii. ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΣΙΑΤΙΣΤΑΣ, εικόνα αγίας Παρασκευής [αποδ.]
- viii. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΚΟΙΜΗΣΗΣ, ΣΠΗΛΑΙΟ, τρούλος και πλάγιοι χοροί (1649)
- ix. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΗΣ, ΔΡΥΟΒΟΥΝΟ (1652)
- x. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΝΟΒΟ ΗΟΡΟΝΟ, FRUŠKA GORA, νάρθηκας (1654) [αποδ.]
- xi. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ, ΖΕΡΜΑ, κυρίως ναός (1656)
- xii. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ, ΜΟΣΧΟΠΟΛΗ (1659) [αποδ.]
- xiii. ΝΑΟΣ ΑΓΙΟΥ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ, ARBANASI (1667) [αποδ.]
- xiv. ΝΑΟΣ ΑΓΙΟΥ ΖΑΧΑΡΙΑ, ΓΡΑΜΜΟΣ, νάρθηκας και νότιος εξωτερικός τοίχος (1671) [αποδ.]

#### 11. ΙΩΑΝΝΗΣ (ΙΙ)

- i. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΚΟΙΜΗΣΗΣ, ΣΠΗΛΑΙΟ, τρούλος και πλάγιοι χοροί (1649)
- ii. ΝΑΟΣ ΑΓΙΩΝ ΑΠΟΣΤΟΛΩΝ ΝΕΣΤΟΡΙΟΥ, εικόνα Θεοτόκου
- iii. ΕΘΝΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΚΟΡΥΤΣΑΣ, εικόνα Χριστού (προέλευση: ναός Αγίου Πέτρου, Bezhan Ερσέκας), (1651) [αποδ.]
- iv. ΕΘΝΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΚΟΡΥΤΣΑΣ, εικόνα Θεοτόκου (προέλευση: Ερσέκα) [αποδ.]

#### 12. ΝΙΚΟΛΑΟΣ (V)

- i. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΠΡΟΦΗΤΗ ΗΛΙΑ, ΣΤΕΓΟΠΟΛΗ, κυρίως ναός (1653)

#### 13. ΓΕΩΡΓΙΟΣ

- i. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ, ΖΕΡΜΑ, κυρίως ναός (1656)
- ii. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ, ΖΕΡΜΑ, εικόνα Ευαγγελισμού [αποδ.]
- iii. ΝΑΟΣ ΑΓΙΟΥ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ, ARBANASI (1667) [αποδ.]

#### 14. ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ

- i. ΒΥΖΑΝΤΙΝΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΚΑΣΤΟΡΙΑΣ, εικόνα Δωδεκάορτου (1673)
- ii. ΝΑΟΣ ΑΓΙΟΥ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ, ΛΕΝΓΚΑ (1685-1714)

# ΖΕΡΜΑ

---

## 1. ΜΙΧΑΛΗΣ

- i. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΚΟΙΜΗΣΗΣ, ΣΠΗΛΛΑΙΟ, τοιχογραφίες δυτικού τμήματος του ναού, νάρθηκας, εξωνάρθηκας (1658)
- ii. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΚΟΙΜΗΣΗΣ, ΣΠΗΛΛΑΙΟ, βημόθυρα [αποδ.].
- iii. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΚΑΜΕΝΑΣ, ΔΕΛΒΙΝΟ, κυρίως ναός (1662)
- iv. ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΑΡΧΟΝΤΙΣΣΑΣ ΘΕΟΛΟΓΙΝΑΣ, ΚΑΣΤΟΡΙΑ (1663), εικόνες τέμπλου [αποδ.]
- v. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΚΟΚΑΜΙΑΣ, ΝΙΒΙΤΣΑ (1672)
- vi. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΚΑΜΕΝΑΣ, ΔΕΛΒΙΝΟ, νάρθηκας (1674) [αποδ.]
- vii. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ, ΖΕΡΜΑ, νάρθηκας [αποδ.]

# ΜΠΟΥΡΜΠΟΥΤΣΙΚΟ

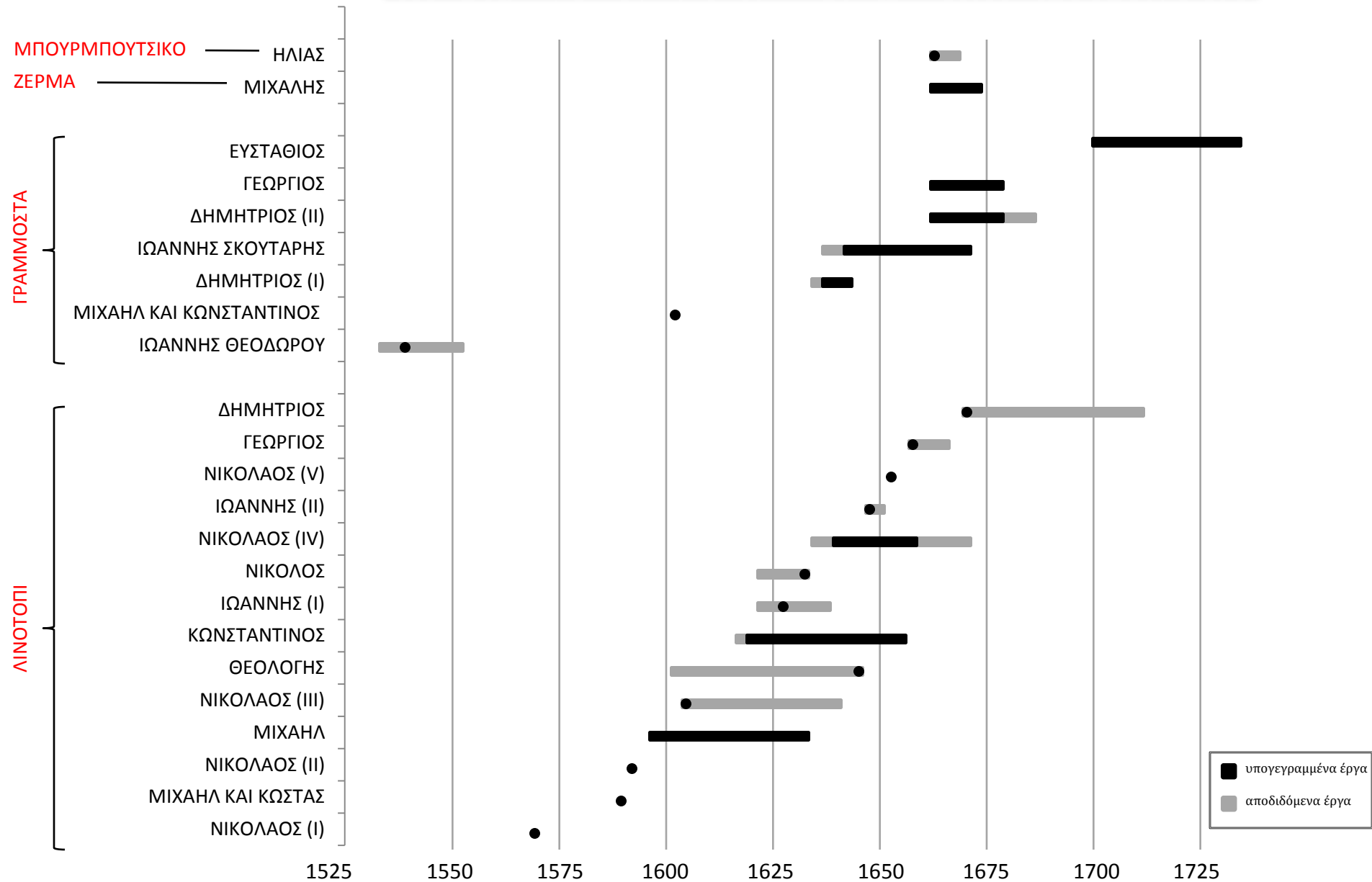
---

## 1. ΗΛΙΑΣ

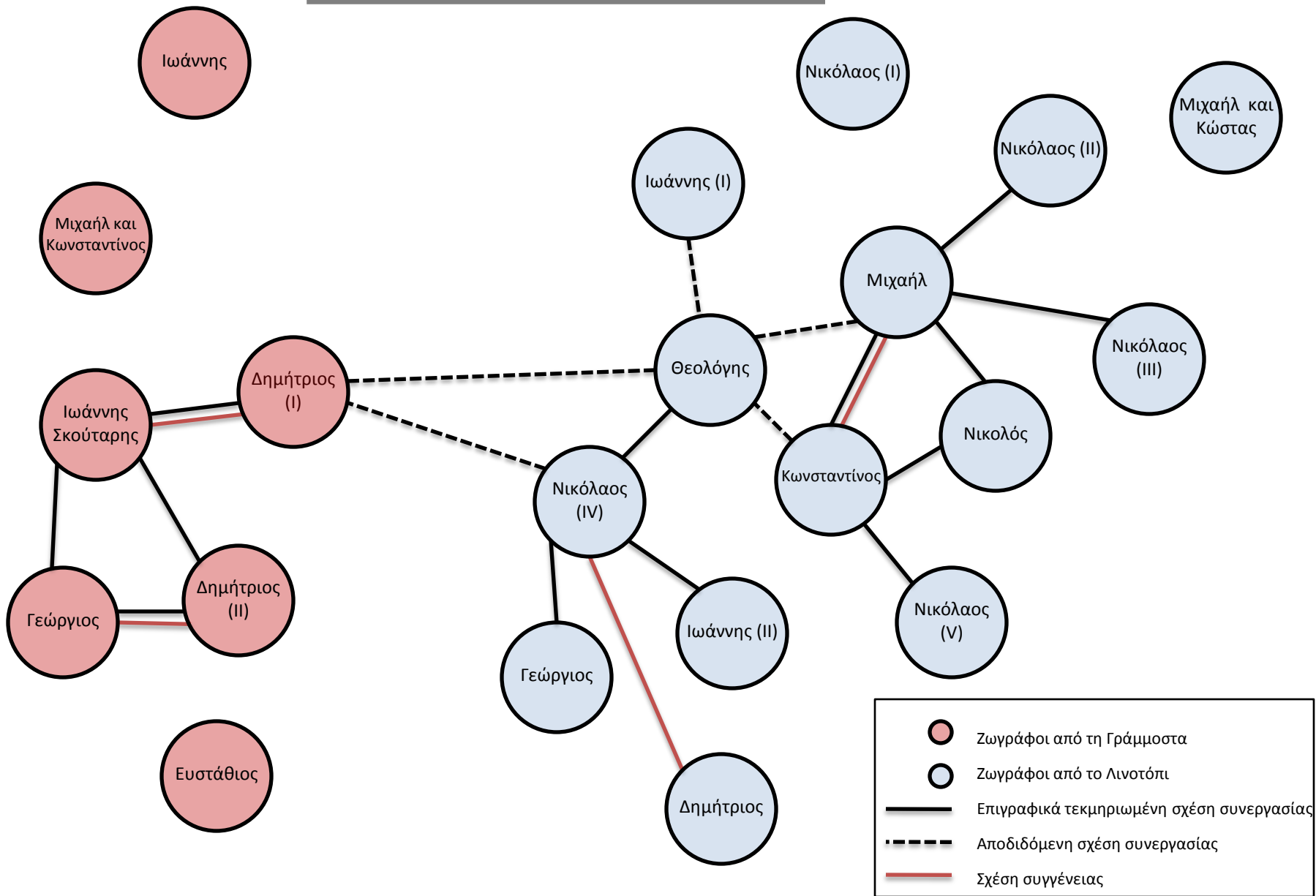
- i. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΚΟΙΜΗΣΗΣ, ΣΠΗΛΛΑΙΟ, τοιχογραφίες δυτικού τμήματος του ναού, νάρθηκα, εξωνάρθηκα (1658)
- ii. ΕΘΝΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΚΟΡΥΤΣΑΣ, εικόνα Θεοτόκου (προέλευση: Sinicè), (1668)
- iii. ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ, ΖΕΡΜΑ, νάρθηκας [αποδ.]

# ΔΙΑΓΡΑΜΜΑΤΑ

# ΣΥΓΧΡΟΝΙΚΟΣ ΠΙΝΑΚΑΣ ΔΡΑΣΗΣ ΤΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ ΤΟΥ ΓΡΑΜΜΟΥ



# ΣΧΕΣΕΙΣ ΜΕΤΑΞΥ ΖΩΓΡΑΦΩΝ ΑΠΟ ΤΗ ΓΡΑΜΜΟΣΤΑ ΚΑΙ ΤΟ ΛΙΝΟΤΟΠΙ

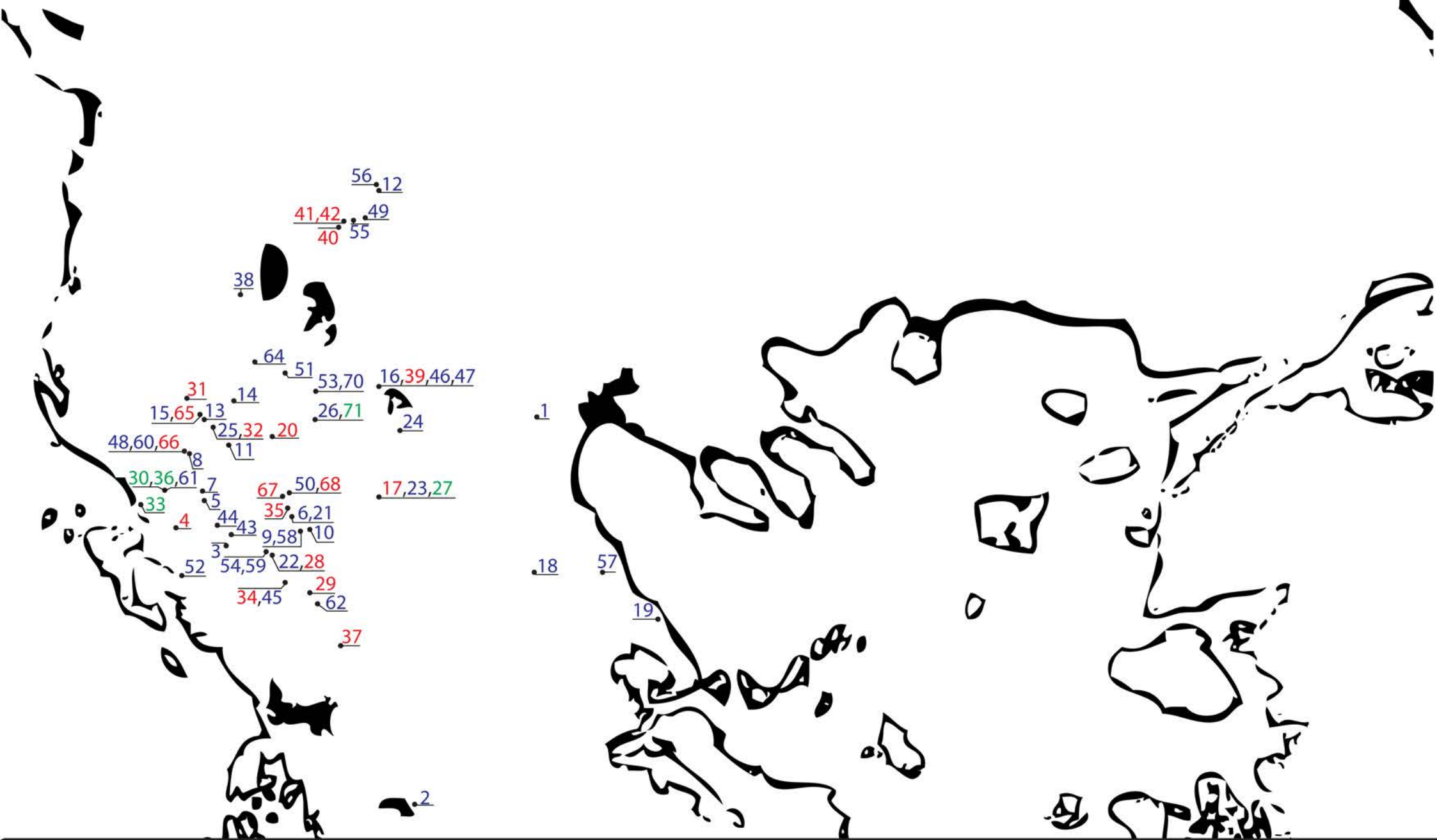


**ΧΑΡΤΕΣ**



Χάρτης 1. Γεωφυσικός χάρτης με τους οικισμούς του Γράμμου και τα γειτονικά αστικά κέντρα.





1. Παλατίτσια, ναός Αγίου Δημητρίου.
2. Πετροχώρι, καθολικό μονής Φωτιού.
3. Κάτω Λάβδανη, καθολικό μονής Μακρυαλέξη.
4. Διβροβούνι, καθολικό μονής Κοιμήσεως Θεοτόκου.
5. Ζερβάτι, ναός Κοιμήσεως Θεοτόκου.
6. Ελαφότοπος, ναός Κοίμησης Θεοτόκου.
7. Γεωργουτσάτι, καθολικό της μονής Προφήτη Ηλία, νότιας.
8. Βάνισα, καθολικό μονής Ευαγγελισμού.
9. Βίτσα, ναός Αγίου Νικολάου.
10. Μονοδένδρι, ναός Αγίου Μηνά.
11. Τσιάτσια, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης.
12. Ρίλενο, ναός Αγίου Αθανασίου.
13. Σαρακίνισα, ναός Αγίου Νικολάου.
14. Μέλιανη, ναός Αγίου Νικολάου.
15. Σαρακίνισα, καθολικό μονής Σπηλαίου, κυρίως ναός.
16. Καστοριά, ναός Αγίου Νικολάου του άρχοντα Θωμάνου.
17. Σπήλαιο Γρεβενών, καθολικό μονής Κοίμησης της Θεοτόκου, Ιερό Βήμα.
18. Τύρναβος, καθολικό μονής Προφήτη Ηλία.
19. Ζαγορά, καθολικό μονής Αγίου Αθανασίου.
20. Μολυβδοσκεπάστος, ναός Αγίων Αποστόλων.
21. Ελαφότοπος, ναός Κοίμησης Θεοτόκου.
22. Ζίτσα, ναός Ταξιάρχων.
23. Σπήλαιο Γρεβενών, καθολικό μονής Κοίμησης της Θεοτόκου, κεντρικό τμήμα.
24. Δρυόβουνο, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης του Σωτήρος.
25. Στεγόπολη, καθολικό μονής Προφήτη Ηλία, κυρίως ναός.
26. Ζέρμα, καθολικό μονής Θεοτόκου, κυρίως ναός.
27. Σπήλαιο Γρεβενών, καθολικό μονής Κοίμησης της Θεοτόκου, δυτικό τμήμα.
28. Ζίτσα, καθολικό μονής Προφήτη Ηλία.
29. Ελληνικό, ναός Κοίμησης της Θεοτόκου.
30. Δέλβινο, καθολικό μονής Κάμενας, κυρίως ναός (β' φάση ιστόρησης).
31. Μίγκουλη, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης.
32. Στεγόπολη, καθολικό μονής Προφήτη Ηλία, νότιας.
33. Νίβιτσα, καθολικό μονής Κοκαμιάς.

34. Πολύλοφος, ναός Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου.
35. Αρίστη, καθολικό μονής Σπηλαιώτισσας.
36. Δέλβινο, καθολικό μονής Κάμενας, νότιας (β' φάση ιστόρησης).
37. Κυψέλη, καθολικό μονής Ευαγγελιστριας.
38. Λένγκα, ναός Αγίου Αθανασίου.
39. Καστοριά, ναός Παναγίας συνοικίας Μουζεβίτη.
40. Sloestica, ναός Αγίου Αθανασίου.
41. Τορλίκα, καθολικό μονής Αγίου Νικολάου, νότιας.
42. Τορλίκα, καθολικό μονής Αγίου Νικολάου, κυρίως ναός και βόρειο παρεκκλήσιο.
43. Άνω Παρακάλαμος, καθολικό μονής Σωσίνου.
44. Περιστέρι (Μέγγουλη), καθολικό μονής Εισοδίων της Θεοτόκου.
45. Πολύλοφος, ναός Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου.
46. Καστοριά, ναός Παναγίας του άρχοντα Αποστολάκη.
47. Καστοριά, ναός Εισοδίων Θεοτόκου Τσιτσιπά.
48. Γοραντζή, καθολικό μονής Ραβενίων, τεταρτοσφαίριο της αφίδας του Ιερού.
49. Ζίτσε, καθολικό μονής Αγίου Αθανασίου, προστώο.
50. Κλειδωνιά, ναός Αγίου Νικολάου.
51. Μπουμποσίτσα, ναός Αγίου Νικολάου.
52. Ράγιο, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου.
53. Γράμμος, ναός Αγίου Ζαχαρία, κυρίως ναός.
54. Λίθινο, καθολικό μονής Πατέρων, Ιερό και τρούλος.
55. Ζναπ, ναός Αγίου Δημητρίου.
56. Ζιτσε, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης, τμήμα του δυτικού προστώου.
57. Μεγαλόβρυσο, καθολικό μονής Κοίμησης της Θεοτόκου.
58. Βίτσα, καθολικό μονής Προφήτη Ηλία.
59. Λίθινο Ζίτσα, καθολικό μονής Πατέρων, τμήμα κυρίως ναού και νότιας.
60. Γοραντζή, καθολικό μονής Ραβενίων, (τρούλος, αφίδα του Ιερού, νότιος χορός).
61. Δέλβινο, καθολικό μονής Κάμενας, κυρίως ναός και νότιας.
62. Πάτερο, ναός Αγίας Παρασκευής.
63. Καθολικό μονής Νονο Ηορονο.
64. Μοσχόπολη, καθολικό μονής Τιμίου Προδρόμου.
65. Σαρακίνισα, μονή Σπηλαίου, νότιας.
66. Γοραντζή, καθολικό μονής Ραβενίων, (γ' φάση ιστόρησης του ναού).

67. Κλειδωνιά, καθολικό μονής Αγίων Αναργύρων.
68. Κλειδωνιά, ναός Κοίμησης Θεοτόκου.
69. Ατσανάσι, ναός Αγίου Αθανασίου.
70. Γράμμος, ναός Αγίου Ζαχαρία, νότιας και νότιος εξωτερικός τοίχος.
71. Ζέρμα, καθολικό μονής Θεοτόκου, νότιας.

Εργο ζωγράφων από τη Γράμμοστα.

Εργο ζωγράφων από το Λινοτόπι.

Εργο ζωγράφων από τη Ζέρμα και το Μπουμπουσικά.

Χάρτης 2. Τα τοιχογραφικά σύνολα των ζωγράφων του Γράμμου.

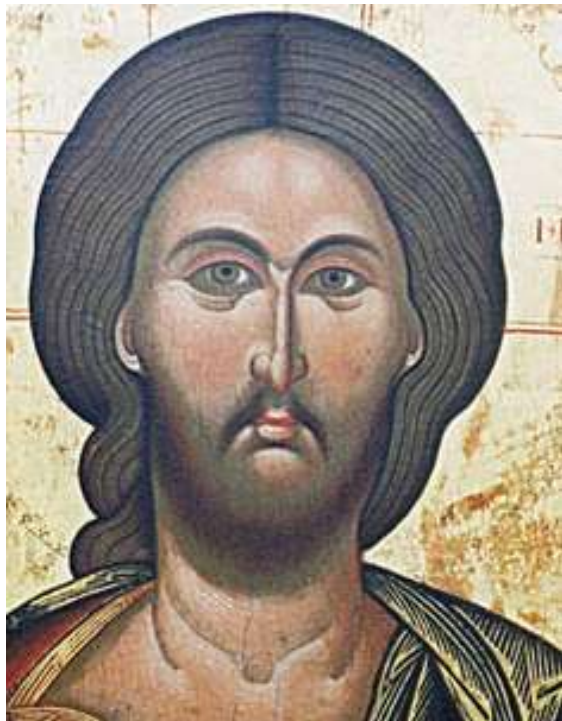
**EIKONEΣ**



Εικ. 1. **Ιωάννης από τη Γράμμοστα**, *Ο Χριστός Σωτήρας*, 1534/35, ναός Αγίου Νικολάου, Slerče, Π.Γ.Δ.Μ., (προέλευση: μονή Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στο Slerče).



Εικ. 2. **Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.)**, *Η Θεοτόκος Οδηγήτρια*, Εθνικό Μουσείο Σκοπίων, Π.Γ.Δ.Μ., (προέλευση: μονή Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στο Slerče).



α)



β)

Εικ. 3. α) **Ιωάννης από τη Γράμμοστα**, *Ο Χριστός Σωτήρας* [λεπτ.], 1534/35, ναός Αγίου Νικολάου, Slerče, Π.Γ.Δ.Μ. (προέλευση: μονή Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στο Slerče), β) **Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.)**, *Ο Παλαιός των Ημερών* [λεπτ.], 1536/37, καθολικό μονής Αγίου Νικολάου της Toplica (κυρίως ναός), Π.Γ.Δ.Μ.

©ΜΑΣΝΙΪ 2010



Εικ. 5. **Ιωάννης από τη Γράμμοστα**, *Ο Χριστός Σωτήρας* [λεπτ.], 1534/35, ναός Αγίου Νικολάου, Slerçe, Π.Γ.Δ.Μ. (προέλευση: μονή Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στο Slerçe).

©ΜΑΣΝΙΪ 2010



Εικ. 6. **Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.)**, *Ο Χριστός Σωτήρας* [λεπτ.], 1542/43, Συλλογή Μητρόπολης, Bitola, Π.Γ.Δ.Μ. (προέλευση: μονή του Αγίου Νικολάου της Torlica).

©ΜΑΣΝΙΪ 2010



Εικ. 7. **Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.)**, *Ο Χριστός Σωτήρας – Ο κόκκινος Χριστός* [λεπτ.], Μουσείο Εικόνων, Αχρίδα, Π.Γ.Δ.Μ. (προέλευση: ναός Αγίου Ιωάννη Κανέο Αχρίδας).

© DRISHTI 2003



Εικ. 8. **Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.)**, *Ο Χριστός Σωτήρας και Δίκαιος Κριτής*, Εθνικό Μουσείο Μεσαιωνικής Τέχνης, Κορυτσά, Αλβανία (προέλευση: ναός Αγίου Γεωργίου στο Βυθκούκι).

© ΝΙΚΟΛΟΒΣΚΙ 2010



Εικ. 9. **Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.), Ο Χριστός Σωτήρας – Ο κόκκινος Χριστός**, Μουσείο Εικόνων, Αχρίδα, Π.Γ.Δ.Μ., (προέλευση: ναός Αγίου Ιωάννη Κανέο Αχρίδας).

© ΝΙΚΟΛΟΒΣΚΙ 2010



Εικ. 10. **Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.), Ο άγιος Νικόλαος**, Ιδιωτική Συλλογή, Π.Γ.Δ.Μ.



Εικ. 11. **Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.), Ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος και 12 σκηνές από το βίο του**, Εθνικό Μουσείο Μεσαιωνικής Τέχνης, Κορυτσά, Αλβανία (άγνωστη προέλευση).



Εικ. 12. **Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.), Ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος και 12 σκηνές από το βίο του [λεπτ.]**, Εθνικό Μουσείο Μεσαιωνικής Τέχνης, Κορυτσά, Αλβανία (άγνωστη προέλευση).

© ΝΙΚΟΛΩΣΚΙ 2011



© ΝΙΚΟΛΩΣΚΙ 2011

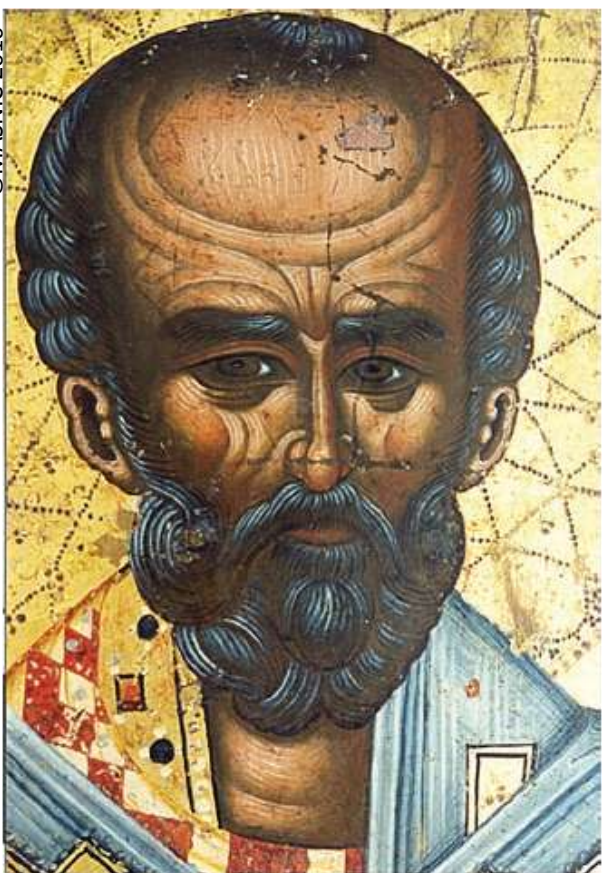


Εικ. 13. **Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.), Ο Χριστός Σωτήρας**, 1542/43, Συλλογή Μητρόπολης, Bitola, Π.Γ.Δ.Μ. (προέλευση: μονή του Αγίου Νικολάου της Torlica).

Εικ. 14. **Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.), Η Θεοτόκος Οδηγήτρια**, Συλλογή Μητρόπολης, Bitola, Π.Γ.Δ.Μ. (προέλευση: μονή του Αγίου Νικολάου της Torlica).



© ΜΑΨΗΝΙΪ 2010



Εικ. 15. **Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.), Ο Άγιος Νικόλαος «Θερμός Προστάτης»**, Αρχαιολογικό Μουσείο, Bitola, Π.Γ.Δ.Μ. (προέλευση: μονή Αγίου Νικολάου της Torlica).

Εικ. 16. **Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.), Ο Άγιος Νικόλαος «Θερμός Προστάτης» [λεπτ.]**, Αρχαιολογικό Μουσείο, Bitola, Π.Γ.Δ.Μ. (προέλευση: μονή Αγίου Νικολάου της Torlica).



© ΝΙΚΟΛΟΒΣΚΙ 2011



Εικ. 17. Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.), *Η Πεντηκοστή και η Κοίμηση της Θεοτόκου*, Αρχαιολογικό Μουσείο, Bitola, Π.Γ.Δ.Μ. (προέλευση: μονή Αγίου Νικολάου της Torlica).



© ΝΙΚΟΛΟΒΣΚΙ 2011

Εικ. 18. Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.), *Η Κοίμηση της Θεοτόκου*, Εθνικό Μουσείο Σκοπίων, Π.Γ.Δ.Μ. (προέλευση: μονή Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στο Slepçe).

© ΝΙΚΟΛΟΒΣΚΙ 2011



© ΝΙΚΟΛΟΒΣΚΙ 2011



Εικ. 19. **Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.), Ο απόστολος Ανδρέας.** Ο ευαγγελιστής Λουκάς, 1534/35, ναός του Αγίου Νικολάου, Ζίτσε, Π.Γ.Δ.Μ.

Εικ. 20. **Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.), Δέηση,** 1534/35, ναός του Αγίου Νικολάου, Ζίτσε, Π.Γ.Δ.Μ.

© ΡΟΠΟΥΣΚΑ-ΚΟΡΟΒΑΡ 2004



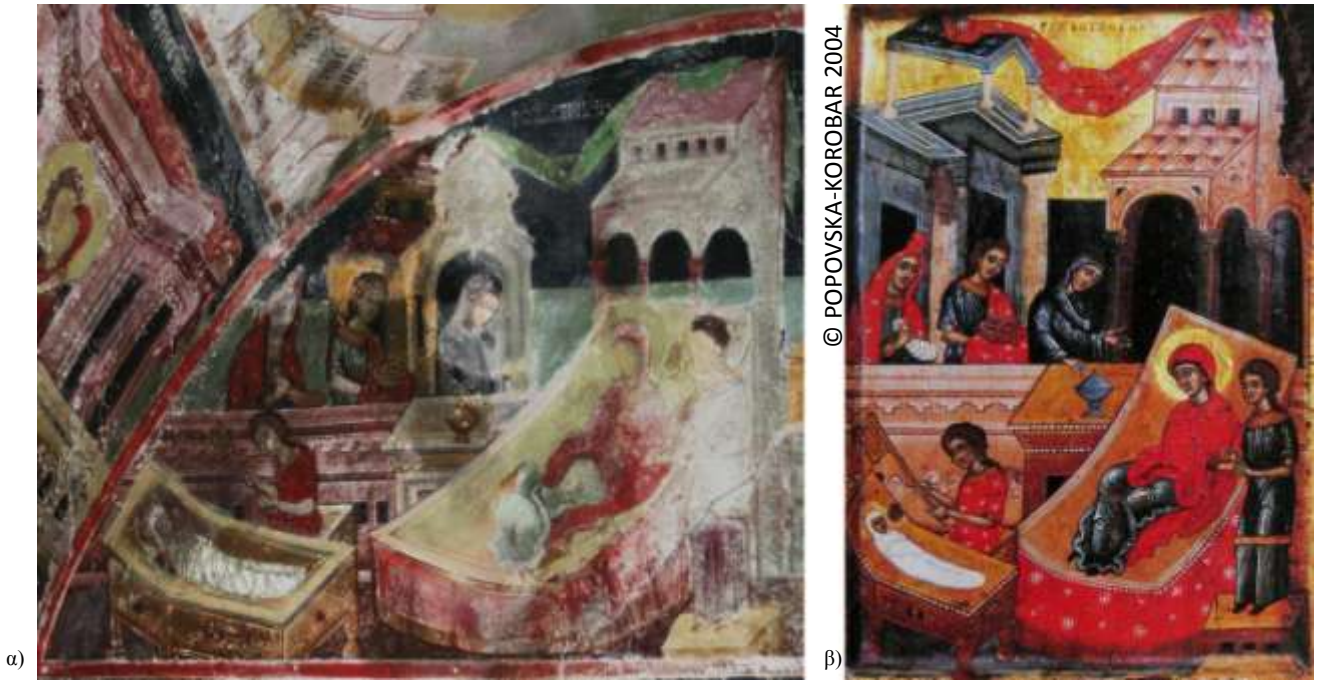
Εικ. 21. **Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.), Η Βαϊοφόρος,** Εθνικό Μουσείο Σκοπίων, Π.Γ.Δ.Μ. (προέλευση: μονή Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στο Slepče).

© ΡΟΠΟΥΣΚΑ-ΚΟΡΟΒΑΡ 2004



Εικ. 22. **Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.), Η Σταύρωση,** Εθνικό Μουσείο Σκοπίων, Π.Γ.Δ.Μ., (προέλευση: μονή Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στο Slepče).





© ΡΟΠΟΥΣΚΑ-ΚΟΡΟΒΑΡ 2004

Εικ. 23. α) **Ιωάννης από τη Γράμμοστα**, *Το Γενέσιο της Θεοτόκου*, 1534/35, καθολικό μονής Αγίου Νικολάου της Τορλίκα (νάρθηκας), Π.Γ.Δ.Μ., β) **Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.)**, *Το Γενέσιο της Θεοτόκου*, Εθνικό Μουσείο Σκοπίων, Π.Γ.Δ.Μ. (προέλευση: μονή Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στο Slepçe).



α)



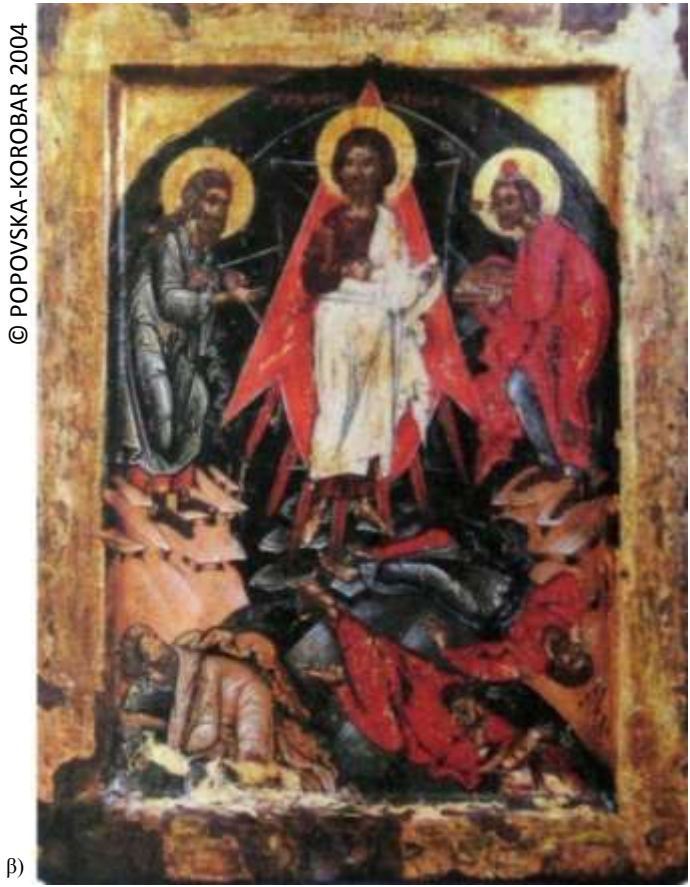
β)

© ΡΟΠΟΥΣΚΑ-ΚΟΡΟΒΑΡ 2004

Εικ. 24. α) **Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.)**, *Ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου*, π. 1536/37, καθολικό μονής Αγίου Νικολάου της Τορλίκα (βόρειο παρεκκλήσι), Π.Γ.Δ.Μ., β) **Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.)**, *Ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου*, Εθνικό Μουσείο Σκοπίων Π.Γ.Δ.Μ. (προέλευση: μονή Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στο Slepçe).



α)



β)

© ΡΟΡΟΥΣΚΑ-ΚΟΡΟΒΑΡ 2004

Εικ. 25 α) **Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.), Η Μεταμόρφωση**, 1536/37, καθολικό μονής Αγίου Νικολάου της Toplica (κυρίως ναός), Π.Γ.Δ.Μ., β) **Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.), Η Μεταμόρφωση**, Εθνικό Μουσείο Σκοπίων, Π.Γ.Δ.Μ. (προέλευση: μονή Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στο Slepče).



α)



β)

© ΡΟΡΟΥΣΚΑ-ΚΟΡΟΒΑΡ 2004

Εικ. 26 α) **Ιωάννης από τη Γράμμοστα, Η Πεντηκοστή**, 1534/35, καθολικό μονής Αγίου Νικολάου της Toplica (νάρθηκας), Π.Γ.Δ.Μ., β) **Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.), Η Πεντηκοστή**, Εθνικό Μουσείο Σκοπίων, Π.Γ.Δ.Μ. (προέλευση: μονή Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στο Slepče).



α)



β)

Εικ. 27. α) Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.), Η Έγερση του Λαζάρου, 1536/37, καθολικό μονής Αγίου Νικολάου της Torlica (κυρίως ναός), Π.Γ.Δ.Μ., β) Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.), Έγερση του Λαζάρου, Εθνικό Μουσείο Σκοπίων, Π.Γ.Δ.Μ. (προέλευση: μονή Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στο Siercé).



Εικ. 28. **Ιωάννης από τη Γράμμοστα**, *Ο άγιος Νικόλαος «πλουτοδοτεί τον πένητα»*, 1534/35, καθολικό μονής Αγίου Νικολάου της Torlica (νάρθηκας), Π.Γ.Δ.Μ.



Εικ. 29. **Ιωάννης από τη Γράμμοστα**, *Η Κοίμηση του αγίου Νικολάου*, 1534/35, καθολικό μονής Αγίου Νικολάου της Torlica (νάρθηκας), Π.Γ.Δ.Μ.



Εικ. 30. **Ιωάννης από τη Γράμμοστα**, *Ο Χριστός Παντοκράτορας και η Αγγελική λειτουργία*, 1534/35, καθολικό μονής Αγίου Νικολάου της Torlica (νάρθηκας), Π.Γ.Δ.Μ.



Εικ. 31. **Ιωάννης από τη Γράμμοστα**, *Η Θεοτόκος με αγγέλους και προφήτες. Η Πεντηκοστή*, 1534/35, καθολικό μονής Αγίου Νικολάου της Torlica (νάρθηκας), Π.Γ.Δ.Μ.



Εικ. 32. **Ιωάννης από τη Γράμμοστα**, *Ο μάρτυρας Ζήνων*, 1534/35, καθολικό μονής Αγίου Νικολάου της Torlica (νάρθηκας), Π.Γ.Δ.Μ.



Εικ. 33. **Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.)**, *Ο αρχάγγελος Μιχαήλ* [λεπτ.], 1536/37, καθολικό μονής Αγίου Νικολάου της Torlica (κυρίως ναός), Π.Γ.Δ.Μ. (διακρίνεται το παλαιότερο ζωγραφικό στρώμα της ζωγραφικής του 14<sup>ου</sup> αιώνα).



Εικ. 34. **Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.), Η Πλατυτέρα**, 1536/37, καθολικό μονής Αγίου Νικολάου της Τορλίκα (κυρίως ναός), Π.Γ.Δ.Μ.



Εικ. 35. **Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.), Η θεραπεία των δύο τυφλών και το Όραμα του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας**, 1536/37, καθολικό μονής Αγίου Νικολάου της Τορλίκα (κυρίως ναός), Π.Γ.Δ.Μ.



Εικ. 36. **Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.), Ο Χριστός Μεγάλης Βουλής Άγγελος. Η Ετοιμασία του Θρόνου. Ο Παλιός των Ημερών.**, 1536/37, καθολικό μονής Αγίου Νικολάου της Τορλίκα (κυρίως ναός), Π.Γ.Δ.Μ.



Εικ. 37. **Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.),** *Ο Εμπαιγμός*, 1536/37, καθολικό μονής Αγίου Νικολάου της Torlica (κυρίως ναός), Π.Γ.Δ.Μ.



Εικ. 38. **Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.),** *Η έφιππη πορεία του Πιλάτου και ο Ελκόμενος*, 1536/37, καθολικό μονής Αγίου Νικολάου της Torlica (κυρίως ναός), Π.Γ.Δ.Μ.





Εικ. 39. **Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.),** *Η Σταύρωση*, 1536/37, καθολικό μονής Αγίου Νικολάου της Torlica (κυρίως ναός), Π.Γ.Δ.Μ.



Εικ. 40. **Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.),** *Ο Διαμοιρασμός του άρραφου χιτώνα του Χριστού*, 1536/37, καθολικό μονής Αγίου Νικολάου της Torlica (κυρίως ναός), Π.Γ.Δ.Μ.



Εικ. 41. **Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.),** *Η Κοίμηση της Θεοτόκου*, 1536/37, καθολικό μονής Αγίου Νικολάου της Toplica (κυρίως ναός), Π.Γ.Δ.Μ.



Εικ. 42. **Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.),** *Ο άγιος Μερκούριος*, 1536/37, καθολικό μονής Αγίου Νικολάου της Toplica (κυρίως ναός), Π.Γ.Δ.Μ.



Εικ. 43. **Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.),** *Ο αγία Μαρίνα*, 1536/37, καθολικό μονής Αγίου Νικολάου της Toplica (κυρίως ναός), Π.Γ.Δ.Μ.



Εικ. 44. **Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.),** *Ο άγιος Προκόπιος* [λεπτ.], 1536/37, καθολικό μονής Αγίου Νικολάου της Torlica, (κυρίως ναός), Π.Γ.Δ.Μ.



Εικ. 46. **Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.),** *Γραπτό κόσμημα*, 1536/37, καθολικό μονής Αγίου Νικολάου της Torlica (κυρίως ναός), Π.Γ.Δ.Μ.



Εικ. 45. **Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.),** *Γραπτό κόσμημα*, 1536/37, καθολικό μονής Αγίου Νικολάου της Torlica (κυρίως ναός), Π.Γ.Δ.Μ.



Εικ. 47. **Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.), Ο άγιος Στέφανος, Το όραμα του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας,** π. 1536/37, καθολικό μονής Αγίου Νικολάου της Torlica (βόρειο παρεκκλήσι), Π.Γ.Δ.Μ.



Εικ. 48. **Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.), Ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος, ο άγιος Παύλος εν τῷ Λάτρῳ,** π. 1536/37, καθολικό μονής Αγίου Νικολάου της Torlica, (βόρειο παρεκκλήσι), Π.Γ.Δ.Μ.



Εικ. 49. **Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.), Ο άγιος Νικόλαος και ο κτήτορας Δημήτριος,** π. 1536/37, καθολικό μονής Αγίου Νικολάου της Torlica (βόρειο παρεκκλήσι), Π.Γ.Δ.Μ.



Εικ. 50. **Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.), Η Συνάντηση του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα**, π.1536/37, καθολικό μονής Αγίου Νικολάου της Torlica (βόρειο παρεκκλήσι), Π.Γ.Δ.Μ.



Εικ. 51. **Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.), Η θεραπεία της συγκόπτουσας**, π. 1536/37, καθολικό μονής Αγίου Νικολάου της Torlica (βόρειο παρεκκλήσι), Π.Γ.Δ.Μ.



Εικ. 52. **Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.), Η Εκδίωξη των εμπόρων από το Ναό,** π. 1536/37, καθολικό μονής Αγίου Νικολάου της Torlica (βόρειο παρεκκλήσι), Π.Γ.Δ.Μ.



Εικ. 53. **Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.), Το «Χαίρε των μροφόρων»,** π. 1536/37, καθολικό μονής Αγίου Νικολάου της Torlica (βόρειο παρεκκλήσι), Π.Γ.Δ.Μ.



α)



β)

Εικ. 54. α) **Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.), Η Πλαντέρα,** 1536/37, καθολικό μονής Αγίου Νικολάου της Torlica (κυρίως ναός), Π.Γ.Δ.Μ., β) **Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.), Η Πλαντέρα,** ναός του Αγίου Αθανασίου, Sloeštica, Π.Γ.Δ.Μ.



α)



β)

Εικ. 55. α) **Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.), Ο αρχάγγελος Μιχαήλ**, 1536/37, καθολικό μονής Αγίου Νικολάου της Torlica (κυρίως ναός), Π.Γ.Δ.Μ., β) **Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.), Ο αρχάγγελος Γαβριήλ**, ναός του Αγίου Αθανασίου, Sloeštica, Π.Γ.Δ.Μ.

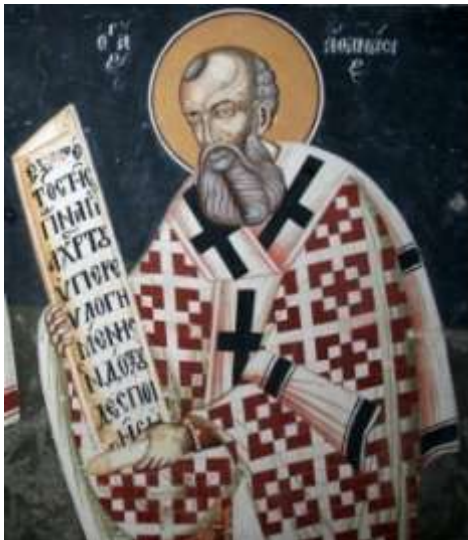


α)



β)

Εικ. 56. α) **Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.), Ο άγιος Ρωμανός ο Μελωδός**, π. 1536/37, καθολικό μονής Αγίου Νικολάου της Torlica (βόρειο παρεκκλήσι), Π.Γ.Δ.Μ., β) **Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.), Ο άγιος Στέφανος**, ναός του Αγίου Αθανασίου, Sloeštica, Π.Γ.Δ.Μ.



α)



β)

Εικ. 57. α) **Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.), Ο άγιος Αθανάσιος**, π. 1536/37, καθολικό μονής Αγίου Νικολάου της Torlica (βόρειο παρεκκλήσι), Π.Γ.Δ.Μ., β) **Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.), Ο άγιος Αθανάσιος**, ναός του Αγίου Αθανασίου, Sloeštica, Π.Γ.Δ.Μ.



Εικ.58. Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.), Η Κοινωνία των αποστόλων, ναός Παναγίας συνοικίας Μουζεβίκη, Καστοριά.





α)



β)

Εικ. 59. α) **Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.),** *Ο άγιος Παύλος εν τῷ Λάτρῳ*, π.1536/37, καθολικό μονής Αγίου Νικολάου της Τορλίκα (βόρειο παρεκκλήσι), Π.Γ.Δ.Μ., β) **Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.),** *Ο άγιος Σπυρίδωνας, ναός Παναγίας συνοικίας Μουζεβίκη, Καστοριά.*



α)



β)

Εικ. 60. α) **Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.),** *Ο άγιος Σπυρίδωνας*, π.1536/37, καθολικό μονής Αγίου Νικολάου της Τορλίκα (βόρειο παρεκκλήσι), Π.Γ.Δ.Μ, β) **Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.),** *Ο άγιος Κύριλλος, ναός Παναγίας συνοικίας Μουζεβίκη, Καστοριά.*



Εικ. 61. α) **Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.)**, Ο άγιος Αθανάσιος Αλεξανδρείας, ναός Παναγίας συνοικίας Μουζεβίκη, Καστοριά, β) **Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.)**, Ο άγιος Αθανάσιος Αλεξανδρείας, ναός του Αγίου Αθανασίου, Sloeštica, Π.Γ.Δ.Μ.



α)



β)

Εικ. 62. α) **Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.)**, Άγιοι σε μέταλλα: ο άγιος Αχιλλέιος, ο άγιος Κλήμης, 1536/37, καθολικό μονής Αγίου Νικολάου της Torlica (κυρίως ναός), Π.Γ.Δ.Μ, β) **Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.)**, Άγιοι σε μέταλλα: ο άγιος Αχιλλέιος, ο άγιος Ιγνάτιος, ναός Παναγίας συνοικίας Μουζεβίκη, Καστοριά.



Εικ. 63. α) **Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.)**, *Ο άγιος Ρωμανός ο Μελωδός*, π. 1536/37, καθολικό μονής Αγίου Νικολάου της Torlica (βόρειο παρεκκλήσι), Π.Γ.Δ.Μ., β) **Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.)**, *Ο άγιος Στέφανος, ναός Παναγίας συνοικίας Μουζεβίκη, Καστοριά*.



Εικ. 64. α) **Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.)**, *Γραπτό κόσμημα*, ναός του Αγίου Αθανασίου, Sloeštica, Π.Γ.Δ.Μ., β) **Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.)**, *Σταυρός με κρυπτογράμματα*, 1536/37, καθολικό μονής Αγίου Νικολάου της Torlica (κυρίως ναός), Π.Γ.Δ.Μ., γ) **Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.)**, *Σταυρός με κρυπτογράμματα*, ναός Παναγίας συνοικίας Μουζεβίκη, Καστοριά.



Εικ. 65. Μιχαήλ και Κωνσταντίνος από τη Γράμμοστα, *Η Πλαντέρα*, 1603, καθολικό μονής Διβροβουνίου, Δίβρη Αλβανίας.



Εικ. 66. Μιχαήλ και Κωνσταντίνος από τη Γράμμοστα, *Η Αγγελική Λειτουργία*, 1603, καθολικό μονής Διβροβουνίου, Δίβρη Αλβανίας.



Εικ. 67. Μιχαήλ και Κωνσταντίνος από τη Γράμμοστα, Η Αγγελική Λειτουργία, 1603, καθολικό μονής Διβροβουνίου, Δίβρη Αλβανίας.



Εικ. 68. Μιχαήλ και Κωνσταντίνος από τη Γράμμοστα, Ο άγιος Γρηγόριος ο Θεολόγος, 1603, καθολικό μονής Διβροβουνίου, Δίβρη Αλβανίας.



Εικ. 69. Μιχαήλ και Κωνσταντίνος από τη Γράμμοστα, Ο Χριστός Παντοκράτορας, 1603, καθολικό μονής Διβροβουνίου, Δίβρη Αλβανίας.



Εικ. 70. Μιχαήλ και Κωνσταντίνος από τη Γράμμοστα, Ο Χριστός Εμμανουήλ, 1603, καθολικό μονής Διβροβουνίου, Δίβρη Αλβανίας.



Εικ. 71. Μιχαήλ και Κωνσταντίνος από τη Γράμμοστα, *Η Θεοτόκος σε δόξα*, 1603, καθολικό μονής Διβροβουνίου, Δίβρη Αλβανίας.



Εικ. 72. **Μιχαήλ και Κωνσταντίνος από τη Γράμμοστα**, *Ο Ασπασμός Ιωακείμ και Άννης και το Γενέσιο της Θεοτόκου*, 1603, καθολικό μονής Διβροβουνίου, Δίβρη Αλβανίας.



Εικ. 73. **Μιχαήλ και Κωνσταντίνος από τη Γράμμοστα**, *Η Γέννηση του Προδρόμου*, 1603, καθολικό μονής Διβροβουνίου, Δίβρη Αλβανίας.





Εικ. 74. **Μιχαήλ και Κωνσταντίνος από τη Γράμμοστα**, *Ο Ευαγγελισμός της αγίας Άννης*, 1603, καθολικό μονής Διβροβουνίου, Δίβρη Αλβανίας.



Εικ. 75. **Μιχαήλ και Κωνσταντίνος από τη Γράμμοστα**, *Η Κοίμηση της Θεοτόκου*, 1603, καθολικό μονής Διβροβουνίου, Δίβρη Αλβανίας.



Εικ. 76. Μιχαήλ και Κωνσταντίνος από τη Γράμμοστα, Η παραβολή του πλούσιου και του φτωχού Λαζάρου, 1603, καθολικό μονής Διβροβουνίου, Δίβρη Αλβανίας.



Εικ. 77. Μιχαήλ και Κωνσταντίνος από τη Γράμμοστα, Η παραβολή του Τελώνη και του Φαρισαίου, Το θαύμα στις Χώνες, άγιοι σε μέταλλα (Αζαρίας, Μισαήλ, Βίκτωρ, Βικέντιος), 1603, καθολικό μονής Διβροβουνίου, Δίβρη Αλβανίας.



Εικ. 78. Μιχαήλ και Κωνσταντίνος από τη Γράμμοστα, *Η Έγερση του Λαζάρου*, 1603, καθολικό μονής Διβροβουνίου, Δίβρη Αλβανίας.



Εικ. 79. Μιχαήλ και Κωνσταντίνος από τη Γράμμοστα, *Η Βαϊοφόρος*, 1603, καθολικό μονής Διβροβουνίου, Δίβρη Αλβανίας.



Εικ. 80. **Μιχαήλ και Κωνσταντίνος από τη Γράμμοστα**, Ο Ιωσήφ ο από Αριμαθαίας ζητάει το σώμα του Χριστού από τον Πλάτο, 1603, καθολικό μονής Διβροβουνίου, Δίβρη Αλβανίας.



Εικ. 81. **Μιχαήλ και Κωνσταντίνος από τη Γράμμοστα, Ο Ευαγγελιστής Λουκάς**, 1603, καθολικό μονής Διβροβουνίου, Δίβρη Αλβανίας.



Εικ. 82. **Μιχαήλ και Κωνσταντίνος από τη Γράμμοστα, Ο άγιος Ευστάθιος**, 1603, καθολικό μονής Διβροβουνίου, Δίβρη Αλβανίας.



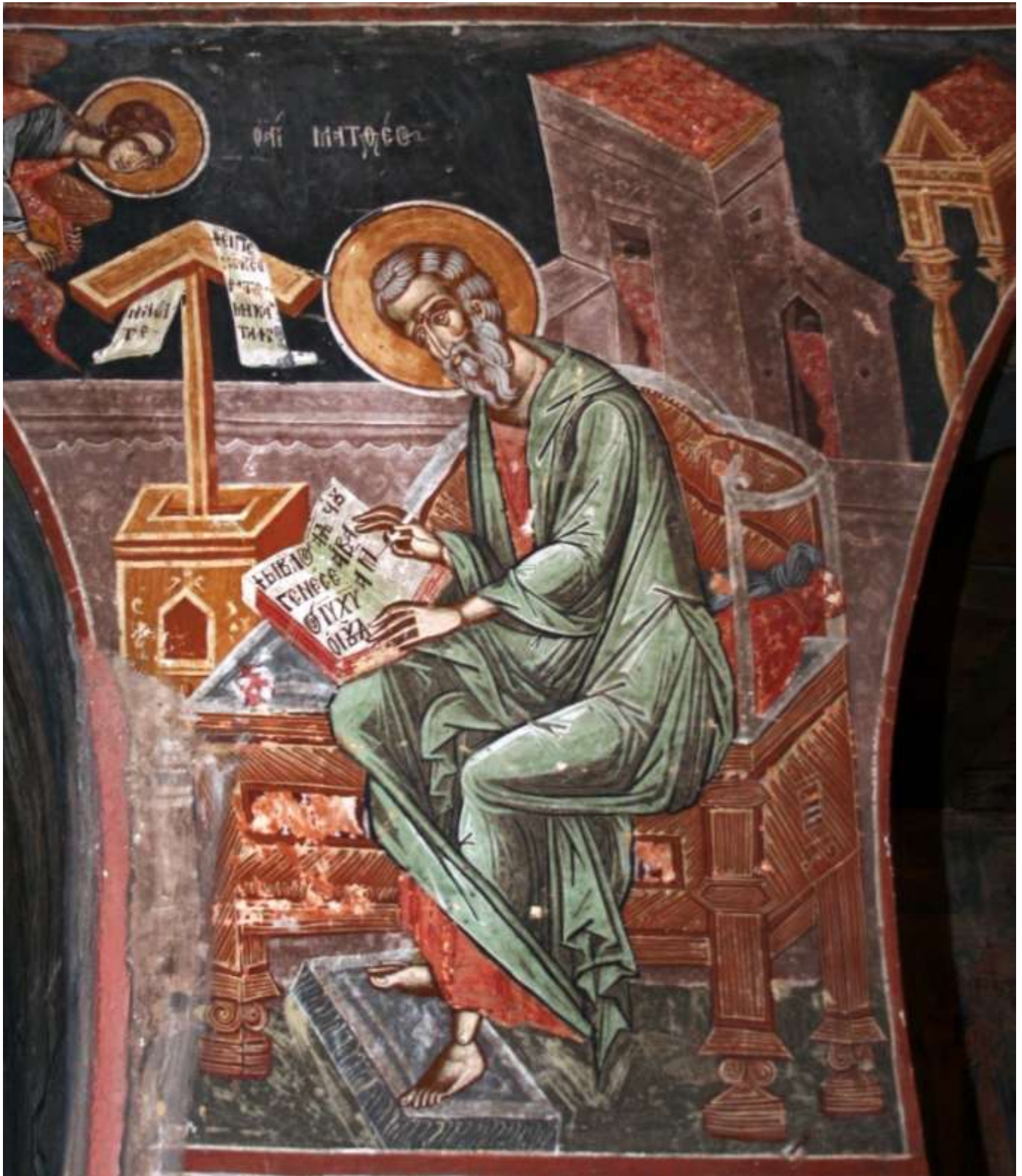
Εικ. 83. Μιχαήλ και Κωνσταντίνος από τη Γράμμοστα, Ο άγιος Νέστορας, 1603, καθολικό μονής Διβροβουνίου, Δίβρη Αλβανίας.



Εικ. 84. Μιχαήλ και Κωνσταντίνος από τη Γράμμοστα, Ο αρχάγγελος Μιχαήλ, 1603, καθολικό μονής Διβροβουνίου, Δίβρη Αλβανίας.



Εκ. 85. Μιχαήλ και Κωνσταντίνος από τη Γράμμοστα. Ο άγιος Τρύφωνας, 1603, καθολικό μονής Διβροβουνίου, Δίβρη Αλβανίας.



Εικ. 86. Δημήτριος (Ι) από τη Γράμμοστα (αποδ.), Ο ευαγγελιστής Ματθαίος, 1638/39, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Μεγαλόβρυσο Αγιάς.





Εικ. 87. α) Δημήτριος (Ι) από τη Γράμμοστα, διακοσμητικό μοτίβο, 1641, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών, β) Δημήτριος (Ι) από τη Γράμμοστα (αποδ.), διακοσμητικό μοτίβο, 1638/39, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Μεγαλόβρυσο Αγιάς.



Εικ. 88. α) Δημήτριος (Ι) από τη Γράμμοστα (αποδ.), Ο ευαγγελιστής Ματθαίος, 1641, 1638/39, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Μεγαλόβρυσο Αγιάς, β) Δημήτριος (Ι) από τη Γράμμοστα, Ο άγιος Γρηγόριος ο θαυματουργός, 1641, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών, γ) Δημήτριος (Ι) από τη Γράμμοστα, Ο άγιος Μόδεστος, 1641, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών.



Εικ. 89. Δημήτριος (Ι) από τη Γράμμοστα, *Η Πλατυτέρα*, 1641, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών.



Εικ. 90. Δημήτριος (Ι) από τη Γράμμοστα, *Η Άκρα Ταπείνωση*, 1641, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών.



Εικ. 91. Δημήτριος (Ι) από τη Γράμμοστα, *Η Πλατυτέρα* [λεπτ.], 1641, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών.



Εικ. 92. Δημήτριος (Ι) από τη Γράμμοστα, *Συλλειτουργούντες ιεράρχες: Ο άγιος Γρηγόριος ο Θεολόγος, ο άγιος Βασίλειος* 1641, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών.



Εικ. 93. Δημήτριος (Ι) από τη Γράμμοστα, Ο Χριστός Μεγάλος Αρχιερέας στο θολίσκο της πρόθεσης, 1641, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών.



Εικ. 94. Δημήτριος (Ι) από τη Γράμμοστα, Άγγελος Κυρίου και διακοσμητικά μοτίβα [λεπτομέρεια από τη σύνθεση του θολίσκου της πρόθεσης], 1641, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών.

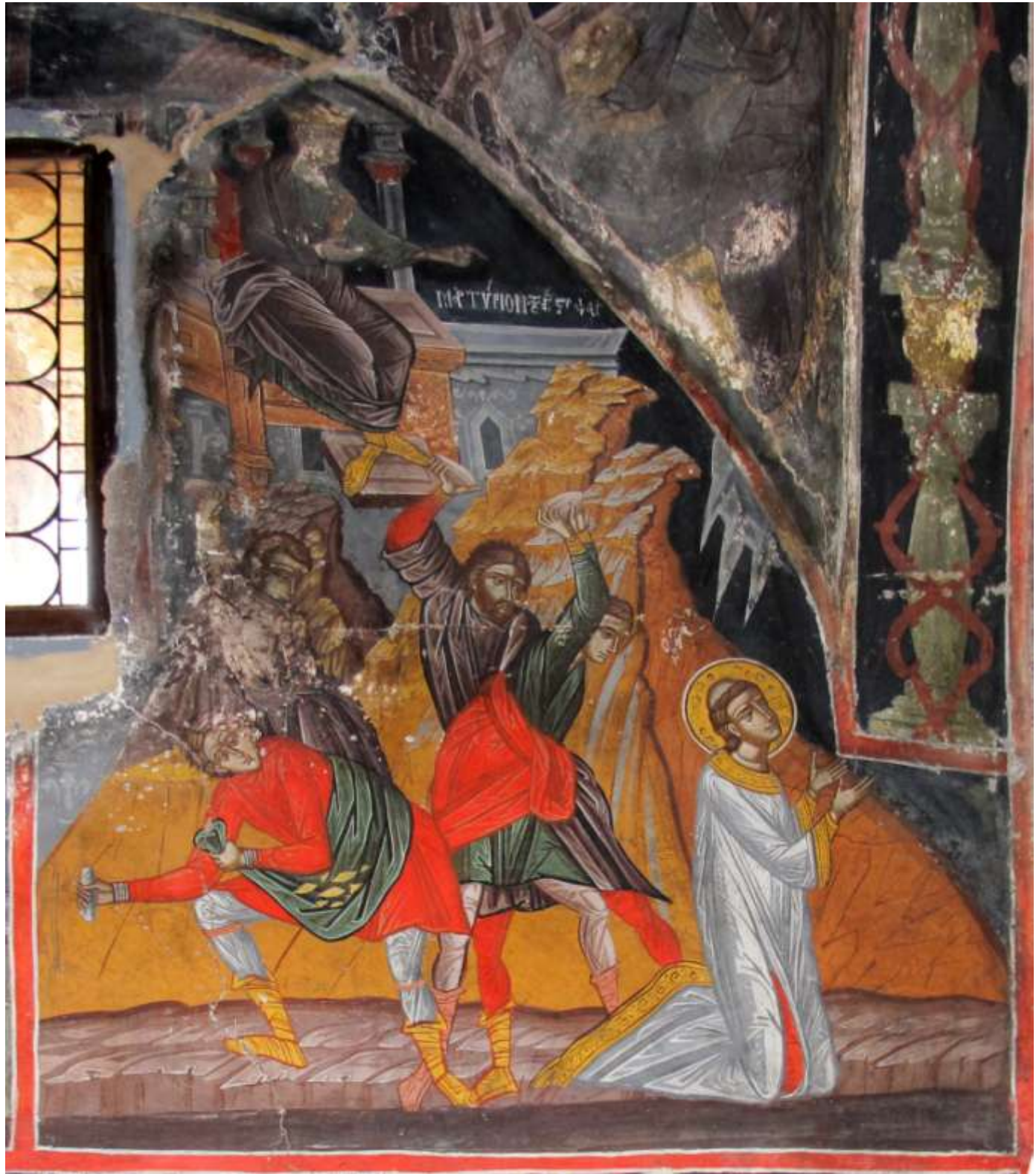


α)



β)

Εικ. 95. α) Δημήτριος (Ι) από τη Γράμμοστα, Ο Χριστός από το Όραμα του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας, 1641, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών, β) Δημήτριος (Ι) από τη Γράμμοστα και Ιωάννης Σκούταρης, Ο Χριστός από το Όραμα του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας, 1645, ναός Αγίων Αποστόλων, Μολυβδοσκεπάστος Ιωαννίνων .



Εικ. 96. Δημήτριος (Ι) από τη Γράμμοστα, Ο λιθοβολισμός του αγίου Στεφάνου, 1641, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών.



Εικ. 98. **Israhel van Meckenem**, *Η Κοίμηση της Θεοτόκου (Der Tod Marias)*, π.1480-1490, χαλκογραφία.



Εικ. 97. **Δημήτριος (Ι) από τη Γράμμοστα**, *Η Παναγία διδάσκει τους αποστόλους*, 1641, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών.



Εικ. 99. Δημήτριος (Ι) από τη Γράμμοστα, *Η Προσευχή της Παναγίας*, 1641, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών.



α)



β)

Εικ. 100. α) Δημήτριος (Ι) από τη Γράμμοστα, *Ο άγιος Άβιβος* [λεπτ.], 1641, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών, β) Δημήτριος (Ι) από τη Γράμμοστα και Ιωάννης Σκούταρης, *Ο άγιος Εύφλος* [λεπτ.], 1645, ναός Αγίων Αποστόλων, Μολυβδοσκεπάστος Ιωαννίνων.



Εικ. 101. Δημήτριος (Ι) από τη Γράμμοστα, *Η σύνθεση του «ἄνωθεν οἱ προφήται» στο θολίσκο του διακονικού με την Παναγία «την Παντάνασσα» στο κέντρο και ποιητές αγίους στα λοφία*, 1641, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών.



Εικ. 102. Δημήτριος (Ι) από τη Γράμμοστα, *Η Ζωοδόχος Πηγή και διακοσμητικά μοτίβα στην κόγχη του διακονικού*, 1641, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών.





Εικ. 103. Δημήτριος (Ι) από τη Γράμμοστα, *Γραπτό κόσμημα*, 1641, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών.



Εικ. 104. α) Δημήτριος (Ι) από τη Γράμμοστα, *διακοσμητικό μοτίβο*, 1641, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών, β) Δημήτριος (Ι) από τη Γράμμοστα και Ιωάννης Σκούταρης, *διακοσμητικό μοτίβο*, 1645, ναός Αγίων Αποστόλων, Μολυβδοσκεπάστος Ιωαννίνων.



Εικ. 105. α) Δημήτριος (Ι) από τη Γράμμοστα, *διακοσμητικό μοτίβο*, 1641, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών, β) Δημήτριος (Ι) από τη Γράμμοστα και Ιωάννης Σκούταρης, *διακοσμητικό μοτίβο*, 1645, ναός Αγίων Αποστόλων, Μολυβδοσκεπάστος Ιωαννίνων.



Εικ. 106. Δημήτριος (Ι) από τη Γράμμοστα (αποδ.), Ο Εσταυρωμένος από το σταυρό του τέμπλου, 1637, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών.



Εικ. 107. Δημήτριος (Ι) από τη Γράμμοστα (αποδ.), Η Παναγία και οκτώ προφήτες σε μετάλλια από τα ληπνρά του τέμπλου, 1637, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών.



Εικ. 108. Δημήτριος (Ι) από τη Γράμμοστα (αποδ.), Η Δέηση από το θριγκό του τέμπλου, 1637, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών.



Εικ. 109. Δημήτριος (Ι) από τη Γράμμοστα (αποδ.), Ο Χριστός Παντοκράτορας – δεσποτική εικόνα τέμπλου, 1637, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών.



Εικ. 110. Δημήτριος (Ι) από τη Γράμμοστα (αποδ.), Οι άγιοι Ανάργυροι Κοσμάς και Δαμιανός – δεσποτική εικόνα τέμπλου, 1637, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών.



Εικ. 111. Δημήτριος (Ι) από τη Γράμμοστα (αποδ.), Ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος με 12 σκηνές του βίου του – δεσποτική εικόνα τέμπλου, 1637, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών.



Εικ. 112. Δημήτριος (Ι) από τη Γράμμοστα (αποδ.), ζώνες από το θριγκό του τέμπλου, 1637, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών.



Εικ. 113. α) Δημήτριος (Ι) από τη Γράμμοστα, *Η φιλοξενία του Αβραάμ*, 1641, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών, β) Δημήτριος (Ι) από τη Γράμμοστα (αποδ.), *Ο Νιπήρας – εικόνα από τη ζώνη του Δωδεκαόρτου του τέμπλου*, 1637, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών.



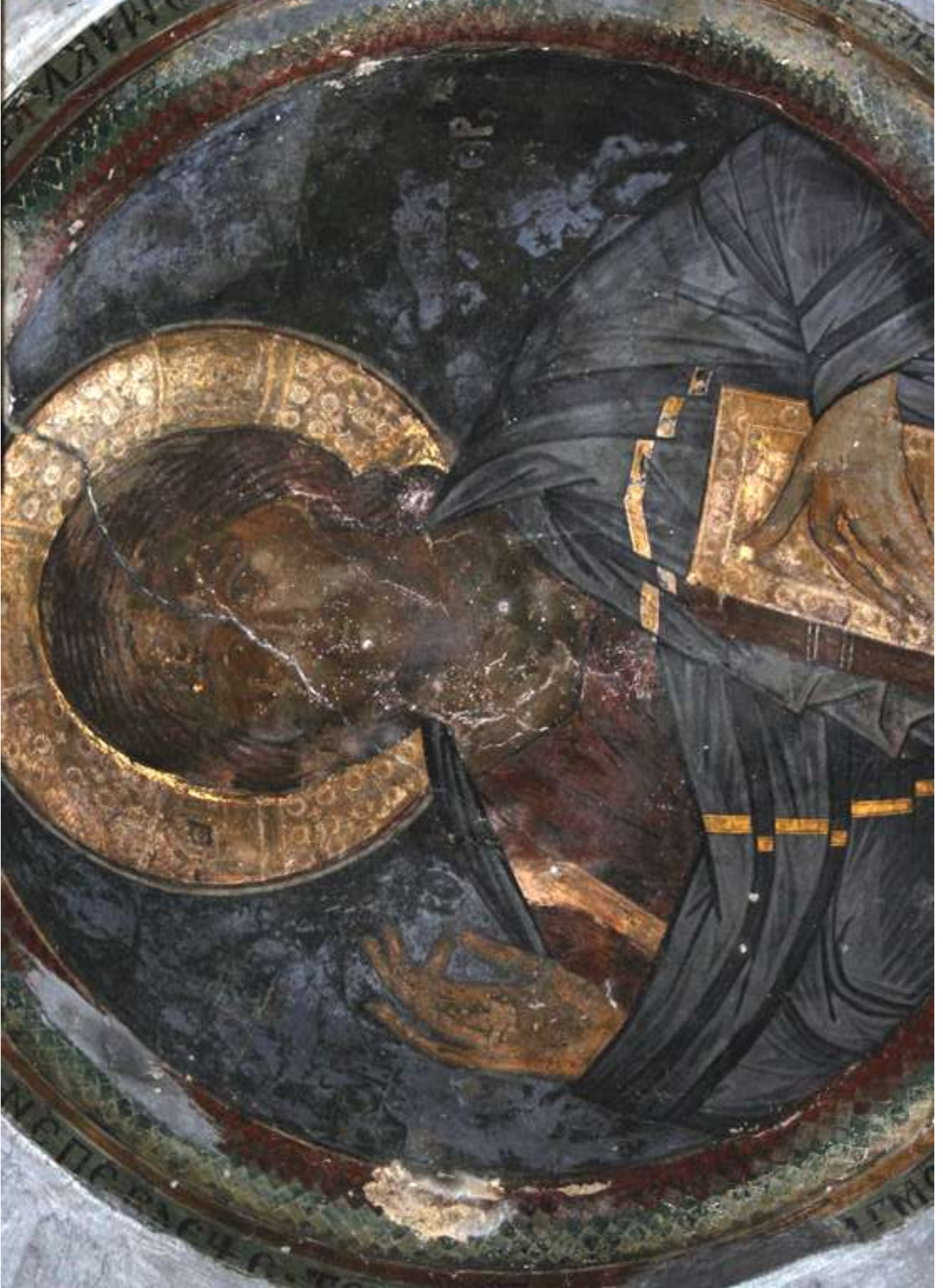
Εικ. 114. Δημήτριος (Ι) από τη Γράμμοστα (αποδ.), *Η Σταύρωση, Η Κάθοδος στον Άδη* – εικόνες από τη ζώνη του Δωδεκαόρτου του τέμπλου, 1637, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών.



α)

β)

Εικ. 115. Δημήτριος (Ι) από τη Γράμμοστα (αποδ.), α) *Η Έγερση του Λαζάρου*, β) *Η Βαϊοφόρος – αμφιπρόσωπα εικονίδια αναρτημένα στο χορο του ναού*, (1637), καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών.



Εικ. 116. Δημήτριος (Ι) από τη Γράμμοστα και Ιωάννης Σκούτιρης. Ο Χριστός Παντοκράτορας στον τρούλο, 1645, ναός Αγίων Αποστόλων, Μολυβδοσκεπάστος Ιωαννίνων.



Εικ. 117. Δημήτριος (Ι) από τη Γράμμοστα και Ιωάννης Σκούταρης, γενική άποψη της κόγχης του Ιερού, 1645, ναός Αγίων Αποστόλων, Μολυβδοσκεπάστος Ιωαννίνων.



Εικ. 118. Δημήτριος (Ι) από τη Γράμμοστα και Ιωάννης Σκούταρης, Ο Ιησούς Χριστός με τρία πρόσωπα, 1645, ναός Αγίων Αποστόλων, Μολυβδοσκεπάστος Ιωαννίνων.



Εικ. 119. Δημήτριος (Ι) από τη Γράμμοστα και Ιωάννης Σκούταρης, γραπτός διάκοσμος στο χιστό σύνθρονο, 1645, ναός Αγίων Αποστόλων, Μολυβδοσκεπάστος Ιωαννίνων.



Εικ. 120. Δημήτριος (Ι) από τη Γράμμοστα και Ιωάννης Σκούταρης, *Ο Χριστός Εμμανουήλ σε δόξα*, 1645, ναός Αγίων Αποστόλων, Μολυβδοσκεπάστος Ιωαννίνων.



Εικ. 121. Δημήτριος (Ι) από τη Γράμμοστα και Ιωάννης Σκούταρης, *Η Αγία Τριάδα*, 1645, ναός Αγίων Αποστόλων, Μολυβδοσκεπάστος Ιωαννίνων.

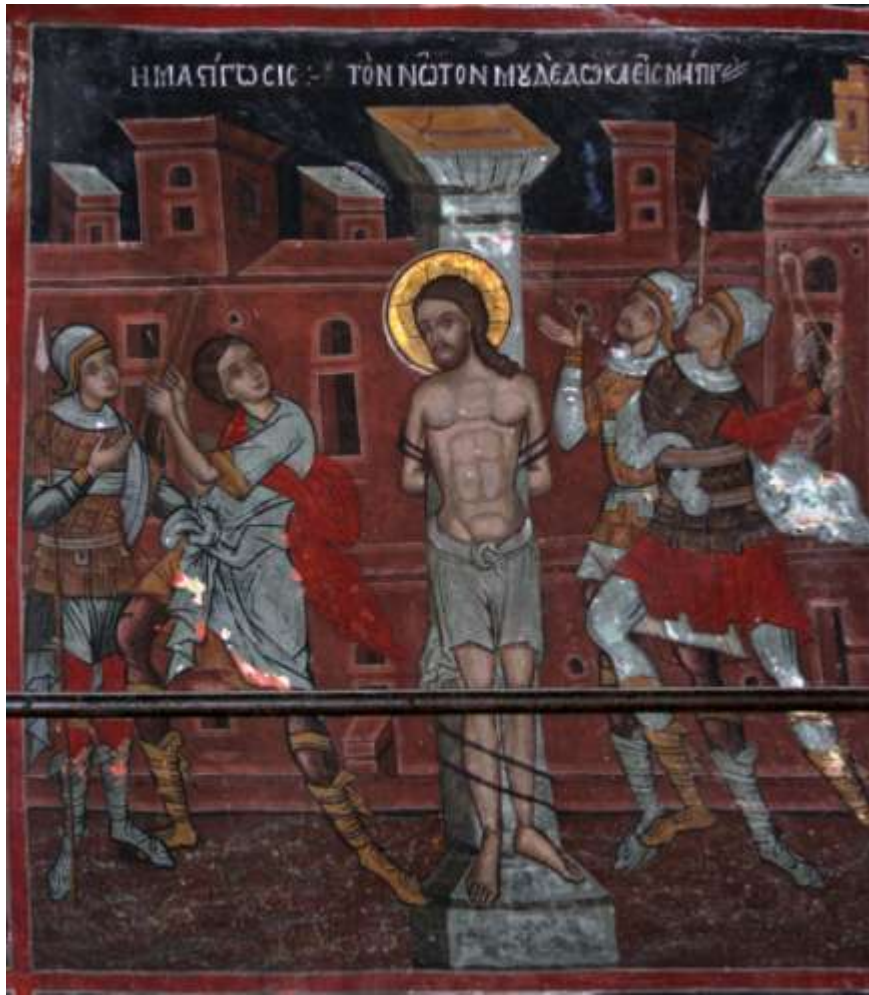




Εικ. 122. Δημήτριος (Ι) από τη Γράμμοστα και Ιωάννης Σκούταρης, *Ο Μυστικός δείπνος*, 1645, ναός Αγίων Αποστόλων, Μολυβδοσκεπάστος Ιωαννίνων.



Εικ. 123. Δημήτριος (Ι) από τη Γράμμοστα και Ιωάννης Σκούταρης, *Ο Εμπαιγμός*, 1645, ναός Αγίων Αποστόλων, Μολυβδοσκεπάστος Ιωαννίνων.



Εικ. 124. Δημήτριος (Ι) από τη Γράμμοστα και Ιωάννης Σκούταρης, *Η Μαστίγωση*, 1645, ναός Αγίων Αποστόλων, Μολυβδοσκεπάστος Ιωαννίνων.



α)



β)

Εικ. 125. α) Δημήτριος (Ι) από τη Γράμμοστα, λευκό αγγείο (λεπτομέρεια από την παράσταση της πρώτης στροφής του Ακαθίστου Ύμνου), 1641, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών, β) Δημήτριος (Ι) από τη Γράμμοστα και Ιωάννης Σκούταρης, λευκά αγγεία (λεπτομέρεια από την παράσταση του Νιπήτρα), 1645, ναός Αγίων Αποστόλων, Μολυβδοσκεπάστος Ιωαννίνων.

Εικ. 126. Δημήτριος (Ι)  
από τη Γράμμοστα και  
Ιωάννης Σκούταρης, Η  
Αποκαθήλιωσι, 1645,  
ναός Αγίων Αποστόλων,  
Μολυβδοσκεπάστος  
Ιωαννίνων.





Εικ. 127. Εργαστήριο του Δημητρίου (Ι) από τη Γράμμοστα (αποδ.), βημόθυρα, συλλογή ναού Αγίων Αποστόλων, Μολυβδοσκεπάστος Ιωαννίνων.



© ΚΑΚΑΒΑΣ 1996

Εικ. 128. Δημήτριος (Ι) από τη Γράμμοστα (αποδ.), Η Κολακεία της Θεοτόκου, Βυζαντινό Μουσείο Καστοριάς.



Εικ. 129. Δημήτριος (I) από τη Γράμμοστα και Ιωάννης Σκούταρης, *Η κατάπαιση της τρικυμίας*, 1645, ναός Αγίων Αποστόλων, Μολυβδοσκέπαστος Ιωαννίνων.



Εικ. 130. Δημήτριος (I) από τη Γράμμοστα και Ιωάννης Σκούταρης, *Ο αρχάγγελος Μιχαήλ*, 1645, ναός Αγίων Αποστόλων, Μολυβδοσκέπαστος Ιωαννίνων.



Εικ. 131. Δημήτριος (Ι) από τη Γράμμοστα και Ιωάννης Σκούταρης, Ο άγιος Ελευθέριος, 1645, ναός Αγίων Αποστόλων, Μολυβδοσκεπάστος Ιωαννίνων.



Εικ. 132. Δημήτριος (Ι) από τη Γράμμοστα και Ιωάννης Σκούταρης, Ο Χριστός Μεγάλος Αρχιερέας με αποστόλους και προπάτορες (τμήμα της παράστασης στο νοτιοδυτικό κίονα του ναού), 1645, ναός Αγίων Αποστόλων, Μολυβδοσκεπάστος Ιωαννίνων.



Εικ. 133. Δημήτριος (Ι) από τη Γράμμοστα και Ιωάννης Σκούταρης, Απόστολοι και προπάτορες (τμήμα της παράστασης στο νοτιοδυτικό κίονα του ναού) [λεπτ.], 1645, ναός Αγίων Αποστόλων, Μολυβδοσκεπάστος Ιωαννίνων.



Εικ. 134. Δημήτριος (I) από τη Γράμμοστα και Ιωάννης Σκούταρης, Οι κήτορες του ναού (δεξιά ο Πάνος Αρσενίου, κήτορας της ανέγερσης του ναού, αριστερά ο Πάνος Παπαδημητρίου, κήτορας της ιστόρησης), 1645, ναός Αγίων Αποστόλων, Μολυβδοσκεπάστος Ιωαννίνων.



Εικ. 135. Ιωάννης Σκούταρης από τη Γράμμοστα, Ο ένθρονος Χριστός με τα σύμβολα των τεσσαράκοντα ευαγγελιστών και τους δώδεκα αποστόλους, 1646, δεσποτική εικόνα του τέμπλου, ναός Αγίων Αποστόλων, Μολαβδουσκεπαστός Ιωαννίνων.



Εικ. 136. Ιωάννης Σκούταρης, Δημήτριος (II) και Γεώργιος από τη Γράμμοστα, Ο Χριστός Φοβερός Κριτής (από την παράσταση της Δέησης), 1658, καθολικό μονής Προφήτη Ηλία, Ζίτσα Ιωαννίνων.



Εικ. 137. Ιωάννης Σκούταρης από τη Γράμμοστα, Ο Χριστός Φοβερός Κριτής, 1657, Εθνικό Μουσείο Μεσαιωνικής Τέχνης, Κορυτσά Αλβανίας (προέλευση: ναός Αγίου Νικολάου Δρόβιαννης Αλβανίας).





Εικ. 138. Ιωάννης Σκούταρης, Δημήτριος (II) και Γεώργιος από τη Γράμμοστα, *Ο Χριστός Παντοκράτορας, η Αγγελική Λειτουργία και οι τέσσερις Ευαγγελιστές*, 1658, καθολικό μονής Προφήτη Ηλία, Ζίτσα Ιωαννίνων.



Εικ. 139. Ιωάννης Σκούταρης, Δημήτριος (II) και Γεώργιος από τη Γράμμοστα, *Η Προσευχή της αγίας Άννης*, 1658, καθολικό μονής Προφήτη Ηλία, Ζίτσα Ιωαννίνων.



Εικ. 140. **Ιωάννης Σκούταρης, Δημήτριος (II) και Γεώργιος από τη Γράμμοστα, Ο Χριστός Άγγελος της Μεγάλης Βουλής σε δόξα με τους αρχαγγέλους και τη Θεοτόκο και τέσσαρις ποιητές αγίους, 1658**, καθολικό μονής Προφήτη Ηλία, Ζίτσα Ιωαννίνων.



Εικ. 141. Ιωάννης Σκούταρης από τη Γράμμοστα (αποδ.), Η Α΄ Οικουμενική Σύνοδος, 1658/59, καθολικό μονής Σπηλαίου (νάρθηκας), Σαρακίνιστα Αλβανίας.



Εικ. 142. Ιωάννης Σκούταρης από τη Γράμμοστα (αποδ.), Η Β΄ Οικουμενική Σύνοδος, 1658/59, καθολικό μονής Σπηλαίου (νάρθηκας), Σαρακίνιστα Αλβανίας.



Εικ. 143. **Ιωάννης Σκούταρης από τη Γράμμοστα (αποδ.), Η Γ' Οικουμενική Σύνοδος, 1658/59, καθολικό μονής Σπηλαίου (νάρθηκας), Σαρακίνιστα Αλβανίας.**



Εικ. 144. **Ιωάννης Σκούταρης από τη Γράμμοστα (αποδ.), Η Δ' Οικουμενική Σύνοδος, 1658/59, καθολικό μονής Σπηλαίου (νάρθηκας), Σαρακίνιστα Αλβανίας.**



Εικ. 145. **Ιωάννης Σκούταρης από τη Γράμμοστα (αποδ.), Η Ε' Οικουμενική Σύνοδος, 1658/59, καθολικό μονής Σπηλαίου (νάρθηκας), Σαρακίνιστα Αλβανίας.**



Εικ. 146. **Ιωάννης Σκούταρης από τη Γράμμοστα (αποδ.), Η ΣΤ' Οικουμενική Σύνοδος**, 1658/59, καθολικό μονής Σπηλαίου (νάρθηκας), Σαρακίνιστα Αλβανίας.



Εικ. 147. **Ιωάννης Σκούταρης από τη Γράμμοστα (αποδ.), Η Ζ' Οικουμενική Σύνοδος**, 1658/59, καθολικό μονής Σπηλαίου (νάρθηκας), Σαρακίνιστα Αλβανίας.



Εικ. 148. **Ιωάννης Σκούταρης από τη Γράμμοστα (αποδ.), Ο ευαγγελιστής Λουκάς**, 1658/59, καθολικό μονής Σπηλαίου (νάρθηκας), Σαρακίνιστα Αλβανίας.



Εικ. 149. **Ιωάννης Σκούταρης από τη Γράμμοστα (αποδ.), Η αγία Βάτος**, 1658/59, καθολικό μονής Σπηλαίου (νάρθηκας), Σαρακίνιστα Αλβανίας.



Εικ. 150. Ιωάννης Σκούταρης από τη Γράμμοστα (αποδ.), *Η Δευτέρα Παρουσία*, 1658/59, καθολικό μονής Σπηλαίου (νάρθηκας), Σαρακίνιστα Αλβανίας.



Εικ. 151. Ιωάννης Σκούταρης από τη Γράμμοστα (αποδ.), *Ο κοιμώμενος την Κυριακή, Ο πόρνος*, 1658/59, καθολικό μονής Σπηλαίου (νάρθηκας), Σαρακίνιστα Αλβανίας.



Εικ. 152. **Ιωάννης Σκούταρης από τη Γράμμοστα (αποδ.), Ο Παλιός των Ημερών**, 1658/59, καθολικό μονής Σπηλαίου (νάρθηκας), Σαρακίνιστα Αλβανίας.



Εικ. 153. **Ιωάννης Σκούταρης, Δημήτριος (II) και Γεώργιος από τη Γράμμοστα**, *Ο Παλιός των Ημερών*, 1658, καθολικό μονής Προφήτη Ηλία, Ζίτσα Ιωαννίνων.



Εικ. 154. **Ιωάννης Σκούταρης από τη Γράμμοστα (αποδ.), Ο Παλιός των Ημερών**, καθολικό μονής Ραβενίων, Γοραντζή Αλβανίας.





Εικ. 155. Ιωάννης Σκούταρης από τη Γράμμοστα (αποδ.), Ο Ιησούς Χριστός, 1658/59, καθολικό μονής Σπηλαίου (νάρθηκας), Σαρακίνιστα Αλβανίας.



Εικ. 156. Ιωάννης Σκούταρης από τη Γράμμοστα (αποδ.), Η Θεοτόκος Οδηγήτρια, 1658/59, καθολικό μονής Σπηλαίου (νάρθηκας), Σαρακίνιστα Αλβανίας.



Εικ. 157. Ιωάννης Σκούταρης από τη Γράμμοστα (αποδ.), Ο άγιος Κοσμάς, 1658/59, καθολικό μονής Σπηλαίου (νάρθηκας), Σαρακίνιστα Αλβανίας.



Εικ. 158. Ιωάννης Σκούταρης από τη Γράμμοστα (αποδ.), Ο άγιος Τρύφωνας, 1658/59, καθολικό μονής Σπηλαίου (νάρθηκας), Σαρακίνιστα Αλβανίας.



Εικ. 159. Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι (αποδ.), Χριστός Παντοκράτορας και αγγελικές δυνάμεις, – Ιωάννης Σκούταρης από τη Γράμμοστα (αποδ.), γενική άποψη των παραστάσεων του ναού, καθολικό μονής Ραβενίων, Γοραντζή Αλβανίας.



Εικ. 160. Ιωάννης Σκούταρης από τη Γράμμοστα (αποδ.), *Ο Χριστός Μεγάλος Αρχιερέας*, καθολικό μονής Ραβενίων, Γοραντζή Αλβανίας.



Εικ. 161. Ιωάννης Σκούταρης από τη Γράμμοστα (αποδ.), *Ο Χριστός Εμμανουήλ*, καθολικό μονής Ραβενίων, Γοραντζή Αλβανίας.



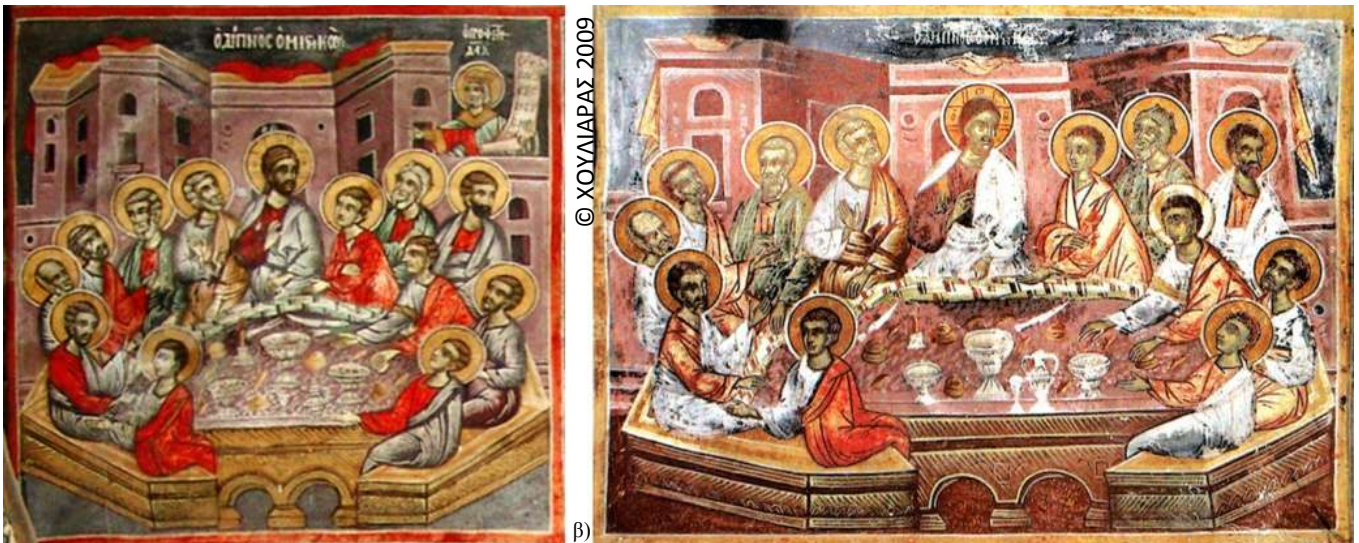
Εικ. 162. **Ιωάννης Σκούταρης από τη Γράμμοστα (αποδ.)**, γενική άποψη του βορείου χορού, καθολικό μονής Ραβενίων, Γοραντζή Αλβανίας.



Εικ. 163. **Ιωάννης Σκούταρης από τη Γράμμοστα (αποδ.)**, Η Εκδίωξη των εμπόρων από το ναό, καθολικό μονής Ραβενίων, Γοραντζή Αλβανίας.



Εικ. 164. Ιωάννης Σκούταρης από τη Γράμμοστα (αποδ.), *Ο Μυστικός Δείπνος, Ο Νιπήρας, Ο Εμπαγμός, Η Απόδηση του Πιλάτου*, καθολικό μονής Ραβενίων, Γοραντζή Αλβανίας.



Εικ. 165. α) Ιωάννης Σκούταρης από τη Γράμμοστα (αποδ.), *Ο Μυστικός Δείπνος*, καθολικό μονής Ραβενίων, Γοραντζή Αλβανίας, β) Ιωάννης Σκούταρης από τη Γράμμοστα (αποδ.), *Ο Μυστικός Δείπνος*, 1661, καθολικό μονής Αγίων Αναργύρων, Κλειδωνιά Ιωαννίνων.

α)

β)



Εικ. 166. Ιωάννης Σκούταρης από τη Γράμμοστα (αποδ.), Άγιοι σε μέταλλα, καθολικό μονής Ραβενίων, Γοραντζή Αλβανίας.



Εικ. 167. Ιωάννης Σκούταρης από τη Γράμμοστα (αποδ.), Οι άγιοι Μηνάς, Βίκτωρ, Βικέντιος, Χριστόφορος, καθολικό μονής Ραβενίων, Γοραντζή Αλβανίας.



Εικ. 168. **Ιωάννης Σκούταρης από τη Γράμμοστα (αποδ.), Η Ανάληψη του Χριστού**, 1661, καθολικό μονής Αγίων Αναργύρων, Κλειδωνιά Ιωαννίνων.



Εικ. 169. **Ιωάννης Σκούταρης από τη Γράμμοστα (αποδ.), Ο Χριστός Εμμανουήλ**, 1661, καθολικό μονής Αγίων Αναργύρων, Κλειδωνιά Ιωαννίνων.



α)



© ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2009



γ)

β)

Εικ. 170. α) Ιωάννης Σκούταρης, Δημήτριος (II) και Γεώργιος από τη Γράμμοστα, *Η Κοίμηση της Θεοτόκου*, 1658, καθολικό μονής Προφήτη Ηλία, Ζίτσα Ιωαννίνων, β) Ιωάννης Σκούταρης από τη Γράμμοστα (αποδ.), *Η Κοίμηση της Θεοτόκου*, καθολικό μονής Ραβενίων, Γοραντζή Αλβανίας, γ) Ιωάννης Σκούταρης από τη Γράμμοστα (αποδ.), *Η Κοίμηση της Θεοτόκου*, 1661, καθολικό μονής Αγίων Αναργύρων, Κλειδωνιά Ιωαννίνων.



Εικ. 171. Ιωάννης Σκούταρης από τη Γράμμοστα (αποδ.), τέμπλο, π. 1661, καθολικό μονής Αγίων Αναργύρων, Κλειδωνιά Ιωαννίνων.





Εικ. 172. **Ιωάννης Σκούταρης από τη Γράμμοστα (αποδ.), Η Πλαντέρα**, ναός Κοίμησης Θεοτόκου, Κλειδωνιά Ιωαννίνων.



α)



β)

Εικ. 173. α) **Ιωάννης Σκούταρης από τη Γράμμοστα (αποδ.), αρχάγγελος από τη Δεύτερα Παρουσία**, καθολικό μονής Σπηλαίου (νάρθηκας), Σαρακίνιστα Αλβανίας, β) **Ιωάννης Σκούταρης από τη Γράμμοστα (αποδ.), Ο αρχάγγελος Γαβριήλ**, ναός Κοίμησης Θεοτόκου, Κλειδωνιά Ιωαννίνων.



Εικ. 174. **Ιωάννης Σκούταρης, Δημήτριος (II) και Γεώργιος από τη Γράμμοστα, Η Αγγελική Λειτουργία, 1673**, καθολικό μονής Σηλαιώτισσας, Αρίστη Ιωαννίνων.



Εικ. 175. **Ιωάννης Σκούταρης, Δημήτριος (II) και Γεώργιος από τη Γράμμοστα, Η Ανάσταση, Η Ψηλάφιση του Θωμά, 1673**, καθολικό μονής Σηλαιώτισσας, Αρίστη Ιωαννίνων.



Εικ. 176. Ιωάννης Σκούταρης. Δημήτριος (Π) και Γεώργιος από τη Γράμμοστα, Πρώτη στροφή του Ακαθίστου Ύμνου, 1673, καθολικό μονής Σπηλαιώτισσας Αρστή Ιωαννίνων.



α)



β)



γ)



δ)



ε)



στ)

Εικ. 177. Εξέλιξη της απόδοσης των προσώπων σε τοιχογραφικά έργα του Ιωάννη Σκούταρη: α) ναός Αγίων Αποστόλων (1645), Μολυβδοσκεπάστος, β) καθολικό μονής Προφήτη Ηλία (1658), Ζίτσα, γ) νάρθηκας καθολικού μονής Σπηλαίου (1658/59), Σαρακίνισσα, δ) καθολικό μονής Ραβενίων (π. 1660), Γοραντζή, ε) καθολικό μονής Αγίων Αναργύρων (1661), Κλειδονιά, στ) καθολικό μονής Σπηλαιώτισσας (1673), Αρίστη.



Εικ. 178. Ιωάννης Σκούταρης, Δημήτριος (ΙΙ) και Γεώργιος από τη Γράμμοστα, Η Αγία Τριάδα, 1658, καθολικό μονής Προφήτη Ηλία, Ζίτσα Ιωαννίνων.



Εικ. 179. Ιωάννης Σκούταρης, Δημήτριος (ΙΙ) και Γεώργιος από τη Γράμμοστα, Ο άγιος Νέστορας και ο άγιος Αρτέμιος, 1658, καθολικό μονής Προφήτη Ηλία, Ζίτσα Ιωαννίνων.



Εικ. 180. Ιωάννης Σκούταρης, Δημήτριος (II) και Γεώργιος από τη Γράμμοστα, Ο άγιος Σεβαστιανός, 1658, καθολικό μονής Προφήτη Ηλία, Ζίτσα Ιωαννίνων.



Εικ. 181. Ιωάννης Σκούταρης, Δημήτριος (II) και Γεώργιος από τη Γράμμοστα, Ο άγιος Χριστόφορος, 1658, καθολικό μονής Προφήτη Ηλία, Ζίτσα Ιωαννίνων.



Εικ. 182. **Ιωάννης Σκούταρης, Δημήτριος (ΙΙ) και Γεώργιος από τη Γράμμοστα, Ο Άρειος κατασπαράζεται από δράκο,** 1658, καθολικό μονής Προφήτη Ηλία, Ζίτσα Ιωαννίνων.



Εικ. 183. **Ιωάννης Σκούταρης, Δημήτριος (ΙΙ) και Γεώργιος από τη Γράμμοστα, Διακοσμητικό μοτίβο,** 1658, καθολικό μονής Προφήτη Ηλία, Ζίτσα Ιωαννίνων.



Εικ. 184. Δημήτριος (ΙΙ) και Γεώργιος από τη Γράμμοστα, *Η Πλατυτέρα (Η Κυρία των Αγγέλων)*, 1660-1662, ναός Κοίμησης της Θεοτόκου, Ελληνικό Ιωαννίνων.



Εικ. 185. Δημήτριος (ΙΙ) και Γεώργιος από τη Γράμμοστα, *Οι κλήροι των αποστόλων*, 1660-1662, ναός Κοίμησης της Θεοτόκου, Ελληνικό Ιωαννίνων.





Εικ. 186. Δημήτριος (ΙΙ) και Γεώργιος από τη Γράμμοστα, *Η Ανάληψη του Χριστού*, 1660-1662, ναός Κοίμησης της Θεοτόκου, Ελληνικό Ιωαννίνων.



Εικ. 187. Δημήτριος (ΙΙ) και Γεώργιος από τη Γράμμοστα, Ο Αρχάγγελος Μιχαήλ (από την παράσταση της Πλατυτέρας), 1660-1662, ναός Κοίμησης της Θεοτόκου, Ελληνικό Ιωαννίνων.



Εικ. 188. Δημήτριος (ΙΙ) και Γεώργιος από τη Γράμμοστα, Ο άγιος Σπυρίδωνας, 1660-1662, ναός Κοίμησης της Θεοτόκου, Ελληνικό Ιωαννίνων.



Εικ. 189. Δημήτριος (ΙΙ) και Γεώργιος από τη Γράμμοστα, Ο Άγγελος της Μεγάλης Βουλής, 1660-1662, ναός Κοίμησης της Θεοτόκου, Ελληνικό Ιωαννίνων.



Εικ. 190. Δημήτριος (ΙΙ) και Γεώργιος από τη Γράμμοστα, Ο Χριστός Εμμανουήλ σε δόξα, 1660-1662, ναός Κοίμησης της Θεοτόκου, Ελληνικό Ιωαννίνων.



Εικ. 191. Δημήτριος (ΙΙ) και Γεώργιος από τη Γράμμοστα, Οι άγιοι Θεόδωρος Τήρων, Ευστάθιος (Πλακίδας), Θεόπιστος, Αγάπιος και άγιοι σε μετάλλια, 1660-1662, ναός Κοίμησης της Θεοτόκου, Ελληνικό Ιωαννίνων.



Εικ. 192. Δημήτριος (ΙΙ) και Γεώργιος από τη Γράμμοστα, Ο άγιος Χριστόφορος, 1660-1662, ναός Κοίμησης της Θεοτόκου, Ελληνικό Ιωαννίνων.



Εικ. 193. Δημήτριος (ΙΙ) και Γεώργιος από τη Γράμμοστα, διακοσμητικά σχέδια σε κίονα του ναού, 1660-1662, ναός Κοίμησης της Θεοτόκου, Ελληνικό Ιωαννίνων.



Εικ. 194. Δημήτριος (ΙΙ) και Γεώργιος από τη Γράμμοστα, Η παράσταση του «Ἐπί σοι χαίρει», 1666, καθολικό μονής Δρενόβου (Μεταμόρφωσης του Σωτήρος), Μίγκουλη Αλβανίας.



Εικ. 195. Δημήτριος (ΙΙ) και Γεώργιος από τη Γράμμοστα, Η εκδίωξη των εμπόρων από το ναό, 1666, καθολικό μονής Δρενόβου (Μεταμόρφωσης του Σωτήρος), Μίγκουλη Αλβανίας.



Εικ. 196. Δημήτριος (ΙΙ) και Γεώργιος από τη Γράμμοστα, Η Αγία Τριάδα, 1666, καθολικό μονής Δρενόβου (Μεταμόρφωσης του Σωτήρος), Μίγκουλη Αλβανίας.



Εικ. 197. Δημήτριος (ΙΙ) και Γεώργιος από τη Γράμμοστα, Ο άγιος Κύριλλος Αλεξανδρείας, 1666, καθολικό μονής Δρενόβου (Μεταμόρφωσης του Σωτήρος), Μίγκουλη Αλβανίας.



Εικ. 198. Δημήτριος (ΙΙ) και Γεώργιος από τη Γράμμοστα, Ο αρχάγγελος Μιχαήλ, 1666, καθολικό μονής Δρενόβου (Μεταμόρφωσης του Σωτήρος), Μίγκουλη Αλβανίας.



α)



β)



γ)



δ)



ε)



στ)

Εικ. 199. α), β) γ) Μορφές ζωγραφισμένες από το Ζωγράφο Δημήτριο (ΙΙ) από τη Γράμμοστα, δ) ε) στ) μορφές ζωγραφισμένες από το Ζωγράφο Γεώργιο από τη Γράμμοστα, 1666, καθολικό μονής Αρεοβου (Μεταμόρφωσης του Σωτήρος), Μίγκουλη Αλβανίας.



Εικ. 200. Δημήτριος (II) από τη Γράμμοστα (αποδ.), Ο προφήτης Ζαχαρίας, εικονίδιο τέμπλου, καθολικό μονής Δρενόβου (Μεταμόρφωσης του Σωτήρος) Μίγκουλη Αλβανίας.



Εικ. 201. Δημήτριος (II) και Γεώργιος από τη Γράμμοστα, Η αγία Βαρβάρα, 1666, καθολικό μονής Δρενόβου (Μεταμόρφωσης του Σωτήρος), Μίγκουλη Αλβανίας.



Εικ. 202. Δημήτριος (II) από τη Γράμμοστα (αποδ.), Ο προφήτης Δαβίδ, εικονίδιο τέμπλου καθολικό μονής Δρενόβου (Μεταμόρφωσης του Σωτήρος), Μίγκουλη Αλβανίας.





Εικ. 203. Δημήτριος (ΙΙ) και Γεώργιος από τη Γράμμοστα, Γενική άποψη του ανατολικού τοίχου με το Άγιο Μανδήλιο, παραστάσεις του Ακαθίστου Ύμνου και αγίους σε μετάλλια, 1671, καθολικό μονής Προφήτη Ηλία (νάρθηκας), Στεγόπολη Αλβανίας.



Εικ. 204. Δημήτριος (ΙΙ) και Γεώργιος από τη Γράμμοστα, Έβδομη, όγδοη και ένατη στροφή του Ακαθίστου, 1671, καθολικό μονής Προφήτη Ηλία (νάρθηκας), Στεγόπολη Αλβανίας.



Εικ. 205. Δημήτριος (ΙΙ) και Γεώργιος από τη Γράμμοστα, Πρώτη στροφή του Ακαθίστου Ύμνου, 1671, καθολικό μονής Προφήτη Ηλία (νάρθηκας), Στεγόπολη Αλβανίας.



Εικ. 206. Δημήτριος (ΙΙ) και Γεώργιος από τη Γράμμοστα, Δεύτερη στροφή του Ακαθίστου Ύμνου, 1671, καθολικό μονής Προφήτη Ηλία (νάρθηκας), Στεγόπολη Αλβανίας.



Εικ. 207. Δημήτριος (II) και Γεώργιος από τη Γράμμοστα, Η παράσταση του «άνωθεν οί προφήται», 1671, καθολικό μονής Προφήτη Ηλία (νάρθηκας), Στεγόπολη Αλβανίας.



Εικ. 208. Δημήτριος (II) και Γεώργιος από τη Γράμμοστα, άγιοι σε μετάλλια: ο άγιος Θεοφύλακτος και ο άγιος Ησύχιος, 1671, καθολικό μονής Προφήτη Ηλία (νάρθηκας), Στεγόπολη Αλβανίας.



Εικ. 209. Δημήτριος (II) και Γεώργιος από τη Γράμμοστα, Ο άγιος Χριστόφορος, 1671, καθολικό μονής Προφήτη Ηλία (νάρθηκας), Στεγόπολη Αλβανίας.



Εικ. 210. Δημήτριος (II) και Γεώργιος από τη Γράμμοστα, Ο όσιος Νείλος, 1671, καθολικό μονής Προφήτη Ηλία (νάρθηκας), Στεγόπολη Αλβανίας.



Εικ. 211. Δημήτριος (ΙΙ) και Γεώργιος από τη Γράμμοστα, ανθοδοχείο με γαρύφαλλα, 1671, καθολικό μονής Προφήτη Ηλία (νάρθηκας), Στεγόπολη Αλβανίας.



Εικ. 212. Δημήτριος (ΙΙ) και Γεώργιος από τη Γράμμοστα, ανθοδοχείο με γαρύφαλλα και σταυρό, 1671, καθολικό μονής Προφήτη Ηλία (νάρθηκας), Στεγόπολη Αλβανίας.



Εικ. 213. Δημήτριος (ΙΙ) και Γεώργιος από τη Γράμμοστα, *Η Κοίμηση της Θεοτόκου*, 1672, ναός Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου, Πολύλοφος Ιωαννίνων.



Εικ. 214. Δημήτριος (ΙΙ) και Γεώργιος από τη Γράμμοστα, *Το μαρτύριο του αγίου Θεοδώρου του στρατηλάτη*, 1672, ναός Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου, Πολύλοφος Ιωαννίνων.



Εικ. 215. Δημήτριος (ΙΙ) και Γεώργιος από τη Γράμμοστα, Οι αγίες Παρασκευή, Κυριακή και Βαρβάρα, 1672, ναός Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου, Πολύλοφος Ιωαννίνων.



Εικ. 216. Δημήτριος (ΙΙ) και Γεώργιος από τη Γράμμοστα, Ο άγιος Δημήτριος, 1672, ναός Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου, Πολύλοφος Ιωαννίνων.



Εικ. 217. Δημήτριος (ΙΙ) και Γεώργιος από τη Γράμμοστα, Ο άγιος Τρύφωνας, 1672, ναός Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου, Πολύλοφος Ιωαννίνων.



Εικ. 218. Δημήτριος (ΙΙ) και Γεώργιος από τη Γράμμοστα, Αγγελικές δυνάμεις σε επίστεψη κίονα, 1672, ναός Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου, Πολύλοφος Ιωαννίνων.





Εικ. 219. **Ιωάννης Σκούταρης, Δημήτριος (ΙΙ) και Γεώργιος από τη Γράμμοστα, Η παράσταση του «άνωθεν οἱ προφήται»**, 1673, καθολικό μονής Σπηλαιώτισσας, Αρίστη Ιωαννίνων.



Εικ. 220. **Ιωάννης Σκούταρης, Δημήτριος (ΙΙ) και Γεώργιος από τη Γράμμοστα, Ο προφήτης Δανιήλ και ο προφήτης Δαβίδ σε μετάλλια με αντικό διακοσμητικό μοτίβο [λεπτομέρεια από την παράσταση του «άνωθεν οἱ προφήται»]**, 1673, καθολικό μονής Σπηλαιώτισσας, Αρίστη Ιωαννίνων.



Εικ. 221. Ιωάννης Σκούταρης, Δημήτριος (ΙΙ) και Γεώργιος από τη Γράμμοστα, Ο Χριστός Άγγελος της Μεγάλης Βουλής, 1673, καθολικό μονής Σπηλαιώτισσας, Αρίστη Ιωαννίνων.



α)



β)

Εικ. 222. α) Δημήτριος (ΙΙ) και Γεώργιος από τη Γράμμοστα, Ο αρχάγγελος Μιχαήλ, 1666, καθολικό μονής Δρενόβου (Μεταμόρφωσης του Σωτήρος), Μίγκουλη Αλβανίας, β) Ιωάννης Σκούταρης, Δημήτριος (ΙΙ) και Γεώργιος από τη Γράμμοστα, Ο Χριστός Άγγελος της Μεγάλης Βουλής, 1673, καθολικό μονής Σπηλαιώτισσας, Αρίστη Ιωαννίνων.



Εικ. 223. **Ιωάννης Σκούταρης, Δημήτριος (ΙΙ) και Γεώργιος από τη Γράμμοστα, διακοσμητικό μοτίβο, 1673,** καθολικό μονής Σπηλαιώτισσας, Αρίστη Ιωαννίνων.



Εικ. 224. **Δημήτριος (ΙΙ) από τη Γράμμοστα (αποδ.), Η Δέηση στο θριγκό του τέμπλου,** καθολικό μονής Σπηλαιώτισσας, Αρίστη Ιωαννίνων.



Εικ. 225. **Δημήτριος (ΙΙ) από τη Γράμμοστα (αποδ.), Ο Χριστός από τη Δέηση στο θριγκό του τέμπλου [λεπτ.],** καθολικό μονής Σπηλαιώτισσας, Αρίστη Ιωαννίνων.



Εικ. 226. **Δημήτριος (ΙΙ) από τη Γράμμοστα (αποδ.), Η Δέηση στο θριγκό του τέμπλου [λεπτ.],** καθολικό μονής Σπηλαιώτισσας, Αρίστη Ιωαννίνων.



Εικ. 227. Δημήτριος (II) από τη Γράμμοστα (αποδ.), Γενική άποψη του τέμπλου, 1676, καθολικό μονής Αγίων Αποστόλων, Κλειδωνιά Ιωαννίνων.



Εικ. 228. Δημήτριος (II) από τη Γράμμοστα (αποδ.), λεπτομέρεια από τη Δέηση στο επιστόλιο του τέμπλου, 1676, καθολικό μονής Αγίων Αποστόλων, Κλειδωνιά Ιωαννίνων.



Εικ. 229. Δημήτριος (II) από τη Γράμμοστα (αποδ.), λεπτομέρεια από τη Δέηση στο επιστόλιο του τέμπλου, 1676, καθολικό μονής Αγίων Αποστόλων, Κλειδωνιά Ιωαννίνων.



Εικ. 230. Γεώργιος από τη Γράμμοστα (αποδ.), Ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος [λεπτ.], 1679, φορητή εικόνα, ναός Κοίμησης Θεοτόκου, Δελβινάκι Ιωαννίνων.



Εικ. 231. Γεώργιος από τη Γράμμοστα (αποδ.), Ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος, 1679, φορητή εικόνα, ναός Κοίμησης Θεοτόκου, Δελβινάκι Ιωαννίνων.



α)



β)

Εικ. 232. α) Δημήτριος (ΙΙ) και Γεώργιος από τη Γράμμοστα, Το Άγιο Μανδήλιο, 1671, καθολικό μονής Προφήτη Ηλία, νάρθηκας, Στεγόπολη Αλβανίας, β) Γεώργιος από τη Γράμμοστα (αποδ.), Ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος [λεπτ.], 1679, φορητή εικόνα, ναός Κοίμησης Θεοτόκου, Δελβινάκι Ιωαννίνων.



Εικ. 233. Ευστάθιος από τη Γράμμοστα και Νικόλαος από τους Καλαρρύτες, *Η Γέννηση του Χριστού*, 1700, καθολικό μονής Ευαγγελίστριας, Κυψέλη Άρτας.



Εικ. 234. Ευστάθιος από τη Γράμμοστα και Νικόλαος από τους Καλαρρύτες, *Οι κολασμοί*, 1700, καθολικό μονής Ευαγγελίστριας (νάρθηκας), Κυψέλη Άρτας.



Εικ. 235. Ευστάθιος από τη Γράμμοστα και Νικόλαος από τους Καλαρρύτες, *Η αγία Μαρίνα*, 1700, καθολικό μονής Ευαγγελίστριας (νάρθηκας), Κυψέλη Άρτας.



Εικ. 236. **Ευστάθιος από τη Γράμμοστα, Βημόθυρα, 1730, ναός Αγίας Παρασκευής, Πισοδέρι Φλώρινας.**





Εικ. 237. Ευστάθιος από τη Γράμμαστα, Ο αρχάγγελος Γαβριήλ [λεπτ.], 1730, βημόθυρα τέμπλου, ναός Αγίας Παρασκευής, Πισοδέρι Φλώρινας.



Εικ. 238. Νικόλαος (Ι) από το Λινοτόπι, Το Όραμα του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας, 1569-1570, ναός Αγίου Δημητρίου, Παλατίτσια Ημαθίας.



Εικ. 239. Νικόλαος (Ι) από το Λινοτόπι, Ο άγιος Σύλβεστρος πάπας Ρώμης, 1569-1570, ναός Αγίου Δημητρίου, Παλατίτσια Ημαθίας.



Εικ. 240. Νικόλαος (Ι) από το Λινοτόπι, Ο άγιος Κλήμης πάπας Ρώμης, 1569-1570, ναός Αγίου Δημητρίου, Παλατίτσια Ημαθίας.



Εικ. 241. Νικόλαος (Ι) από το Λινοτόπι, Ο Χριστός Μεγάλος Αρχιερέας, 1569-1570, ναός Αγίου Δημητρίου, Παλατίτσια Ημαθίας.



Εικ. 242. Νικόλαος (Ι) από το Λινοτόπι, Ο άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος, 1569-1570, ναός Αγίου Δημητρίου, Παλατίτσια Ημαθίας.



Εικ. 243. Νικόλαος (Ι) από το Λινοτόπι, Ο άγιος Σεβαστιανός, 1569-1570, ναός Αγίου Δημητρίου, Παλατίτσια Ημαθίας.



Εικ. 244. **Νικόλαος (Ι) από το Λινοτόπι**, Ο απόστολος *Ιάκωβος*, 1569-1570, ναός Αγίου Δημητρίου, Παλατίτσια Ημαθίας.



Εικ. 245. **Νικόλαος (Ι) από το Λινοτόπι, Η Φιλοξενία του Αβραάμ**, 1569-1570, ναός Αγίου Δημητρίου, Παλατίτσια Ημαθίας.



Εικ. 246. **Νικόλαος (Ι) από το Λινοτόπι, Οι κλήροι των Αποστόλων**, 1569-1570, ναός Αγίου Δημητρίου, Παλατίτσια Ημαθίας.



Εικ. 247. **Εργαστήριο Νικολάου (Ι) από το Λινοτόπι, Ο Διαμοιρασμός του άρραφου χιτώνα του Χριστού, ο Εμπαιγμός, προφήτες (Αββακούμ, Σοφονίας) και άγιοι (Βαρβάρα, Αμβρόσιος) σε μετάλλια**, 1569-1570, ναός Αγίου Δημητρίου, Παλατίτσια Ημαθίας.



Εικ. 248. Νικόλαος (Ι) από το Λινοτόπι, *Η Ίαση της κόρης της Χαναναίας*, 1569-1570 ναός Αγίου Δημητρίου, Παλατίτσια Ημαθίας.



Εικ. 249. Νικόλαος (Ι) από το Λινοτόπι, *Η Αποκαθήλωση*, 1569-1570, ναός Αγίου Δημητρίου, Παλατίτσια Ημαθίας.



Εικ. 250. Νικόλαος (Ι) από το Λινοτόπι, *Ο Λίθος*, 1569-1570, ναός Αγίου Δημητρίου, Παλατίτσια Ημαθίας.



Εικ. 251. Νικόλαος (Ι) από το Λινοτόπι, *Η Κοίμηση της Θεοτόκου*, 1569-1570, ναός Αγίου Δημητρίου, Παλατίτσια Ημαθίας.



Εικ. 252. Νικόλαος (Ι) από το Λινοτόπι, *Η Δέση*, 1569-1570, ναός Αγίου Δημητρίου, Παλατίτσια Ημαθίας.



Εικ. 253. Νικόλαος (Ι) από το Λινοτόπι, Ο άγιος Ευσάθιος, 1569-1570, ναός Αγίου Δημητρίου, Παλατίτσια Ημαθίας.



Εικ. 254. Εργαστήριο του Νικολάου (Ι) από το Λινοτόπι, Ο άγιος Δημήτριος, 1569-1570, ναός Αγίου Δημητρίου, Παλατίτσια Ημαθίας.



Εικ. 255. Εργαστήριο του Νικολάου (Ι) από το Λινοτόπι, «Ο ναός του αγίου Δημητρίου» και αγίες σε μετάλλια (αγία Φωτεινή, αγία Αικατερίνη, αγία Κυριακή, αγία Παρασκευή), 1569-1570, ναός Αγίου Δημητρίου, Παλατίτσια Ημαθίας.





Εικ. 256. Εργαστήριο του Νικολάου (Ι) από το Λινοτόπι, Σκηνές από το βίο του Αγίου Δημητρίου και άγιοι σε μετάλλια (άγιος Αιμιλιανός, άγιος Αναστάσιος, άγιος Ευζοϊκός, άγιος Μελίτων, αγία Θεοφανώ, αγία Αναστασία η Ρωμαία, αγία Θεοδώρα., 1569-1570, ναός Αγίου Δημητρίου, Παλάτιστα Ημαθίας.



Εικ. 257. Νικόλαος (Ι) από το Λινοτόπι, Ο έφιππος Άγιος Δημήτριος, 1569-1570, εξωτερική παρειά του ανατολικού τοίχου, ναός Αγίου Δημητρίου, Παλατίτσια Ημαθίας.



Εικ. 258. Εργαστήριο του Νικολάου (Ι) από το Λινοτόπι, Διακοσμητικές ζώνες σε κίονα, 1569-1570, ναός Αγίου Δημητρίου, Παλατίτσια Ημαθίας.



α)



β)

Εικ. 259. α) Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.), Ο αρχάγγελος Μιχαήλ, 1536/37, καθολικό μονής Αγίου Νικολάου της Toplica (κυρίως ναός), Π.Γ.Δ.Μ., β) Νικόλαος (Ι) από το Λινοτόπι, Ο αρχάγγελος Μιχαήλ, 1569-1570, ναός Αγίου Δημητρίου, Παλατίτσια Ημαθίας.



Εικ. 260. Νικόλαος (Ι) από το Λινοτόπι, προσχέδια του ζωγράφου στη νότια κιονοστοιχία: α) Ο αρχάγγελος Μιχαήλ και β) άγγελος, 1569-1570, ναός Αγίου Δημητρίου, Παλατίτσια Ημαθίας.



Εικ. 261. α) Νικόλαος (Ι) από το Λινοτόπι, λεπτομέρεια από την παράσταση του Ευαγγελιστή Μάρκου, 1569-1570, ναός Αγίου Δημητρίου, Παλατίτσια Ημαθίας, β) Λεπτομέρεια από τη σκηνή της Μετάληψης, Καθολικό μονής Trescaves (ζωγραφική φάση του 1570), Π.Γ.Δ.Μ..



Εικ. 262 α) Νικόλαος (Ι) από το Λινοτόπι, Διακοσμητικό μοτίβο, 1569-1570, ναός Αγίου Δημητρίου, Παλατίτσια Ημαθίας, β) Διακοσμητικό μοτίβο, 1561-1565, Πατριαρχείο του Ρεέ (νάρθηκας), Κοσσυφοπέδιο.



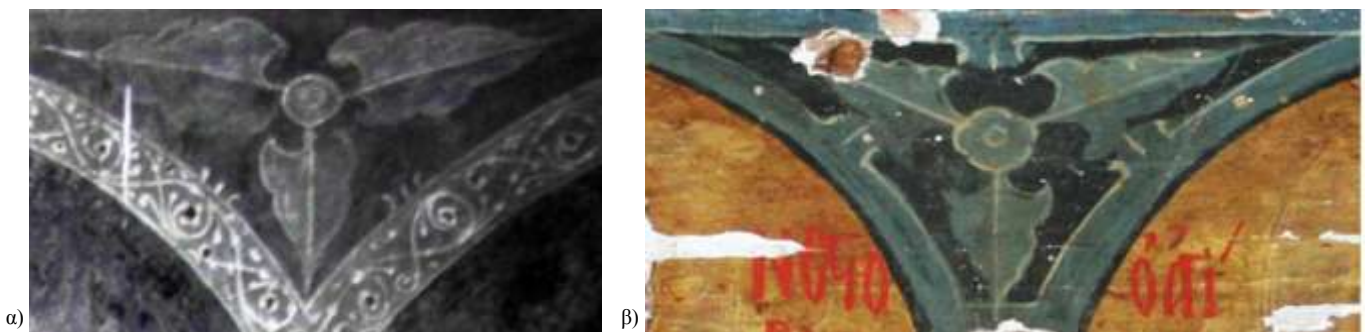
Εικ. 263. *Θριγκός του τέμπλου*, (π. 1569-1570) ναός Αγίου Δημητρίου, Παλατίτσια Ημαθίας.



α)

β)

Εικ. 264. α) *Διακοσμητικό μοτίβο στο βόρειο τοίχο της πρόθεσης*, β) *Διακοσμητικό μοτίβο στο τέμπλο του ναού*, (π. 1569-1570) ναός Αγίου Δημητρίου, Παλατίτσια Ημαθίας.



α)

β)

Εικ. 265. α) *Διακοσμητικό μοτίβο στο βόρειο κλίτος του ναού*, β) *Διακοσμητικό μοτίβο στο τέμπλο του ναού*, (π. 1569-1570), ναός Αγίου Δημητρίου, Παλατίτσια Ημαθίας.



α)



β)

Εικ. 266. α) **Νικόλαος (Ι) από το Λινοτόπι (αποδ.)**, *Ο άγιος Γεώργιος*, Βυζαντινό Μουσείο Βέροιας (προέλευση: ναός Αγίου Δημητρίου, Παλατίτσια Ημαθίας), β) **Νικόλαος (Ι) από το Λινοτόπι**, *Ο άγιος Προκόπιος*, 1569-1570, ναός Αγίου Δημητρίου, Παλατίτσια Ημαθίας.



α)



β)

Εικ. 267 α) **Εργαστήριο του Νικολάου (Ι) από το Λινοτόπι**, *Ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου*, (λεπτομέρεια από βημόθυρα), Βυζαντινό Μουσείο Βέροιας (προέλευση: ναός Αγίου Δημητρίου, Παλατίτσια Ημαθίας), β) **Εργαστήριο του Νικολάου (Ι) από το Λινοτόπι**, *Ο Χριστός Εμμανουήλ*, 1569-1570, ναός Αγίου Δημητρίου, Παλατίτσια Ημαθίας.



Εικ. 268. Νικόλαος (Ι) από το Λινοτόπι (αποδ.), Η αγία Σολομωνή και οι Επτά Μακκαβαίοι, φορητή εικόνα, Βυζαντινό Μουσείο Βέροιας (άγνωστη προέλευση).



α)



β)

Εικ. 269. α) Νικόλαος (Ι) από το Λινοτόπι (αποδ.), Διακοσμητικό μοτίβο στο βόρειο τοίχο της πρόθεσης, 1569-1570, ναός Αγίου Δημητρίου, Παλατίτσια Ημαθίας, β) Νικόλαος (Ι) από το Λινοτόπι (αποδ.), Η αγία Σολομωνή και οι Επτά Μακκαβαίοι [λεπτ.], φορητή εικόνα, Βυζαντινό Μουσείο Βέροιας (άγνωστη προέλευση).

©ΝΙΚΟΛΟVSKI 2011



Εικ. 270. Νικόλαος (Ι) από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο άγιος Γεώργιος και σκηνές από το βίο του, ναός Αγίου Γεωργίου, Struga, Π.Γ.Δ.Μ.

©ΝΙΚΟΛΟVSKI 2011



Εικ. 271. Νικόλαος (Ι) από το Λινοτόπι (αποδ.), σκηνές από το βίο του αγίου Γεωργίου [λεπτ.], ναός Αγίου Γεωργίου, Struga, Π.Γ.Δ.Μ.

©ΝΙΚΟΛΟVSKI 2011



α)

β)

Εικ. 272. α) Νικόλαος (Ι) από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο άγιος Γεώργιος και σκηνές από το βίο του, ναός Αγίου Γεωργίου, Struga, Π.Γ.Δ.Μ., β) Νικόλαος (Ι) από το Λινοτόπι, Ο άγιος Ευστάθιος, 1569-1570, ναός Αγίου Δημητρίου, Παλατίτσια Ημαθίας.

©ΝΙΚΟΛΟΒΣΚΙ 2011



α)



β)

Εικ. 273. α) **Νικόλαος (Ι) από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο άγιος Γεώργιος** [λεπτ.], ναός Αγίου Γεωργίου, Struga, Π.Γ.Δ.Μ., β) **Νικόλαος (Ι) από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο άγιος Γεώργιος** [λεπτ.], Βυζαντινό Μουσείο Βέροιας (προέλευση: ναός Αγίου Δημητρίου, Παλατίτσια Ημαθίας).

©ΝΙΚΟΛΟΒΣΚΙ 2011



α)



β)



γ)



δ)

Εικ. 274. α) **Νικόλαος (Ι) από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο άγιος Γεώργιος** [λεπτ.], ναός Αγίου Γεωργίου, Struga, Π.Γ.Δ.Μ., β-δ) **Νικόλαος (Ι) από το Λινοτόπι, Ο άγιος Νικόλαος ο Νέος, ο άγιος Στέφανος, η Πλατυτέρα**, 1569-1570, ναός Αγίου Δημητρίου, Παλατίτσια Ημαθίας.



©ΝΙΚΟΛΟVSKI 2011



Εικ. 275. Νικόλαος (Ι) από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο άγιος Μερκούριος, Εθνικό Μουσείο Σκοπίων, Π.Γ.Δ.Μ. (άγνωστη προέλευση).

α)



©ΝΙΚΟΛΟVSKI 2011

β)



Εικ. 276. α) Νικόλαος (Ι) από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο άγιος Μερκούριος [λεπτ.], Εθνικό Μουσείο Σκοπίων, Π.Γ.Δ.Μ. (άγνωστη προέλευση), β) Νικόλαος (Ι) από το Λινοτόπι, Ο άγιος Ευστάθιος [λεπτ.], 1569-1570, ναός Αγίου Δημητρίου, Παλατίτσια Ημαθίας.

©ΝΙΚΟΛΟVSKI 2011



ε)

β)



γ)



δ)



Εικ. 277. α) Νικόλαος (Ι) από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο άγιος Μερκούριος [λεπτ.], Εθνικό Μουσείο Σκοπίων, Π.Γ.Δ.Μ. (άγνωστη προέλευση) β-δ) Νικόλαος (Ι) από το Λινοτόπι, Ο άγιος Δημήτριος, ο Χριστός της Δέησης, ο άγιος Θεόδωρος ο στρατηλάτης [λεπτ.], 1569-1570, ναός Αγίου Δημητρίου, Παλατίτσια Ημαθίας.



Εικ. 278. Μιχαήλ και Κώστας από το Λινοτόπι, Ο Χριστός Παντοκράτορας με αγγελικές δυνάμεις και τα σύμβολα των τεσσάρων Ευαγγελιστών, 1589, καθολικό μονής Φωτμού, Πετροχώρι Αιτωλοακαρνανίας.



Εικ. 279. **Μιχαήλ και Κώστας από το Λινοτόπι**, *Ο Χριστός Άγγελος της Μεγάλης Βουλής και ημίσωμες αγίες*, 1589, καθολικό μονής Φωτμού, Πετροχώρι Αιτωλοακαρνανίας.



Εικ. 280. **Μιχαήλ και Κώστας από το Λινοτόπι**, *Ο Ευαγγελιστής Μάρκος*, 1589, καθολικό μονής Φωτμού, Πετροχώρι Αιτωλοακαρνανίας.



Εικ. 281. **Μιχαήλ και Κώστας από το Λινοτόπι**, Γενική άποψη του νοτίου τοίχου: διακρίνονται η Γέννηση και η Υπαπαντή, 1589, καθολικό μονής Φωτμού, Πετροχώρι Αιτωλοακαρνανίας.



Εικ. 282. **Μιχαήλ και Κώστας από το Λινοτόπι**, Το Γενέσιο της Θεοτόκου, 1589, καθολικό μονής Φωτμού, Πετροχώρι Αιτωλοακαρνανίας.



Εικ. 283. Μιχαήλ και Κώστας από το Λινοτόπι, η αγία Μαρίνα και αδιάγνωστη αγία, 1589, καθολικό μονής Φωτμού, Πετροχώρι Αιτωλοακαρνανίας.



Εικ. 284. Μιχαήλ και Κώστας από το Λινοτόπι, Ο προφήτης Ζαχαρίας, 1589, καθολικό μονής Φωτμού, Πετροχώρι Αιτωλοακαρνανίας.



Εικ. 285. Μιχαήλ και Κώστας από το Λινοτόπι, Ο άγιος Αθανάσιος, 1589, καθολικό μονής Φωτμού, Πετροχώρι Αιτωλοακαρνανίας.



Εικ. 286. **Μιχαήλ και Κώστας από το Λινοτόπι**, *Ο άγιος Θεόδωρος ο Στουδίτης*, 1589, καθολικό μονής Φωτμού, Πετροχώρι Αιτωλοακαρνανίας.



Εικ. 287. **Μιχαήλ και Κώστας από το Λινοτόπι**, *Ο άγιος Νέστορας*, 1589, καθολικό μονής Φωτμού, Πετροχώρι Αιτωλοακαρνανίας.



Εικ. 289. Νικόλαος (ΙΙ) από το Λινοτόπι, Η Βρεφοκρατορσα Θεοτόκος με δώδεκα προφήτες, 1593, Βυζαντινό Μουσείο Ιωαννίνων (προέλευση: τέμπλο καθολικού μονής Μακρυαλέξη, Κάτω Λάβδανη Ιωαννίνων).



Εικ. 288. Νικόλαος (ΙΙ) από το Λινοτόπι, Ο Χριστός Παντοκράτορας με δώδεκα αποστόλους, 1593, Βυζαντινό Μουσείο Ιωαννίνων (προέλευση: τέμπλο καθολικού μονής Μακρυαλέξη, Κάτω Λάβδανη Ιωαννίνων).



Εικ. 290. Νικόλαος (ΙΙ) από το Λινοτόπι, Η Θεοτόκος και ο αρχάγγελος Μιχαήλ από τη Μεγάλη Δέηση στο θριγκό του τέμπλου, 1593, καθολικό μονής Μακρυαλέξι, Κάτω Λάβδανη Ιωαννίνων.



Εικ. 291. Νικόλαος (ΙΙ) από το Λινοτόπι, Ένθρονοι απόστολοι από τη Μεγάλη Δέηση στο θριγκό του τέμπλου, 1593, καθολικό μονής Μακρυαλέξι, Κάτω Λάβδανη Ιωαννίνων.



Εικ. 292. Νικόλαος (ΙΙ) από το Λινοτόπι, Ένθρονος Χριστός από τη Μεγάλη Δέηση στο θριγκό του τέμπλου, 1593, καθολικό μονής Μακρυαλέξι, Κάτω Λάβδανη Ιωαννίνων.





Εικ. 293. Νικόλαος (ΙΙ) από το Λινοτόπι, Βημόθυρα, 1593, Βυζαντινό Μουσείο Ιωαννίνων (προέλευση: τέμπλο καθολικού μονής Μακρυαλέξη, Κάτω Λάβδανη Ιωαννίνων).



Εικ. 295. Νικόλαος (II) από το Λινοτόπι (απόδ.), Βημόθβρα, Βυζαντινό Μουσείο Ιωαννίνων (προέλευση: ναός Κοίμησης Θεοτόκου, Κουκούλι Ιωαννίνων).



Εικ. 294. Νικόλαος (II) από το Λινοτόπι (απόδ.), Βημόθβρα, Βυζαντινό Μουσείο Βέροιας (άγνωστη προέλευση).



α)



β)

γ)

Εικ. 296. α) **Νικόλαος (ΙΙ) από το Λινοτόπι (αποδ.)**, *Οι προφητάνακτες Σολομών και Δαβίδ*, [λεπτομέρεια από τα *Βημόθυρα*], Βυζαντινό Μουσείο Βέροιας (άγνωστη προέλευση), β) **Νικόλαος (ΙΙ) από το Λινοτόπι (αποδ.)**, *Ο προφητάναξ Σολομών* [λεπτομέρεια από τα *Βημόθυρα*], Βυζαντινό Μουσείο Ιωαννίνων (προέλευση: ναός Κοίμησης Θεοτόκου, Κουκούλι Ιωαννίνων) γ) **Νικόλαος (ΙΙ) από το Λινοτόπι**, *Ο προφητάναξ Δαβίδ* [λεπτομέρεια από τα *Βημόθυρα*, 1593, Βυζαντινό Μουσείο Ιωαννίνων (προέλευση: καθολικό μονής Μακρυαλέξη, Κάτω Λάβδανη Ιωαννίνων).



α)



β)



γ)

Εικ. 297. α) **Νικόλαος (ΙΙ) και Μιχαήλ από το Λινοτόπι**, *Η Παναγία από την παράσταση της Δέησης*, 1599, καθολικό μονής Μακρυαλέξη (νάρθηκας), Κάτω Λάβδανη Ιωαννίνων, β) **Νικόλαος (ΙΙ) από το Λινοτόπι (αποδ.)**, *Η Παναγία από την παράσταση του Ευαγγελισμού* [λεπτομέρεια των βημοθύρων], Βυζαντινό Μουσείο Ιωαννίνων (προέλευση: ναός Κοίμησης Θεοτόκου, Κουκούλι Ιωαννίνων) γ) **Νικόλαος (ΙΙ) από το Λινοτόπι**, *Η Παναγία από την παράσταση του Ευαγγελισμού* [λεπτομέρεια των βημοθύρων], 1593, Βυζαντινό Μουσείο Ιωαννίνων (προέλευση: καθολικό μονής Μακρυαλέξη, Κάτω Λάβδανη Ιωαννίνων).



Εικ. 298. α) **Νικόλαος (ΙΙ) και Μιχαήλ από το Λινοτόπι**, *Ο Παντοκράτορας του τρούλου*, 1599, καθολικό μονής Μακρυαλέξη, Κάτω Λάβδανη Ιωαννίνων, β) **Νικόλαος (ΙΙ) από το Λινοτόπι**, *Ο Χριστός Παντοκράτορας με δώδεκα αποστόλους* [λεπτ.], 1593, Βυζαντινό Μουσείο Ιωαννίνων (προέλευση: τέμπλο καθολικού μονής Μακρυαλέξη, Κάτω Λάβδανη Ιωαννίνων).



Εικ. 299. α) **Νικόλαος (ΙΙ) και Μιχαήλ από το Λινοτόπι**, *Η τέταρτη στροφή του Ακαθίστου Ύμνου* [λεπτ.], 1599, καθολικό μονής Μακρυαλέξη (νάρθηκας), Κάτω Λάβδανη Ιωαννίνων, β) **Νικόλαος (ΙΙ) από το Λινοτόπι**, *Η Βρεφοκρατούσα Θεοτόκος με δώδεκα προφήτες* [λεπτ.], 1593, Βυζαντινό Μουσείο Ιωαννίνων (προέλευση: τέμπλο καθολικού μονής Μακρυαλέξη, Κάτω Λάβδανη Ιωαννίνων).



α)

β)

Εικ. 300. α) Νικόλαος (ΙΙ) και Μιχαήλ από το Λινοτόπι, *Ο Χριστός από την παράσταση των Αίνων* [λεπτ.], 1599, καθολικό μονής Μακρυαλέξη (νάρθηκας), Κάτω Λάβδανη Ιωαννίνων, β) Νικόλαος (ΙΙ) από το Λινοτόπι, *Ο Χριστός Παντοκράτορας με δώδεκα αποστόλους* [λεπτ.], 1593, Βυζαντινό Μουσείο Ιωαννίνων (προέλευση: τέμπλο καθολικού μονής Μακρυαλέξη, Κάτω Λάβδανη Ιωαννίνων).

© ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2011



© ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ 2011



Εικ. 301. Νικόλαος (ΙΙ) από το Λινοτόπι (αποδ.), *Ο Χριστός Παντοκράτορας*, ναός Κοίμησης Θεοτόκου, Ελαφότοπος Ιωαννίνων (κλεμμένη δεσποτική εικόνα από το τέμπλο του ναού).

Εικ. 302. Νικόλαος (ΙΙ) από το Λινοτόπι (αποδ.), *Η Παναγία Οδηγήτρια*, ναός Κοίμησης Θεοτόκου, Ελαφότοπος Ιωαννίνων (κλεμμένη δεσποτική εικόνα από το τέμπλο του ναού).



Εικ. 303. Νικόλαος (ΙΙ) και Μιχαήλ από το Λινοτόπι, *Η Πλατυτέρα*, 1599, καθολικό μονής Μακρυαλέξης, Κάτω Λάβδανη Ιωαννίνων.



Εικ. 304. Νικόλαος (ΙΙ) και Μιχαήλ από το Λινοτόπι, *Ο αρχάγγελος Γαβριήλ από την παράσταση της Πλατυτέρας*, 1599, καθολικό μονής Μακρυαλέξης, Κάτω Λάβδανη Ιωαννίνων.



Εικ. 305. Νικόλαος (ΙΙ) και Μιχαήλ από το Λινοτόπι, *Η Φιλοξενία του Αβραάμ*, 1599, καθολικό μονής Μακρυαλέξης, Κάτω Λάβδανη Ιωαννίνων.



Εικ. 306. Νικόλαος (ΙΙ) και Μιχαήλ από το Λινοτόπι, *Η Παναγία Βλαχερνίτισσα*, 1599, καθολικό μονής Μακρυαλέξη, Κάτω Λάβδανη Ιωαννίνων.



Εικ. 307. Νικόλαος (ΙΙ) και Μιχαήλ από το Λινοτόπι, *Η Παναγία Νικοποιός*, 1599, καθολικό μονής Μακρυαλέξη, Κάτω Λάβδανη Ιωαννίνων.



Εικ. 308. Νικόλαος (ΙΙ) και Μιχαήλ από το Λινοτόπι, Η Παναγία Γλυκοφιλούσα, 1599, καθολικό μονής Μακρυαλέξη, Κάτω Λάβδανη Ιωαννίνων.



Εικ. 309. Νικόλαος (ΙΙ) και Μιχαήλ από το Λινοτόπι, Η Παναγία Βρεφοκρατούσα, 1599, καθολικό μονής Μακρυαλέξη, Κάτω Λάβδανη Ιωαννίνων.





Εικ. 310. Νικόλαος (ΙΙ) και Μιχαήλ από το Λινοτόπι, *Η Κάθοδος στην Άδη*, 1599, καθολικό μονής Μακρυαλέξη, Κάτω Λάβδανη Ιωαννίνων.



Εικ. 311. Νικόλαος (ΙΙ) και Μιχαήλ από το Λινοτόπι, *Παραστάσεις από το βόρειο τοίχο του καθολικού: Ο Λίθος, Η Μεταμόρφωση, Η Κοίμηση της Θεοτόκου, άγιοι σε μετάλλια*, 1599, καθολικό μονής Μακρυαλέξη, Κάτω Λάβδανη Ιωαννίνων.



Εικ. 312. Νικόλαος (ΙΙ) και Μιχαήλ από το Λινοτόπι, *Η Αποκαθήλωση*, 1599, καθολικό μονής Μακρυαλέξη, Κάτω Λάβδανη Ιωαννίνων.



Εικ. 313. Νικόλαος (ΙΙ) και Μιχαήλ από το Λινοτόπι, *Η έφιπη πορεία του Πιλάτου*, 1599, καθολικό μονής Μακρυαλέξη, Κάτω Λάβδανη Ιωαννίνων.



Εικ. 314. Νικόλαος (ΙΙ) και Μιχαήλ από το Λινοτόπι, *Ο επιτάφιος Θρήνος και άγιοι σε μετάλλια*, 1599, καθολικό μονής Μακρυαλέξη, Κάτω Λάβδανη Ιωαννίνων.



Εικ. 315. Νικόλαος (ΙΙ) και Μιχαήλ από το Λινοτόπι, *Η οσία Μαρία η Αιγυπτία και η Βάπτιση*, 1599, καθολικό μονής Μακρυαλέξη (νάρθηκας), Κάτω Λάβδανη Ιωαννίνων.



Εικ. 316. Νικόλαος (ΙΙ) και Μιχαήλ από το Λινοτόπι, *Ο άγιος Μάρκος ο Αθηναίος, Ο άγιος Ονούφριος, Η αγία Κυριακή, η αγία Παρασκευή και ο άγιος Ανθιμος Νικομηδείας σε μετάλλια*, 1599, καθολικό μονής Μακρυαλέξη (νάρθηκας), Κάτω Λάβδανη Ιωαννίνων.



Εικ. 317. Νικόλαος (ΙΙ) και Μιχαήλ από το Λινοτόπι, Η δεύτερη στροφή του Ακαθίστου Ύμνου, 1599, καθολικό μονής Μακρυαλέξη (νάρθηκας), Κάτω Λάβδανη Ιωαννίνων.



Εικ. 318. Νικόλαος (ΙΙ) και Μιχαήλ από το Λινοτόπι, Οι Αίνοι [λεπτ.], 1599, καθολικό μονής Μακρυαλέξη (νάρθηκας), Κάτω Λάβδανη Ιωαννίνων.



Εικ. 319. Νικόλαος (II) και Μιχαήλ από το Λινοτόπι, *Η Γέννηση και η Βρεφοκτονία*, 1599, καθολικό μονής Μακρυαλέξη, Κάτω Λάβδανη Ιωαννίνων.



Εικ. 320. Νικόλαος (II) και Μιχαήλ από το Λινοτόπι, *Οι Αίνοι*, 1599, καθολικό μονής Μακρυαλέξη (νάρθηκας), Κάτω Λάβδανη Ιωαννίνων.



α)



β)



γ)

Εικ. 321. α) **Νικόλαος (II) και Μιχαήλ, από το Λινοτόπι**, Ο άγιος Κωνσταντίνος [λεπτ.], 1599., καθολικό μονής Μακρυαλέξη, Κάτω Λάβδανα Ιωαννίνων, β) **Μιχαήλ, από το Λινοτόπι**, Ο άγιος Θεόδωρος ο Στρατηλάτης [λεπτ.], 1618, ναός Αγίου Νικολάου, Βίτσα Ιωαννίνων, γ) **Μιχαήλ και Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι**, Ο άγιος Θεόδωρος ο Στρατηλάτης [λεπτ.], 1619, ναός Αγίου Μηνά, Μονοδένδρι Ιωαννίνων .



Εικ. 323. Νικόλαος (Π) και Μιχαήλ από το Λινοτόπι, Ο άγιος Προκόπιος, 1599, καθολικό μονής Μακρυαλέξη, Κάτω Λάβδανα Ιωαννίνων.



Εικ. 322. Νικόλαος (Π) και Μιχαήλ από το Λινοτόπι, Ο άγιος Αρτέμιος, 1599, καθολικό μονής Μακρυαλέξη, Κάτω Λάβδανα Ιωαννίνων.



Εικ. 324. α) **Μιχαήλ από το Λινοτόπι (αποδ.)** [με επιζωγράφιση του 1838 από τους Δημήτριο και Χριστόδουλο από τα Δολιανά], *Οι Αίνοι* [λεπτ.], 1601/02, καθολικό μονής Σωσίνου, Άνω Παρακάλαμος Ιωαννίνων, β) **Μιχαήλ και Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι**, *Οι Αίνοι* [λεπτ.], 1619, ναός Αγίου Μηνά, Μονοδένδρι Ιωαννίνων.



Εικ. 325. α) **Μιχαήλ από το Λινοτόπι (αποδ.)**, *Η Κοίμηση του οσίου Εφραίμ του Σύρου* [λεπτ.], 1601/02, καθολικό μονής Σωσίνου, Άνω Παρακάλαμος Ιωαννίνων, [διακρίνεται αχνά η επιζωγράφιση του 1838 από τους Δημήτριο και Χριστόδουλο από τα Δολιανά με θέμα τη Δημιουργία του κόσμου], β) **Μιχαήλ από το Λινοτόπι**, *Η Κοίμηση του οσίου Εφραίμ του Σύρου* [λεπτ.], 1626, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης, Τσιάτιστα Αλβανίας.





Εικ. 326. α) **Μιχαήλ από το Λινοτόπι (αποδ.)**, *Οι κήτορες του ναού Ιωάννης και Εμμανουήλ Κονδαράτος και Κυρίτζης Ιωαννάκης*, 1601/02, καθολικό μονής Σωσίνου, Άνω Παρακάλαμος Ιωαννίνων.



Εικ. 327. **Μιχαήλ από το Λινοτόπι (αποδ.)**, *Οι άγιοι Μαρτύριος, Ευδόκιμος, Αγαθόνικος, Μερκούριος και άγιοι σε μετάλλια*, 1601/02, καθολικό μονής Σωσίνου, Άνω Παρακάλαμος Ιωαννίνων [διακρίνεται αγνά η επιζωγράφηση του 1838 από τους Δημήτριο και Χριστόδουλο από τα Δολιανά με αγίους μεγαλύτερων διαστάσεων].



α)



β)

Εικ. 328. α) **Μιχαήλ από το Λινοτόπι (αποδ.)**, Ο άγιος Μερκούριος, 1601/02, καθολικό μονής Σωσίνου, Άνω Παρακάλαμος Ιωαννίνων, β) **Νικόλαος (ΙΙ) και Μιχαήλ από το Λινοτόπι**, Ο άγιος Μερκούριος, 1599, καθολικό μονής Μακρυαλέξη, Κάτω Λάβδανη Ιωαννίνων.



Εικ. 329. **Μιχαήλ από το Λινοτόπι (αποδ.)**, Οι άγιοι Μαρτύριος και Ευδόκιμος, 1601/02, καθολικό μονής Σωσίνου, Άνω Παρακάλαμος Ιωαννίνων.



Εικ. 330. **Μιχαήλ και Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο Επιτάφιος Θρήνος**, 1601/02, καθολικό μονής Εισοδίων της Θεοτόκου (Μέγγουλης), Περιστερί Ιωαννίνων.



Εικ. 331. **Μιχαήλ και Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο Ευαγγελιστής Ιωάννης με τον Πρόχορο**, 1603, καθολικό μονής Εισοδίων της Θεοτόκου (Μέγγουλης), Περιστερί Ιωαννίνων.



Εικ. 332. **Μιχαήλ και Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.),** Πέμπτη και έκτη στροφή του Ακαθίστου Ύμνου, 1603, καθολικό μονής Εισοδίων της Θεοτόκου (Μέγγουλης), Περιστέρι Ιωαννίνων.



Εικ. 333. **Μιχαήλ και Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.),** Η δέκατη έκτη στροφή του Ακαθίστου Ύμνου, 1603, καθολικό μονής Εισοδίων της Θεοτόκου (Μέγγουλης), Περιστέρι Ιωαννίνων.



Εικ. 334. α) **Μιχαήλ και Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.),** λεπτομέρεια από τον Παντοκράτορα του τρούλου, 1603, καθολικό μονής Εισοδίων της Θεοτόκου (Μέγγουλης), Περιστέρι Ιωαννίνων, β) **Νικόλαος (ΙΙ) και Μιχαήλ από το Λινοτόπι,** λεπτομέρεια από τον Παντοκράτορα του τρούλου, 1599, καθολική μονής Μακρυαλέξη, Κάτω Λάβδανη Ιωαννίνων.

α)

β)



α)



β)

Εικ. 335. α) **Μιχαήλ από το Λινοτόπι (αποδ.)**, Ο δίκαιος *Μελχισεδέκ*, π. 1603/04, ναός Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου, Πολύλοφος Ιωαννίνων, β) **Μιχαήλ και Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι**, Ο δίκαιος *Μελχισεδέκ*, 1619, ναός Αγίου Μηνά, Μονοδένδρι Ιωαννίνων.



α)



β)



γ)



δ)



Εικ. 336. **Μιχαήλ από το Λινοτόπι (αποδ.)**, Ο προφήτης *Ιακώβ*, π. 1603/04, ναός Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου, Πολύλοφος Ιωαννίνων.

Εικ. 337. Εξέλιξη του γραφικού χαρακτήρα του ζωγράφου **Μιχαήλ από το Λινοτόπι**: α) 1603/04, ναός Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου, Πολύλοφος Ιωαννίνων, β) 1615/16, ναός Κοίμησης Θεοτόκου, Ελαφότοπος Ιωαννίνων, γ) 1618, ναός Αγίου Νικολάου, Βίτσα Ιωαννίνων, δ) 1629/30, ναός Αγίου Νικολάου, Σαρακίνιστα Αλβανίας.



Εικ. 338. **Μιχαήλ από το Λινοτόπι (αποδ.), Η Ανάληψη** [διακρίνονται επίσης τμήμα της Πλατυτέρας, του δίκαιου Ενώχ, Μελχισεδέκ και του προφήτη Ιακώβ], π. 1603/04, ναός Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου, Πολύλοφος Ιωαννίνων.



Εικ. 339. **Μιχαήλ από το Λινοτόπι (αποδ.), Η Βαΐοφόρος**, π. 1603/04, ναός Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου, Πολύλοφος Ιωαννίνων.



Εικ. 340. **Μιχαήλ από το Λινοτόπι (αποδ.),**  
*Ο δίκαιος Ενόχ*, π. 1603/04, ναός Αγίου  
Ιωάννη του Προδρόμου, Πολύλοφος  
Ιωαννίνων.



α)



β)



γ)

Εικ. 341. α) **Μιχαήλ και Νικόλαος (ΙΙΙ) από το Λινοτόπι**, *Οι Πειρασμοί του Χριστού* (μερικώς επιζωγραφισμένη παράσταση), 1605/06, ναός Κοίμησης της Θεοτόκου, Ζερβάτι Αλβανίας, β) **Μιχαήλ από το Λινοτόπι**, *Οι Πειρασμοί του Χριστού*, 1615/16, ναός Κοίμησης της Θεοτόκου, Ελαφότοπος Ιωαννίνων, γ) **Μιχαήλ και Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι (αποδ.)**, *Οι Πειρασμοί του Χριστού*, 1631, καθολικό μονής Πατέρων, Λίθινο Ιωαννίνων.



Εικ. 342. **Μιχαήλ και Νικόλαος (ΙΙΙ) από το Λινοτόπι**, *Ο Χριστός Αναπεσών με κυριλλική επιγραφή* (μερικώς επιζωγραφισμένη παράσταση), 1605/06, ναός Κοίμησης της Θεοτόκου, Ζερβάτι Αλβανίας.





α)



β)

Εικ. 343. α) **Μιχαήλ και Νικόλαος (III) από το Λινοτόπι**, *Η Κοίμηση της Θεοτόκου (μερικώς επιζωγραφισμένη παράσταση)*, 1605/06, ναός Κοίμησης της Θεοτόκου, Ζερβάτι Αλβανίας, β) **Μιχαήλ από το Λινοτόπι**, *Η Κοίμηση της Θεοτόκου*, 1615/16, ναός Κοίμησης της Θεοτόκου, Ελαφότοπος Ιωαννίνων.



α)



β)

Εικ. 344. α) **Μιχαήλ και Νικόλαος (III) από το Λινοτόπι**, *Ο άγιος Σέργιος σε μετάλλιο (μερικώς επιζωγραφισμένη παράσταση)*, 1605/06, ναός Κοίμησης της Θεοτόκου, Ζερβάτι Αλβανίας, β) **Μιχαήλ από το Λινοτόπι (αποδ.)**, *Ο άγιος Ξανθίας σε μετάλλιο*, ναός Αγίου Ζαχαρία, Γράμμος Καστοριάς.



Εικ. 345. **Μιχαήλ και Νικόλαος (III) από το Λινοτόπι**, Ο άγιος Μερκούριος (μερικώς επιζωγραφισμένη παράσταση), 1605/06, ναός Κοίμησης της Θεοτόκου, Ζερβάτι Αλβανίας.



Εικ. 346. **Μιχαήλ και Νικόλαος (III) από το Λινοτόπι**, Ο άγιος Θεοδόσιος ο Κοινοβιάρχης (μερικώς επιζωγραφισμένη παράσταση), 1605/06, ναός Κοίμησης της Θεοτόκου, Ζερβάτι Αλβανίας.



α)



β)

Εικ. 347. α) **Μιχαήλ και Νικόλαος (III) από το Λινοτόπι**, Η αγία Κυριακή (μερικώς επιζωγραφισμένη παράσταση), 1605/06, ναός Κοίμησης της Θεοτόκου, Ζερβάτι Αλβανίας, β) **Μιχαήλ από το Λινοτόπι**, Η αγία Κυριακή, καθολικό μονής Προφήτη Ηλία (νάρθηκας), Γεωργουτσάτι Αλβανίας.



Εικ. 348. α) **Μιχαήλ και Νικόλαος (III) από το Λινοτόπι**, *Η Πλατυτέρα* [τμήμα της παράστασης του “άνωθεν οί προφήται”] (μερικώς επιζωγραφισμένη παράσταση), 1605/06, ναός Κοίμησης της Θεοτόκου (νάρθηκας), Ζερβάτι Αλβανίας, β) **Μιχαήλ από το Λινοτόπι (αποδ.)**, *Η Πλατυτέρα*, π. 1621-1623, ναός Αγίου Νικολάου, Κλειδωνιά Ιωαννίνων, γ) **Μιχαήλ και Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι (αποδ.)**, *Η Πλατυτέρα*, 1631, καθολικό μονής Πατέρων, Λίθινο Ιωαννίνων.



Εικ. 349. **Μιχαήλ και Νικόλαος (III) από το Λινοτόπι**, *Η ενδέκατη στροφή του Ακαθίστου Ύμνου* (μερικώς επιζωγραφισμένη παράσταση), 1605/06, ναός Κοίμησης της Θεοτόκου (νάρθηκας), Ζερβάτι Αλβανίας.



Εικ. 350. **Μιχαήλ και Νικόλαος (III) από το Λινοτόπι, Η Ακρα Ταπείνωση**, 1605/06, ναός Κοίμησης της Θεοτόκου (νάρθηκας), Ζερβάτι Αλβανίας.



Εικ. 351. **Μιχαήλ και Νικόλαος (III) από το Λινοτόπι, Ο άγιος Νικόλαος (μερικώς επιζωγραφισμένη παράσταση)**, 1605/06, ναός Κοίμησης της Θεοτόκου (νάρθηκας), Ζερβάτι Αλβανίας.



α)



β)

Εικ. 352. α) **Μιχαήλ και Νικόλαος (III) από το Λινοτόπι, Ο άγιος Νικόλαος [λεπτ.]** (μερικώς επιζωγραφισμένη παράσταση), 1605/06, ναός Κοίμησης της Θεοτόκου (νάρθηκας), Ζερβάτι Αλβανίας, β) **Μιχαήλ, Κωνσταντίνος και Νικολός από το Λινοτόπι, Ο άγιος Νικόλαος [λεπτ.]**, 1629/30, ναός Αγίου Νικολάου, Σαρακίνιστα Αλβανίας.



Εικ. 353. **Μιχαήλ από το Λινοτόπι (αποδ.)**, *Ο Χριστός Παντοκράτορας*, π. 1605/06, δεσποτική εικόνα τέμπλου, ναός Κοίμησης της Θεοτόκου, Ζερβάτι Αλβανίας.



Εικ. 354. α) **Μιχαήλ από το Λινοτόπι**, *Ο Χριστός Παντοκράτορας* [λεπτ.], 1618, ναός Αγίου Νικολάου, Βίτσα Ιωαννίνων, β) **Μιχαήλ από το Λινοτόπι (αποδ.)**, *Ο Χριστός Παντοκράτορας* [λεπτ.], π. 1605/06, δεσποτική εικόνα τέμπλου, ναός Κοίμησης της Θεοτόκου, Ζερβάτι Αλβανίας.



Εικ. 355. **Μιχαήλ από το Λινοτόπι**, *Ο Πολλαπλασιασμός των άρτων*, 1615/16, ναός Κοίμησης της Θεοτόκου, Ελαφότοπος Ιωαννίνων.



Εικ. 356. **Μιχαήλ από το Λινοτόπι**, *Ο Πολλαπλασιασμός των άρτων*, 1618, ναός Αγίου Νικολάου, Βίτσα Ιωαννίνων.



Εικ. 357. **Μιχαήλ και Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι**, *Ο Πολλαπλασιασμός των άρτων*, 1619, ναός Αγίου Μηνά, Μονοδένδρι Ιωαννίνων.



Εικ. 358. Μιχαήλ από το Λινοτόπι, Η Σταύρωση, 1615/16, ναός Κοίμησης της Θεοτόκου, Ελαφότοπος Ιωαννίνων.



Εικ. 359. **Μιχαήλ από το Λινοτόπι**, γενική άποψη του δυτικού τοίχου, 1615/16, ναός Κοίμησης της Θεοτόκου, Ελαφότοπος Ιωαννίνων.

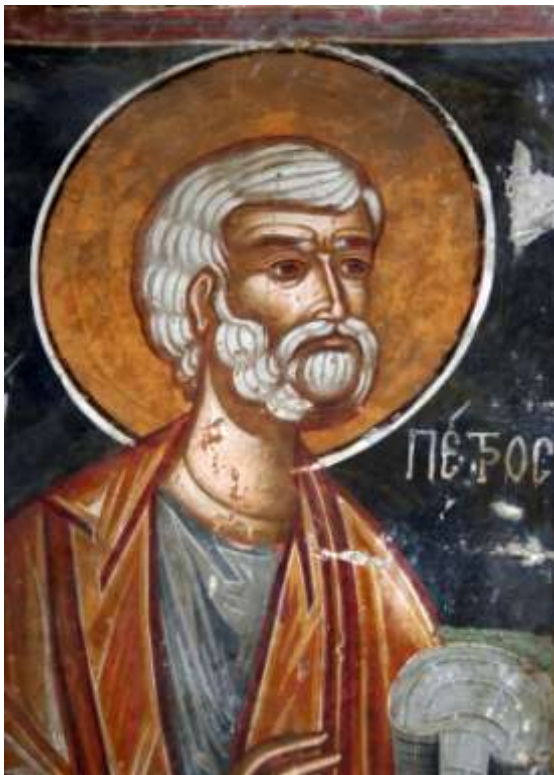


Εικ. 360. **Μιχαήλ από το Λινοτόπι**, *Η Δεύτερα Παρουσία* [λεπτ.], 1615/16, ναός Κοίμησης της Θεοτόκου, Ελαφότοπος Ιωαννίνων.





Εικ. 361. **Μιχαήλ από το Λινοτόπι**, έκτυπα σχέδια στο φωτοστέφανο του Χριστού στην παράσταση των Αίωνων, 1615/16, ναός Κοίμησης της Θεοτόκου, Ελαφότοπος Ιωαννίνων.



Εικ. 362. **Μιχαήλ από το Λινοτόπι**, Ο άγιος Πέτρος [λεπτ.], 1615/16, ναός Κοίμησης της Θεοτόκου, Ελαφότοπος Ιωαννίνων.



Εικ. 363. **Μιχαήλ από το Λινοτόπι**, Ο άγιος Ευθύμιος [λεπτ.], 1615/16, ναός Κοίμησης της Θεοτόκου, Ελαφότοπος Ιωαννίνων.



Εικ. 364. **Μιχαήλ από το Λινοτόπι**, *Η δέκατη έκτη στροφή του Ακαθίστου Ύμνου*, 1616/17, καθολικό μονής Προφήτη Ηλία (νάρθηκας), Γεωργουτσάτι Αλβανίας.



Εικ. 365. **Μιχαήλ από το Λινοτόπι**, *Η δέκατη ένατη στροφή του Ακαθίστου Ύμνου*, 1616/17, καθολικό μονής Προφήτη Ηλία (νάρθηκας), Γεωργουτσάτι Αλβανίας.



α)



β)

Εικ. 366. α) **Μιχαήλ από το Λινοτόπι**, *Ο Ιησούς Χριστός* [λεπτ.], 1616/17, καθολικό μονής Προφήτη Ηλία (νάρθηκας), Γεωργουτσάτι Αλβανίας, β) **Μιχαήλ από το Λινοτόπι**, *Ο Ιησούς Χριστός* [λεπτ.], 1626, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης, Τσιάτιστα Αλβανίας.



α)



β)

Εικ. 367. α) **Μιχαήλ από το Λινοτόπι**, *Ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος* [λεπτ.], 1616/17, καθολικό μονής Προφήτη Ηλία (νάρθηκας), Γεωργουτσάτι Αλβανίας, β) **Μιχαήλ από το Λινοτόπι (αποδ.)**, *Ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος* [λεπτ.], ναός Αγίου Ζαχαρία, Γράμμος Καστοριάς.



Εικ. 368. **Μιχαήλ από το Λινοτόπι**, γενική άποψη του τρούλου, 1616/17, καθολικό μονής Ευαγγελισμού, Βάνιστα Αλβανίας.



Εικ. 369. **Μιχαήλ από το Λινοτόπι**, *Το Γενέσιο της Θεοτόκου*, 1616/17, καθολικό μονής Ευαγγελισμού, Βάνιστα Αλβανίας.



Εικ. 370. **Μιχαήλ από το Λινοτόπι**, *Η Αγγελική Λειτουργία*, 1618, ναός Αγίου Νικολάου, Βίτσα Ιωαννίνων.



Εικ. 371. **Μιχαήλ από το Λινοτόπι**, *Η σύνθεση της εγκάρσιας καμάρας (Παντοκράτορας, Αγγελικές Δυνάμεις με την Παναγία και τον άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο, τέσσερις Ευαγγελιστές, Προφήτες)*, 1618, ναός Αγίου Νικολάου, Βίτσα Ιωαννίνων.



Εικ. 372. **Μιχαήλ από το Λινοτόπι**, Ο ευαγγελιστής Λουκάς, 1618, ναός Αγίου Νικολάου, Βίτσα Ιωαννίνων.



Εικ. 373. **Μιχαήλ από το Λινοτόπι**, Ανισομεγέθη διάχωρα παραστάσεων στο νότιο τοίχο του ναού (διακρίνεται η παράσταση του Εμπαιγμού και της Άρνησης του Πέτρου και τμήμα της παράσταση των Αίωνων), 1618, ναός Αγίου Νικολάου, Βίτσα Ιωαννίνων.



Εικ. 374. **Μιχαήλ από το Λινοτόπι**, Γενική άποψη του βορείου τοίχου της εγκάρσιας καμάρας, 1618, ναός Αγίου Νικολάου, Βίτσα Ιωαννίνων.



Εικ. 375. **Μιχαήλ από το Λινοτόπι**, Γενική άποψη του νοτίου τοίχου της εγκάρσιας καμάρας, 1618, ναός Αγίου Νικολάου, Βίτσα Ιωαννίνων.



Εικ. 376. **Μιχαήλ από το Λινοτόπι**, *Η Προσευχή και η Προδοσία*, 1618, ναός Αγίου Νικολάου, Βίτσα Ιωαννίνων.



Εικ. 377. **Μιχαήλ από το Λινοτόπι**, *Ο άγιος Μηνάς και ο άγιος Νέστορας*, 1618, ναός Αγίου Νικολάου, Βίτσα Ιωαννίνων.





Εικ. 378. **Μιχαήλ και Κωνσταντίνος από το Λινότοπι**, Η σύνθεση της εγκάρσιας καμάρας (Παντοκράτορας, Αγγελικές Δυνάμεις με την Παναγία και τον άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο, τέσσερις Ευαγγελιστές, Προφήτες), 1619, ναός Αγίου Μηνά, Μονοδένδρι Ιωαννίνων.



Εικ. 379. **Μιχαήλ και Κωνσταντίνος από το Λινότοπι**, Τμήμα της σύνθεσης της εγκάρσιας καμάρας (αγγελικές δυνάμεις και ο Άγιος Ιωάννης ο Ευαγγελιστής με τον Πρόχορο), 1619, ναός Αγίου Μηνά, Μονοδένδρι Ιωαννίνων.



Εικ. 380. **Μιχαήλ και Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι**, Ο αρχάγγελος Μιχαήλ από την παράσταση της Πλατυτέρας [λεπτ.], 1619, ναός Αγίου Μηνά, Μονοδένδρι Ιωαννίνων.



Εικ. 381. **Μιχαήλ και Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι**, Η Έγερση του Λαζάρου, 1619, ναός Αγίου Μηνά, Μονοδένδρι Ιωαννίνων.



Εικ. 382. Μιχαήλ από το Λινοτόπι (αποδ.), Η Πλατεέρα, 1620/21, Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι (αποδ.), Η Κοινωνία των Αποστόλων, καθολικό μονής Ραβενίων, Γοραντζή Αλβανίας.



Εικ. 383. Μιχαήλ από το Λινοτόπι (αποδ.), Η Πλατυτέρα, π. 1621-1623, ναός Αγίου Νικολάου, Κλειδωνιά Ιωαννίνων.



Εικ. 384. Μιχαήλ από το Λινοτόπι (αποδ.), Η Πλατυτέρα, 1620/21, καθολικό μονής Ραβενίων, Γοραντζή Αλβανίας.



Εικ. 385. **Μιχαήλ από το Λινοτόπι (αποδ.),** *Η Πλατυτέρα*, π. 1621-1623, ναός Αγίου Νικολάου, Κλειδωνιά Ιωαννίνων.



Εικ. 386. **Μιχαήλ από το Λινοτόπι (αποδ.),** *Σύνθεση του τρούλου (Παντοκράτορας, Αγγελικές Δυνάμεις, Αγγελική Λειτουργία, Ευαγγελιστές, Προφήτες, Δίκαιοι και Άγιοι σε μετάλλια)*, π. 1621-1623, ναός Αγίου Νικολάου, Κλειδωνιά Ιωαννίνων.



Εικ. 387. Μιχαήλ από το Λινοτόπι (αποδ.), *Η Αγγελική Λειτουργία* [λεπτ.], π. 1621-1623, ναός Αγίου Νικολάου, Κλειδωνιά Ιωαννίνων.



Εικ. 388. Μιχαήλ από το Λινοτόπι (αποδ.), *Ο Ευαγγελιστής Ιωάννης και ο Πρόχορος*, π. 1621-1623, ναός Αγίου Νικολάου, Κλειδωνιά Ιωαννίνων.

©ΤΟΥΡΤΑ 2001



α)



β)

Εικ. 389. α) **Μιχαήλ από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο Χριστός Παντοκράτορας**, 1623, δεσποτική εικόνα τέμπλου, ναός Αγίου Νικολάου, Κλειδωνιά Ιωαννίνων, β) **Μιχαήλ από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο Χριστός Παντοκράτορας**, π. 1605/06, δεσποτική εικόνα τέμπλου, ναός Κοίμησης της Θεοτόκου, Ζερβάτι Αλβανίας.

©ΤΟΥΡΤΑ 2001

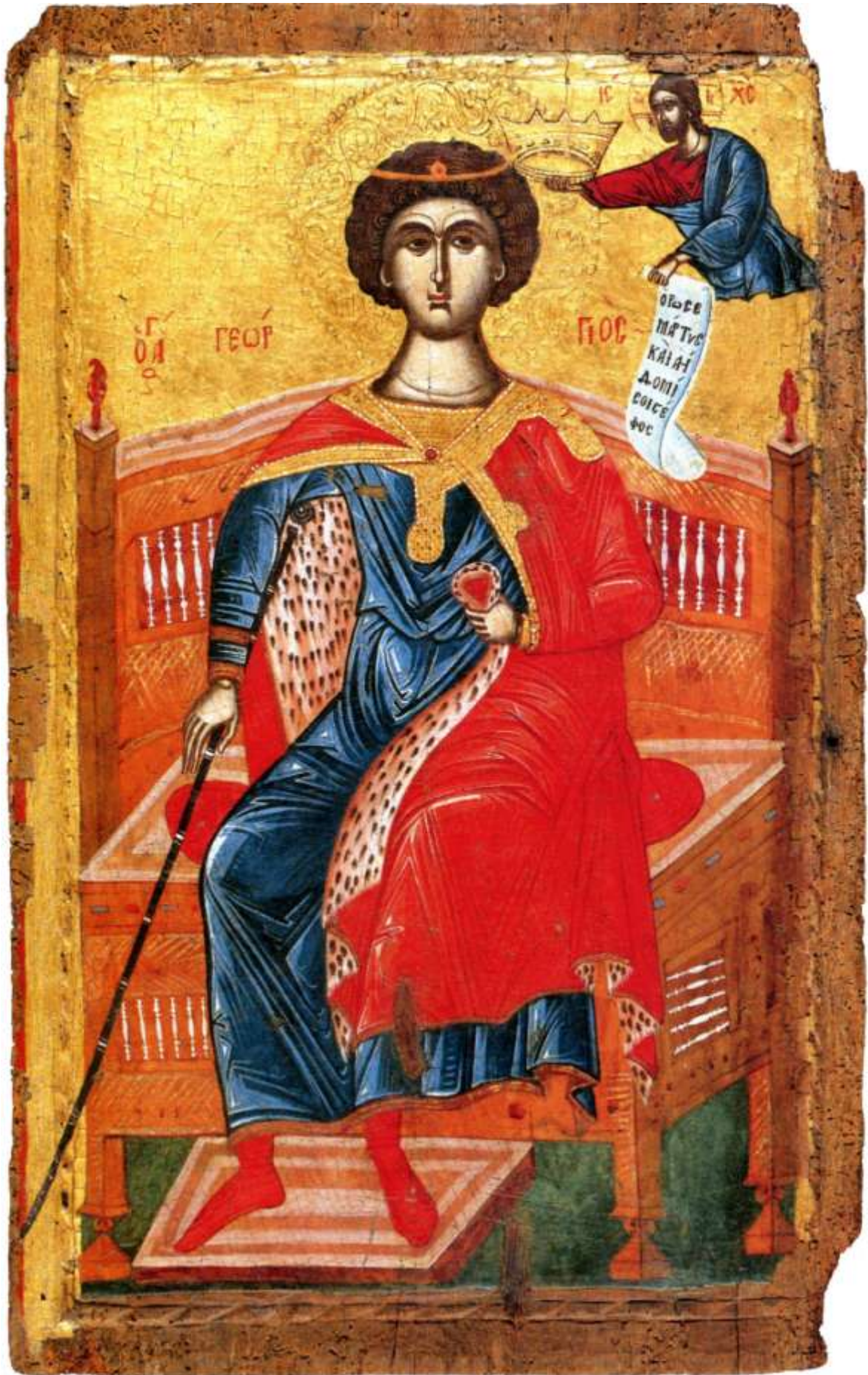


Εικ. 390. **Μιχαήλ από το Λινοτόπι (αποδ.), Η Παναγία Οδηγήτρια**, π. 1623, δεσποτική εικόνα τέμπλου, ναός Αγίου Νικολάου, Κλειδωνιά Ιωαννίνων.

©ΤΟΥΡΤΑ 2001



Εικ. 391. **Μιχαήλ από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο άγιος Νικόλαος με σκηνές από το βίο του**, 1622, δεσποτική εικόνα τέμπλου, ναός Αγίου Νικολάου, Κλειδωνιά Ιωαννίνων.



Εικ. 392. **Μιχαήλ από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο άγιος Γεώργιος ένθρονος**, Εθνικό Μουσείο Μεσαιωνικής Τέχνης, Κορυτσά Αλβανίας (προέλευση: ναός Αγίου Νικολάου, Μπομποστίτσα Αλβανίας).





α)



β)

Εικ. 393. α) **Μιχαήλ από το Λινοτόπι (αποδ.)**, *Ο άγιος Γεώργιος ένθρονος* [λεπτ.], Εθνικό Μουσείο Μεσαιωνικής Τέχνης, Κορυτσά Αλβανίας, (προέλευση: ναός Αγίου Νικολάου, Μπομποστίτσα Αλβανίας), β) **Μιχαήλ από το Λινοτόπι**, *Ο άγιος Γεώργιος* [λεπτ.], 1618, ναός Αγίου Νικολάου, Βίτσα Ιωαννίνων.



α)



β)

Εικ. 394. α) **Μιχαήλ από το Λινοτόπι (αποδ.)**, *Ο άγιος Γεώργιος ένθρονος* [λεπτ.], Εθνικό Μουσείο Μεσαιωνικής Τέχνης, Κορυτσά Αλβανίας, (προέλευση: ναός Αγίου Νικολάου, Μπομποστίτσα Αλβανίας), β) **Μιχαήλ, Κωνσταντίνος και Νικολός από το Λινοτόπι**, *Ο άγιος Νικόλαος ένθρονος* [λεπτ.], 1629/30, ναός Αγίου Νικολάου, Σαρακίνιστα Αλβανίας.



Εικ. 395. Μιχαήλ από το Λινοτόπι (αποδ.), *Η Πλατυτέρα*, ναός Αγίου Νικολάου, Μπομποστίτσα Αλβανίας.



Εικ. 396. Εργαστήριο του Μιχαήλ από το Λινοτόπι (αποδ.), *Ο άγιος Στέφανος*, ναός Αγίου Νικολάου, Μπομποστίτσα Αλβανίας.



Εικ. 397. Μιχαήλ από το Λινοτόπι (αποδ.), Συλλειτουργούντες ιεράρχες: ο άγιος Γρηγόριος ο Θεολόγος και ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος, ναός Αγίου Νικολάου, Μπομποστίτσα Αλβανίας.



Εικ. 398. Μιχαήλ από το Λινοτόπι (αποδ.), Συλλειτουργούντες ιεράρχες: ο άγιος Βασίλειος και ο άγιος Αθανάσιος, ναός Αγίου Νικολάου, Μπομποστίτσα Αλβανίας.



α)



β)

Εικ. 399. α) **Μιχαήλ από το Λινοτόπι (αποδ.)**, *Η Παναγία Βλαχερνίτισσα* [λεπτ.], καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Ράγιο Θεσπρωτίας, β) **Νικόλαος (II) από το Λινοτόπι**, *Η Βρεφοκρατούσα Θεοτόκος με δώδεκα προφήτες* [λεπτ.], 1593, Βυζαντινό Μουσείο Ιωαννίνων (προέλευση: καθολικό μονής Μακρυαλέξη (τέμπλο), Κάτω Λάβδανη Ιωαννίνων).



Εικ. 400. **Μιχαήλ από το Λινοτόπι (αποδ.)**, *Ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος*, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Ράγιο Θεσπρωτίας.



Εικ. 401. **Μιχαήλ από το Λινοτόπι (αποδ.)**, *Η Πεντηκοστή*, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Ράγιο Θεσπρωτίας.



Εικ. 402. Μιχαήλ από το Λινοτόπι (αποδ.), *Ο Χριστός Αναπεσών*, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Ράγιο Θεσπρωτίας.



Εικ. 403. Μιχαήλ από το Λινοτόπι (αποδ.), *Η Ταση του τυφλού*, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Ράγιο Θεσπρωτίας.



Εικ. 404. **Μιχαήλ από το Λινοτόπι (αποδ.),** Ο άγιος Γοβδελαάς, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Ράγιο Θεσπρωτίας.



Εικ. 405. **Μιχαήλ από το Λινοτόπι (αποδ.),** Ο άγιος Αρτέμιος, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Ράγιο Θεσπρωτίας.



Εικ. 406. **Μιχαήλ από το Λινοτόπι (αποδ.),** Ο άγιος Πλάτων, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Ράγιο Θεσπρωτίας.



Εικ. 407. **Μιχαήλ από το Λινοτόπι**, *Η σύνθεση της εγκάρσιας καμάρας (Παντοκράτορας, Αγγελικές Δυνάμεις με την Παναγία και τον άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο, τέσσερις ευαγγελιστές, προφήτες)*, 1626, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης, Τσιάτιστα Αλβανίας.



Εικ. 408. **Μιχαήλ από το Λινοτόπι**, *Η σύνθεση του βόρειου χορού και του βόρειου τοίχου της εγκάρσιας καμάρας (διακρίνονται στο χορό: στρατιωτικοί άγιοι, η Αποκαθήλωση, ο Χριστός Εμμανουήλ σε δόξα, ο Επιτάφιος Θρήνος και στον τοίχο: η Βαϊοφόρος, η Μεταμόρφωση και η Σταύρωση)*, 1626, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης, Τσιάτιστα Αλβανίας.



Εικ. 409. **Μιχαήλ** από το **Λινοτόπι**, *Η Πλατοτέρα*, 1626, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης, Τσιάτσιστα Αλβανίας.



Εικ. 410. **Μιχαήλ** από το **Λινοτόπι**, *Η Σταύρωση*, 1626, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης, Τσιάτσιστα Αλβανίας.





Εικ. 411. Μιχαήλ από το Λινοτόπι, *Ο αστερισμός του Λέοντα* (λεπτομέρεια από την παράσταση των Αίων), 1626, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης, Τσιάτιστα Αλβανίας.



Εικ. 412. Μιχαήλ από το Λινοτόπι, *Η Σελήνη* (λεπτομέρεια από την παράσταση των Αίων), 1626, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης, Τσιάτιστα Αλβανίας.



Εικ. 413. **Μιχαήλ από το Λινοτόπι**, Η σύνθεση στον τρούλο (Παντοκράτορας, Αγγελικές Δυνάμεις, Αγγελική Λειτουργία, Προφήτες), 1626, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης (νάρθηκας), Τσιάτιστα Αλβανίας.



Εικ. 414. **Μιχαήλ από το Λινοτόπι**, Ο Ευαγγελιστής Ιωάννης και ο Πρόχορος, 1626, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης (νάρθηκας), Τσιάτιστα Αλβανίας.



α)



β)

Εικ. 415. α) **Μιχαήλ από το Λινοτόπι (αποδ.), Η Πλατυτέρα** [λεπτ.], 1620/21, καθολικό μονής Ραβενίων, Γοραντζή Αλβανίας, β) **Μιχαήλ από το Λινοτόπι, Η Παναγία Βρεφοκρατούσα** [λεπτ.], 1626, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης (νάρθηκας), Τσιάτσιστα Αλβανίας.



Εικ. 416. **Μιχαήλ από το Λινοτόπι, Η δέκατη ένατη στροφή του Ακαθίστου Ύμνου**, 1626, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης (νάρθηκας), Τσιάτσιστα Αλβανίας.



Εικ. 417. **Μιχαήλ από το Λινοτόπι**, *Η δέκατη έβδομη στροφή του Ακαθίστου Ύμνου* [λεπτ.], 1626, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης (νάρθηκας), Τσιάτιστα Αλβανίας.



Εικ. 418. **Μιχαήλ από το Λινοτόπι**, *Η δέκατη έβδομη στροφή του Ακαθίστου Ύμνου* [λεπτ.], 1626, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης (νάρθηκας), Τσιάτιστα Αλβανίας.



Εικ. 419. **Μιχαήλ από το Λινοτόπι**, *Η εικοστή πρώτη στροφή του Ακαθίστου Ύμνου* [λεπτ.], 1626, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης (νάρθηκας), Τσιάτιστα Αλβανίας.



Εικ. 420. **Μιχαήλ** από το **Λινοτόπι**, *Η Άκρα Ταπείνωση* [λεπτ.], 1626, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης (νάρθηκας), Τσιπάτιστα Αλβανίας.



α)



β)



γ)



δ)

Εικ. 421. α) **Νικόλαος (II) και Μιχαήλ** από το **Λινοτόπι**, *Ο άγιος Σάββας* [λεπτ.], 1599, καθολικό μονής Μακρυαλέξι (νάρθηκας), Κάτω Λάβδανη Ιωαννίνων, β) **Μιχαήλ και Νικόλαος (III)** από το **Λινοτόπι**, *Ο άγιος Σάββας* [λεπτ.], 1605/06, ναός Κοίμησης της Θεοτόκου, Ζερβάτι Αλβανίας, γ) **Μιχαήλ** από το **Λινοτόπι**, *Ο άγιος Σάββας* [λεπτ.], 1615/16, ναός Κοίμησης της Θεοτόκου, Ελαφότοπος Ιωαννίνων, δ) **Μιχαήλ** από το **Λινοτόπι**, *Ο άγιος Σάββας* [λεπτ.], 1626, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης (νάρθηκας), Τσιπάτιστα Αλβανίας.



Εικ. 423. Μιχαήλ από το Λινοτόπι (σποδ.), Η Πλατυτέρα [Λεπτ.], ναός Αγίου Ζαχαρία, Γράμμος Καστοριάς.



Εικ. 422. Μιχαήλ από το Λινοτόπι (σποδ.), Ο Παντοκράτορας στον τρούλο, ναός Αγίου Ζαχαρία, Γράμμος Καστοριάς.



Εικ. 424. **Μιχαήλ από το Λινοτόπι (αποδ.)**, γενική άποψη του δυτικού τοίχου του ναού (διακρίνονται οι παραστάσεις της Κοίμησης της Θεοτόκου, της Μαστίγωσης, της Σταύρωσης, της Κρίσης του Πιλάτου, των Αίνων), ναός Αγίου Ζαχαρία, Γράμμος Καστοριάς.



α)



β)

Εικ. 425. α) **Μιχαήλ από το Λινοτόπι (αποδ.)**, Η Σταύρωση, ναός Αγίου Ζαχαρία, Γράμμος Καστοριάς, β) **Μιχαήλ από το Λινοτόπι**, Η Σταύρωση, 1618, ναός Αγίου Νικολάου, Βίτσα Ιωαννίνων.



α)



β)



γ)

Εικ. 426. α) Μιχαήλ από το Λινότοπι, Ο άγιος Δημήτριος, 1618, ναός Αγίου Νικολάου, Βίτσα Ιωαννίνων, β) Μιχαήλ από το Λινότοπι (αποδ.), Ο άγιος Δημήτριος, 1634, καθολικό μονής Σπηλαίου, Σαρακίνισσα Αλβανίας, Ζαχαρία, Γράμιος Καστοριάς, γ) Μιχαήλ από το Λινότοπι, Ο άγιος Δημήτριος, 1782, ναός Αγίου Δημητρίου, Λινότοπι.





Εικ. 427. **Μιχαήλ από το Λινοτόπι (αποδ.),** Άγιοι σε μετάλλια (Μάμας, Τρύφων, Σέργιος), ναός Αγίου Ζαχαρία, Γράμμος Καστοριάς.



Εικ. 428. **Μιχαήλ από το Λινοτόπι (αποδ.),** Ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος, ναός Αγίου Ζαχαρία, Γράμμος Καστοριάς.



Εικ. 429. **Μιχαήλ από το Λινοτόπι (αποδ.),** Ο άγιος Θεόδωρος ο στρατηλάτης, ναός Αγίου Ζαχαρία, Γράμμος Καστοριάς.



Εικ. 430. **Μιχαήλ, Κωνσταντίνος και Νικολός από το Λινοτόπι, Ο αρχάγγελος Γαβριήλ από την παράσταση της Πλατυτέρας [λεπτ.], 1629/30, ναός Αγίου Νικολάου, Σαρακίνιστα Αλβανίας.**



Εικ. 431. **Μιχαήλ, Κωνσταντίνος και Νικολός από το Λινοτόπι, Η δέκατη έβδομη στροφή του Ακαθίστου Υμνου, 1629/30, ναός Αγίου Νικολάου, Σαρακίνιστα Αλβανίας.**



Εικ. 432. **Μιχαήλ, Κωνσταντίνος και Νικολός από το Λινοτόπι, Γραπτό κόσμημα, 1629/30, ναός Αγίου Νικολάου, Σαρακίνιστα Αλβανίας.**



α)



β)



γ)

Εικ. 433. α) **Μιχαήλ από το Λινοτόπι**, *Η εκδίωξη των εμπόρων από το Ναό*, 1615/16, ναός Κοίμησης της Θεοτόκου, Ελαφότοπος Ιωαννίνων, β) **Μιχαήλ και Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι (αποδ.)**, *Η εκδίωξη των εμπόρων από το Ναό*, 1631, καθολικό μονής Πατέρων, Λίθινο Ιωαννίνων, γ) **Μιχαήλ, Κωνσταντίνος και Νικολός από το Λινοτόπι**, *Η εκδίωξη των εμπόρων από το Ναό*, 1629/30, ναός Αγίου Νικολάου, Σαρακίνιστα Αλβανίας.



Εικ. 434. Μιχαήλ, Κωνσταντίνος και Νικολός από το Λινοτόπι, Ο άγιος Χριστόφορος, 1629/30, ναός Αγίου Νικολάου, Σαρακίνιστα Αλβανίας.



Εικ. 435. Μιχαήλ, Κωνσταντίνος και Νικολός από το Λινοτόπι, Ο άγιος Παύλος, 1629/30, ναός Αγίου Νικολάου, Σαρακίνιστα Αλβανίας.



Εικ. 436. α) Νικόλαος (II) και Μιχαήλ από το Λινοτόπι, Ο άγιος Μερκούριος, 1599, καθολικό μονής Μακρυαλέξη, Κάτω Λάβδανη Ιωαννίνων, β) Μιχαήλ, Κωνσταντίνος και Νικολός από το Λινοτόπι, Ο άγιος Μερκούριος, 1629/30, ναός Αγίου Νικολάου, Σαρακίνιστα Αλβανίας.



Εικ. 437. Μιχαήλ και Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι (αποδ.), Η Πλατυτέρα και εννέα προφήτες, 1631, καθολικό μονής Πατέρων, Λίθινο Ιωαννίνων.



Εικ. 438. Μιχαήλ και Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο άγιος Σπυρίδων, το Όραμα του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας, ο άγιος Συμεών ο Στυλίτης, 1631, καθολικό μονής Πατέρων, Λίθινο Ιωαννίνων.



Εικ. 439. **Μιχαήλ και Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι (αποδ.),** λεπτομέρεια από τη διακόσμηση του τρούλου, 1631, καθολικό μονής Πατέρων, Λίθινο Ιωαννίνων.



Εικ. 440. **Μιχαήλ και Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι (αποδ.),** Ο Ευαγγελιστής Μάρκος, 1631, καθολικό μονής Πατέρων, Λίθινο Ιωαννίνων.



Εικ. 441. Μιχαήλ και Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι (αποδ.), *Η Βρεφοκτονία*, 1631, καθολικό μονής Πατέρων, Λίθινο Ιωαννίνων.



Εικ. 442. **Μιχαήλ από το Λινοτόπι**, Οι προφήτες Ησαΐας και Σολομών, 1634, καθολικό μονής Σπηλαίου, Σαρακίνιστα Αλβανίας.



Εικ. 443. **Μιχαήλ από το Λινοτόπι**, Η παραβολή του πλούσιου και του πτωχού Λαζάρου, Η παραβολή του Τελώνη και του Φαρισαίου, Η Παναγία με το Χριστό σε μετάλλιο που κρατούν δύο άγγελοι, 1634, καθολικό μονής Σπηλαίου, Σαρακίνιστα Αλβανίας.





Εικ. 444. **Μιχαήλ από το Λινοτόπι**, Ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος και ο άγιος Αντόνιος, 1634, καθολικό μονής Σπηλαίου, Σαρακίνιστα Αλβανίας.



Εικ. 445. **Μιχαήλ από το Λινοτόπι**, Ο αρχάγγελος Μιχαήλ, 1634, καθολικό μονής Σπηλαίου, Σαρακίνιστα Αλβανίας.



Εικ. 446. **Μιχαήλ από το Λινοτόπι**, Ο άγιος Γεώργιος, 1634, καθολικό μονής Σπηλαίου, Σαρακίνιστα Αλβανίας.



Εικ. 447. **Νικόλαος (ΙΙΙ) από το Λινοτόπι, Ο Γάμος στην Κανά** (μερικός επιζωγραφισμένη παράσταση), 1605/06, ναός Κοίμησης της Θεοτόκου, Ζερβάτι Αλβανίας.



Εικ. 448. **Νικόλαος (ΙΙΙ) από το Λινοτόπι, Η Ταφή του γιου του εκατόνταρχου** (μερικός επιζωγραφισμένη παράσταση), 1605/06, ναός Κοίμησης της Θεοτόκου, Ζερβάτι Αλβανίας.



Εικ. 449. **Νικόλαος (ΙΙΙ) από το Λινοτόπι (αποδ.)**, *Η Δέηση*, π. 1605/06, επιστύλιο τέμπλου, ναός Κοίμησης της Θεοτόκου, Ζερβάτι Αλβανίας.



α)

β)

Εικ. 450. α) **Μιχαήλ από το Λινοτόπι**, *Η δέκατη ένατη στροφή του Ακαθίστου Ύμνου* [λεπτ.], 1626, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης (νάρθηκας), Τσιάτιστα Αλβανίας, β) **Νικόλαος (ΙΙΙ) από το Λινοτόπι (αποδ.)**, *Η Θεοτόκος δεόμενη*, π. 1605/06, επιστύλιο τέμπλου, ναός Κοίμησης της Θεοτόκου, Ζερβάτι Αλβανίας.



α)

β)

Εικ. 451. α) **Νικόλαος (ΙΙΙ) από το Λινοτόπι (αποδ.)**, *Η Κοίμηση της Θεοτόκου* [λεπτ.], εικόνα τέμπλου, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών, β) **Νικόλαος (ΙΙΙ) από το Λινοτόπι (αποδ.)**, *Οι απόστολοι Ιωάννης και Πέτρος*, π. 1605/06, επιστύλιο τέμπλου, ναός Κοίμησης της Θεοτόκου, Ζερβάτι Αλβανίας.



α)

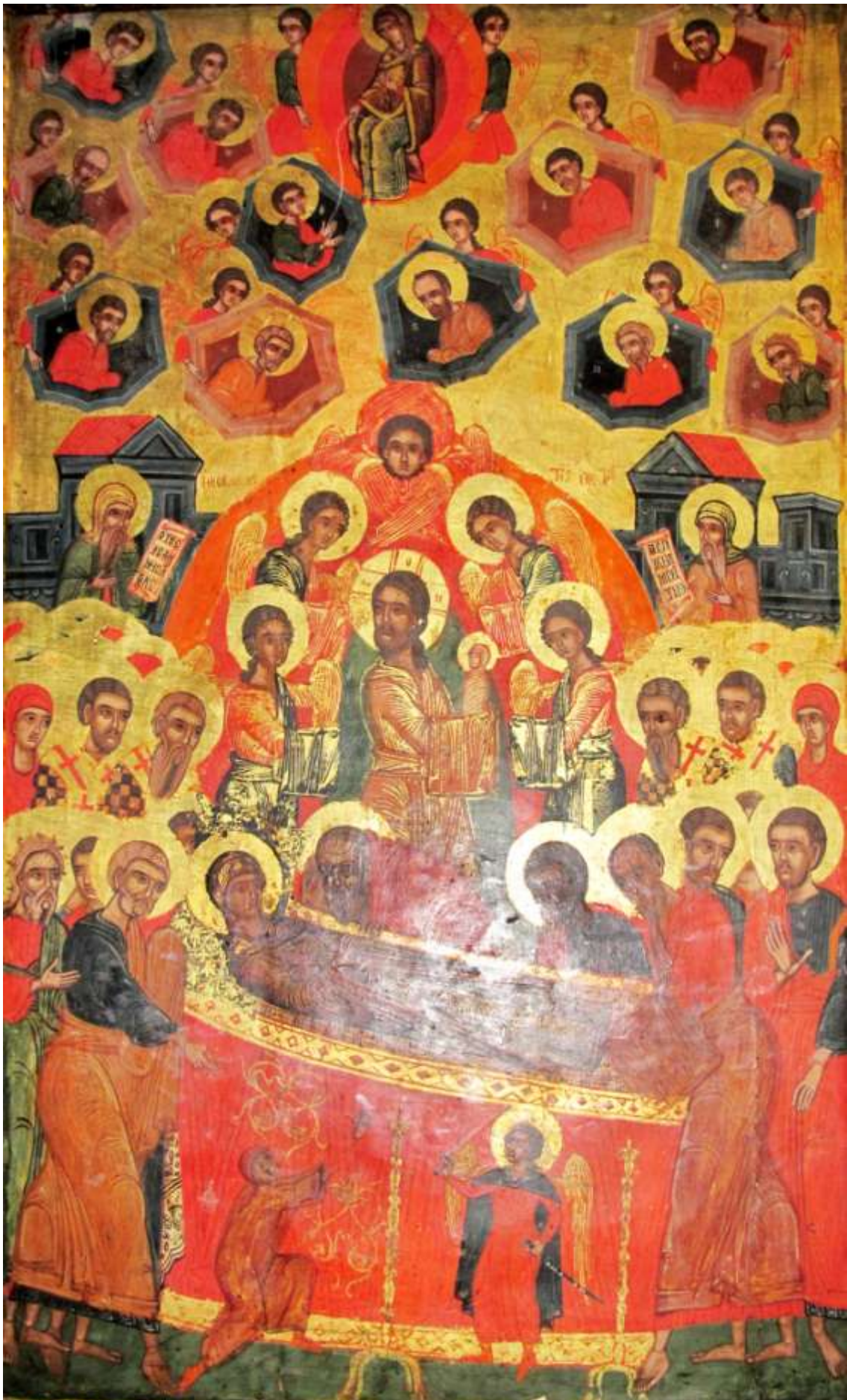
β)

Εικ. 452. α) **Νικόλαος (ΙΙΙ) από το Λινοτόπι (αποδ.)**, *Η Κοίμηση της Θεοτόκου* [λεπτ.], εικόνα τέμπλου, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών, β) **Νικόλαος (ΙΙΙ) από το Λινοτόπι (αποδ.)**, *Ο αρχάγγελος Μιχαήλ*, π. 1605/06, επιστύλιο τέμπλου, ναός Κοίμησης της Θεοτόκου, Ζερβάτι Αλβανίας.



Εικ. 453. **Νικόλαος (ΙΙΙ) από το Λινοτόπι (αποδ.)**, *Ο προφήτης Ελισσαίος*, π. 1605/06, εικονίδιο ξυλόγλυπτου χορού, ναός Κοίμησης της Θεοτόκου, Ζερβάτι Αλβανίας.

Εικ. 454. **Νικόλαος (ΙΙΙ) από το Λινοτόπι (αποδ.)**, *Οι αγίες Κυριακή, Παρασκευή και Βαρβάρα*, φορητή εικόνα, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών.



Εικ. 455. Νικόλαος (ΙΙΙ) από το Λινοτόπι (αποδ.), *Η Κοίμηση της Θεοτόκου*, εικόνα τέμπλου, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών.



Εικ. 456. Νικόλαος (ΙΙΙ) από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο άγιος Νικόλαος ένθρονος, εικόνα τέμπλου, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών.



Εικ. 457. Νικόλαος (ΙΙΙ) από το Λινοτόπι (αποδ.), Η ένθρονη Παναγία Βρεφοκρατούσα, φορητή εικόνα, ναός Ταξιαρχών, Σιάτιστα Κοζάνης.



Εικ. 458. **Μιχαήλ και Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), Το Γενέσιο της Θεοτόκου,** 1601/02, καθολικό μονής Εισοδίων της Θεοτόκου (Μέγγουλης), Περιστέρη Ιωαννίνων.



Εικ. 459. **Μιχαήλ και Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), Η Ταση του τυφλού,** 1601/02, καθολικό μονής Εισοδίων της Θεοτόκου (Μέγγουλης), Περιστέρη Ιωαννίνων.



Εικ. 460. **Μιχαήλ και Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), Η Σταύρωση**, 1601/02, καθολικό μονής Εισοδίων της Θεοτόκου (Μέγγουλης), Περιστέρι Ιωαννίνων.



Εικ. 461. **Μιχαήλ και Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), Το μαρτύριο του αγίου Δημητρίου**, 1601/02, καθολικό μονής Εισοδίων της Θεοτόκου (Μέγγουλης), Περιστέρι Ιωαννίνων.





Εικ. 462. **Μιχαήλ και Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο Χριστός Εμμανουήλ σε δόξα**, 1601/02, καθολικό μονής Εισοδίων της Θεοτόκου (Μέγγουλης), Περιστέρι Ιωαννίνων.



Εικ. 463. **Μιχαήλ και Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο άγιος Θεόδωρος ο στρατηλάτης**, 1601/02, καθολικό μονής Εισοδίων της Θεοτόκου (Μέγγουλης), Περιστέρι Ιωαννίνων.



Εικ. 464. **Μιχαήλ και Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο άγιος Ιάκωβος ο Πέρσης, ο άγιος Αρτέμιος**, 1601/02, καθολικό μονής Εισοδίων της Θεοτόκου (Μέγγουλης), Περιστέρι Ιωαννίνων.



α)



β)

Εικ. 465. α) **Μιχαήλ και Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.)**, Ο άγιος Προκόπιος, 1601/02, καθολικό μονής Εισοδίων της Θεοτόκου (Μέγγουλης), Περιστέρι Ιωαννίνων, β) **Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.)**, Ο αρχάγγελος Μιχαήλ, 1605/06, ναός Παναγίας του άρχοντα Αποστολάκη, Καστοριά.



α)



β)

Εικ. 466. Σύγκριση επιγραφών του **Θεολόγη από το Λινοτόπι**: α) 1601/02, καθολικό μονής Εισοδίων της Θεοτόκου (Μέγγουλης), Περιστέρι Ιωαννίνων, β) 1605/06, ναός Παναγίας του άρχοντα Αποστολάκη, Καστοριά.



α)



β)



γ)

Εικ. 467. Σύγκριση επιγραφών του **Θεολόγη από το Λινοτόπι**: α) 1605/06, ναός Παναγίας του άρχοντα Αποστολάκη, Καστοριά, β) ναός Αγίου Ζαχαρία, Γράμμος Καστοριάς, γ) 1615/16, ναός Κοίμησης Θεοτόκου, Ελαφότοπος Ιωαννίνων.



α)



β)

Εικ. 468. α) **Μιχαήλ και Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.)**, Ο άγιος Δαμιανός, 1601/02, καθολικό μονής Εισοδίων της Θεοτόκου (Μέγγουλης), Περιστέρι Ιωαννίνων, β) **Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.)**, Ο άγιος Δαμιανός, 1605/06, ναός Παναγίας του άρχοντα Αποστολάκη, Καστοριά.



Εικ. 469. **Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.)**, Το όραμα του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας [λεπτ.], 1605/06, ναός Παναγίας του άρχοντα Αποστολάκη, Καστοριά.



Εικ. 470. Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), Η δεύτερη στροφή του Ακαθίστου Ύμνου, 1605/06, ναός Παναγίας του άρχοντα Αποστολάκη, Καστοριά.



Εικ. 471. Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), Η τρίτη στροφή του Ακαθίστου Ύμνου, 1605/06, ναός Παναγίας του άρχοντα Αποστολάκη, Καστοριά.



Εικ. 472. Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), Η ενδέκατη στροφή του Ακαθίστου Ύμνου, 1605/06, ναός Παναγίας του άρχοντα Αποστολάκη, Καστοριά.



Εικ. 473. Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), Η ενδέκατη στροφή του Ακαθίστου Ύμνου [λεπτ.], 1605/06, ναός Παναγίας του άρχοντα Αποστολάκη, Καστοριά.



Εικ. 474. Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), *Η Πλατυτέρα* [λεπτ.], ναός Εισοδίων του Τσιατσαπά (κυρίως ναός), Καστοριά.



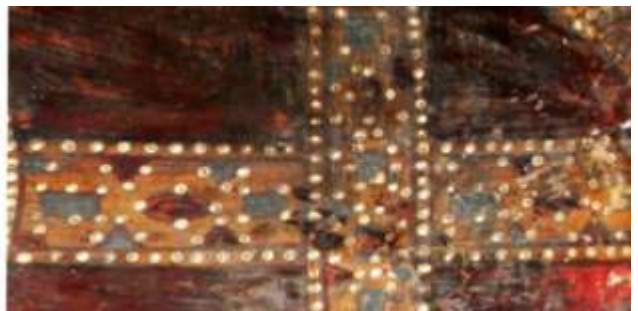
Εικ. 475. Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), *Ο αρχάγγελος Γαβριήλ* [λεπτομέρεια από την παράσταση της Πλατυτέρας], ναός Εισοδίων του Τσιατσαπά (κυρίως ναός), Καστοριά.



Εικ. 476. **Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.)**, Συλλειτουργούντες ιεράρχες, ναός Εισοδίων του Τσιατσαπά (κυρίως ναός), Καστοριά.



α)



β)

Εικ. 477. α) **Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.)**, λεπτομέρεια από διακοσμητικό μοτίβο στα ενδύματα της αγίας Ελένης, 1605/06, ναός Παναγίας του άρχοντα Αποστολάκη, Καστοριά, β) **Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.)**, λεπτομέρεια από διακοσμητικό μοτίβο στα ενδύματα της αγίας Ελένης, ναός Εισοδίων του Τσιατσαπά (κυρίως ναός), Καστοριά.



Εικ. 478. Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο άγιος Στέφανος [λεπτ.], 1615/16, ναός Κοίμησης της Θεοτόκου, Ελαφότοπος Ιωαννίνων.



Εικ. 479. α) Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο άγιος Στέφανος [λεπτ.], 1615/16, ναός Κοίμησης της Θεοτόκου, Ελαφότοπος Ιωαννίνων, β) Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο άγιος Λαυρέντιος, 1634, καθολικό μονής Σπηλαίου, Σαρακίνιστα Αλβανίας, γ) Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο άγιος Εύπλος, 1638/39, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Μεγαλόβρυσο Αγιάς.





Εικ. 481. Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), Η δέκατη στροφή του Ακαθίστου Ύμνου, 1615/16, ναός Κοίμησης της Θεοτόκου, Ελαφότοπος Ιωαννίνων.



Εικ. 480. Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), Η όγδοη στροφή του Ακαθίστου Ύμνου, 1615/16, ναός Κοίμησης της Θεοτόκου, Ελαφότοπος Ιωαννίνων.



Εικ. 482. Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), *Η Ταση του τρωλού*, 1619, ναός Αγίου Μηνά, Μονοδένδρι Ιωαννίνων.



Εικ. 483. Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), *Ο Επιτάφιος Θρήνος*, 1619, ναός Αγίου Μηνά, Μονοδένδρι Ιωαννίνων.



Εικ. 484. Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), Η δεύτερη στροφή του Ακαθίστου Ύμνου [τμήμα], 1626, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης, Τσιάτιστα Αλβανίας.



Εικ. 485. Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), Η δέκατη πέμπτη στροφή του Ακαθίστου Ύμνου, 1626, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης, Τσιάτιστα Αλβανίας.



Εικ. 486. Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο άγιος Ανδρόνικος, 1626, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης, Τσιάτιστα Αλβανίας.



Εικ. 487. Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), Οι άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη, 1626, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης, Τσιάτιστα Αλβανίας.



α)



β)

Εικ. 488. α) Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), Άγιοι σε μετάλλια (Γουρίας, Σαμωνάς), ναός Αγίου Ζαχαρία, Γράμμος Καστορίας, β) Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), Άγιοι σε μετάλλια (Κύρος, Ιωάννης), 1626, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης, Τσιάτιστα Αλβανίας.



Εικ. 489. Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο Μελισμός, ναός Αγίου Ζαχαρία, Γράμμος Καστοριάς.



Εικ. 490. Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο άγιος Αθανάσιος, ναός Αγίου Ζαχαρία, Γράμμος Καστοριάς.



Εικ. 491. Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο άγιος Σίλβεστρος, ο άγιος Γρηγόριος Νύσσης, ναός Αγίου Ζαχαρία, Γράμμος Καστοριάς.



Εικ. 492. Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο άγιος Ελευθέριος, ναός Αγίου Ζαχαρία, Γράμμος Καστοριάς.



Εικ. 493. Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), Το συνέδριο του Πιλάτου, ναός Αγίου Ζαχαρία, Γράμμος Καστοριάς.



Εικ. 494. Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), Η ενδέκατη στροφή του Ακαθίστου Ύμνου, ναός Αγίου Ζαχαρία, Γράμμος Καστοριάς.



Εικ. 495. Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), Δεύτερη, τρίτη και τέταρτη στροφή του Ακαθίστου Ύμνου, ναός Αγίου Ζαχαρία, Γράμμος Καστοριάς.



Εικ. 496. Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), Η όγδοη στροφή του Ακαθίστου Ύμνου, ναός Αγίου Ζαχαρία, Γράμμος Καστοριάς.



Εικ. 497. Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), Η ένατη στροφή του Ακαθίστου Ύμνου, ναός Αγίου Ζαχαρία, Γράμμος Καστοριάς.



Εικ. 498. Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), Η αγία Κοριακή, ναός Αγίου Ζαχαρία, Γράμμος Καστοριάς.



Εικ. 499. Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο άγιος Άβιβος σε μετάλλιο, ναός Αγίου Ζαχαρία, Γράμμος Καστοριάς.





Εικ. 500. Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), Άγιοι σε μετάλλια (Νικηφόρος, Γουρίας, Σαμωνιάς), ναός Αγίου Ζαχαρία, Γράμμος Καστοριάς.



Εικ. 501. Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), Ιεράρχες σε μετάλλια (Αμβρόσιος, Παρθένιος), ναός Αγίου Ζαχαρία, Γράμμος Καστοριάς.



Εικ. 502. Θεολόγης και Ιωάννης (I) από το Λινοτόπι (αποδ.), *Το Γενέσιο και η Κοίμηση της Θεοτόκου*, 1633/34, ναός Αγίου Δημητρίου, Ζναν, Π.Γ.Δ.Μ.



Εικ. 503. Θεολόγης και Ιωάννης (I) από το Λινοτόπι (αποδ.), *Ο άγιος Θεόδωρος Τήρων και ο άγιος Θεόδωρος ο στρατηλάτης*, 1633/34, ναός Αγίου Δημητρίου, Ζναν, Π.Γ.Δ.Μ.



α)



β)

Εικ. 504. α) Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο άγιος Θεόδωρος Τήρων, 1633/34, ναός Αγίου Δημητρίου, Ζναν, Π.Γ.Δ.Μ., β) Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο άγιος Θεόδωρος Τήρων, 1638/39, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Μεγαλόβρυσο Αγιάς.



Εικ. 505. Θεολόγης και Ιωάννης (Ι) από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο άγιος Ιάκωβος ο Πέρσης και ο άγιος Γεώργιος Κρατόβον, 1633/34, ναός Αγίου Δημητρίου, Ζναν, Π.Γ.Δ.Μ.



Εικ. 506. Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο άγιος Σίλβεστρος και ο άγιος Σπυρίδων, 1634, καθολικό μονής Σπηλαίου, Σαρακίνιστα Αλβανίας.



Εικ. 507. Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο άγιος Ρωμανός, 1634, καθολικό μονής Σπηλαίου, Σαρακίνιστα Αλβανίας.



Εικ. 508. Θεολόγης (αποδ.) και Μιχαήλ από το Λινοτόπι, Άγιοι σε μετάλλια (Άβιβος, Αρέθας, Βικέντιος), 1634, καθολικό μονής Σπηλαίου, Σαρακίνιστα Αλβανίας.



Εικ. 509. Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο άγιος Μηνάς, 1634, καθολικό μονής Σπηλαιού, Σαρακίνιστα Αλβανίας.



Εικ. 510. Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), *Η κάθοδος στον Άδη*, 1631/32-1646, καθολικό μονής Προφήτη Ηλία, Τύρναβος.



Εικ. 511. Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), *Ο άγιος Στέφανος*, 1631/32-1646, καθολικό μονής Προφήτη Ηλία, Τύρναβος.



Εικ. 512. Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), *Ιεράρχες σε μετάλλια*, 1631/32-1646, καθολικό μονής Προφήτη Ηλία, Τύρναβος.



Εικ. 513. Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), *Η Πλατυτέρα*, 1638/39, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Μεγαλόβρυσο Αγιάς.



Εικ. 514. Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), *Ο άγιος Γρηγόριος Νύσσης*, 1638/39, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Μεγαλόβρυσο Αγιάς.



Εικ. 515. Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), *Ο άγιος Νικόλαος*, 1638/39, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Μεγαλόβρυσο Αγιάς.



Εικ. 516. Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), Οι άγιοι Ιγνάτιος, Ιάκωβος ο αδελφόθεος και Διονύσιος (Αρεοπαγίτης), 1638/39, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Μεγαλόβρυσο Αγιάς.



Εικ. 517. Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο γάμος στην Κανά, 1638/39, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Μεγαλόβρυσο Αγιάς.





Εικ. 518. Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), *Η Βρεφοκτονία*, 1638/39, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Μεγαλόβρυσο Αγιάς.



Εικ. 519. Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), *Η Μεταμόρφωση*, 1638/39, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Μεγαλόβρυσο Αγιάς.



Εικ. 520. Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), *Η Κρίση του Πιλάτου*, 1638/39, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Μεγαλόβρυσο Αγιάς.



Εικ. 521. Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο «σοφός Σολομών», 1638/39, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Μεγαλόβρυσο Αγιάς.



Εικ. 522. α) Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), *Η Βρεφοκτονία* [λεπτ.], 1638/39, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Μεγαλόβρυσο Αγιάς, β) Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), *Η Ταση του γιου του εκατόνταρχου* [λεπτ.], 1645/46, καθολικό μονής Αγίου Αθανασίου, Ζαγορά Πηλίου.



Εικ. 523. α) Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), *Ο άγιος Αγάπιος* [λεπτ.], 1638/39, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Μεγαλόβρυσο Αγιάς, β) 1645/46, Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), *Ο άγιος Ιωάννης ο νεομάρτυρας* [λεπτ.], καθολικό μονής Πατέρων, Λίθινο Ιωαννίνων.



α)



β)

Εικ. 524. α) Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο άγιος Γεώργιος, 1605/06, ναός Παναγίας του άρχοντα Αποστολάκη, Καστοριά, β) Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο άγιος Γεώργιος, 1638/39, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Μεγαλόβρυσο Αγιάς.



α)

β)

Εικ. 525. Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), Γραπτό κόσμημα, 1638/39, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Μεγαλόβρυσο Αγιάς.

Εικ. 526. α) Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), Γραπτό κόσμημα, 1638/39, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Μεγαλόβρυσο Αγιάς, β) Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), Γραπτό κόσμημα, καθολικό μονής Πατέρων, Λίθινο Ιωαννίνων.



Εικ. 527. Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο άγιος Μαρτινιανός, 1638/39, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Μεγαλόβρυσο Αγιάς.



Εικ. 528. Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο άγιος Στυλιανός, καθολικό μονής Πατέρων, Λίθινο Ιωαννίνων.



Εικ. 529. Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο άγιος Νικήτας και ο άγιος Ιωάννης ο νεομάρτυρας, καθολικό μονής Πατέρων, Λίθινο Ιωαννίνων.



Εικ. 530. **Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.),** *Η Ταση του δαμονιζόμενου κωφού,* καθολικό μονής Πατέρων, Λίθινο Ιωαννίνων.



Εικ. 531. **Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.),** *Η Άρνηση του Πέτρου,* καθολικό μονής Πατέρων, Λίθινο Ιωαννίνων.





Εικ. 532. Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο Μυστικός Δείπνος, 1645/46, καθολικό μονής Αγίου Αθανασίου, Ζαγορά Πηλίου.



Εικ. 533. Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο άγιος Αθανάσιος βαπτίζει τα παιδιά στη θάλασσα, 1645/46, καθολικό μονής Αγίου Αθανασίου, Ζαγορά Πηλίου.



Εικ. 534. Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), Η σταύρωση του αποστόλου Σίμωνα, 1645/46, καθολικό μονής Αγίου Αθανασίου, Ζαγορά Πηλίου.



α)



β)

Εικ. 535. α) Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), Η αγία Ελένη, 1605/06, ναός Παναγίας του άρχοντα Αποστολάκη, Καστοριά, β) Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), Η αγία Ελένη, 1645/46, καθολικό μονής Αγίου Αθανασίου, Ζαγορά Πηλίου.



Εικ. 536. Νικολός από το Λινοτόπι (αποδ.), Η Κοινωνία των Αποστόλων, ναός Αγίου Ζαχαρία, Γράμμος Καστοριάς.



Εικ. 537. Νικολός από το Λινοτόπι (αποδ.), *Η Ίαση του τυφλού*, ναός Αγίου Ζαχαρία, Γράμμος Καστοριάς.



Εικ. 538. Νικολός από το Λινοτόπι (αποδ.), *Η Ίαση του τυφλού* [λεπτ.], ναός Αγίου Ζαχαρία, Γράμμος Καστοριάς.



Εικ. 539. Νικολός από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο άγιος Αρτέμιος, ναός Αγίου Ζαχαρία, Γράμμος Καστοριάς.



Εικ. 540. Νικολός και Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο άγιος Κωνσταντίνος, ναός Αγίου Ζαχαρία, Γράμμος Καστοριάς.



Εικ. 541. Νικολός από το Λινοτόπι (αποδ.), Άγιοι σε μετάλλια με κυριλλικές επιγραφές: (Ο άγιος Ακάκιος, ο άγιος Δανιήλ ο Στυλίτης), ναός Αγίου Ζαχαρία, Γράμμος Καστοριάς.



Εικ. 542. Γραπτό κόσμημα, 1608, καθολικό μονής Νονο Ηορονο (κυρίως ναός), Fruška Gora, Σερβία.



Εικ. 543. Νικολός από το Λινοτόπι (αποδ.), Γραπτό κόσμημα, ναός Αγίου Ζαχαρία, Γράμμος Καστοριάς.



Εικ. 544. Η «έκθεση των εικόνων», 1608, καθολικό μονής Νονο Ηορονο (κυρίως ναός), Fruška Gora, Σερβία.



Εικ. 545. Νικόλος από το Λινοτόπι (αποδ.), *Η Πλατυτέρα*, 1625, καθολικό μονής Αγίου Γεωργίου (κυρίως ναός), Επταχώρι Καστοριάς.



Εικ. 546. Νικόλος από το Λινοτόπι (αποδ.), *Συλλειτουργούντες ιεράρχες (άγιοι Ιωάννης ο Χρυσόστομος, Αθανάσιος και Κύριλλος)*, 1625, καθολικό μονής Αγίου Γεωργίου (κυρίως ναός), Επταχώρι Καστοριάς.



Εικ. 547. Νικόλος από το Λινότοπι (αποδ.), Ο Παλιός των Ημερών σε δόξα, 1625, καθολικό μονής Αγίου Γεωργίου (κυρίως ναός), Επταχώρι Καστοριάς.



Εικ. 548. Νικόλος από το Λινότοπι (αποδ.), Η Ίαση του παραλυτικού της Βηθεσδά, 1625, καθολικό μονής Αγίου Γεωργίου (κυρίως ναός), Επταχώρι Καστοριάς.





α)



β)

Εικ. 549. α) **Νικολός από το Λινοτόπι (αποδ.)**, *Ο Άγγελος της Μεγάλης Βουλής* [λεπτ.], 1625, καθολικό μονής Αγίου Γεωργίου (κυρίως ναός), Επταχώρι Καστοριάς, β) **Νικολός από το Λινοτόπι**, *Η αγία Ελένη* [λεπτ.], 1629/30, ναός Αγίου Νικολάου, Σαρακίνιστα Αλβανίας.



α)



α)



β)



β)

Εικ. 550. α) **Νικολός από το Λινοτόπι (αποδ.)**, *επιγραφή αγίου*, 1625, καθολικό μονής Αγίου Γεωργίου (κυρίως ναός), Επταχώρι Καστοριάς, β) **Νικολός από το Λινοτόπι**, *επιγραφή αγίου*, 1629/30, ναός Αγίου Νικολάου, Σαρακίνιστα Αλβανίας.

Εικ. 551. α) **Νικολός από το Λινοτόπι (αποδ.)**, *διακοσμητική λεπτομέρεια σε απεικόνιση κιβωρίου*, 1625, καθολικό μονής Αγίου Γεωργίου (κυρίως ναός), Επταχώρι Καστοριάς, β) **Νικολός από το Λινοτόπι**, *διακοσμητική λεπτομέρεια σε απεικόνιση κιβωρίου*, 1629/30, ναός Αγίου Νικολάου, Σαρακίνιστα Αλβανίας.



α)



β)



γ)

Εικ. 552. α) Νικολός από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος [Λεπτ.], 1625, καθολικό μονής Αγίου Γεωργίου (κυρίως ναός), Επταχώρι Καστοριάς, β) Νικολός από το Λινοτόπι, Ο Ευαγγελιστής Λουκάς [Λεπτ.], 1629/30, ναός Αγίου Νικολάου, Σαρακίνιστα Αλβανίας, γ) Νικολός από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο άγιος Λαμμανός [Λεπτ.], 1625, καθολικό μονής Αγίου Γεωργίου (κυρίως ναός), Επταχώρι Καστοριάς.



Εικ. 553. Νικόλαος από το Λινοτόπι. Ο Ευαγγελιστής Λουκάς, 1629/30, ναός Αγίου Νικολάου, Σαρακηνίστα Αλβανίας.



Εικ. 554. Νικολός από το Λινοτόπι, Ο προφήτης Αμώσ, 1629/30, ναός Αγίου Νικολάου, Σαρακίνιστα Αλβανίας.



Εικ. 555. Μιχαήλ, Κωνσταντίνος και Νικολός από το Λινοτόπι, Ο Χριστός Μεγάλος Αρχιερέας σε δόξα, 1629/30, ναός Αγίου Νικολάου, Σαρακίνιστα Αλβανίας.



Εικ. 556. Νικολός από το Λινοτόπι, *Η παραβολή των δέκα παρθένων*, 1629/30, ναός Αγίου Νικολάου, Σαρακίνιστα Αλβανίας.



Εικ. 557. Νικολός από το Λινοτόπι, *διακοσμητικές λεπτομέρειες από παραστάσεις του ζωγράφου*, 1629/30, ναός Αγίου Νικολάου, Σαρακίνιστα Αλβανίας.



Εικ. 558. Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι (αποδ.), *Οι Αίνοι*, 1618, ναός Αγίου Νικολάου, Βίτσα Ιωαννίνων.



Εικ. 559. Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι (αποδ.), *Οι Αίνοι* [λεπτ.], 1618, ναός Αγίου Νικολάου, Βίτσα Ιωαννίνων.



Εικ. 560. Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι (αποδ.), *Η Ταση του τυφλού*, 1618, ναός Αγίου Νικολάου, Βίτσα Ιωαννίνων.



Εικ. 561. Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι (αποδ.), *Το Γενέσιο της Θεοτόκου*, 1618, ναός Αγίου Νικολάου, Βίτσα Ιωαννίνων.



Εικ. 562. **Μιχαήλ και Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι, Ο Χριστός από την παράσταση των Αίων** [λεπτ.], 1619, ναός Αγίου Μηνά, Μονοδένδρι Ιωαννίνων.



Εικ. 563. **Μιχαήλ και Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι, Οι Αίνοι** [λεπτ.], 1619, ναός Αγίου Μηνά, Μονοδένδρι Ιωαννίνων.



Εικ. 564. **Μιχαήλ και Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι, Οι Αίνοι** [λεπτ.], 1619, ναός Αγίου Μηνά, Μονοδένδρι Ιωαννίνων.





Εικ. 565. Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι, *Οι Αίνοι*, 1629/30, ναός Αγίου Νικολάου, Σαρακίνιστα Αλβανίας.



Εικ. 566. Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι, *Οι Αίνοι* [λεπτ.], 1629/30, ναός Αγίου Νικολάου, Σαρακίνιστα Αλβανίας.



Εικ. 567. **Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι**, Άγγελος που κρατάει δόξα, 1629/30, ναός Αγίου Νικολάου, Σαρακίνιστα Αλβανίας.



Εικ. 568. **Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι**, Η Παναγία με το Χριστό σε δόξα με αγγέλους, ο Γάμος στην Κανά, ο πολλαπλασιασμός των άρτων, 1629/30, ναός Αγίου Νικολάου, Σαρακίνιστα Αλβανίας.



Εικ. 569. Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι, *Η Κοίμηση του Οσίου Εφραίμ του Σύρου*, 1629/30, ναός Αγίου Νικολάου, Σαρακίνιστα Αλβανίας.



Εικ. 570. Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι, *Η Κοίμηση του Οσίου Εφραίμ του Σύρου*, 1629/30, ναός Αγίου Νικολάου, Σαρακίνιστα Αλβανίας.



Εικ. 571. **Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι**, Ο άγιος Νικόλαος χειροτονείται διάκονος, 1629/30, ναός Αγίου Νικολάου, Σαρακίνιστα Αλβανίας.



Εικ. 572. **Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι**, Η προικοδότηση των τριών θυγατέρων του πένητος, 1629/30, ναός Αγίου Νικολάου, Σαρακίνιστα Αλβανίας.



Εικ. 573. Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο προφήτης Ααρών, 1634, καθολικό μονής Σπηλαίου, Σαρακίνιστα Αλβανίας.



Εικ. 574. Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο άγιος Ερμόλαος, 1634, καθολικό μονής Σπηλαίου, Σαρακίνιστα Αλβανίας.



Εικ. 575. Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο άγιος Συμεών ο Στυλίτης, 1634, καθολικό μονής Σπηλαίου, Σαρακίνιστα Αλβανίας.



Εικ. 576. **Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι (αποδ.), Η Υπαπαντή**, 1634, καθολικό μονής Σπηλαίου, Σαρακίνιστα Αλβανίας.



Εικ. 577. **Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι (αποδ.), Η Μεταμόρφωση**, 1634, καθολικό μονής Σπηλαίου, Σαρακίνιστα Αλβανίας.



Εικ. 578. Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι (αποδ.), *Η Βαϊοφόρος*, 1634, καθολικό μονής Σπηλαίου, Σαρακίνιστα Αλβανίας.



Εικ. 579. Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι (αποδ.), *Η Ανάλγη*, 1634, καθολικό μονής Σπηλαίου, Σαρακίνιστα Αλβανίας.



α)



β)

Εικ. 580. **Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι (αποδ.),** α) *Ο προφήτης Σολομών,* β) *Ο προφήτης Ιεζεκιήλ,* π. 1634, εικονίδια επιστυλίου τέμπλου, καθολικό μονής Σπηλαιού, Σαρακίνιστα Αλβανίας.



α)



β)

Εικ. 581. α) **Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι (αποδ.),** *Ο προφήτης Μωυσής,* π. 1634, εικονίδια επιστυλίου τέμπλου, καθολικό μονής Σπηλαιού, Σαρακίνιστα Αλβανίας, β) **Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι (αποδ.),** *Ο προφήτης Μωυσής,* καθολικό μονής Πατέρων (νάρθηκας), Λίθινο Ιωαννίνων.





Εικ. 582. **Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι, Η Δέηση** (επιστύλιο τέμπλου), 1635/36, Βυζαντινό Μουσείο Ιωαννίνων (προέλευση: Κουκούλι Ιωαννίνων, ναός Κοίμησης Θεοτόκου).



Εικ. 583. **Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι, Η Παναγία δεόμενη** (επιστύλιο τέμπλου), 1635/36, Βυζαντινό Μουσείο Ιωαννίνων (προέλευση: Κουκούλι Ιωαννίνων, ναός Κοίμησης Θεοτόκου).



Εικ. 584. **Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι, Ο ένθρονος Χριστός** (λεπτομέρεια από επιστύλιο τέμπλου), 1635/36, Βυζαντινό Μουσείο Ιωαννίνων (προέλευση: Κουκούλι Ιωαννίνων, ναός Κοίμησης Θεοτόκου).



Εικ. 585. **Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι**, *Η Κοίμηση της Θεοτόκου*, 1637/38, δεσποτική εικόνα τέμπλου, καθολικό μονής Βελλάς, Καλαμάκι Ιωαννίνων.



Εικ. 586. **Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι**, *σταυρός και λυπηρά τέμπλου*, 1641/42, συλλογή ναού Κοίμησης Θεοτόκου, Δελβινάκι Ιωαννίνων (άγνωστη προέλευση).



α)



β)

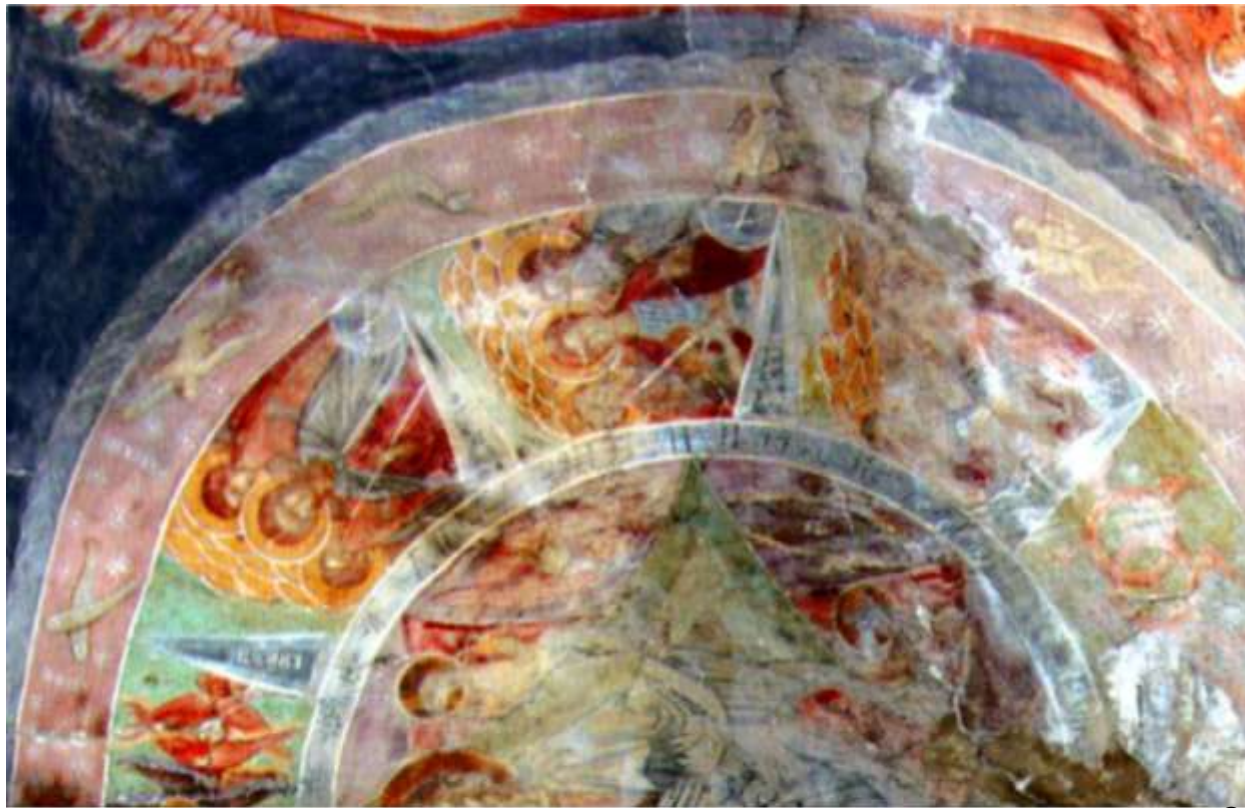
Εικ. 587. α) **Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι**, *Ο Εσταυρωμένος* [λεπτ.], 1641/42, συλλογή ναού Κοίμησης Θεοτόκου, σταυρός και λυπηρά τέμπλου (άγνωστη προέλευση) Δελβινάκι Ιωαννίνων, β) **Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι**, *Η Σταύρωση* [λεπτ.], 1648-1649, ναός Ταξιαρχών, Ζίτσα Ιωαννίνων.



Εικ. 588. Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι (αποδ.), *Η Αγγελική Λειτουργία* [λεπτ.], καθολικό μονής Προφήτη Ηλία, Βίτσα Ιωαννίνων.



Εικ. 589. Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι (αποδ.), *Ο άγιος Θεόδωρος ο στρατηλάτης, ο άγιος Θεόδωρος Τήρων, ο άγιος Γεώργιος, ο αρχάγγελος Μιχαήλ, άγιοι σε μετάλλια*, καθολικό μονής Προφήτη Ηλία, Βίτσα Ιωαννίνων.



β)



α)

Εικ. 590. α) Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι (αποδ.), Οι Αίνοι [λεπτ.], 1634, καθολικό μονής Σπηλαίου, Σαρακίνισσα Αλβανίας, β) Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι (αποδ.), Οι Αίνοι [λεπτ.], καθολικό μονής Προφήτη Ηλία, Βίτσα Ιωαννίνων.



Εικ. 591. Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι (αποδ.), *Η Εγερση του Λαζάρου*, καθολικό μονής Πατέρων, Λίθινο Ιωαννίνων.



Εικ. 592. Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι (αποδ.), *Η Βαϊφόρος*, καθολικό μονής Πατέρων, Λίθινο Ιωαννίνων.



Εικ. 593. Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι (αποδ.), *Ο Επιτάφιος Θρήνος και ο Λίθος*, καθολικό μονής Πατέρων, Λίθινο Ιωαννίνων.



Εικ. 594. Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι (αποδ.), *Οι Αίνοι*, καθολικό μονής Πατέρων, Λίθινο Ιωαννίνων.



Εικ. 595. Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο άγιος Μηνάς, ο άγιος Ευστάθιος, καθολικό μονής Πατέρων, Λίθιο Ιωαννίνων.



Εικ. 596. **Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι (αποδ.),** *Η τέταρτη στροφή του Ακαθίστου Ύμνου*, καθολικό μονής Πατέρων (νάρθηκας), Λίθινο Ιωαννίνων.



Εικ. 597. **Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι (αποδ.),** *Η δέκατη στροφή του Ακαθίστου Ύμνου*, καθολικό μονής Πατέρων (νάρθηκας), Λίθινο Ιωαννίνων.





Εικ. 598. **Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι, μετάρια με προφήτες [διακρίνονται και τα μικρότερα μετάρια της παλαιότερης φάσης του Μιχαήλ από το Λινοτόπι], 1645/46, ναός Κοίμησης της Θεοτόκου, Ελαφότοπος Ιωαννίνων.**



Εικ. 599. **Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι, Η Αγγελική Λειτουργία, 1645/46, ναός Κοίμησης της Θεοτόκου, Ελαφότοπος Ιωαννίνων.**



Εικ. 600. **Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι, Η Έγερση του Λαζάρου, 1645/46, ναός Κοίμησης της Θεοτόκου, Ελαφότοπος Ιωαννίνων.**



Εικ. 602. Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι, Ο Χριστός Μεγάλος Αρχιερέας σε δόξα, καθολικό μονής Πατέρων, Λίθινο Ιωαννίνων.



Εικ. 601. Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο Χριστός Μεγάλος Αρχιερέας, π. 1648, δεσποτική εικόνα τέμπλου, ναός Ταξιαρχών, Ζίτσα Ιωαννίνων.



Εικ. 603. Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι, *Η Αγγελική Λειτουργία*, 1648-1649, ναός Ταξιαρχών, Ζίτσα Ιωαννίνων.



Εικ. 604. Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι, *Ο Παντοκράτορας με αγγελικές δυνάμεις και προφήτες σε μετάλλια*, 1648-1649, ναός Ταξιαρχών, Ζίτσα Ιωαννίνων.



Εικ. 605. Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι, *Οι Αίνοι* [λεπτ.], 1648-1649, ναός Ταξιαρχών, Ζίτσα Ιωαννίνων.



Εικ. 606. Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι, *Οι Αίνοι* [λεπτ.], 1648-1649, ναός Ταξιαρχών, Ζίτσα Ιωαννίνων.



Εικ. 607. Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι, *Η Σταύρωση*, 1648-1649, ναός Ταξιαρχών, Ζίτσα Ιωαννίνων.



Εικ. 608. Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι, *Ο Επιτάφιος Θρήνος*, 1648-1649, ναός Ταξιαρχών, Ζίτσα Ιωαννίνων.



Εικ. 610. Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο άγιος Νικόλαος, καθολικό μονής Ραβεντιών, Γοραντζή Αλβανίας.



Εικ. 609. Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι (αποδ.), Συλλειτουργούντες ιεράρχες (ο άγιος Γρηγόριος ο Διάλογος, ο άγιος Γρηγόριος ο Θεολόγος, ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος) και προφήτες σε μετάλλια, καθολικό μονής Ραβεντιών, Γοραντζή Αλβανίας.



Εικ. 611. Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι (αποδ.), Η Μεταμόρφωση,, καθολικό μονής Ραβενίων, Γοραντζή Αλβανίας.



Εικ. 612. Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι (αποδ.), *Η Υπαπαντή, Η Βάπτιση*, καθολικό μονής Ραβενίων, Γοραντζή Αλβανίας.



α)

β)

Εικ. 613. α) Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι (αποδ.), *Άγιοι σε μετάλλια (οι μάρτυρες Ξανθίας και Ρούδων)*, καθολικό μονής Ραβενίων, Γοραντζή Αλβανίας, β) Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι (αποδ.), *Άγιοι σε μετάλλια (οι μάρτυρες Ευγένιος και Μαρδάριος)*, καθολικό μονής Πατέρων, Λίθινο Ιωαννίνων.





Εικ. 614. Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο άγιος Στέφανος, καθολικό μονής Κάμενας, Δέλβινο Αλβανίας.



Εικ. 615. Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι (αποδ.), Η Φιλοξενία του Αβραάμ, καθολικό μονής Κάμενας, Δέλβινο Αλβανίας.



Εικ. 616. Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι (αποδ.), *Η Άκρα Ταπείνωση*, καθολικό μονής Κάμενας, Δέλβινο Αλβανίας.



Εικ. 617. Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι (αποδ.), *Ο Ευαγγελισμός και η Γέννηση*, καθολικό μονής Κάμενας, Δέλβινο Αλβανίας.



Εικ. 618. α) **Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο Χριστός Μεγάλος Αρχιερέας σε δόξα**, καθολικό μονής Κάμενας, Δέλβινο Αλβανίας, β) **Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι, Ο Χριστός Μεγάλος Αρχιερέας σε δόξα**, καθολικό μονής Πατέρων, Λίθινο Ιωαννίνων.



Εικ. 619. α) **Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο Μυστικός Δείπνος**, καθολικό μονής Κάμενας, Δέλβινο Αλβανίας, β) **Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι, Ο Μυστικός Δείπνος**, καθολικό μονής Πατέρων, Λίθινο Ιωαννίνων.



Εικ. 620. **Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι (αποδ.), Η Υπαπαντή,** καθολικό μονής Κάμενας, Δέλβινο Αλβανίας.



Εικ. 621. **Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο Νιπήρας** [διακρίνεται η επιζωγράφιση του 1662 από το Μιχάλη από τη Ζέρμα στο αριστερό τμήμα της παράστασης], καθολικό μονής Κάμενας, Δέλβινο Αλβανίας.



Εικ. 622. **Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι (αποδ.),** *Η ένατη στροφή του Ακαθίστου Ύμνου και άγιοι σε μετάρια (Κλαύδιος, Σμάραγδος)* [διακρίνεται το δεύτερο ζωγραφικό στρώμα του 1674 από το Μιχάλη από τη Ζέρμα στο πάνω μέρος του τοίχου], καθολικό μονής Κάμενας (νάρθηκας), Δέλβινο Αλβανίας.



Εικ. 623. **Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι (αποδ.),** *Η δέκατη στροφή του Ακαθίστου Ύμνου και άγιοι σε μετάρια (Κνίδων, Ξανθίας)* [διακρίνεται το δεύτερο ζωγραφικό στρώμα του 1674 από το Μιχάλη από τη Ζέρμα στο πάνω μέρος του τοίχου], καθολικό μονής Κάμενας (νάρθηκας), Δέλβινο Αλβανίας.



Εικ. 624. Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο άγιος Αθανάσιος Αλεξανδρείας και τμήμα της ένθρονης Θεοτόκου με δεόμενους αγγέλους, καθολικό μονής Κάμενας (νάρθηκας), Δέλβινο Αλβανίας.



Εικ. 625. Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι (αποδ.), Η Δέηση και η αγία Αικατερίνη, καθολικό μονής Κάμενας (νάρθηκας), Δέλβινο Αλβανίας.



α)



β)

Εικ. 626. α) Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι (αποδ.), Η αγία Αικατερίνη, καθολικό μονής Κάμενας (νάρθηκας), Δέλβινο Αλβανίας, β) Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι, Η αγία Αικατερίνη, καθολικό μονής Προφήτη Ηλία, Στεγόπολη Αλβανίας.



Εικ. 627. Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι (αποδ.), *Η Πλατυτέρα και προφήτες σε μετάλλια*, ναός Αγίας Παρασκευής, Πάτερο Ιωαννίνων.



Εικ. 628. Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι (αποδ.), *Ο προφήτης Σαμουήλ*, ναός Αγίας Παρασκευής, Πάτερο Ιωαννίνων.



Εικ. 629. Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι, *Η Συνάντηση του Χριστού με το Ζακχαίο*, 1653, καθολικό μονής Προφήτη Ηλία, Στεγόπολη Αλβανίας.



Εικ. 630. Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι, *Ο Εμπαγμός*, 1653, καθολικό μονής Προφήτη Ηλία, Στεγόπολη Αλβανίας.





Εικ. 631. Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι (αποδ.), *Η Άρνηση του Πέτρου*, 1653, καθολικό μονής Προφήτη Ηλία, Στεγόπολη Αλβανίας.



Εικ. 632. Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι (αποδ.), *Η σύνθεση του νότιου χορού (Ο Χριστός Αναπεσών, άγιοι σε μετάλλια και ολόσωμοι άγιοι)*, 1653, καθολικό μονής Προφήτη Ηλία, Στεγόπολη Αλβανίας.



Εικ. 633. **Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι**, Ο άγιος Ιωάννης ο νεομάρτυρας Ιωαννίνων και ο άγιος Ευστάθιος, 1653, καθολικό μονής Προφήτη Ηλία, Στεγόπολη Αλβανίας.



Εικ. 634. **Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι**, Ο άγιος Παντελεήμονας [λεπτ.], 1653, καθολικό μονής Προφήτη Ηλία, Στεγόπολη Αλβανίας.



Εικ. 635. **Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι**, Ο άγιος Μαρτύριος σε μέταλλιο, 1653, καθολικό μονής Προφήτη Ηλία, Στεγόπολη Αλβανίας.



α)



β)



γ)



δ)



ε)

Εικ. 636. Απόδοση της παράστασης της Προδοσίας από τον **Κωνσταντίνο από το Λινοτόπι**, α) 1634, καθολικό μονής Σπηλαίου, Σαρακηνιστα Αλβανίας, β) καθολικό μονής Προφήτη Ηλία, Βίτσα Ιωαννίνων, γ) καθολικό μονής Πατέρων, Λίθνο Ιωαννίνων, δ) 1648-1649, ναός Ταξιάρχων, Ζίτσα Ιωαννίνων, ε) 1653, καθολικό μονής Προφήτη Ηλία, Στεγόπολη Αλβανίας.



Εικ. 637. **Ιωάννης (Ι) από το Λινοτόπι (αποδ.)**, Γενική άποψη από τα δυτικά, 1621/22, καθολικό μονής Αγίου Αθανασίου, (προστώ), Ζιρζε, Π.Γ.Δ.Μ.



©JEHOHA SPAHIU

α)



©JEHOHA SPAHIU

β)

Εικ. 638. **Ιωάννης (Ι) από το Λινοτόπι (αποδ.)**, Διακοσμητικά θέματα: α) συμβολική αναπαράσταση του Φθινοπώρου, β) ανθοδοχεία, 1621/22, καθολικό μονής Αγίου Αθανασίου, (προστώ), Ζιρζε, Π.Γ.Δ.Μ.



©JEHOHA SPAHIU

α)



β)

Εικ. 639. α) **Ιωάννης (Ι) από το Λινοτόπι (αποδ.)**, απόδοση οικοδομήματος, 1621/22, καθολικό μονής Αγίου Αθανασίου, (προστώ), Ζιρζε, Π.Γ.Δ.Μ. β) **Ιωάννης (Ι) από το Λινοτόπι**, απόδοση οικοδομήματος, 1626/27, ναός Αγίου Αθανασίου, Rilevo, Π.Γ.Δ.Μ.



Εικ. 640. **Ιωάννης (Ι) από το Λινοτόπι (αποδ.)**, *Ἐπί σοι χαίρει* [λεπτ.], 1621/22, καθολικό μονής Αγίου Αθανασίου, (προστώ), Ζυρζε, Π.Γ.Δ.Μ.



α)



β)

Εικ. 641. α) **Ιωάννης (Ι) από το Λινοτόπι (αποδ.)**, *Ἐπί σοι χαίρει* [λεπτ.], 1621/22, καθολικό μονής Αγίου Αθανασίου, (προστώ), Ζυρζε, Π.Γ.Δ.Μ., β) **Ιωάννης (Ι) από το Λινοτόπι, Η Πλαντέρα**, 1626/27, ναός Αγίου Αθανασίου, Rilevo, Π.Γ.Δ.Μ.

©MITREVSKI 2003



Εικ. 642. **Ιωάννης (Ι) από το Λινοτόπι (αποδ.)**, Ο όσιος Γαβριήλ του Λέσνοβο, 1621/22, καθολικό μονής Αγίου Αθανασίου, (προστώ), Ζιργέ, Π.Γ.Δ.Μ.

©MITREVSKI 2003



Εικ. 643. **Ιωάννης (Ι) από το Λινοτόπι (αποδ.)**, Ο άγιος Ιωακείμ Οσογονσκι (Σαραντοπόρου), 1621/22, καθολικό μονής Αγίου Αθανασίου, (προστώ), Ζιργέ, Π.Γ.Δ.Μ.



Εικ. 644. Ο άγιος Συμεών ο Μυροβλύτης (Χιλανδαρινός), 1604/05, καθολικό μονής Ρίνα, Μαυροβούνιο.



Εικ. 646. **Ιωάννης (Ι) από το Λινοτόπι**, *Ο αρχάγγελος Μιχαήλ, ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος ως άγγελος Κυρίου και ο Χριστός στον τόπο του Εμμανουήλ*, 1626/27, ναός Αγίου Αθανασίου (εξωτερικές τοιχογραφίες στον ανατολικό τοίχο του ναού), Rilevo, Π.Γ.Δ.Μ.



Εικ. 646. **Ιωάννης (Ι) από το Λινοτόπι**, *Ο Παντοκράτορας και άγγελοι σε μετάλλια [λεπτ.]*, 1626/27, ναός Αγίου Αθανασίου, Rilevo, Π.Γ.Δ.Μ.



Εικ. 647. **Ιωάννης (Ι) από το Λινοτόπι, Η Γέννηση** [λεπτ.], 1626/27, ναός Αγίου Αθανασίου, Rilevo, Π.Γ.Δ.Μ.



Εικ. 648. **Ιωάννης (Ι) από το Λινοτόπι, Η Βάπτιση**, 1626/27, ναός Αγίου Αθανασίου, Rilevo, Π.Γ.Δ.Μ.





Εικ. 649. **Ιωάννης (Ι) από το Λινοτόπι**, *Η Βαϊοφόρος*, 1626/27, ναός Αγίου Αθανασίου, Rilevo, Π.Γ.Δ.Μ.



Εικ. 650. **Ιωάννης (Ι) από το Λινοτόπι**, *Η Κρίση του Πιλάτου*, 1626/27, ναός Αγίου Αθανασίου, Rilevo, Π.Γ.Δ.Μ.



Εικ. 651. **Ιωάννης (Ι) από το Λινοτόπι**, *Ο Ελκόμενος*, 1626/27, ναός Αγίου Αθανασίου, Rilevo, Π.Γ.Δ.Μ.



Εικ. 652. **Ιωάννης (Ι) από το Λινοτόπι**, *Η Σταύρωση*, 1626/27, ναός Αγίου Αθανασίου, Rilevo, Π.Γ.Δ.Μ.



Εικ. 653. **Ιωάννης (Ι) από το Λινοτόπι**, Συλλειτουργούντες ιεράρχες: ο άγιος Γρηγόριος [λεπτ.], 1626/27, ναός Αγίου Αθανασίου, Rilevo, Π.Γ.Δ.Μ.



Εικ. 654. **Ιωάννης (Ι) από το Λινοτόπι**, Ο άγιος Μερκούριος, 1626/27, ναός Αγίου Αθανασίου, Rilevo, Π.Γ.Δ.Μ.



Εικ. 655. Ιωάννης (Ι) από το Λινοτόπι, Οι άγιοι Θεόδωροι ασπαζόμενοι [λεπτ.], 1626/27, ναός Αγίου Αθανασίου, Rilevo, Π.Γ.Δ.Μ.



Εικ. 656. Ιωάννης (Ι) από το Λινοτόπι, Οι άγιοι Προκόπιος, Γεώργιος και Νέστορας, 1626/27, ναός Αγίου Αθανασίου, Rilevo, Π.Γ.Δ.Μ.



Εικ. 657. **Ιωάννης (Ι) από το Λινοτόπι (αποδ.), Η Δέηση [λεπτ.]**, π. 1626/27, επιστόλιο τέμπλου, ναός Αγίου Αθανασίου, Ρίλενο, Π.Γ.Δ.Μ.



Εικ. 658. **Ιωάννης (Ι) από το Λινοτόπι (αποδ.), Η Παναγία Οδηγήτρια**, π. 1626/27, δεσποτική εικόνα τέμπλου, ναός Αγίου Αθανασίου, Ρίλενο, Π.Γ.Δ.Μ.



Εικ. 659. **Ιωάννης (Ι) από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο Χριστός Παντοκράτορας**, π. 1626/27, δεσποτική εικόνα τέμπλου, ναός Αγίου Αθανασίου, Ρίλενο, Π.Γ.Δ.Μ.



Εικ. 660. **Ιωάννης (Ι) από το Λινοτόπι (αποδ.), Οι άγιοι Κύριλλος (:), Αθανάσιος και Νικόλαος**, π. 1626/27 δεσποτική εικόνα τέμπλου, ναός Αγίου Αθανασίου, Ρίλενο, Π.Γ.Δ.Μ.



Εικ. 661. **Ιωάννης (Ι) από το Λινοτόπι (αποδ.)**, Ο αρχάγγελος Γαβριήλ, π. 1626/27, βημόθυρα τέμπλου, ναός Αγίου Αθανασίου, Rilevo, Π.Γ.Δ.Μ.



α)



β)

Εικ. 662. α) **Ιωάννης (Ι) από το Λινοτόπι (αποδ.)**, Ο άγιος Νικόλαος [λεπτ.], π. 1626/27, δεσποτική εικόνα τέμπλου, ναός Αγίου Αθανασίου, Rilevo, Π.Γ.Δ.Μ. β) **Ιωάννης (Ι) από το Λινοτόπι**, Ο άγιος Νικόλαος [λεπτ.], 1626/27, ναός Αγίου Αθανασίου, Rilevo, Π.Γ.Δ.Μ.



α)



β)

Εικ. 663. α) **Ιωάννης (Ι) από το Λινοτόπι (αποδ.)**, Η Δέηση [λεπτ.], π. 1626/27, επιστύλιο τέμπλου, ναός Αγίου Αθανασίου, Rilevo, Π.Γ.Δ.Μ. β) **Ιωάννης (Ι) από το Λινοτόπι**, Ο Ευαγγελισμός [λεπτ.], 1626/27, ναός Αγίου Αθανασίου, Rilevo, Π.Γ.Δ.Μ.



Εικ. 664. **Ιωάννης (Ι) από το Λινοτόπι (αποδ.)**, *Ο Παλαιός των Ημερών*, 1633/34, ναός Αγίου Δημητρίου, Π.Γ.Δ.Μ., Ζνταν.



α)



β)

Εικ. 665. α) **Ιωάννης (Ι) από το Λινοτόπι (αποδ.)**, *Ο Χριστός Παντοκράτορας*, π. 1626/27, δεσποτική εικόνα τέμπλου, ναός Αγίου Αθανασίου, Rilevo, Π.Γ.Δ.Μ., β) **Ιωάννης (Ι) από το Λινοτόπι (αποδ.)**, *Ο Παλαιός των Ημερών* [λεπτ.], 1633/34, ναός Αγίου Δημητρίου, Ζνταν, Π.Γ.Δ.Μ.



©JEHONA SPAHIU

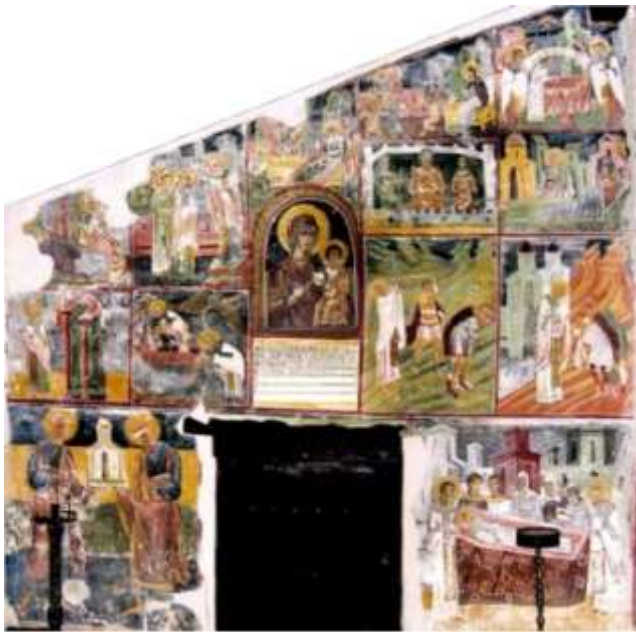
Εικ. 666. **Ιωάννης (Ι) από το Λινοτόπι (αποδ.), Η Ανάληψη**, 1633/34, ναός Αγίου Δημητρίου, Ζνταν, Π.Γ.Δ.Μ.



©JEHONA SPAHIU

Εικ. 667. **Ιωάννης (Ι) από το Λινοτόπι (αποδ.), Η Μεταμόρφωση**, 1633/34, ναός Αγίου Δημητρίου, Ζνταν, Π.Γ.Δ.Μ.





Εικ. 668. **Ιωάννης (Ι)** από το Λινοτόπι (αποδ.), Γενική άποψη του βόρειου και νότιου τμήματος του δυτικού προστώου, 1635/36, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης, Ζρζε, Π.Γ.Δ.Μ.

© JEHONA SPAHIU



Εικ. 669. **Ιωάννης (Ι)** από το Λινοτόπι (αποδ.), *Η Παναγία Οδηγήτρια*, 1635/36, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης (βόρειο τμήμα του δυτικού προστώου), Ζρζε, Π.Γ.Δ.Μ.

© JEHONA SPAHIU



Εικ. 670. **Ιωάννης (Ι)** από το Λινοτόπι (αποδ.), *Η αγία Παρασκευή*, 1635/36, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης (νότιο τμήμα του δυτικού προστώου), Ζρζε, Π.Γ.Δ.Μ.



α)



β)

Εικ. 671. **Ιωάννης (Ι) από το Λινοτόπι (αποδ.)**, α) *Ο άγιος Νικόλαος σώζει τους τρεις αδίκως καταδικασθέντες*, β) *Ο άγιος Νικόλαος σώζει το νέο από την τρικυμία*, 1635/36, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης (βόρειο τμήμα του δυτικού προστώου), Ζρζε, Π.Γ.Δ.Μ.



α)



β)

Εικ. 672. α) **Ιωάννης (Ι) από το Λινοτόπι (αποδ.)**, *Η αγία Παρασκευή*, 1635/36, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης (νότιο τμήμα του δυτικού προστώου) Ζρζε, Π.Γ.Δ.Μ., β) **Ιωάννης (Ι) από το Λινοτόπι**, *Η Πλατυτέρα* [λεπτ.], 1626/27, ναός Αγίου Αθανασίου, Rilevo, Π.Γ.Δ.Μ.



α)



β)

Εικ. 673. α) **Ιωάννης (Ι) από το Λινοτόπι (αποδ.)**, *Η Κοίμηση του αγίου Νικολάου* [λεπτ.], 1635/36, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης (βόρειο τμήμα του δυτικού προστώου), Ζρζε, Π.Γ.Δ.Μ., β) **Ιωάννης (Ι) από το Λινοτόπι**, *Η Κρίση του Πιλάτου* [λεπτ.], 1626/27, ναός Αγίου Αθανασίου, Rilevo, Π.Γ.Δ.Μ.

© ΝΙΚΟΛΟΒΣΚΙ 2011



Εικ. 674. **Ιωάννης (Ι) από το Λινοτόπι (αποδ.)**, *Τα Εισόδια της Θεοτόκου*, π. 1635/36, αμφιπρόσωπη εικόνα του χορού του ναού, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης, Ζίτσε, Π.Γ.Δ.Μ.

© ΡΟΠΟΥΣΚΑ-ΚΟΡΟΒΑΡ 2004



Εικ. 675. **Ιωάννης (Ι) από το Λινοτόπι (αποδ.)**, *Η Έγερση του Λαζάρου*, π. 1635/36, αμφιπρόσωπη εικόνα του χορού του ναού, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης, Ζίτσε, Π.Γ.Δ.Μ.

© ΡΟΠΟΥΣΚΑ-ΚΟΡΟΒΑΡ 2004



Εικ. 676. α) **Ιωάννης (Ι) από το Λινοτόπι (αποδ.)**, *Η Πεντηκοστή* [λεπτ.], 1635/36, αμφιπρόσωπη εικόνα του χορού του ναού, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης, Ζίτσε, Π.Γ.Δ.Μ. β) **Ιωάννης (Ι) από το Λινοτόπι**, *Ο άγιος Κύριλλος Αλεξανδρείας* [λεπτ.], 1626/27, ναός Αγίου Αθανασίου, Rilevo, Π.Γ.Δ.Μ.

ε)

β)



α)



β)

Εικ. 677. α) **Θεολόγης από το Λινοτόπι (αποδ.), Η Κοίμηση της Θεοτόκου (αριστερό τμήμα), 1638/39,** καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Μεγαλόβρυσο Αγιάς, β) **Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι (αποδ.), Η Κοίμηση της Θεοτόκου (δεξιό τμήμα), 1638/39,** καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Μεγαλόβρυσο Αγιάς.



Εικ. 678. **Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι (αποδ.), Η Αρνηση του Πέτρου, 1638/39,** καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Μεγαλόβρυσο Αγιάς.



Εικ. 679. **Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο άγιος Θεόδωρος ο στρατηλάτης, 1638/39,** καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Μεγαλόβρυσο Αγιάς.



α)



β)

Εικ. 680. α) **Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι**, *Η αγία Θέκλα*, 1639, ναός Αγίου Νικολάου του άρχοντα Θωμάνου, Καστοριά, β) **Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι (αποδ.)**, *Η Κοίμηση της Θεοτόκου* [λεπτ.], 1638/39, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Μεγαλόβρυσο Αγιάς.



α)



β)

Εικ. 681. α) **Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι**, *Ο αρχάγγελος Μιχαήλ* [λεπτ.], 1639, ναός Αγίου Νικολάου του άρχοντα Θωμάνου, Καστοριά, β) **Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι (αποδ.)**, *Ο άγγελος της Μεγάλης Βουλής* [λεπτ.], 1638/39, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Μεγαλόβρυσο Αγιάς.



α)



β)

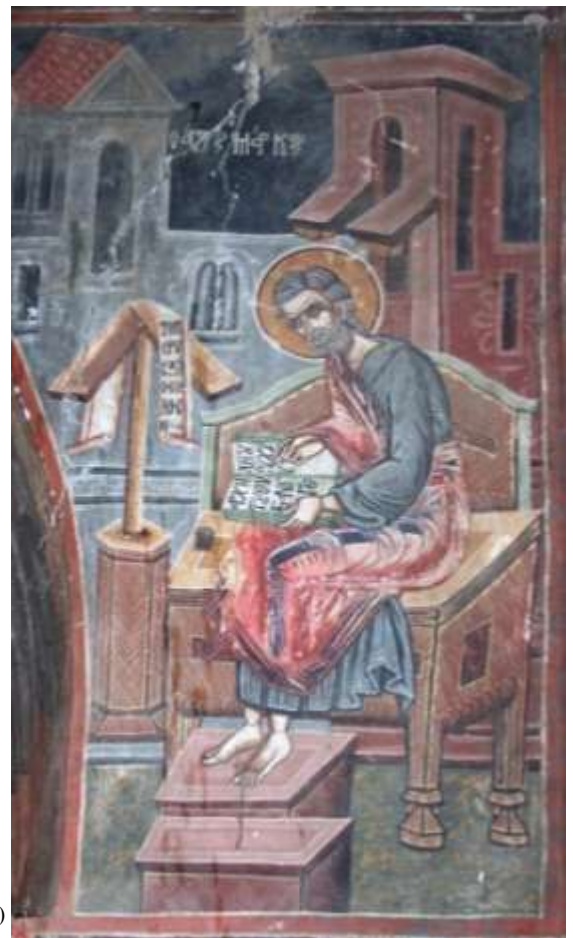
Εικ. 682. α) **Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι (αποδ.)**, *Ο άγιος Μερκούριος* [λεπτ.], 1638/39, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Μεγαλόβρυσο Αγιάς, β) **Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι**, *Ο άγιος Μερκούριος* [λεπτ.], 1645/46, καθολικό μονής Αγίου Αθανασίου, Ζαγορά Πηλίου.



α)

β)

Εικ. 683. α) **Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι (αποδ.)**, *Η Αγγελική Λειτουργία* [λεπτ.], 1638/39, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Μεγαλόβρυσο Αγιάς, β) **Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι**, *Η Αγγελική Λειτουργία* [λεπτ.], 1652, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης του Σωτήρος, Δρυόβουνο Κοζάνης.



α)

β)

Εικ. 684. α) **Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι (αποδ.)**, *Ο ευαγγελιστής Λουκάς*, 1638/39, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Μεγαλόβρυσο Αγιάς, β) **Θεολόγης από το Λινοτόπι**, *Ο ευαγγελιστής Μάρκος*, 1638/39, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Μεγαλόβρυσο Αγιάς.



Εικ. 685. Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι, *Το Γενέσιο της Θεοτόκου, Η Κοίμηση της Θεοτόκου (τμήμα), αγίες σε μέταλλα (Ιουλίττα, Αναστασία, Μαρίνα, Ευπραξία, Φεβρωνία)*, 1639, ναός Αγίου Νικολάου του άρχοντα Θωμάνου, Καστοριά.



Εικ. 686. Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι, *Η Κοίμηση της Θεοτόκου [λεπτ.]*, 1639, ναός Αγίου Νικολάου του άρχοντα Θωμάνου, Καστοριά.



Εικ. 687. **Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι**, *Ο άγιος Ρωμανός*, 1639, ναός Αγίου Νικολάου του άρχοντα Θωμάνου, Καστοριά.



Εικ. 688. **Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι**, *Οι άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη*, 1639, ναός Αγίου Νικολάου του άρχοντα Θωμάνου, Καστοριά.





α)



β)

Εικ. 689. α) Νικόλαος (ΙV) από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο αρχάγγελος Μιχαήλ [λεπτ.], 1638/39, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Μεγαλόβρυσο Αγιάς, β) Νικόλαος (ΙV) από το Λινοτόπι, Ο αρχάγγελος Γαβριήλ [λεπτ.], 1639, ναός Αγίου Νικολάου του άρχοντα Θωμάνου, Καστοριά.



α)



β)

Εικ. 690. α) Νικόλαος (ΙV) από το Λινοτόπι (αποδ.), Η αγία Παρασκευή, εκκλησιαστικό μουσείο, Σιάτιστα, β) Νικόλαος (ΙV) από το Λινοτόπι, Η αγία Παρασκευή, 1639, ναός Αγίου Νικολάου του άρχοντα Θωμάνου, Καστοριά.



α)

β)

Εικ. 691. α) Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι (αποδ.), *Η αγία Παρασκευή* [λεπτ.], εκκλησιαστικό μουσείο, Σιάτιστα, β) Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι, *Η Πλατυτέρα* [λεπτ.], 1652, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης του Σωτήρος, Δρυόβουνο Κοζάνης.



β)

α)

γ)

Εικ. 692. α) Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι (αποδ.), *Η αγία Παρασκευή* [λεπτ.], εκκλησιαστικό μουσείο, Σιάτιστα, β) Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι, *Ο άγιος Γεώργιος κεφαλοφόρος* [λεπτ.], 1652, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης του Σωτήρος, Δρυόβουνο Κοζάνης, γ) Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι, *Ο άγιος Γεώργιος κεφαλοφόρος* [λεπτ.], 1649, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών.



α)



β)

Εικ. 693. α) **Ονούφριος**, Διακοσμητικό μοτίβο και μέταλλα με τον άγιο Ελευθέριο και τον άγιο Λαυρέντιο, 1547, ναός Αγίων Αποστόλων, Καστοριά, β) **Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι**, Διακοσμητικό μοτίβο και μέταλλα με την αγία Ιουλίττα και την αγία Αναστασία, 1639, ναός Αγίου Νικολάου του άρχοντα Θωμάνου, Καστοριά.



α)



β)

Εικ. 694. α) **Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι**, Ο προφήτης Ααράν σε μέταλλο, 1631/32-1646, καθολικό μονής Προφήτη Ηλία, Τύρναβος, β) **Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι (αποδ.)**, αδιάγνωστος άγιος σε μέταλλο, 1671, ναός Αγίου Ζαχαρία (νάρθηκας), Γράμμος Καστοριάς.



Εικ. 695. **Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι, Οι Αίνοι**, 1631/32-1646, καθολικό μονής Προφήτη Ηλία, Τύρναβος.



Εικ. 696. **Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι, Η Παναγία και ο Χριστός σε μετάλλιο (λεπτομέρεια από την Κλίμακα του Ιακώβ)**, 1631/32-1646, καθολικό μονής Προφήτη Ηλία, Τύρναβος.



Εικ. 697. **Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι, Η Άρνηση των προσφορών**, 1631/32-1646, καθολικό μονής Προφήτη Ηλία, Τύρναβος.



α)



β)



γ)

Εικ. 698. α) **Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι**, *Ο Χριστός Μεγάλος Αρχιερέας*, 1631/32-1646, καθολικό μονής Προφήτη Ηλία, Τύρναβος, β) **Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι**, *Ο Χριστός Μεγάλος Αρχιερέας* [λεπτ.], 1652, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης του Σωτήρος, Δρυόβουνο Κοζάνης, γ) **Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι (αποδ.)**, *Ο Χριστός Μεγάλος Αρχιερέας*, 1659, καθολικό μονής Τιμίου Προδρόμου (νάρθηκας), Μοσχόπολη Αλβανίας.



α)



β)



γ)

Εικ. 699. α) **Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι**, *Η Βάπτιση*, 1631/32-1646, καθολικό μονής Προφήτη Ηλία, Τύρναβος, β) **Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι**, *Η Βάπτιση*, 1649, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών, γ) **Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι**, *Η Βάπτιση*, [λεπτ.], 1652, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης του Σωτήρος, Δρυόβουνο Κοζάνης.



Εικ. 700. Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι, *Το Όραμα του Αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας και ο άγιος Γερμανός*, 1645/46, καθολικό μονής Αγίου Αθανασίου, Ζαγορά Πηλίου.



Εικ. 701. Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι, *Η Αποκαθήλωση*, 1645/46, καθολικό μονής Αγίου Αθανασίου, Ζαγορά Πηλίου.



Εικ. 702. α) Νικόλαος (IV) και Θεολόγης από το Λινοτόπι, «Ο Άγιος Αθανάσιος δεχόμενος την τροφή», 1645/46, καθολικό μονής Αγίου Αθανασίου, Ζαγορά Πηλίου.



Εικ. 703. α) Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι, Η Σταύρωση του αγίου Πέτρου, 1645/46, καθολικό μονής Αγίου Αθανασίου, Ζαγορά Πηλίου.



Εικ. 704. Νικόλαος (ΙV) και Ιωάννης (ΙΙ) από το Λινοτόπι, Η Βρεφοκτονία του Ηρώδη, 1649, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών.





Εικ. 705. Νικόλαος (IV) και Ιωάννης (II) από το Λινοτόπι, *Ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου*, 1649, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών.



Εικ. 706. Νικόλαος (IV) και Ιωάννης (II) από το Λινοτόπι, *Ο άγιος Μερκούριος και ο άγιος Αρτέμιος*, 1649, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών.



Εικ. 707. Νικόλαος (ΙV) και Ιωάννης (ΙΙ) από το Λινοτόπι, Ο άγιος Μηνάς, 1649, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών.



Εικ. 708. Νικόλαος (ΙV) από το Λινοτόπι, Ο άγιος Νικόλαος ο Στρατιώτης, 1649, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών.



Εικ. 709. Νικόλαος (ΙV) και Ιωάννης (ΙΙ) από το Λινοτόπι, Γενική άποψη του νοτίου χορού, 1649, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών.



Εικ. 710. α) Νικόλαος (ΙV) και Ιωάννης (ΙΙ) από το Λινοτόπι, Ο άγιος Γεώργιος κεφαλοφόρος, 1649, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών, β) Νικόλαος (ΙV) και Ιωάννης (ΙΙ) από το Λινοτόπι, Ο άγιος Δημήτριος, 1649, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών.



α)



β)



γ)

Εικ. 711. Νικόλαος (ΙV) και Ιωάννης (ΙΙ) από το Λινοτόπι, α), β), γ) Διακοσμητικά μοτίβα, 1649, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών.



Εικ. 712. Νικόλαος (ΙV) από το Λινοτόπι, Η υπογραφή του ζωγράφου Νικολάου, 1649, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών.



Εικ. 713. Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι, *Η Κοινωνία των Αποστόλων (Μετάληψη)* [λεπτ.], 1652, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης του Σωτήρος, Δρυόβουνο Κοζάνης.



Εικ. 714. Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι, *Συλλειτουργούντες ιεράρχες: ο άγιος Βασίλειος, ο άγιος Αθανάσιος Αλεξανδρείας, ο άγιος Κύριλλος Αλεξανδρείας*, 1652, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης του Σωτήρος, Δρυόβουνο Κοζάνης.



Εικ. 715. **Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι**, *Ιεράρχες με δυτικές πατριαρχικές μίτρες* [λεπτ.]: ο άγιος Ευστάθιος, ο άγιος Θεράπων, ο άγιος Αγαπητός, 1652, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης του Σωτήρος, Δρυόβουνο Κοζάνης.



Εικ. 716. **Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι**, *Η Μεταφορά της Κιβωτού*, 1652, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης του Σωτήρος, Δρυόβουνο Κοζάνης.



Εικ. 717. **Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι**, *Η Βρεφοκτονία του Ηρώδη*, 1652, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης του Σωτήρος, Δρυόβουνο Κοζάνης.



Εικ. 718. Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι, Ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου, 1652, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης του Σωτήρος, Δρυόβουνο Κοζάνης.



Εικ. 719. Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι, Ο Χριστός οδηγείται ενώπιον του Πιλάτου, 1652, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης του Σωτήρος, Δρυόβουνο Κοζάνης.





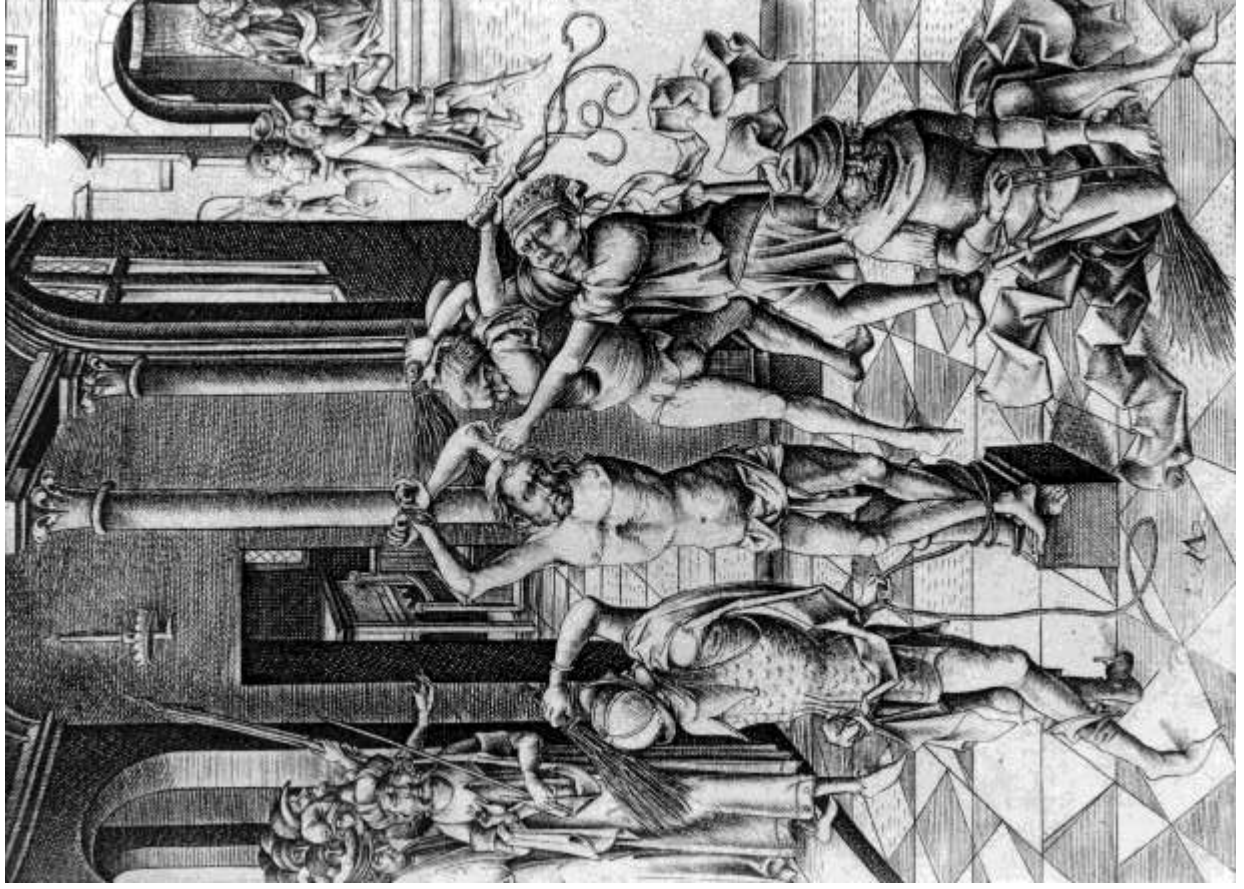
Εικ. 720. **Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι, Η Ανάβαση στο Σταυρό, 1652**, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης του Σωτήρος, Δρυόβουνο Κοζάνης.



Εικ. 721. **Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι, Η Σταύρωση, 1652**, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης του Σωτήρος, Δρυόβουνο Κοζάνης.



Εικ. 722. Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι, Ο Εμπαγγιμός, Ο Εμπαγγιμός, 1652, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης του Σωτήρος, Δρυόβουνο Κοζάνης.



Εικ. 724. **Israhel van Meckenem**, *Η Μαστίγωση*, 1480, από τη σειρά του Μεγάλου Πάθους (Grosse Passion).



Εικ. 723. **Νικόλαος (ΙV) από το Λινοτόπι**, *Η Μαστίγωση*, 1652, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης του Σωτήρος, Δρυόβουνο Κοζάνης.



Εικ. 725. Νικόλαος (ΙV) από το Λινοτόπι, *Ο Χριστός Μεγάλος Αρχιερέας*, 1652, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης του Σωτήρος, Δρυόβουνο Κοζάνης.



Εικ. 726. Νικόλαος (ΙV) από το Λινοτόπι, *Το «άνωθεν οί προφήται» με δεκατριές στροφές του Ακαθίστου και τέσσερις ποιητές αγίους*, 1652, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης του Σωτήρος, Δρυόβουνο Κοζάνης.



Εικ. 727. Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι, *Η Αγία Τριάδα*, 1652, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης του Σωτήρος, Δρυόβουνο Κοζάνης.



Εικ. 728. Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι, *Το Η' Εωθινό (Μη μου άπτου)*, 1652, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης του Σωτήρος, Δρυόβουνο Κοζάνης.



Εικ. 729. Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι, *Βρεφοκρατούσα Θεοτόκος*, 1652, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης του Σωτήρος, Δρυόβουνο Κοζάνης.



Εικ. 730. Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι, *Η Αγγελική Λειτουργία* [λεπτ.], 1652, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης του Σωτήρος, Δρυόβουνο Κοζάνης.



Εικ. 731. Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι, *Ο άγιος Αρτέμιος και ο άγιος Μηνάς*, 1652, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης του Σωτήρος, Δρυόβουνο Κοζάνης.



Εικ. 732. Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι, *Οι άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη*, 1652, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης του Σωτήρος, Δρυόβουνο Κοζάνης.



Εικ. 733. Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι, *Ο αρχάγγελος Μιχαήλ*, 1652, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης του Σωτήρος, Δρυόβουνο Κοζάνης.



Εικ. 734. Νικόλαος (ΙV) από το Λινοτόπι, διακοσμητικό μοτίβο, 1652, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης του Σωτήρος, Δρυόβουνο Κοζάνης.



Εικ. 735. Νικόλαος (ΙV) από το Λινοτόπι, διακοσμητικό μοτίβο, 1652, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης του Σωτήρος, Δρυόβουνο Κοζάνης.



Εικ. 736. Νικόλαος (ΙV) από το Λινοτόπι, διακοσμητικό μοτίβο, 1652, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης του Σωτήρος, Δρυόβουνο Κοζάνης.



Εικ. 737. Νικόλαος (ΙV) από το Λινοτόπι, διακοσμητικό μοτίβο, 1652, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης του Σωτήρος, Δρυόβουνο Κοζάνης.



Εικ. 738. Διακοσμητικά μοτίβα, β' μισό 16<sup>ου</sup> αιώνα, Τοιχογραφίες στο Αλατζά Τζαμί, Φοδα, Βοσνία.



Εικ. 739. Διακοσμητικά μοτίβα, β' μισό 16<sup>ου</sup> αιώνα, εφραλωμένο πλακίδιο Iznik.

© ΔΑΡΔΑΣ 1995



Εικ. 740. Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι (αποδ.), Ένθρονος Χριστός με σύμβολα των Ευαγγελιστών, π. 1650, Συλλογή Μητρόπολης Σισανίου και Σιατίστης, Σιάτιστα Κοζάνης.

© ΔΑΡΔΑΣ 1995



Εικ. 741. Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι (αποδ.), Ένθρονη Θεοτόκος βρεφοκρατούσα με σεβίζοντες αγγέλους, π. 1650, Συλλογή Μητρόπολης Σισανίου και Σιατίστης, Σιάτιστα Κοζάνης.

© ΔΑΡΔΑΣ 1995



α)



β)

Εικ. 742. α) Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι (αποδ.), Ένθρονη Θεοτόκος βρεφοκρατούσα με σεβίζοντες αγγέλους [λέπτ.], π. 1650, Συλλογή Μητρόπολης Σισανίου και Σιατίστης, Σιάτιστα Κοζάνης, β) Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι, Η Πλατυτέρα [λεπτ.], 1652, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης του Σωτήρος, Δρυόβουνο Κοζάνης.

© ΔΑΡΔΑΣ 1995



α)



β)

Εικ. 743. α) Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι (αποδ.), Ένθρονος Χριστός με σύμβολα των Ευαγγελιστών [λέπτ.], π. 1650, Συλλογή Μητρόπολης Σισανίου και Σιατίστης, Σιάτιστα Κοζάνης, β) Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι, Η Πλατυτέρα [λεπτ.], 1652, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης του Σωτήρος, Δρυόβουνο Κοζάνης.





Εικ. 744. Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι (αποδ.), Γενική άποψη του ανατολικού τοίχου, 1654, καθολικό μονής Novo Hopono (νάρθηκας), Fruška Gora, Σερβία.



Εικ. 745. Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι (αποδ.), Γενική άποψη του δυτικού τοίχου, 1654, καθολικό μονής Novo Hopono (νάρθηκας), Fruška Gora, Σερβία.



Εικ. 746. Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι (αποδ.), Γενική άποψη του νοτίου τοίχου, 1654, καθολικό μονής Novo Horono (νάρθηκας), Fruška Gora, Σερβία.



Εικ. 747. Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι (αποδ.), Γενική άποψη του βόρειου τοίχου, 1654, καθολικό μονής Novo Horono (νάρθηκας), Fruška Gora, Σερβία.



Εικ. 748. Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι (αποδ.), Δέηση με το Χριστό Μεγάλο Αρχιερέα και ο Χριστός μελιζόμενος με τους αποστόλους Πέτρο και Παύλο και ομίλους ιεραρχών, 1654, καθολικό μονής Novo Hopono (νάρθηκας), Fruška Gora, Σερβία.



Εικ. 749. Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι (αποδ.), Όμιλος ιεραρχών από την παράσταση της Μεγάλης Δέησης του ανατολικού τοίχου, 1654, καθολικό μονής Novo Hopono (νάρθηκας), Fruška Gora, Σερβία.



Εικ. 750. Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι (αποδ.), *Η ίαση του τυφλού*, 1654, καθολικό μονής Νονο Ηορονο (νάρθηκας), Fruška Gora, Σερβία.



Εικ. 751. Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι (αποδ.), *Η Ψηλάφηση του Θωμά*, 1654, καθολικό μονής Νονο Ηορονο (νάρθηκας), Fruška Gora, Σερβία.



α)

β)

Εικ. 752. α) **Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι**, *Η Πεντηκοστή*, 1652, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης του Σωτήρος, Δρυόβουνο Κοζάνης, β) **Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι (αποδ.)**, *Η Πεντηκοστή*, 1654, καθολικό μονής Νονο Ηορονο (νάρθηκας), Fruška Gora, Σερβία.



Εικ. 753. **Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι (αποδ.)**, *Το μαρτύριο του αποστόλου Ιακώβου*, 1654, καθολικό μονής Νονο Ηορονο (νάρθηκας), Fruška Gora, Σερβία.



Εικ. 754. Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι (αποδ.), *Η Σταύρωση του αποστόλου Σίμωνα*, 1654, καθολικό μονής Novo Hopono (νάρθηκας), Fruška Gora, Σερβία.



Εικ. 755. Νικόλαος (IV) και Θεολόγης από το Λινοτόπι, *Το μαρτύριο του αποστόλου Ανδρέα*, 1645/46, καθολικό μονής Novo Hopono (νάρθηκας), Fruška Gora, Σερβία.



Εικ. 756. α) Νικόλαος (ΙV) και Ιωάννης (ΙΙ) από το Λινοτόπι, Ο άγιος Γεώργιος κεφαλοφόρος, 1649, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών, β) Νικόλαος (ΙV) από το Λινοτόπι, Ο άγιος Γεώργιος κεφαλοφόρος, 1652 καθολικό μονής Μεταμόρφωσης του Σωτήρος, Δρυόβουνο Κοζάνης, γ) Νικόλαος (ΙV) από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο άγιος Γεώργιος κεφαλοφόρος, 1654, καθολικό μονής Νονο Ηορονο (νάρθηκας), Fruška Gora, Σερβία.



Εικ. 757. α) Νικόλαος (ΙV) και Ιωάννης (ΙΙ) από το Λινοτόπι, Η Βαϊοφόρος [λεπτ.], 1649, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών, β) Νικόλαος (ΙV) από το Λινοτόπι, Η Βαϊοφόρος [λεπτ.], 1652, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης του Σωτήρος, Δρυόβουνο Κοζάνης, γ) Νικόλαος (ΙV) από το Λινοτόπι (αποδ.), Η Βαϊοφόρος [λεπτ.], 1654, καθολικό μονής Νονο Ηορονο (νάρθηκας), Fruška Gora, Σερβία.



Εικ. 758. α) Νικόλαος (ΙV) και Ιωάννης (ΙΙ) από το Λινοτόπι, λεπτομέρεια με μορφή στρατιώτη, 1645/46, καθολικό μονής Αγίου Αθανασίου, Ζαγορά Πηλίου, β) Νικόλαος (ΙV) από το Λινοτόπι (αποδ.), λεπτομέρεια με μορφή στρατιώτη, 1654, καθολικό μονής Νονο Ηορονο (νάρθηκας), Fruška Gora, Σερβία.



Εικ. 759. Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι (αποδ.), Γενική άποψη του νότιου τοίχου: Άγιοι σε μετάλλια, ολόσωμοι μοναχοί άγιοι και ολόσωμοι στρατιωτικοί άγιοι, 1654, καθολικό μονής Novo Hopono (νάρθηκας), Fruška Gora, Σερβία.



α)



β)

Εικ. 760. α) Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι (αποδ.), Άγιοι σε μετάλλια και διακοσμητικό μοτίβο με άνθη και κορώνες [λεπτ.], 1654, καθολικό μονής Novo Hopono (νάρθηκας), Fruška Gora, Σερβία, β) Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι, Δίκαιοι σε μετάλλια και διακοσμητικό μοτίβο με άνθη και κορώνες [λεπτ.], 1652, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης του Σωτήρος, Δρυόβουνο Κοζάνης.





α)

β)

Εικ. 761. α) Νικόλαος (IV) και Ιωάννης (II) από το Λινοτόπι, απομίμηση υφάσματος [λεπτ.], 1649, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών, β) Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι (αποδ.), απομίμηση υφάσματος [λεπτ.], 1654, καθολικό μονής Νονο Ηορονο (νάρθηκας), Fruška Gora, Σερβία.



α)

β)

Εικ. 762. α) Νικόλαος (IV) και Ιωάννης (II) από το Λινοτόπι, Ο άγιος Γοβδελαάς [λεπτ.], 1649, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών, β) Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο άγιος Θεόπιστος [λεπτ.], 1654, καθολικό μονής Νονο Ηορονο (νάρθηκας), Fruška Gora, Σερβία.



α)

β)

γ)

Εικ. 763. α) Νικόλαος (IV) και Ιωάννης (II) από το Λινοτόπι, Ο άγιος Νικόλαος ο στρατιώτης [λεπτ.], 1649, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών, β) Νικόλαος (IV) και Ιωάννης (II) από το Λινοτόπι, Ο αρχάγγελος Γαβριήλ [λεπτ.], 1649, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών, γ) Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο άγιος Σισίνιος (:) [λεπτ.], 1654, καθολικό μονής Νονο Ηορονο (νάρθηκας), Fruška Gora, Σερβία.



α)



β)

Εικ. 764. α) Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι (αποδ.), Η αγία Ελισσάβητ [λεπτ.], 1659, καθολικό μονής Τιμίου Προδρόμου (νάρθηκας), Μοσχόπολη Αλβανίας, β) Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο άγιος Θεόπιστος [λεπτ.], 1654, καθολικό μονής Νονο Ηορονο (νάρθηκας), Fruška Gora, Σερβία.



α)



β)

Εικ. 765. α) Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι (αποδ.), αδιάγνωστος άγιος [λεπτ.], 1659, καθολικό μονής Τιμίου Προδρόμου, Μοσχόπολη Αλβανίας, β) Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο άγιος Αλεριανός [λεπτ.], 1654 καθολικό μονής Νονο Ηορονο (νάρθηκας), Fruška Gora, Σερβία.



Εικ. 766. α) Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι (αποδ.), διακοσμητικό μοτίβο, 1654, καθολικό μονής Νονο Ηορονο (νάρθηκας), Fruška Gora, Σερβία, β) Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι (αποδ.), διακοσμητικό μοτίβο, 1638/39, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Μεγαλόβρυσο Αγίας.



Εικ. 767. α) Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι, λεπτομέρεια από ερεισίνωτο θρόνο, 1652, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης του Σωτήρος, Δρυόβουνο Κοζάνης, β) Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι, λεπτομέρεια από ερεισίνωτο θρόνο, 1652, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης του Σωτήρος, Δρυόβουνο Κοζάνης, γ) Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι (αποδ.), λεπτομέρεια από ερεισίνωτο θρόνο, συλλογή Μητρόπολης Σισανίου και Σιατίστης, Σιάτιστα, δ) Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι (αποδ.), λεπτομέρεια από ερεισίνωτο θρόνο, 1654 καθολικό μονής Νονο Ηορονο (νάρθηκας), Fruška Gora, Σερβία.



Εικ. 768. Νικόλαος (IV) και Γεώργιος από το Λινοτόπι, διακοσμητικό μοτίβο, 1656, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Ζέρμα Κόνιτσας.



Εικ. 769. Νικόλαος (ΙV) και Γεώργιος από το Λινοτόπι, Ο άγιος Θεόδωρος ο Τήρων, 1656, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Ζέρμα Κόνιτσα.



Εικ. 770. Νικόλαος (ΙV) και Γεώργιος από το Λινοτόπι, Ο άγιος Νικόλαος, 1656, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Ζέρμα Κόνιτσας.



Εικ. 771. Νικόλαος (ΙV) και Γεώργιος από το Λινοτόπι, Οι άγιοι Κοσμάς και Δαμιανός, 1656, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Ζέρμα Κόνιτσας.



α)



β)

Εικ. 772. α) Νικόλαος (ΙV) και Ιωάννης (ΙΙ) από το Λινοτόπι, Η Μεσοπεντηκοστή, 1649, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών, β) Νικόλαος (ΙV) και Γεώργιος από το Λινοτόπι, Η Μεσοπεντηκοστή, 1656, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Ζέρμα Κόνιτσας.



Εικ. 773. Ζωγράφος της α΄ φάσης ιστορίας, *Η Πλατυτέρα*, καθολικό μονής Τιμίου Προδρόμου, Μοσχόπολη Αλβανίας.



Εικ. 774. Νικόλαος (ΙV) από το Λινοτόπι (αποδ.), *Οι άγιοι Χαράλαμπος και Αμβρόσιος*, 1659, καθολικό μονής Τιμίου Προδρόμου, Μοσχόπολη Αλβανίας.



Εικ. 775. Νικόλαος (IV) από το Λινότοπι (αποδ.), Ο άγιος Σίλβεστρος, 1659, καθολικό μονής Τιμίου Προδρόμου, Μοσχόπολη Αλβανίας.



Εικ. 776. Νικόλαος (IV) από το Λινότοπι (αποδ.), Ο άγιος Γοβδελαάς, 1659, καθολικό μονής Τιμίου Προδρόμου, Μοσχόπολη Αλβανίας.



Εικ. 777. Νικόλαος (IV) από το Λινότοπι (αποδ.), Οι άγιοι Αρτέμιος, Λούπος, Μηνάς, 1659, καθολικό μονής Τιμίου Προδρόμου, Μοσχόπολη Αλβανίας.



Εικ. 778. Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο άγιος Σεβαστιανός, 1659, καθολικό μονής Τιμίου Προδρόμου, Μοσχόπολη Αλβανίας.





α)

β)

Εικ. 779. α) **Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι**, *Το Γενέσιο της Θεοτόκου*, 1631/32-1646, καθολικό μονής Προφήτη Ηλία, Τύρναβος, β) **Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι (αποδ.)**, *Το Γενέσιο της Θεοτόκου*, 1659, καθολικό μονής Τιμίου Προδρόμου, Μοσχόπολη Αλβανίας.



α)

β)

Εικ. 780. α) **Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι**, *Τα Εισόδια της Θεοτόκου*, 1631/32-1646, καθολικό μονής Προφήτη Ηλία, Τύρναβος, β) **Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι (αποδ.)**, *Τα Εισόδια Θεοτόκου*, 1659, καθολικό μονής Τιμίου Προδρόμου, Μοσχόπολη Αλβανίας.



α)

β)

Εικ. 781. α) **Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι**, *Η Μαστίγωση* [λεπτ.], 1652, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης του Σωτήρος, Δρυόβουνο Κοζάνης, β) **Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι (αποδ.)**, *Η Μαστίγωση* [λεπτ.], 1659, καθολικό μονής Τιμίου Προδρόμου, Μοσχόπολη Αλβανίας.



Εικ. 782. Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι (αποδ.), γενική άποψη του ανατολικού τοίχου του νάρθηκα, 1659, καθολικό μονής Τιμίου Προδρόμου, Μοσχόπολη Αλβανίας.



Εικ. 783. Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι (αποδ.), Οι άγιοι Πέτρος και Παύλος, 1659, καθολικό μονής Τιμίου Προδρόμου (νάρθηκας), Μοσχόπολη Αλβανίας.



Εικ. 784. Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι (αποδ.), Η Σφαγή του Ζαχαρία, 1659, καθολικό μονής Τιμίου Προδρόμου (νάρθηκας), Μοσχόπολη Αλβανίας.



Εικ. 785. Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι (αποδ.), Η Φυγή της Ελισάβετ και ο άγγελος οδηγεί το μικρό Ιωάννη στην έρημο, 1659, καθολικό μονής Τιμίου Προδρόμου (νάρθηκας), Μοσχόπολη Αλβανίας.



Εικ. 786. Νικόλαος (ΙV) από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο προφήτης Ηλίας, 1659, καθολικό μονής Τιμίου Προδρόμου (νάρθηκας), Μοσχόπολη Αλβανίας.



Εικ. 787. Νικόλαος (ΙV) από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο Χριστός Δίκαιος Κριτής, 1659, καθολικό μονής Τιμίου Προδρόμου (νάρθηκας), Μοσχόπολη Αλβανίας.



Εικ. 788. Νικόλαος (ΙV) από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος, 1659, καθολικό μονής Τιμίου Προδρόμου (νάρθηκας), Μοσχόπολη Αλβανίας.



Εικ. 789. Νικόλαος (ΙV) από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος, 1659, καθολικό μονής Τιμίου Προδρόμου (νάρθηκας), Μοσχόπολη Αλβανίας.



Εικ. 790. Νικόλαος (ΙV) από το Λινοτόπι (αποδ.), διακαμνητικό μωσάβο, 1659, καθολικό μονής Τιμίου Προδρόμου (νάρθηκας), Μοσχόπολη Αιθιοπίας.

α)



β)



γ)



δ)



Εικ. 791. α) Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι, Προφήτες σε μετάλλια, 1652, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης του Σωτήρος, Αρνύβουνο Κοζάνης, β) Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι (αποδ.), Άγιοι σε μετάλλια, 1659, καθολικό μονής Τιμίου Προδρόμου, Μοσχόπολη Αλβανίας, γ) Εργαστήριο του Νικόλαου (IV) από το Λινοτόπι (αποδ.), Άγιοι σε μετάλλια, 1667, ναός Αγίου Αθανασίου, Arbanasi Βουλγαρίας, δ) Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι (αποδ.), Άγιοι σε μετάλλια, 1659, καθολικό μονής Τιμίου Προδρόμου (νάρθηκας), Μοσχόπολη Αλβανίας.



Εικ. 792. α) Νικόλαος (ΙV) από το Λινοτόπι, Συλλειτουργούντες ιεράρχες, 1652, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης του Σωτήρος, Δρυόβουνο Κοζάνης, β) Εργαστήριο του Νικόλαου (ΙV) από το Λινοτόπι (αποδ.), Συλλειτουργούντες ιεράρχες, 1667, ναός Αγίου Αθανασίου, Arbanasi Βουλγαρίας.



Εικ. 793. Εργαστήριο του Νικόλαου (ΙV) από το Λινοτόπι (αποδ.), Η Αγία Τριάδα, 1667, ναός Αγίου Αθανασίου, Arbanasi Βουλγαρίας.



Εικ. 794. Εργαστήριο του Νικόλαου (IV) από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο Άγγελος της Μεγάλης Βουλής, 1667, ναός Αγίου Αθανασίου (νάρθηκας), Arbanasi Βουλγαρίας.



Εικ. 795. α) Νικόλαος (IV) και Ιωάννης (II) από το Λινοτόπι, Ο άγιος Γοβδελαάς, 1649, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών, β) Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι, Ο άγιος Γοβδελαάς, 1652, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης του Σωτήρος, Δρυόβουνο Κοζάνης, γ) Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο άγιος Γοβδελαάς, 1659, καθολικό μονής Τιμίου Προδρόμου, Μοσχόπολη Αλβανίας, δ) Εργαστήριο του Νικόλαου (IV) από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο άγιος Γοβδελαάς, 1667, ναός Αγίου Αθανασίου, Arbanasi Βουλγαρίας.





Εικ. 796. Εργαστήριο του Νικόλαου (IV) από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο αρχάγγελος Μιχαήλ, 1667, ναός Αγίου Αθανασίου, Arbanasi Βουλγαρίας.



Εικ. 797. Εργαστήριο του Νικόλαου (IV) από το Λινοτόπι (αποδ.), διακοσμητικό μοτίβο, 1667, ναός Αγίου Αθανασίου (νάρθηκας), Arbanasi Βουλγαρίας.



Εικ. 798. **Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι (αποδ.)**, *Μαρτύρια αγίων και άγιοι σε μετάλλια*, 1671, ναός Αγίου Ζαχαρία Γράμμος (νάρθηκας), Καστοριάς.



Εικ. 799. **Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι (αποδ.)**, *Ο Χριστός «ο Γλυκύς» και ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος*, 1671, ναός Αγίου Ζαχαρία Γράμμος (νάρθηκας), Καστοριάς.



Εικ. 800. Νικόλαος (ΙV) από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος [λεπτ.], 1671, ναός Αγίου Ζαχαρία Γράμμος (νάρθηκας), Καστοριάς.



Εικ. 801. Νικόλαος (ΙV) από το Λινοτόπι (αποδ.), Η Παναγία του Πάθους [λεπτ.], 1671, ναός Αγίου Ζαχαρία Γράμμος (νάρθηκας), Καστοριάς.



Εικ. 803. Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι (αποδ.), *Η Γέννηση του Προδρόμου*, 1671, ναός Αγίου Ζαχαρία Γράμμος (νάρθηκας), Καστοριάς.



Εικ. 802. Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι (αποδ.), *διακοσμητικό μοτίβο*, 1671, νότιος εξωτερικός τοίχος, ναός Αγίου Ζαχαρία Γράμμος (νάρθηκας), Καστοριάς.

Εικ. 804. α) Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι, *Βρεφοκρατούσα Θεοτόκος* [λεπτ.], 1652, καθολικό μονής Μεταμόρφωσης του Σωτήρος, Δρυόβουνο Κοζάνης, β) Νικόλαος (IV) από το Λινοτόπι (αποδ.), *Η Γέννηση του Προδρόμου* [λεπτ.], 1671, ναός Αγίου Ζαχαρία Γράμμος (νάρθηκας), Καστοριάς.



Εικ. 805. Ιωάννης (ΙΙ) από το Λινοτόπι, Η Παναγία «Κυρία των Αγγέλων», ναός Αγίων Αποστόλων, Νεστόριο Καστοριάς.



Εικ. 806. **Ιωάννης (ΙΙ) από το Λινοτόπι**, α) Υπογραφή του ζωγράφου Ιωάννη β) ερωτιδείς και διακοσμητικά μοτίβα του θρόνου και επιγραφή με την ινδικτιώνα, εικόνα Παναγίας «Κυρίας των Αγγέλων», ναός Αγίων Αποστόλων, Νεστόριο Καστοριάς.



Εικ. 807. **Ιωάννης (ΙΙ) από το Λινοτόπι**, α) και β) ερωτιδείς και διακοσμητικά μοτίβα του θρόνου της Παναγίας, εικόνα Παναγίας «Κυρίας των Αγγέλων», ναός Αγίων Αποστόλων, Νεστόριο Καστοριάς.



Εικ. 808. α) **Ιωάννης (ΙΙ) από το Λινοτόπι**, λεπτομέρεια του προσώπου της Παναγίας, εικόνα Παναγίας «Κυρίας των Αγγέλων», ναός Αγίων Αποστόλων, Νεστόριο Καστοριάς, β) **Ιωάννης (ΙΙ) από το Λινοτόπι (αποδ.)**, λεπτομέρεια του προσώπου της Παναγίας, εικόνα Παναγίας «Κυρίας των Αγγέλων», Εθνικό Μουσείο Μεσαιωνικής Τέχνης, Κορυτσά Αλβανίας (προέλευση: Ερσέκα Αλβανίας).



Εικ. 810. Ιωάννης (ΙΙ) από το Λινοτόπι (αποδ.), Η Παναγία «Κυρία των Αγγέλων», Εθνικό Μουσείο Μεσαιωνικής Τέχνης, Κορυτσά Αλβανίας (προέλευση: Ερσέκα Αλβανίας).



Εικ. 809. Ιωάννης (ΙΙ) από το Λινοτόπι (αποδ.), Ο Χριστός «Δίκαιος Κριτής», 1651, Εθνικό Μουσείο Μεσαιωνικής Τέχνης, Κορυτσά Αλβανίας (προέλευση: ναός Αγίου Πέτρου, Bezhau Αλβανίας).



α)



β)

Εικ. 811. **Ιωάννης (ΙΙ) από το Λινοτόπι (αποδ.),** α) και β) επιγραφές στην εικόνα του Χριστού «Δίκαιου Κριτή», 1651, Εθνικό Μουσείο Μεσαιωνικής Τέχνης, Κορυτσά Αλβανίας (προέλευση: ναός Αγίου Πέτρου, Bezhan Αλβανίας).



Εικ. 812. **Ιωάννης (ΙΙ) από το Λινοτόπι (αποδ.),** λεπτομέρεια από το ερεισίνωτο του θρόνου στην εικόνα του Χριστού «Δίκαιου Κριτή», 1651, Εθνικό Μουσείο Μεσαιωνικής Τέχνης, Κορυτσά Αλβανίας, (προέλευση: ναός Αγίου Πέτρου, Bezhan Αλβανίας).



Εικ. 813. **Ιωάννης (ΙΙ) από το Λινοτόπι (αποδ.),** λεπτομέρεια από το ερεισίνωτο του θρόνου στην εικόνα της Παναγίας «Κυρίας των Αγγέλων», Εθνικό Μουσείο Μεσαιωνικής Τέχνης, Κορυτσά Αλβανίας, (προέλευση: Ερσέκα Αλβανίας).



α)



β)

Εικ. 814. α) **Ιωάννης (ΙΙ) από το Λινοτόπι,** λεπτομέρεια από την εικόνα Παναγίας «Κυρίας των Αγγέλων», ναός Αγίων Αποστόλων, Νεστόριο Καστοριάς, β) **Νικόλαος (ΙV) και Ιωάννης (ΙΙ) από το Λινοτόπι,** Ο άγιος Αρτέμιος [λεπτ.], 1649, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών.





Εικ. 815. Νικόλαος (V) από το Λινοτόπι, Ο αρχάγγελος Μιχαήλ από την παράσταση της Πλατυτέρας, 1653, καθολικό μονής Προφήτη Ηλία, Στεγόπολη Αλβανίας.



Εικ. 816. Νικόλαος (V) από το Λινοτόπι, Η Μετάληψη, 1653, καθολικό μονής Προφήτη Ηλία, Στεγόπολη Αλβανίας.



Εικ. 817. Νικόλαος (V) από το Λινοτόπι, Το όραμα του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας, 1653, καθολικό μονής Προφήτη Ηλία, Στεγόπολη Αλβανίας.



Εικ. 818. **Νικόλαος (V) από το Λινοτόπι**, Συλλειτουργούντες ιεράρχες: οι άγιοι Κύριλλος Αλεξανδρείας, Σπυρίδων, Ερμόλαος και Κλήμης, 1653, καθολικό μονής Προφήτη Ηλία, Στεγόπολη Αλβανίας.



Εικ. 819. Νικόλαος (V) από το Λινοτόπι, Η Αγία Τριάδα και η Ανάληψη, 1653, καθολικό μονής Προφήτη Ηλία, Στεγόπολη Αλβανίας.



Εικ. 820. Νικόλαος (V) από το Λινοτόπι, Ο άγιος Νέστορας σε μέταλλο, 1653, Στεγόπολη Αλβανίας, καθολικό μονής Προφήτη Ηλία.



Εικ. 821. Νικόλαος (V) από το Λινοτόπι, Ο άγιος Προκόπιος σε μέταλλο, 1653, καθολικό μονής Προφήτη Ηλία, Στεγόπολη Αλβανίας.



Εικ. 822. Νικόλαος (V) από το Λινοτόπι, Ο άγιος Ρωμανός στη κόγχη του διακονικού και διακοσμητικό μοτίβο, 1653, καθολικό μονής Προφήτη Ηλία, Στεγόπολη Αλβανίας.



Εικ. 823. Νικόλαος (V) από το Λινοτόπι, Ο προφήτης Ηλίας και διακοσμητικό μοτίβο στο αψίδωμα πάνω από την είσοδο του ναού, 1653, καθολικό μονής Προφήτη Ηλία, Στεγόπολη Αλβανίας.



Εικ. 824. Νικόλαος (V) από το Λινοτόπι, Συλλειτουργούντες ιεράρχες: ο άγιος Νικόλαος, 1653, καθολικό μονής Προφήτη Ηλία, Στεγόπολη Αλβανίας.



Εικ. 825. Νικόλαος (V) από το Λινοτόπι, Συλλειτουργούντες ιεράρχες: ο άγιος Γρηγόριος, 1653, καθολικό μονής Προφήτη Ηλία, Στεγόπολη Αλβανίας.



Εικ. 826. **Νικόλαος (V) από το Λινοτόπι**, *Ο Χριστός «διαλεγόμενος μετά των Ιουδαίων»*, 1653, καθολικό μονής Προφήτη Ηλία, Στεγόπολη Αλβανίας.



Εικ. 827. **Νικόλαος (V) από το Λινοτόπι**, *Η Προσευχή*, 1653, καθολικό μονής Προφήτη Ηλία, Στεγόπολη Αλβανίας.



Εικ. 828. **Γεώργιος από το Λινοτόπι (αποδ.)**, Ο *Ευαγγελισμός της Θεοτόκου* [λεπτ.], ναός του Αγίου Δημητρίου, Πλαγιά Κόνιτσας (προέλευση: καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου).



α)



β)

Εικ. 829. α) **Γεώργιος από το Λινοτόπι (αποδ.)**, Ο *Ευαγγελισμός της Θεοτόκου* [λεπτ.], ναός του Αγίου Δημητρίου, Πλαγιά Κόνιτσας (προέλευση: καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου), β) **Νικόλαος (IV) και Γεώργιος από το Λινοτόπι**, *διακοσμητικό μοτίβο*, 1656, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Ζέρμα Κόνιτσας.



Εικ. 830. Δημήτριος από το Λινοτόπι, *Εικόνα με σκηνές Δωδεκαόρτου*, 1673, Βυζαντινό Μουσείο Καστοριάς.



Εικ. 831. Δημήτριος από το Λινοτόπι, *Ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου* [λεπτομέρεια από εικόνα με σκηνές Δωδεκαόρτου], 1673, Βυζαντινό Μουσείο Καστοριάς.



Εικ. 832. Δημήτριος από το Λινοτόπι, *Η Πεντηκοστή* [λεπτομέρεια από εικόνα με σκηνές Δωδεκαόρτου], 1673, Βυζαντινό Μουσείο Καστοριάς.



Εικ. 833. α) **Νικόλαος (ΙV) και Ιωάννης (ΙΙ) από το Λινοτόπι**, Γενική άποψη της βόρειας κεραίας του σταυρού (προπάτορες σε μέταλλα, Σταύρωση, Αποκαθήλωση, Επιτάφιος Θρήνος, Ενταφιασμός), 1649, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών, β) **Μιχάλης από τη Ζέρμα και Ηλίας από το Μπουρμπουτσικό**, Γενική άποψη της δυτικής κεραίας του σταυρού (προπάτορες σε μέταλλα, Ελκόμενος, Ανάβαση στο Σταυρό, Μυστικός Δείπνος, Προσευχή), 1658, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών.





Εικ. 834. Μιχάλης από τη Ζέρμα και Ηλίας από το Μπουρμπουτσικό, *Η Ταση του υιού της χήρας*, 1658, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών.



Εικ. 835. Μιχάλης από τη Ζέρμα και Ηλίας από το Μπουρμπουτσικό, *Η Παραβολή του Τελώνη και του Φαρισαίου*, 1658, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών.



Εικ. 836. Μιχάλης από τη Ζέρμα και Ηλίας από το Μπουρμπουτσικό, *Οι Αίνοι* [λεπτ.], 1658, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών.



Εικ. 837. Μιχάλης από τη Ζέρμα και Ηλίας από το Μπουρμπουτσικό, *Η Δεύτερα Παρουσία*, 1658, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών.



Εικ. 840. Μιχάλης από τη Ζέρμα και Ηλίας από το Μπουρμπουτσικό, Η *αγία Θεοφανώ*, 1658, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών.



Εικ. 839. Μιχάλης από τη Ζέρμα και Ηλίας από το Μπουρμπουτσικό, Ο *άγιος Μηνάς*, 1658, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών.



Εικ. 838. Μιχάλης από τη Ζέρμα και Ηλίας από το Μπουρμπουτσικό, Ο *άγιος Σώζων*, 1658, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών.



Εικ. 841. Μιγάλης από τη Ζέρμα, α) Ο άγιος Δάδας [λεπτ.], β) Η αγία Κοριακή [λεπτ.], Ηλίας από το Μπουρμπουτσικό, γ) Ο άγιος Κλαύδιος [λεπτ.], δ) Ο άγιος Ιωάννης ο Καλοβίτης [λεπτ.], 1658, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών.



Εικ. 843. **Μιχάλης από τη Ζέρμα και Ηλίας από το Μπουρμπουτσικό, Ο άγιος Ελεάζαρ, ο αρχάγγελος Μιχαήλ**, 1658, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών.



α)



β)

Εικ. 842. **Μιχάλης από τη Ζέρμα και Ηλίας από το Μπουρμπουτσικό, διακοσμητικό μοτίβο**, 1658, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών.

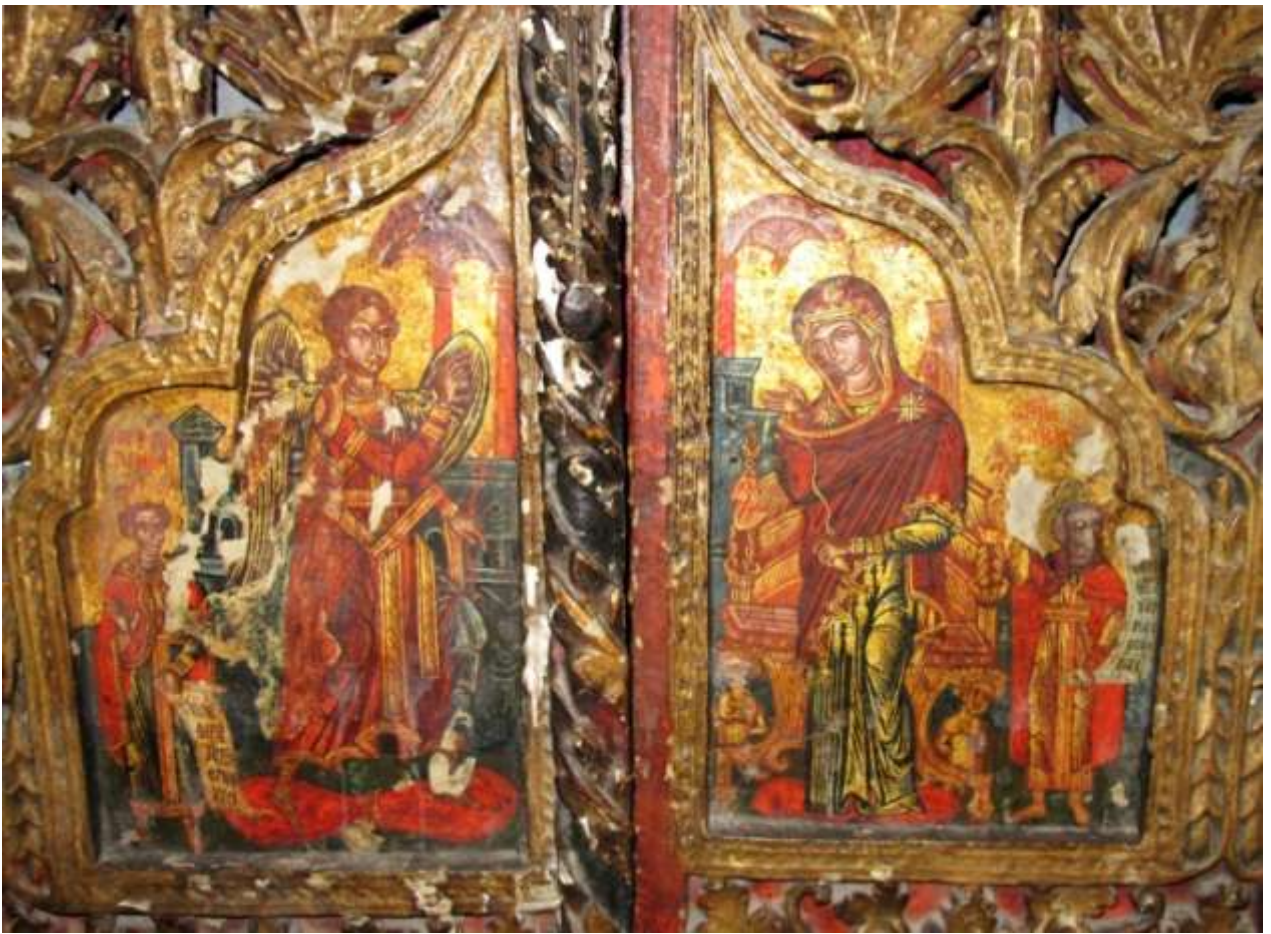
Εικ. 844. α) **Νικόλαος (IV) και Ιωάννης (II) από το Λινοτόπι, Γραπτό κόσμημα σε κινονόκρανο**, 1649, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών, β) **Μιχάλης από τη Ζέρμα και Ηλίας από το Μπουρμπουτσικό, Γραπτό κόσμημα σε κινονόκρανο**, 1658, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών.



Εικ. 845. Μιγάλης από τη Ζέρμα και Ηλίας από το Μπουρμπουτσικό (αποδ.), Βημόθυρο, π. 1658, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών.



Εικ. 846. Μιγάλης από τη Ζέρμα και Ηλίας από το Μπουρμπουτσικό (αποδ.), Ιεράρχες [λεπτομέρεια από τα βημόθυρα], π. 1658, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών.



Εικ. 847. **Μιχάλης από τη Ζέρμα και Ηλίας από το Μπουρμπουτσικό (αποδ.), Ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου** [λεπτομέρεια από τα βημόθυρα], π. 1658, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών.



α)

β)

Εικ. 848. α) **Μιχάλης από τη Ζέρμα και Ηλίας από το Μπουρμπουτσικό (αποδ.), Ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου** [λεπτ.], π. 1658, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών, β) **Μιχάλης από τη Ζέρμα και Ηλίας από το Μπουρμπουτσικό, Η τρίτη στροφή του Ακαθίστου Ύμνου** [λεπτ.], 1658, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών.



Εικ. 849. **Μυγάλης από τη Ζέρμα, Η Πλατιέρα, 1662**, καθολικό μονής Κάμενας, Δέλβινο Αλβανίας [διακρίνεται τμήμα του παλαιότερου τοιχογραφικού στρώματος που αποδίδεται στον Κωνσταντίνο από το Λινοτόπι].





Εικ. 850. **Μιχάλης από τη Ζέρμα**, *Το Όραμα του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας*, 1662, καθολικό μονής Κάμενας, Δέλβινο Αλβανίας.



Εικ. 851. **Μιχάλης από τη Ζέρμα**, *Ολόσωμοι ιεράρχες (Οι άγιοι Γερμανός, Σωφρόνιος και Αγίλλειος)*, 1662, καθολικό μονής Κάμενας, Δέλβινο Αλβανίας.



Εικ. 852. **Μιχάλης από τη Ζέρμα**, *Η σύνθεση του τρούλου*, 1662, καθολικό μονής Κάμενας, Δέλβινο Αλβανίας.



Εικ. 853. **Μιχάλης από τη Ζέρμα**, *Ο Χριστός Εμμανουήλ σε δόξα*, 1662, καθολικό μονής Κάμενας, Δέλβινο Αλβανίας.



Εικ. 854. **Μιχάλης από τη Ζέρμα**, *Η Βρεφοκτονία*, 1662, καθολικό μονής Κάμενας, Δέλβινο Αλβανίας.



Εικ. 855. **Μιχάλης από τη Ζέρμα**, *Το Γενέσιο, τα Εισόδια και η Κοίμηση της Θεοτόκου*, 1662, καθολικό μονής Κάμενας, Δέλβινο Αλβανίας.



Εικ. 856. **Μιχάλης από τη Ζέρμα**, *Η παραβολή του καλού Σαμαρείτη*, 1662, καθολικό μονής Κάμενας, Δέλβινο Αλβανίας.



Εικ. 857. **Μιχάλης από τη Ζέρμα**, *Το μαρτύριο του αγίου Νικήτα*, 1662, καθολικό μονής Κάμενας, Δέλβινο Αλβανίας.



Εικ. 858. **Μιχάλης από τη Ζέρμα**, *Η σφαγή του αγίου Ζαχαρία*, 1662, καθολικό μονής Κάμενας, Δέλβινο Αλβανίας.



Εικ. 859. **Μιχάλης από τη Ζέρμα**, Άγιοι σε μετάλλια (Τίτος, Σιλουανός, Κρήσκης, Ανδρόνικος), 1662, καθολικό μονής Κάμενας, Δέλβινο Αλβανίας.



Εικ. 860. **Μιχάλης από τη Ζέρμα**, Ο άγιος Δημήτριος (:)  
[λεπτ.], 1662, καθολικό μονής Κάμενας, Δέλβινο Αλβανίας.



Εικ. 861. **Μιχάλης από τη Ζέρμα**, Γραπτό κόσμημα, 1662, καθολικό μονής Κάμενας, Δέλβινο Αλβανίας.



Εικ. 862. **Μιγάλης από τη Ζέρμα (αποδ.)**, Ο ένθρονος Χριστός, 1663, δεσποτική εικόνα τέμπλου, ναός Αγίου Νικολάου της αρχόντισσας Θεολογίνας, Καστοριά [η εικόνα φέρει επιζωγράφιση στα χέρια και το πρόσωπο του Χριστού].



Εικ. 863. **Μιγάλης από τη Ζέρμα (αποδ.)**, Η ένθρονη Παναγία Οδηγήτρια, 1663, δεσποτική εικόνα τέμπλου, ναός Αγίου Νικολάου της αρχόντισσας Θεολογίνας, Καστοριά [η εικόνα φέρει επιζωγράφιση στα πρόσωπα των μορφών].



Εικ. 864. **Μιχάλης από τη Ζέρμα (αποδ.)**, *Η Δέηση και ο Χριστός Αναπεσών*, 1663, επιστύλιο τέμπλου, ναός Αγίου Νικολάου της αρχόντισσας Θεολογίνας, Καστοριά.



α)



γ)



β)



δ)

Εικ. 865. α) **Μιχάλης από τη Ζέρμα και Ηλίας από το Μπουρμπουτσικό**, *Διακοσμητικές λεπτομέρειες στα ενδύματα των μορφών*, 1658, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών, β) **Μιχάλης από τη Ζέρμα (αποδ.)**, *Διακοσμητικές λεπτομέρειες στα ενδύματα του Χριστού*, 1663, δεσποτική εικόνα τέμπλου, ναός Αγίου Νικολάου της αρχόντισσας Θεολογίνας, Καστοριά.



Εικ. 866. Μιγάλης από τη Ζέρμα, Η σύνθεση του τρούλου, 1672, καθολικό μονής Κοκαμιάς, Νίβιτσα Αλβανίας.



Εικ. 867. Μιγάλης από τη Ζέρμα, Η σύνθεση της ανατολικής κεραίας του σταυρού: Ο Χριστός Μεγάλος Αρχιερέας, ιεράρχες (διακρίνονται ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος και ο άγιος Βασίλειος), θαύματα του Χριστού, 1672, καθολικό μονής Κοκαμιάς, Νίβιτσα Αλβανίας.





Εικ. 868. **Μιχάλης από τη Ζέρμα**, Γενική άποψη του βόρειου χορού: Η Κάθοδος στον Άδη, άγιοι σε μετάλλια, ολόσωμοι άγιοι, 1672, καθολικό μονής Κοκαμιάς, Νίβιτσα Αλβανίας.



Εικ. 869. **Μιχάλης από τη Ζέρμα**, Άγιοι σε μετάλλια και ολόσωμοι άγιοι (Αντώνιος, Σάββας, Θεοδόσιος ο Κοινοβιάρχης και η αγία Κυριακή), 1672, καθολικό μονής Κοκαμιάς, Νίβιτσα Αλβανίας.



Εικ. 870. **Μιχάλης από τη Ζέρμα**, *Η Τάση του γιου του εκατόνταρχου*, 1672, καθολικό μονής Κοκαμιάς, Νίβιτσα Αλβανίας.



Εικ. 871. **Μιχάλης από τη Ζέρμα**, *Η Προδοσία*, 1672, καθολικό μονής Κοκαμιάς, Νίβιτσα Αλβανίας.



Εικ. 872. Μιχάλης από τη Ζέρμα, Ο άγιος Νικόλαος ένθρονος με το Χριστό και την Παναγία [λεπτ.], 1672, καθολικό μονής Κοκαμιάς, Νίβιτσα Αλβανίας.



Εικ. 873. Μιχάλης από τη Ζέρμα, Ο άγιος Μερκούριος [λεπτ.], 1672, καθολικό μονής Κοκαμιάς, Νίβιτσα Αλβανίας.



Εικ. 874. **Μιχάλης από τη Ζέρμα**, Γενική άποψη του ανατολικού τοίχου του νάρθηκα (διακρίνεται τμήμα των Αίνων, μαρτύρια των αποστόλων Πέτρου, Μάρκου, Φιλίππου, Σίμονα και η Κοίμηση του αγίου Ιωάννη του Θεολόγου και η τέταρτη, πέμπτη και έκτη στροφή του Ακαθίστου Ύμνου), 1674, καθολικό μονής Κάμενας (νάρθηκας), Δέλβινο Αλβανίας.



α)



β)

Εικ. 875. α) **Μιχάλης από τη Ζέρμα**, Ο αγίος Σάββας, 1672, καθολικό μονής Κοκαμιάς, Νίβιτσα Αλβανίας β) **Μιχάλης από τη Ζέρμα**, Ο αγίος Σάββας, 1674, καθολικό μονής Κάμενας (νάρθηκας), Δέλβινο Αλβανίας.



Εικ. 876. **Μιγάλης από τη Ζέρμα**, Το μαρτύριο του αγίου Μηνά και η δέκατη τρίτη, δέκατη τέταρτη και δέκατη πέμπτη στροφή του Ακαθίστου Ύμνου, 1674, καθολικό μονής Κάμενας (νάρθηκας), Δέλβινο Αλβανίας.



Εικ. 877. **Μιγάλης από τη Ζέρμα**, Ο άγιος Σισσώς, 1674, καθολικό μονής Κάμενας (νάρθηκας), Δέλβινο Αλβανίας.



Εικ. 878. **Μιγάλης από τη Ζέρμα και Ηλίας από το Μπουρμπουτσικό (αποδ.),** Οι δύο τρουλίσκοι του νάρθηκα με την Παναγία Βλαχερνίτισσα και το Χριστό Εμμανουήλ, η Συνάντηση του Χριστού με το Ζακχαίο, Ο Χριστός Άγγελος της Μεγάλης Βουλής, ο Άγιος Θεόδωρος ο Στουδίτης και ο άγιος Μάξιμος, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου (νάρθηκας), Ζέρμα Κόνιτσας.



Εικ. 879. **Μιγάλης από τη Ζέρμα και Ηλίας από το Μπουρμπουτσικό (αποδ.),** Η Παναγία Βλαχερνίτισσα στο βόρειο τρουλίσκο, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου (νάρθηκας), Ζέρμα Κόνιτσας.



Εικ. 880. Μιχάλης από τη Ζέρμα και Ηλίας από το Μπουρμπουτσικό (αποδ.), Η τρίτη στροφή του Ακαθίστου Ύμνου, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου (νάρθηκας), Ζέρμα Κόνιτσας.



Εικ. 881. Μιχάλης από τη Ζέρμα και Ηλίας από το Μπουρμπουτσικό (αποδ.), Η δέκατη ένατη στροφή του Ακαθίστου, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου (νάρθηκας), Ζέρμα Κόνιτσας.



Εικ. 882. Μιγάλης από τη Ζέρμα και Ηλίας από το Μπουρμπουτσικό (αποδ.), Η Παναγία Βρεφοκρατούσα, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου (νάρθηκας), Ζέρμα Κόνιτσας.

Εικ. 883. Μιγάλης από τη Ζέρμα και Ηλίας από το Μπουρμπουτσικό (αποδ.), Η εικοστή τρίτη στροφή του Ακαθίστου, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου (νάρθηκας), Ζέρμα Κόνιτσας.



α)

β)

Εικ. 884. α) Μιγάλης από τη Ζέρμα και Ηλίας από το Μπουρμπουτσικό, Ο άγιος Σάββας, 1658, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών, β) Μιγάλης από τη Ζέρμα και Ηλίας από το Μπουρμπουτσικό (αποδ.), Ο άγιος Θεόδωρος ο Στουδίτης, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου (νάρθηκας), Ζέρμα Κόνιτσας.





α)



β)

Εικ. 885. α) **Μιχάλης από τη Ζέρμα και Ηλίας από το Μπουρμπουτσικό, Ο αρχάγγελος Μιχαήλ**, 1658, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών, β) **Ο αρχάγγελος Μιχαήλ**, 1663, ναός Αγίου Νικολάου της αρχόντισσας Θεολογίνας, Καστοριά.



α)



β)

Εικ. 886. α) **Μιχάλης από τη Ζέρμα και Ηλίας από το Μπουρμπουτσικό, Η Κοίμηση της Θεοτόκου [λεπτ.]**, 1658, καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών, β) **Η Κοίμηση της Θεοτόκου [λεπτ.]**, 1663, ναός Αγίου Νικολάου της αρχόντισσας Θεολογίνας, Καστοριά.



Εικ. 887. **Ηλίας από το Μπουρμπουτσικό**, *Η Παναγία ένθρονη βρεφοκρατούσα*, 1668/69, Εθνικό Μουσείο Μεσαιωνικής Τέχνης, Κορυτσά Αλβανίας (προέλευση: χωριό Sinicë Αλβανίας).